

Perry Anderson, lahir di London 1938. Guru besar sejarah dan sosiologi UCLA. Editor *New Left Review* dan cofounder *Verso Books*. Dosen Sanford S. Elberg di *Institute of International Studies*, UC Berkeley (2001) dan Universitas California, Los Angeles. Ia menekuni bidang Eropa Modern: Sejarah Intelektual. Karya-karyanya yang lain di antaranya adalah: *Passages from Antiquity to Feudalism* (1974), *Lineages of the Absolutist State* (1974), *Considerations on Western Marxism* (1985), *In the Tracks of Historical Materialism* (1985), *English Questions* (1992), dan *A Zone of Engagement* (1992).

ASAL-USUL POSTMODERNITAS

Buku ini mencoba untuk mengungkapkan rasa penghargaan terhadap seorang pemikir dan memperkenalkan sekumpulan tulisan baru karya Fredric Jameson, *The Cultural Turn*. Perdebatan lebih jauh seputar karya Jameson secara umum sangatlah dinantikan orang, dan buku ini setidaknya bisa mendorong ke arah itu. Tujuan prinsip dari buku ini adalah untuk menawarkan sebuah catatan yang lebih bersifat historis mengenai asal-usul ide postmodernitas daripada yang telah ada belakangan ini: yang berusaha untuk menempatkan sumber-sumber postmodernitas yang berbeda-beda secara tepat dalam latar belakang spasial, politik, dan intelektual, dan dengan lebih memperhatikan urutan waktu—juga fokus topik—daripada lazimnya. Hanya dengan melawan latar belakang inilah, dalam argumen Anderson, ciri khas kontribusi Jameson muncul secara penuh. Tujuan kedua adalah menawarkan, untuk sementara, beberapa kondisi yang bisa melepaskan postmodern—bukan sebagai ide, tetapi sebagai fenomenon. Sebagian, buku ini merupakan komentar-komentar yang berusaha memperbaiki upaya terdahulu untuk membuat kerangka dasar pemikiran mengenai modernisme pada *fin de siècle* sebelumnya, dan sebagian lagi buku ini berusaha menggunakan literatur kontemporer yang terkait dengan masalah-masalah lain.



PERRY ANDERSON

ASAL-USUL POSTMODERNITAS



ASAL-USUL POST MODERNITAS

Masyarakat postmodern ditandai oleh superfisialitas dan kedangkalan, kepura-puraan atau kelesuan emosi, hilangnya historisitas, teknologi reproduktif, dan dasar semua ini adalah sistem kapitalis multinasional.

—Fredric Jameson

Profesor Sastra Prancis & Sejarah Kesadaran
Universitas California, Santa Cruz

PERRY ANDERSON

Momen postmodern telah tiba, dan intelektual, seniman, serta pengkaji kultural yang kebingungan berpikir apakah mereka harus ikut rombongan dan bergabung dengan karnaval ataukah menonton di pinggir lapangan hingga mode baru itu lenyap ke dalam pusungan mode kultural. Postmodernisme telah menjadi permainan terpanas di kota.

—Douglas Kellner

Editor Buku *Postmodernism, Jameson, Critique*(1989)

ASAL-USUL
POSTMODERNITAS

Sanksi Pelanggaran Pasal 113 Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta, sebagaimana yang diatur dan diubah dari Undang-undang Nomor 19 Tahun 2002, bahwa:

Kutipan Pasal 113

- (1) Setiap Orang yang dengan tanpa hak melakukan pelanggaran hak ekonomi sebagaimana dimaksud dalam Pasal 9 ayat (1) huruf i untuk Penggunaan Secara Komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 1 (satu) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp 100.000.000, 00 (seratus juta rupiah).
 - (2) Setiap Orang yang dengan tanpa hak dan/atau tanpa izin Pencipta atau pemegang Hak Cipta melakukan pelanggaran hak ekonomi Pencipta sebagaimana dimaksud dalam Pasal 9 ayat (1) huruf c, huruf d, huruf f, dan/atau huruf h untuk Penggunaan Secara Komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 3 (tiga) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp 500.000.000, 00 (lima ratus juta rupiah).
 - (3) Setiap Orang yang dengan tanpa hak dan/atau tanpa izin Pencipta atau pemegang Hak Cipta melakukan pelanggaran hak ekonomi Pencipta sebagaimana dimaksud dalam Pasal 9 ayat (1) huruf a, huruf b, huruf e, dan/atau huruf g untuk Penggunaan Secara Komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 4 (empat) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp 1.000.000.000, 00 (satu miliar rupiah).
 - (4) Setiap Orang yang memenuhi unsur sebagaimana dimaksud pada ayat (3) yang dilakukan dalam bentuk pembajakan, dipidana dengan pidana penjara paling lama 10 (sepuluh) tahun dan/atau pidana denda paling banyak Rp 4.000.000.000, 00 (empat miliar rupiah).
-

ASAL-USUL POSTMODERNITAS

PERRY ANDERSON

Penerjemah: Robby Habiba Abror
Penyunting: Wajihuddin



Penerbit Insight Reference

Yogyakarta, 2021

Asal-usul Postmodernitas

Oleh: Perry Anderson

Diterjemahkan dari buku:
Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*
(London & New York: Verso, 1998).

Penerjemah:
Robby Habiba Abror

Penyunting:
Wajihuddin

ISBN 979-98540-0-8

Cetakan Kedua, Mei 2021

IR. 04.001

Nasional: Katalog Dalam Terbitan (KDT)

Pracetak: Moh. Fahmi M.
Desain Sampul: Heru Supriyanto
Gambar Sampul: *The Autumn of Central Paris, (after Walter Benjamin)*,
1972-1973, Lukisan Karya R. B. Kitaj


Penerbit:
Insight Reference
Minomartani I/10 Ngaglik, Sleman, DIY - 55581



Pendahuluan

Saya menulis esai ini ketika diminta untuk memperkenalkan sekumpulan tulisan baru karya Frederic Jameson, *The Cultural Turn*. Pada kenyataannya, butuh waktu lama untuk melakukan hal itu. Bagaimanapun, untuk menerbitkannya dalam bentuk teks saja, saya tidak pernah ingin mengubah bentuknya: paling baik dibaca sebagai lanjutan dari tulisan sebelumnya yang mengilhaminya. Meskipun saya belum pernah menulis tentang kerangka kerja yang tidak saya sukai, dalam satu cara atau yang lainnya, di masa lalu unsur perlawanan selalu menjadi bahan untuk melakukannya. Kekaguman intelektual (*intellectual admiration*) di satu sisi penting, namun simpati politik (*political sympathy*) di sisi lain juga penting. Buku yang ringkas ini mencoba untuk melakukan hal lain, yang selama ini selalu sulit saya lakukan: mengungkapkan rasa penghargaan terhadap seorang pemikir yang dengannya, boleh dikata, saya sulit untuk menjaga jarak. Saya tidak berani menjamin bahwa saya telah berhasil. Namun perdebatan lebih jauh seputar karya Jameson secara umum sangatlah dinantikan orang, dan usaha ini setidaknya bisa mendorong ke arah itu.

Judul teks ini mempunyai referensi rangkap dua. Tujuan prinsip dari esai ini adalah untuk menawarkan sebuah catatan yang lebih bersifat historis mengenai asal-usul ide postmodernitas (*the origins of the idea of postmodernity*) daripada yang telah ada belakangan ini: yang berusaha untuk menempatkan sumber-sumber postmodernitas yang berbeda-beda secara tepat dalam latar belakang spasial, politik, dan intelektual, dan dengan lebih memperhatikan urutan waktu – juga fokus topik – daripada lazimnya. Hanya dengan melawan latar belakang inilah, dalam argumen saya, ciri khas kontribusi Jameson muncul secara penuh. Tujuan kedua adalah untuk menawarkan, untuk sementara, beberapa kondisi yang bisa melepaskan postmodern – bukan sebagai sebuah ide, tetapi sebagai sebuah fenomenon. Sebagian, buku ini merupakan komentar-komentar yang berusaha memperbaiki upaya terdahulu untuk membuat kerangka dasar pemikiran mengenai modernisme pada *fin de siècle* sebelumnya, dan sebagian lagi buku ini berusaha menggunakan literatur kontemporer yang terkait dengan masalah-masalah lain.

Saya ingin berterima kasih atas bantuan dari *Wissenschaftskolleg*, Berlin, dimana buku ini diselesaikan, dan para pustakawannya yang luar biasa; dan saya merasa sangat berhutang budi kepada Tom Mertes dan siswa-siswaku di Los Angeles. 



Daftar Isi

Pendahuluan	v
Daftar Isi.....	vii
1. Prodrômes	1
A. Lima – Madrid – London	1
B. Shaanxi – Angkor – Yucatan	6
C. New York – Harvard – Chicago.....	16
2. Kristalisasi	19
A. Athena – Kairo – Las Vegas	19
B. Montreal – Paris	32
C. Frankfurt – Munich.....	50
3. Penangkapan	67
A. Sumber-sumber	68
B. Lima Gerakan	78
C. Hasil-hasil Terakhir	96
4. Efek-efek Sesudahnya	115
A. Penentuan Waktu	116
B. Polaritas.....	138
C. Infleksi	160
D. Skop	177
E. Politik	187
Indeks	207
Tentang Penulis	217

①

୪ ୩

Prodromes

A. Lima - Madrid - London

“Postmodernisme” sebagai istilah dan ide mengharuskan adanya peredaran “modernisme”. Berlawanan dengan harapan umum, keduanya lahir di daerah pinggiran bukan di pusat sistem budaya pada waktu itu, keduanya tidak datang dari Eropa atau Amerika Serikat, tetapi dari Amerika Latin. Kami berhutang budi kepada seorang pujangga asal Nikaragua atas munculnya “modernisme” sebagai sebuah gerakan estetis, menulis dalam jurnal Guatemala, tentang pertemuan para sastrawan di Peru. Inisiasi Rubén Darío pada tahun 1890 tentang kesadaran diri masa kini yang memakai nama *modernismo* diambil dari aliran-aliran Prancis secara berturut-turut – romantik, parnassian, simbolik – bagi sebuah “deklarasi kemerdekaan budaya” (*declaration of cultural independence*) dari Spanyol yang menggerakkan emansipasi dari sastra Spanyol

masa lalu, pada angkatan 1890-an.¹ Dalam sastra Inggris, gagasan “modernisme” hampir tidak memasuki pemakaian umum sebelum abad pertengahan, dalam sastra Spanyol telah menjadi resmi satu generasi lebih awal. Di sini sastra Spanyol memelopori penggunaan istilah-istilah kemajuan metropolitan (*metropolitan advance*) – sebagaimana banyak dijumpai pada abad ke-19, “liberalisme” adalah penemuan akan bangkitnya sastra Spanyol melawan dominasi sastra Prancis dalam kisah kepahlawanan Napoleon, sebuah ungkapan eksotis (*exotic expression*) dari Cádiz, di rumah kemudian di ruang-ruang menggambar di Paris atau London.

Demikian pula halnya dengan ide “postmodernisme” pertama kali muncul ke permukaan di dunia Latin tahun 1930-an, satu generasi sebelum kemunculannya di Inggris atau Amerika. Adalah seorang teman dari Unamuno dan Ortega, Federico de Onís, yang mengedepankan istilah *postmodernismo*. Ia memakainya untuk menggambarkan pengaliran kembali konservatif (*conservative reflux*) dalam modernisme itu sendiri: sebuah pengaliran yang mencari pelarian dari tantangan lirik (*lyrical challenge*) yang berat dalam sebuah perfeksionisme yang detail dan humor ironis yang mati, yang keistimewaan paling orisinalnya ada pada ungkapan otentik yang memberi kesempatan kepada perempuan. De Onís membandingkan pola ini – berumur pendek, ia berpikir – bersama dengan sambungannya, sebuah karya *ultramodernismo* yang mengintensifkan gerakan-gerakan radikal modernisme ke puncak baru, dalam sebuah seri para perintis seni atau para seniman (*avantgardes*)

¹ “Ricardo Palma”, *Obras Completas*, Vol. 2, Madrid 1950, hal. 19: “semangat baru yang menghidupkan sekelompok kecil penulis dan penyair di Amerika Spanyol (Latin) saat ini: modernisme”, namun penuh kemenangan dan kebanggaan.

yang sekarang sedang menciptakan “puisi kontemporer yang setepat-tepatnya” dari jangkauan universal.² Antologi De Onís yang terkenal tentang para pujangga berbahasa Spanyol, diatur berdasarkan skema ini muncul di Madrid pada tahun 1934, sebagai oposisi di Republik tersebut menjelang Perang Sipil (*Civil War*). Dipersembahkan kepada Antonio Machado, panorama “ultra-modernisme”nya diakhiri dengan Lorca dan Vallejo, Borges dan Neruda.

Diciptakan oleh De Onís, ide dari gaya “post-modern” masuk ke dalam kosakata kritisisme Latin (*Hispanophone criticism*), jika jarang dipakai oleh para penulis berikutnya dengan ketelitiannya;³ namun tetap tanpa gema yang luas. Tidak sampai dua puluh tahun kemudian istilah tersebut muncul di kalangan orang Inggris (*Anglophone*), dalam konteks yang sangat berbeda – sebagai *epoch* lebih daripada kategori estetis. Dalam jilid pertama dari bukunya yang berjudul *A Study of History*, juga

² Federico de Onís, *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid 1934, hal. xiii-xxiv. Untuk pandangan spesifisitas modernisme *Hispanophone* De Onís ini, yang pemikir-pemikir representatifnya ia percayai adalah Mani dan Unamuno, lihat “Sobre el Concepto del Modernismo”, *La Torre*, April-Juni 1953, hal. 95-103. Ada potret sintetis Darío sendiri yang bagus dalam *Antologia*, hal. 143-152. Selama Perang Sipil, persahabatan dengan Unamuno menghambat De Onís, tetapi wawasan dasarnya dapat ditemukan dalam peringatannya dalam Machado: Antonio Machado (1875-1939), *La Torre*, Januari-Juni 1964, hal. 16; dan rekoleksi-rekoleksi prinsipnya pada saat itu, lihat Aurelio Pego, “Onís, el Hombre”, *La Torre*, Januari-Maret 1968, hal. 96-96.

³ Pengaruh penggunaan ini tidak terbatas di dunia yang berbicara dengan bahasa Spanyol, tetapi juga meluas sampai ke Luso-Brazilia. Lihat, untuk contoh yang menarik, Bezerra de Freitas, *Forma e Expressão no Romance Brasileiro — Du período colonial à época pos-modernista*, Rio de Janeiro 1947, dimana modernisme Brasilia dimulai dari *the Semana de Arte Moderna* di Sao Paulo pada tahun 1922, di bawah pengaruh futurisme, dan pada hakekatnya dihubungkan dengan keterputusan dari Mario de Andrade, dan postmodernisme dianggap telah ditetapkan dengan reaksi para pribumi pada tahun 1930-an: hal. 319-326, 344-346.

diterbitkan pada tahun 1934, Arnold Toynbee berpendapat bahwa pertemuan antara dua kekuatan besar, Industrialisme dan Nasionalisme, telah membentuk sejarah Barat belakangan ini. Bagaimanapun, sejak seperempat abad terakhir dari abad ke-19 keduanya telah masuk ke dalam pertentangan yang destruktif satu sama lain, sejak skala industri internasional memecahkan ikatan-ikatan nasionalitas, pengaruh buruk dari nasionalisme itu sendiri menyebar ke dalam komunitas-komunitas etnik yang lebih kecil dan kurang bersemangat. Perang Besar berawal dari konflik antara kedua kecenderungan tersebut, sangat jelas bahwa suatu zaman telah dibuka dimana di dalamnya kekuatan nasional tidak lagi bisa mencukupi dirinya sendiri. Adalah tugas para sejarawan untuk menemukan sebuah cakrawala baru (*new horizon*) yang sesuai dengan zaman yang baru dibuka tadi, yang hanya bisa ditemukan di tingkat berbagai peradaban yang lebih tinggi, melampaui kategori lama negara-negara bangsa (*nation-states*).⁴ Ini adalah tugas yang Toynbee tetapkan sendiri dalam enam jilid dari bukunya *A Study of History* yang diterbitkan – tetapi masih belum sempurna – sebelum tahun 1939.

Pada saat ia melanjutkan publikasi limabelas tahun kemudian, pandangan Toynbee telah berubah. Perang Dunia Kedua telah mempertahankan inspirasi orisinilnya – permusuhan yang mendalam terhadap nasionalisme, dan kecurigaan terhadap industrialisme. Dekolonisasi, juga, telah membentuk pandangan skeptis Toynbee terhadap imperialisme Barat. Periodisasi yang ia ajukan duapuluh tahun yang lalu sekarang bentuknya menjadi semakin jelas dalam pikirannya. Dalam jilid ke-8 yang terbit pada tahun 1954, Toynbee memberi nama zaman yang baru terbuka dengan adanya Perang Prancis-

⁴ *A Study of History*, Vol. 1, London 1934, hal. 12-15.

Prussia (*Franco-Prussia War*) sebagai “era post-modern” (*post-modern age*). Namun definisi yang dibuatnya mengenai hal tersebut pada dasarnya masih terkesan negatif. “Komunitas Barat menjadi ‘modern,’” tulisnya, “segera setelah mereka berhasil membentuk sebuah kelompok borjuis (*bourgeoisie*) yang banyak jumlahnya dan cukup kompeten untuk menjadi unsur dominan dalam masyarakat”.⁵ Padahal, di era postmodern kelas menengah (*middle class*) ini justru tidak lagi menempati posisi penting. Toynbee kurang terperinci tentang hal ini. Tetapi tentu saja era postmodern ditandai oleh adanya dua perkembangan: bangkitnya kelas pekerja industri (*industrial working class*) di Barat, dan adanya kaum generasi penerus intelektual dari luar Barat yang menguasai rahasia-rahasia modernitas dan kemudian mereka ini berubah menentang Barat. Refleksi Toynbee yang paling kuat mengenai munculnya era postmodern terfokus pada perkembangan yang kedua. Contoh yang ia ambil adalah Méiji di Jepang, Bolshevik di Russia, Kemalıs di Turki, dan — baru saja lahir — Maoıs di Cina.⁶

Toynbee bukanlah pengagum rezim-rezim tersebut. Tetapi ia membuyarkan khayalan yang congkak (*hubristic illusions*) dari imperial lanjut Barat. Menjelang akhir abad ke-19, ia menulis, “suatu kelas menengah Barat (*Western middle-class*) yang makmur yang belum pernah ada sebelumnya tengah berpen-dapat bahwa akhir dari sebuah era dari sejarah peradaban (*civilization’s history*) sebuah bangsa tertentu adalah akhir dari Sejarah itu sendiri — paling tidak sejauh mereka dan masyarakat sebangsanya terlibat. Mereka membayangkan bahwa, demi keuntungan mereka sendiri, kesadaran, keamanan,

⁵ *A Study of History*, Vol. 8, hal. 338.

⁶ *A Study of History*, Vol. 8, hal. 339-346.

kepuasan dalam Kehidupan Modern (*satisfaction Modern Life*) telah secara ajaib menjadi masa kini yang tidak punya batasan waktu tertentu”.⁷ Begitu serba salahnya zaman tersebut, “di Inggris, Jerman, dan Amerika Serikat bagian Utara ketenangan kaum borjuis postmodern Barat (*post-modern Western bourgeoisie*) tetap tidak terusik sampai pecahnya Perang Sipil pertama di era postmodern pada tahun 1914”.⁸ Empat dekade kemudian, dunia dihadapkan pada kemungkinan terjadinya perang yang ketiga – Perang Nuklir (*Nuclear War*), Toynbee memutuskan bahwa kategori peradaban, yang dengannya ia telah menuliskan kembali pola perkembangan manusia (*pattern of human development*), telah kehilangan fungsinya. Di satu sisi, peradaban Barat (*Western Civilization*) – sebagai pemegang tampuk keunggulan teknologi – telah menjadi universal, tetapi pada akhirnya runtuh bersama-sama. Otoritas politik global (*global political authority*), yang didasarkan pada hegemoni satu kekuatan besar, adalah satu-satunya cara yang aman untuk keluar dari Perang Dingin (*Cold War*). Tetapi untuk jangka panjang, hanya agama universal baru (*new universal religion*) -- yang nantinya akan berkembang menjadi sebuah kepercayaan sinkretis (*syncretistic faith*) – yang bisa memberikan rasa aman bagi masa depan planet.

B. Shaanxi – Angkor – Yucatan

Kelemahan empiris Toynbee, dan kesimpulan yang vatic, bergabung menjadi satu mengisolir karyanya pada masa ketika komitmen kepada pertempuran melawan Komunisme sedang mengendur. Setelah polemik awal (*initial polemics*),

⁷ *A Study of History*, Vol. 9, London 1954, hal. 420.

⁸ *A Study of History*, Vol. 9, hal. 421.

hal itu segera dilupakan orang, dan bersamaan dengan itu adalah adanya klaim bahwa abad ke20 sudah bisa dipandang sebagai era postmodern (*postmodern age*). Hal semacam itu tidak terjadi pada istilah yang sama di Amerika Utara. Charles Olson, berkirim surat kepada temannya sesama penyair, Robert Creeley, sekembalinya dari Yucatan pada musim panas tahun 1951, mulai berbicara tentang “dunia post-modern” (*post-modern world*) yang terhampar melampaui abad imperial Penemuan dan Revolusi Industri (*Industrial Revolution*). “Pertengahan pertama abad ke20”, tulisnya kemudian, adalah titik awal di mana era modern berubah menjadi apa yang kita hadapi sekarang, era postmodern atau era post-Barat.⁹ Pada tanggal 4 November 1952, hari dimana Eisenhower terpilih sebagai Presiden Amerika Serikat, Olson – pura-pura mensuplai reformasi untuk buku biografis *Twentieth Century Authors* – membuat manifesto “pemahat batu” (*lapidary manifesto*), yang diawali kata-kata “Menurutku, masa kini adalah prolog, bukan masa lalu,” dan diakhiri dengan penggambar-an “masa kini yang sedang berlangsung” sebagai post-modern, post-humanis, post-historis.¹⁰

Istilah-istilah tersebut datang dari proyek sastra yang berbeda (*distinctive poetic project*). Latar belakang Olson terletak di New Deal. Aktif dalam kampanye Kepresidenan

⁹ Charles Olson dan Robert Creeley, *The Complete Correspondence*, Vol. 7, Santa Rosa 1987, hal. 75, 115, 241, huruf-huruf yang bertanggal 9/8/51, 20/8/51 dan 3/10/51. Yang terakhir adalah pernyataan Olson yang berjudul “The Law”, dimana gerakan teror nuklir mengakhiri zaman modern. “Pintu saat ini telah tertutup”, tulis Olson. “Bio-kimia adalah post-modern. Dan alat-alat elektronika telah menjadi ilmu pengetahuan komunikasi – ‘manusia’ telah menjadi ‘image’ mesin pengkomputasi”: hal. 234.

¹⁰ *Twentieth Century Authors – First Supplement*, New York, 1955, hal. 741-742.

(*Presidential campaign*) keempat Roosevelt sebagai kepala Divisi Nasional Asing dalam Komite Nasional Demokrat, karir Olson sedang bersemi di Key West pada awal tahun 1945 bersama rekan-rekan partai setelah kemenangan dalam pemilu (*electoral victory*), menunggu kenaikan pangkat dalam pemerintahan yang baru terpilih tersebut. Di sanalah tiba-tiba hidupnya berubah, ia mulai menulis sebuah cerita kepahlawanan berjudul *West*, mencakup seluruh sejarah dunia Barat (*Occidental world*) dari Gilgamesh – kemudian Odysseus – sampai Amerika masa kini, dan menulis sebuah puisi, yang aslinya diberi judul *Telegram*, meninggalkan kantornya, dan meskipun bukan tanggung jawab politis: “urusan manusia tetap menjadi perhatian utama”. Kembali ke Washington, Olson menulis tentang Melville dan membela Pound; serta bekerja untuk Oskar Lange – teman semasa perang, sekarang Duta Besar Polandia untuk PBB – melakukan lobi administrasi bagi pemerintahan yang baru terbentuk di Warsawa. Dikejutkan oleh bom atom yang dijatuhkan di Hiroshima dan Nagasaki, ia menentang pencalonan kembali Truman sebagai delegasi dalam Konvensi Demokrat (*Democratic Convention*) tahun 1948.¹¹

Pada saat ia sudah siap untuk menyusun tema kepahlawanannya, terjadi perubahan haluan. Pada pertengahan tahun 1948, ia menulis dalam *Notes for the Proposition: Man is Prospective*: “Ruang adalah tanda dari sejarah baru, dan ukuran kerja yang sekarang sedang dilakukan adalah merupakan kedalaman persepsi akan ruang, keduanya sebagai objek dan isi ruang, melawan waktu, rahasia-rahasia humanitas terlunak pelan-pelan dari bagian-bagian sempit kekinian ... Manusia

¹¹ Lihat Tom Clark, *Charles Olson. The Allegory of a Poet's Life*, New York 1991, hal. 84-93, 107-112, 138.

sebagai objek, bukan manusia sebagai massa bilangan ekonomi (*mass of economic integer*), adalah bibit yang terpendam dalam semua bentuk aksi kolektif yang berakar dari Marx. Bibit ini, bukan taktiknya yang cuma mengamankan jumlah pungutan suara atau *coups d'état*, adalah rahasia kekuatan dan klaim kolektivisme (*claim of collectivism*) terhadap alam pikiran manusia. Ini adalah urat nadi dalam sejarah piramida, dan jika hal ini dibiarkan mengakar lebih lama secara diam-diam, kolektivisme akan mengakar sebagaimana ia telah mengakar dalam Nazisme dan Kapitalisme dengan hukum antinomi yang serupa (Tambahkan: kegagalan yang terus-menerus untuk memperhitungkan apa yang akan dilakukan Asia terhadap kolektivisme, dengan jumlah penduduknya yang banyak itu saja sudah cukup untuk menggetarkan bumi, mengesampingkan keagungan moral (*moral grace*) dari para pemimpinnya seperti Nehru, Mao, Sjahrir)¹². Terhadap hal ini, salah satu merupakan peristiwa istimewa bagi Olson. Tahun 1944, terkait dengan Kantor Informasi Perang di Gedung Putih (*White House for the Office of War Information*), ia telah dibuat marah oleh adanya bias kebijakan Amerika Serikat terhadap rezim KMT di Cina dan kekerasan terhadap basis Komunis di Yen-an. Setelah perang, dua orang temannya membantunya untuk tetap bisa memantau berbagai perkembangan yang terjadi di Cina: Jean Riboud, seorang bankir muda asal Prancis yang aktif dalam gerakan Perlawanan sekarang adalah rekanan bisnis pada Cartier-Bresson di New York; dan Robert Payne, seorang penulis asal Inggris dari kasta Malrauvian, dosen di Kunming selama perang Cina-Jepang dan reporter dari Yen-an setelah itu, yang buku hariannya menawarkan sebuah kesan yang tidak terlupakan

¹² "Notes for the Proposition: Man is Prospective", *boundary 2*, II, 1-2, Musim Gugur 1973- Musim Dingin 1974, hal. 2-3.

(*indelible image*) tentang bobroknya moral rezim Chiang Kai-shek, dan bangkitnya Mao sebagai alternatif untuk mengatasi hal tersebut menjelang Perang Sipil (*Civil War*).¹³

Pada hari terakhir Januari 1949, setelah pengepungan damai (*peaceful siege*), tentara Komunis memasuki Beijing, menyempurnakan pembebasan Cina Timur-Laut. Segera saja, Olson mulai mengarang sebuah puisi sebagai tanggapan terhadap karya besar seorang modernis bernama Eliot — dalam kata-katanya sendiri, *Anti-Wasteland*.¹⁴ Dia menyele-saikan draf pertamanya sebelum PLA menyeberangi sungai Yangtze. Puisi tersebut diselesaikan pada musim panas di Black Mountain. Shanghai telah jatuh, tetapi Guangzhou dan Chongqing masih berada di bawah kontrol KMT; RRC belum lagi diproklamasikan. *The Kingfisher*, dengan eksordium monosilabusnya yang luar biasa:

Apa yang tidak berubah / adalah kehendak untuk berubah
(*What does not change / is the will to change*)

menempatkan revolusi Cina tidak berada di bawah tanda-tanda kejayaan masa kini, tetapi masa lalu. Puisi tersebut dibuka dengan legenda perdagangan Angkor Wat dalam buku burung pekakak yang hijau kebiru-biruan dan teka-teki karangan Plutarch di Delphi, perpotongan laporan Mao kepada CCP — ruang dan waktu dalam keseimbangan yang mengiringinya:

Aku berpikir tentang E di atas batu, dan apa yang Mao
katakan,

¹³ Robert Payne, *Forever China*, New York 1945; *China Awake*, New York 1947.

¹⁴ Untuk catatan naskah Olson yang menentukan puisinya terhadap puisi Eliot, lihat George Butterwick dalam esai yang sangat ahli, "Charles Olson's 'The Kingfishers' dan Penyair-penyair Perubahan", *American Poetry*, VI, No. 2, Musim Dingin 1989, hal. 56-57.

(I thought of the E on the stone, and of what Mao said)

'La lumière

tetapi burung pekakak
(but the kingfisher)

"de l' aurore

tetapi burung pekakak terbang ke Barat
(but the kingfisher flew west)

'est derant nous!

ia dapati warna di dadanya dari panasnya
Matahari yang mulai terbenam
*(he got the color of his breast
from the heat of the setting sun!)*

Perpindahan liriknya (*lyrical transfusion*) sangat singkat: Ornitologi (ilmu tentang burung) menghilangkan atribut-atribut mistik dari *Four Quartets*.

Legenda-legenda itu adalah legenda-legenda
Mati, terkatung-katung, burung pekakak
Tidak akan tahu ke mana arah angin berhembus
Atau menghindari halilintar.
Tidak juga, dengan sarangnya, air yang tenang.
Bersama tahun yang baru, selama tujuh hari.

*(The legends are legend. Dead, hung-up, the kingfisher
will not indicate a favoring wind,
or avert the thunderbolt. Nor, by its nesting,
still the waters, with the new year, for seven days.)*

Jauh dari semua aliran sungai, di kedalaman terowongan di tepian sungai, burung yang terbang ke arah Barat itu membangun sarangnya dari reruntuhan mangsanya. Segala apa yang berhubungan dengan udara dan warna digambarkan sebagai tercemar dan kegelapan:

Di atas sampah ini
(begitu mereka berkumpul untuk membentuk formasi piala)

anak-anak mereka dilahirkan.

Dan, begitu mereka diberi makan dan tumbuh,
sarang yang penuh kotoran ini, dan ikan-ikan mati
menjadi onggokan yang berbau busuk yang menetes

*(On these rejectamenta
[as they accumulate they form a cup-shaped structure]
the young are born.
And, as they are fed and grow,
This nest of excrement, and decayed fish becomes
A dripping fetid mass)*

Mao menyimpulkan:

Nous devons
 nous lever
 et agir!¹⁵

Puisi tersebut, bagaimanapun, benar secara menyeluruh:

Cahaya sedang berada di Timur. Ya. Dan kita harus bangkit,
beraksi. Di Barat, meskipun kegelapan sangat nyata (cahaya putih
menyelimuti segalanya) jika kau perhatikan, jika bisa kau tahan, jika
kau bisa,
cukup lama
selama ini penting baginya, penuntunku
adalah mawar kuning abadi,
jadi kamu harus

*(The light is in the east. Yes. And we must rise, act. Yet
in the west, despite the apparent darkness [the whiteness
which covers all] if you look, if you can bear, if you can,*

¹⁵ Panggilan Mao membentuk pidato penutup dalam Laporrannya untuk pertemuan Komite Sentral CCP yang diselenggarakan pada tanggal 25-28 Desember 1947 di Yangjiagou di Shaanxi. Lihat "Situasi Saat Ini dan Tugas-tugas Kita", *Selected Works*, Vol. 4, Beijing 1969, hal. 173. Olson menyebutkannya dalam terjemahan pidato berbahasa Prancis yang diberikan untuknya oleh Jean Riboud.

*long enough
as long as it was necessary for him, my guide
to look into the yellow of that longest-lasting rose,
so you must)*

Bagi orang asli Amerika yang dulunya datang dari Asia, dan peradaban-peradaban mereka – betapa-pun rendahnya – tetap lebih beradab daripada peradaban-peradaban Eropa yang menaklukkan mereka, menyisakan kepada anak turunnya puing-puing sebuah kehidupan yang masih harus dipulihkan kembali. Menggemakan (*echoing*) aliran dari Neruda *Alturas de Macchu-Picchu*. Yang diterjemahkan beberapa bulan sebelumnya –

Bukan satu kematian tetapi banyak,
bukan akumulasi tetapi perubahan
bukti-bukti yang berbalik, dan bukti-bukti yang berbalik itu adalah
hukum

*(Not one death but many,
not accumulation but change, the feed-back proves,
the feed-back is
the law)*

– puisi tersebut diakhiri dengan pencarian masa depan yang tersembunyi dalam kotoran dan reruntuhan.

Kuberi kau pertanyaanmu:
Akankah kau temukan madu/ditempat belatung tinggal?
Aku berburu di antara bebatuan

*(I pose you your question:
shall you uncover honey / where maggots are?
I hunt among stones)*

Manifesto estetisnya Olson, *Projective Verse*, muncul pada tahun berikutnya. Komposisinya yang terbuka sebagai bentuk perkembangan aliran objektif dari Pound dan Williams

menjadi wujud pernyataannya yang paling berpengaruh. Namun sambutan terhadap manifestonya itu secara umum gagal untuk menghargai moto yang ia adopsi dari Creeley – “bentuk tidak pernah lebih daripada sekedar perluasan isi” (*form is never more than an extension of content*)¹⁶ – terhadap puisi-puisi Olson itu sendiri. Beberapa penyair diperlakukan formal sejak saat itu. Pada kenyataannya, tema-tema yang ditulis Olson menimbulkan suatu *complexio oppositorum* tidak seperti yang lain. Kritik yang hebat terhadap humanisme rasionalis – “bahwa anggapan tertentu yang menyatakan bahwa orang Barat telah menempatkan dirinya sendiri antara ia sebagai makhluk alam dan di antara makhluk-makhluk alam lainnya yang bisa kita sebut, tanpa bermaksud menghina, menyebut objek”¹⁷ – Olson lebih dekat kepada pengertian Heideggerian tentang “Ada” (*Being*) sebagai integritas utama. Ia memperlakukan mobil-mobil sebagai barang-barang jinak menurut versinya, dan menjadi penyair pertama yang mendekati sibernatika (*cybernetics*) Norbert Wiener. Ia lebih tertarik kepada kebudayaan-kebudayaan kuno (*ancient cultures*), zaman pra-Socrates, menghargai lahirnya ilmu arkeologi sebagai sebuah kemajuan yang menentukan dalam pengetahuan manusia (*human knowledge*), karena ilmu ini bisa membantu untuk mengungkapkan kebudayaan-kebudayaan kuno tersebut. Tetapi ia memandang masa depan sebagai proyek kolektif dari penentuan nasib diri manusia itu sendiri – manusia sebagai “prospektif”. Anaximander berada di satu sisi imajinasinya, Rimbaud di sisi yang lainnya. Seorang demokrat yang anti-fasis, Olson mengharap persona Yeats untuk membela Pound dari ancaman penjara, dan sebagai seorang patriot ia

¹⁶ “Projective Verse”, *Selected Writings of Charles Olson*, diedit oleh Robert Creeley, New York 1966, hal. 16.

¹⁷ “Projective Verse”, hal. 24.

menghasilkan puisi yang mungkin merupakan satu-satunya puisi yang tidak membingungkan (*unmystified poem*) pada Perang Sipil Amerika Serikat.¹⁸ Revolusi kontemporer berasal dari Timur, tetapi Amerika bergabung dengan Asia: warna fajar di Cina dan warna penerbangan ke Barat merefleksikan adanya cahaya dari satu orbit. Frase yang dipakai Olson untuk menggambarkan dirinya—“setelah pembubaran, seorang arkeolog yang masih bau kencur”—menangkap kebanyakan makna-makna tersebut.

Di sinilah kemudian unsur-unsur bagi konsep postmodern yang bisa diterima pertama kali tercetus. Dalam karya Olson, sebuah teori estetika terkait dengan sebuah sejarah kenabian (*prophetic history*), dengan sebuah agenda menggabungkan inovasi puisi dengan revolusi politik dalam tradisi klasik para perintis sastra atau para seniman (*avant-gardes*) di era Eropa sebelum perang. Kelanjutannya dengan *Stimmung* modernisme yang asli, dalam pengertian masa kini yang menggairahkan karena penuh dengan masa depan yang sangat penting, ditekankan. Olson, yang menganggap dirinya sendiri penakut (*timorous*), diinterogasi oleh FBI karena masuk dalam perkumpulan yang dicurigai semasa perang di awal tahun 1950-an. *Black Mountain College*, dimana ia adalah Kepala Sekolah yang terakhir di situ, tutup pada tahun 1954. Dalam tahun-tahun pergolakan, puisi-puisinya makin memudar (*straggling*) dan pendek (*gnomic*). Dan referensi mengenai postmodern pun menghilang.

¹⁸ *Anecdotes of the Late War*, yang memulai: “yang lemah vs kekerasan sebagai alternatif satu sama yang lain/untuk *los americanos*”, dan mengakhiri: “Grant tidak tergesa-gesa./Ia hanya yang terbaik.//Lebih dulu atau lebih akhir mati.” Bandingkan dengan kesalahan yang berarti baik dari *For the Union Dead*.

C. New York – Harvard – Chicago

Pada akhirtahun 1950-an, ketika istilah post-modernisme kembali muncul, istilah tersebut telah beralih ke tangan-tangan pihak lain, secara kurang lebih kebetulan, sebagai pertanda buruk (*negative marker*) mengenai apa yang *kurang* modern. Pada tahun 1954 C. Wright Mills dan Irving Howe —bukan secara kebetulan: mereka bersama-sama berasal dari lingkungan pergaulan umum (*common milieu*) kaum *Kiri New York*. Sosiolog, dengan cara yang lebih tajam, memakai istilah tersebut untuk menunjukkan suatu zaman dimana ide-ide modern mengenai liberalisme dan sosialisme telah ambruk, karena akal dan kebebasan berbagi lahan dalam satu masyarakat postmodern yang terombang-ambing dan konformitas yang kosong.¹⁹ Kritik, dengan nada yang lebih halus, meminjam istilah postmodern untuk menggambarkan fiksi kontemporer yang tidak bisa menahan tekanan kaum modernis dengan satu masyarakat sekitar yang divisi kelasnya makin tidak terbentuk dengan adanya kemakmuran pasca-perang (*post-war prosperity*).²⁰ Satu tahun kemudian, Harry Levin, berangkat dari istilah yang digunakan Toynbee, memberikan ide tentang bentuk-bentuk postmodern secara lebih tajam, untuk melukiskan kesusastaan

¹⁹ “Kita berada pada akhir dari apa yang disebut: Zaman Modern. Sama seperti Zaman Kuno diikuti oleh beberapa abad kekuasaan Oriental, yang secara kedaerahan oleh orang-orang Barat disebut sebagai Zaman Kegelapan, jadi sekarang Zaman Modern dibuat sukses oleh periode post-modern”: C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, New York 1959, hal. 165-167.

²⁰ Irving Howe, “Mass Society and Post-Modern Fiction”, *Partisan Review*, Musim Panas 1959, hal. 420-436; dicetak ulang di dalam *Decline of the New*, New York 1970, hal. 190-207, dengan surat tambahan. Artikel Howe, meskipun tidak membuat referensi dengan karya Mill, jelas bergantung padanya, khususnya *White Collar*: lihat dalam deskripsi khususnya tentang “masyarakat massa” yaitu “separuh-kesejahteraan dan separuh-tentara yang berkedudukan tetap”, dimana “publik yang koheren terpisah-pisah”.

epigon (*epigone literature*) yang telah meninggalkan standar-standar intelektual yang keras tentang modernisme – tanda keterlibatan baru antara seniman dan kaum borjuis, di persimpangan antara budaya dan perdagangan.²¹ Tak diragukan lagi, di sinilah letak awal dari sebuah versi buruk postmodern.

Pada tahun 1960-an, keadaan ini berubah. Separo jalan menuju ke kritik Leslic Fiedler, yang antitesis temperamental terhadap Lovin, berbicara di sebuah konferensi yang disponsori oleh Konggres Kebebasan Budaya (*Conggress of Cultural Freedom*), yang diselenggarakan oleh CIA untuk sektor intelektual Perang Dingin (*Cold War*). Dalam kesempatan ini, ia merayakan sebuah perasaan bagus di kalangan generasi muda Amerika, yang “didepak dari sejarah” – generasi muda budaya yang miskin tantangan (*nonchallance*) dan terputus (*disconnection*), yang punya banyak impian (*hallucinogeus*) dan hak-hak sipil (*civil rights*) sebagai warga negara, diterima dengan baik dalam literatur postmodern yang segar.²² Hal ini, jelas Fiedler kemudian dalam majalah *Playboy*, akan melintasi kelas-kelas dan mencampuradukkan berbagai macam aliran sastra, meninggalkan ironi dan kesungguhan modernisme (*solemnities of modernism*), dan juga perbedaan antara tinggi dan rendah, kembali kepada hal yang sentimentil dan menggelikan. Pada tahun 1969 pemahaman Fiedler mengenai postmodern bisa dilihat, dalam adanya tuntutan akan pembebasan emansipasi

²¹ “What was Modernism?”, *The Massachusetts Review*, Agustus 1960, hal. 609-630; dicetak ulang pada *Refractions*, New York 1966, hal. 271-295, dengan sebuah catatan pembukaan.

²² “The New Mutans’, *Partisan Review*, Musim Panas 1965, hal. 505-525; dicetak ulang pada *Collected Papers*, Vol. 2, New York 1971, hal. 379-400. Howe, seperti yang diperkirakan, mengeluhkan teksnya dalam sebuah survai yang bersungut-sungut, “The New York Intellectuals”, *Commentary*, Oktober 1968, hal. 49; dicetak ulang pada *The Decline of the New*, hal. 260-262.

dan naluri yang melemah, menenggelamkan gema pergolakan mahasiswa pada waktu itu, jarang sekali dikaitkan dengan ketidakacuhan terhadap sejarah.²³ Suatu perubahan arah yang mirip dengan hal tadi dan diketahui dari sosiologi Amitai Etzioni, yang kemudian hari terkenal karena khutbahnya mengenai komunitas moral, yang bukunya *The Active Society* – dipersembahkan kepada murid-muridnya di Columbia dan Berkeley dalam masa pemberontakan – mengetengahkan tentang sebuah periode “postmodern” ditandai dari sejak berakhirnya Perang Dunia II, dimana kekuatan bisnis besar dan kaum elit yang sudah mapan (*established elites*) sedang mengalami kemunduran, dan masyarakat bisa untuk pertama kalinya menyukseskan demokrasi menjadi ditegakkan”.²⁴ Pembalikan argumentasi dari *The Sociological Imagination* adalah sempurna.

Tetapi jika pemakaian kata-kata Howe dan Mills dibalik dengan kata sejenis dari Fiedler dan Etzioni, semuanya tetap merupakan improvisasi terminologis. Karena modern, – secara estetis dan historis – secara prinsip selalu menempatkan keabsolutan masakini, membuatnya sulit untuk membuat definisi mengenai periode setelahnya, yang akan mengubahnya menjadi masa lalu yang tidak mutlak. Dalam pengertian ini, pembuatan satu awalan sederhana (*simple prefix*) – menunjukkan apa yang datang berikutnya – sebenarnya sudah menjadi sifatnya melekat dalam konsep itu sendiri, yang bisa lebih atau kurang diperhitungkan di masa mendatang. Istilah “postmodern” yang seperti inilah yang penting. Tetapi perkembangan teori adalah soal lain lagi. Gagasan tentang postmodern tidak mencapai penyebaran yang lebih luas sampai tahun 1970-an. ❧

²³ “Cross the Border, Close the Gap”, *Playboy*, Desember 1969, hal. 151, 230, 252-258; dicetak ulang pada *Collected Papers*, Vol. 2, hal. 461-485.

²⁴ *The Active Society*, New York 1968, hal. vii, 528.

②

୪୩

Kristalisasi

A. Athena – Kairo – Las Vegas

Saat yang menentukan telah tiba dengan kemunculannya pada musim gugur tahun 1972 di Binghamton di sebuah jurnal yang diberi judul *Journal of Post-modern Literature and Culture* – tinjauan *boundary 2*. Warisan Olson telah kembali ke permukaan (*resur-faced*). Esai utama pada isu pertama, oleh David Antin, diberi judul “*Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry*” (Modernisme dan Postmodernisme: Mendekati Masa Kini dalam Puisi Amerika). Antin membatat semua luncuran meriam dari Eliot dan Tate sampai Auden dan Lowell, bahkan ia juga menyerang Pound, sebagai tradisi yang regresif dan picik, yang kecenderungan moralnya tidak ada kaitannya dengan modernisme internasional yang asli – aliran Apollinaire, Marinetti, Khlebnikov, Lorca, József, Neruda – yang prinsipnya merupakan kolase yang dramatis (*dramatic collage*). Di era Amerika setelah perang, adalah para penyair

Black Mountain, dan di atas semuanya Charles Olson, yang telah menemukan kembali semangatnya.¹ Vitalitas kekinian post-modern, setelah jatuhnya ortodoksi puisi era 1960-an, berhutang budi pada contoh ini. Satu tahun kemudian, *boundary 2* mencurahkan perhatiannya pada pembuatan buku “*Charles Olson: Reminiscences, Essays, Reviews*” (Charles Olson: Buku Kenang-kenangan, Esai, Review) – satu apresiasi penuh yang pertama kali dibuat sejak kematiannya.

Penerimaan inilah yang untuk pertama kalinya menstabilkan gagasan postmodern sebagai rujukan kolektif (*collective reference*). Dalam prosesnya, bagaimanapun, hal ini mengalami suatu perubahan. Ketertarikan Olson akan kesusastraan proyektif (*projective literature*) di atas humanisme dikenang dan dihormati. Tetapi ketertarikan politiknya kepada masa depan setelah era kapitalisme – sisi lain dari “keberanian” Rimbaud yang dihormati dalam *The Kingfishers* – tidak dilihat orang. Bukan karena *boundary 2* sama sekali tidak mendapat sambutan radikal (*radical impulse*). Penciptanya, William Spanos, memutuskan untuk memandang jurnal tersebut sebagai akibat dari keterkejutannya terhadap kolusi Amerika Serikat dengan Junta Yunani, ketika ia menjabat sebagai dosen tamu di Universitas Athena. Kemudian ia menjelaskan bahwa, “pada waktu itu, ‘modern’ berarti, secara harfiah, sastra Modernis yang mempercepat munculnya Kritisisme Baru (*New Criticism*)

¹ “Penampilan Olson dan para penyair *Black Mountain* merupakan permulaan akhir bagi tradisi Modernis Metafisik, yang sama sekali bukan tradisi ‘modernis’ tetapi keganjilan secara anomali bagi puisi Amerika dan Inggris. Inilah akibat dari benturan kuat anti-modernis dan kebajikan-kebajikan yang bersifat kedaerahan dengan cangkokan modernisme Pound dan modernisme Gertrude Stein dan William Carlos Williams yang lebih murni”: *boundary 2*, I, No. 1, hal. 120. Antin mengangkat karya besar Olson, “Ketika Kematian Memangsa Kita” sebagai lambangnya bagi syair-syair baru.

dan Kritisisme Baru ini yang mendefinisikan Modernisme dalam terminologi ototelik modernisme itu sendiri". Di Athena ia merasakan "semacam keterkaitan" di antara ortodoksi yang telah mapan, di mana di dalamnya ia latih, dengan pemerintahan yang kejam yang ia saksikan sendiri. Dalam perjalanan kembali ke Amerika, ia menyusun *boundary 2* sebagai pemutusan dengan kedua hal tersebut di atas. Pada puncak Perang Vietnam, tujuannya adalah untuk "menempatkan sastra kembali ke tampuk keluasan dunia", pada masa "paling dramatis dalam hegemoni Amerika dan keruntuhannya", dan untuk mendemonstrasikan bahwa postmodernisme adalah suatu bentuk penolakan, serangan, keruntuhan formalisme estetis dan politik konservatif Kritisisme Baru".²

Tetapi pada saat jurnal tersebut diluncurkan tidak pernah bertepatan dengan tujuannya itu. Penolakan pribadi Spanos terhadap Kepresidenan Nixon tidak diragukan lagi — ia tidak bisa menunjukkan penolakannya tersebut. Tetapi 20 tahun masa Perang Dingin telah membuat keadaan menjadi tidak menguntungkan bagi penyatuan visi budaya dan politik: kesatuan Olson tidak bisa diselamatkan. *Boundary 2* itu sendiri, menurut retrospeksi editornya, tetap bertahan secara esensial sebagai jurnal sastra, ditandai dengan sebuah existensialisme Sartrean dalam simpati, dan kemudian ditutup oleh Heidegger.

² "Pembicaraan dengan William Spanos", *boundary 2*, Musim Panas 1990, hal. 1-3, 16-17. Wawancara ini, oleh Paul Bove — penerus Spanos sebagai editor Jurnal — merupakan dokumen fundamental bagi sejarah ide postmodern. Setelah membicarakan penangkapannya dalam protes melawan pengeboman Kamboja, Spanos memahami bahwa "Saya tidak cukup berhubungan dengan apa yang saya kerjakan sebagai warga negara dengan perspektif kritis, sastra saya. Saya tidak ingin berkata bahwa mereka mutlak berbeda, tetapi saya tidak sadar diri tentang hubungan-hubungan tersebut".

Hasilnya adalah untuk menginfleksi objektivisme Olson ke dalam metafisika “Ada” Heideggerian, yang seiring berjalannya waktu menjadi untaian dominan dalam *boundary 2*. Ruang dunia postmodern, oleh karenanya menjadi hampa. Segera saja, kekosongan itu diisi oleh orang baru. Di antara para kontributor awal jurnal tersebut adalah Ihab Hassan, seorang kritikus yang telah menerbitkan esai pertamanya mengenai postmodernisme. Seorang kelahiran Mesir – putra seorang gubernur aristokratis di antara perang-perang, terkenal karena represi seorang demonstran nasionalis melawan Pengawasan Inggris (atas Mesir)³ – dan seorang insinyur yang terlatih, ketertarikan asli Hassan terletak pada modernisme tinggi yang ditekan menjadi minimum: apa yang disebutnya sebuah “sastra bisu” (*literature of silence*), mengalir turun dari Kafka sampai ke Beckett. Ketika ia memperluas gagasan postmodernisme pada tahun 1971, bagaimanapun, Hassan memasukkan hal ini ke dalam spektrum kecenderungan yang lebih luas yang radikal atau menolak berbagai corak utama modernisme: suatu konfigurasi yang meluas sampai mengarah kepada seni rupa (*visual*

³ Pada tahun 1930, Ismael Sidky, yang didukung oleh Istana dan Inggris, menutup parlemen Mesir. Kekacauan pecah di seluruh wilayah negeri dan bertemu dengan kekuatan bersenjata. Yang luka-luka dan mati khususnya banyak sekali di El Mansura. “Pada akhir hari itu, enam orang tergeletak mati di jalan, empat mahasiswa pada usia remaja mereka. Tidak seorang pun menghitung yang terluka ... Saya merasakan loyalitas saya terpecah antara ayah saya dan musuh-musuhnya. Tiga tahun kemudian, Mustafa el Nahas menjadi perdana menteri Mesir. Ayah saya dipaksa untuk mengundurkan diri”: Ihab Hassan, *Out of Egypt, Scenes and Arguments of an Autobiography*, Carbondale 1986, hal. 46-48: dalam lebih dari satu cara, peringatan sugestif. Untuk tulisan saksi mata tentang pem-bunuhan, yang dilihatnya sebagai seorang anak berusia sebelas tahun dari sebuah balkon di atasnya, bandingkan dengan peringatan yang sangat berbeda dari feminis Mesir, Latifa Zayyat: *The Search*, London 1996, hal. 41-43. Latar belakang kejadian-kejadian tersebut dirancang oleh Jacques Berque, *L’Egypte – Impérialisme et Révolution*, Paris 1967, hal. 452-460.

arts), musik, teknologi, dan perasaan manusia secara luas.⁴

Penyebutan satu persatu kecenderungan-kecenderungan dan para seniman yang mengikutinya kemudian adalah dari Mailer sampai *Tel Quel*, Hippies sampai Konseptualisme. Dalam lingkup heterogen, bagaimanapun, satu kelompok inti dapat dikenali. Tiga nama muncul dengan frekuensi khusus: John Cage, Robert Rauschenberg dan Buckminster Fuller. Semuanya tergabung dengan *Black Mountain College*. Tidak hadir di sini, di sisi lain, yaitu Olson. Tempatnya, diduduki oleh figur keempat – Marshall McLuhan. Dalam kombinasi ini, poros utamanya jelas Cage: teman dekat Rauschenberg dan Fuller, serta pengagum McLuhan. Cage juga, tentu saja, seorang pengikut utama aliran estetika bisu; karangannya *4/33'* secara terkenal melebihi gerak isyarat drama tanpa kata (*wordless drama*) yang manapun ketika Hassan mengakhiri surveinya tentang daftar kata-kata yang beragam (*motley indices*) dari postmodernisme – berlari dari Pesawat Bumi (*Spaceship Earth*) menuju Kampung Global (*Global Village*), kumpulan orang-orang dan peristiwa, pengurangan aleatori dan pertunjukan lawak, ketidaktetapan dan keberlanjutan – serta berusaha mensistesisikan semua itu di tengah “kekejaman jiwa” (*anarchies of the spirit*), yang menumbangkan kebenaran modernisme yang jauh, si pengarang adalah salah satu dari sedikit seniman yang bisa menjawab tantangan.

Dalam tulisan-tulisan berikutnya, Hassan menangkap gagasan Foucault tentang sebuah perubahan epistemik untuk menyarankan pergeseran yang sebanding (*comparable shifts*) dalam ilmu pengetahuan dan filsafat, dalam masa kebangkitan

⁴ “POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography”, *New Literary History*, Musim Gugur 1971, hal. 5-30; dicetak ulang dengan beberapa perubahan kecil pada *The Postmodern Turn*, Ithaca 1987, hal. 25-45.

Heisenberg atau Nietzsche. Dalam hal ini, ia berpendapat bahwa kesatuan yang mendasar dari postmodern terletak pada “permainan indeterminasi dan imanensi”, yang berakar pada seni yang dibentuk oleh Marcel Duchamp. Daftar para penerusnya adalah termasuk Ashbery, Barth, Bartheleme dan Pynchon dalam dunia sastra; Rauschenberg, Warhol, Tinguely dalam dunia seni rupa. Pada tahun 1980, Hassan telah menggabungkan sebuah daftar motif-motif poststrukturalis ke dalam sebuah taksonomi rumit (*elaborate taxonomy*) mengenai perbedaan antara paradigma postmodern dan modern serta memperluas Gotha para praktisinya lebih lanjut.⁵ Namun sebuah masalah yang lebih besar muncul. “Apakah postmodernisme itu”, ia bertanya, “hanyalah sebuah kecenderungan artistik ataukah juga sebuah gejala sosial (*social phenomenon*)?”, dan “jika demikian, bagaimanakah dengan berbagai aspek dari fenomena berikut – psikologis, filosofis, ekonomis, politis – juga terlibat atau tidak terlibat?” Terhadap pertanyaan-pertanyaan tersebut, Hassan tidak mempunyai jawaban yang koheren, tetapi ia membuat satu observasi penting. “Post-modernisme, sebagai bentuk perubahan sastra, dapat dibedakan dari aliran-aliran perintis yang lebih dahulu lahir (Kubisme, Futurisme, Dadaisme, Surealisme, dan lain-lain), begitu juga modernisme”, tulisnya. “Tidak juga aliran Olympian yang tidak memihak seperti aliran sesudahnya dan tidak juga aliran Bohemian yang cengeng seperti aliran sebelumnya, postmodernisme menawarkan suatu jenis akomodasi baru antara seni dan masyarakat”.⁶

⁵ Secara berturut-turut: “Budaya, Indeterminasi dan Imanensi: Pinggiran Era (Postmodern)”, *Humanities in Society*, No. 1, Musim Dingin 1978, hal. 51-85, dan “The Question of Postmodernism”, *Bucknell Review*, 1980, hal. 117-126; dicetak ulang pada *The Postmodern Turn*, hal. 46-83, dan (direvisi sebagai “The Concept of Postmodernism”) hal. 84-96.

⁶ “The Question of Postmodernism”, hal. 122-124; kalimat terakhir tidak

Jenis yang seperti apa? Jika perbedaan terus digali; akan susah untuk menghindari politik. Tetapi di sinilah Hassan justru mengundurkan diri. “Saya mengaku kepada rasa tidak berselera terhadap kegusaran ideologis (*ideological rage*) (yang terburuk sekarang penuh dengan intensitas yang bergairah dan kekurangan keyakinan) serta penyelewengan dogma-dogma agama dan sekular. Saya mengakui punya perasaan yang bertentangan terhadap politik, yang bisa menimbulkan reaksi yang menyesakkan terhadap seni dan kehidupan”.⁷ Segera saja ia menunjukkan ketidaksukaannya secara lebih spesifik, menyerang kritik-kritik Marxis mengenai ketundukan kepada “penindasan kejam terhadap ideologi” dalam “determinisme sosial, bias kolektivis, ketidakpercayaan terhadap kesenangan estetis (*aesthetic pleasure*) mereka yang tersembunyi”. Yang lebih disukai sejauh ini, sebagai filsafat bagi post-modernitas, adalah “semangat kepura-puraan toleransi dan pengharapan dari pragmatisme Amerika”, di atas segalanya dalam sosok William James yang ekspansif dan meriah, yang pluralismenya menawarkan “balsem etis” (*ethical balm*) bagi kegelisahan zaman sekarang.⁸ Karena bagi politik, perbedaan-perbedaan lama telah kehilangan rupa dalam segala makna yang manapun. Istilah-istilah semacam “kiri dan kanan, basis dan superstruktur, produksi dan reproduksi, materialisme dan idealisme” telah menjadi “hampir tidak bisa ditemui, kecuali untuk mengabadikan prasangka (*perpetuate prejudice*)”.⁹

muncul dalam versi revisi yang diterbitkan dalam *The Postmodern Turn*, hal. 89-91.

⁷ “Pluralism in Postmodern Perspective” (1986), dalam *The Postmodern Turn*, hal. 178.

⁸ *The Postmodern Turn*, hal. 203-205, 232.

⁹ *The Postmodern Turn*, hal. 227.

Konstruksi Hassan mengenai postmodern, bahwa ia adalah orang pertama yang menghubungkannya melintasi dunia seni, dan menandai membuatnya diterima secara luas. Langkah menuju dunia sosial terbentang lebar. Ini pastilah satu alasan mengapa ia menarik diri dari bidang ini pada akhir tahun 1980-an. Tetapi ada satu alasan lain, alasan internal dalam catatannya mengenai seni itu sendiri. Komitmen orisinil Hassan adalah kepada bentuk-bentuk yang menjengkelkan (*exasperated forms*) dari modernisme klasik (*classic modernism*) – Duchamp atau Berkett: apa yang sudah De Onís sebutkan sebelumnya tentang istilah “ultramodernisme” pada tahun 1930-an. Ketika ia mulai mengeksplorasi situasi budaya pada tahun 1970-an, Hassan menguraikannya secara penuh melalui prisma ini. Peran strategis jatuh di barisan depan yang bisa dilacak pada masa *Black Mountain*. Dugaan semacam itu punya banyak hal untuk dikatakan mengenai hal tersebut. Tetapi selalu ada aspek lain dari pandangan seperti itu yang coba digambarkan oleh Hassan, yang jauh lebih dekat kepada involusi yang menghiasi (*decorative involusion*) dari *élan* modernis yang diperlihatkan oleh De Onís sebagai “post-modernisme”. Warhol bisa dianggap sebagai cara yang singkat dalam hal ini.

Ikhtisar orisinil (*original conspectus*) Hassan termasuk hal ini, jika tanpa tekanan bekerja lembur, bagaimanapun, ia merasa bahwa ini mungkin merupakan tujuan secara keseluruhan dimana postmodern condong pada pertengahan dekade, sebuah pertunjukan desain (*design exhibition*) di Grand Palais, *Styles 85*, mempertontonkan kesatuan objek-objek postmodern “dari paku payung sampai kapal pesiar” (*from thumbtacks to yachts*), menuntunnya kepada perubahan perasaan (*certain revulsion*) tertentu: “Berjalan menembus urutan yang

cemerlang (*bright farrago*), berhektar-hektar semangat, parodi, olok-olok, saya merasakan senyuman di bibir saya membeku”.¹⁰ Ketika ia datang untuk menulis kata pengantar teks-teks yang dikumpulkannya mengenai topik ini, *The Postmodern Turn* tahun 1987, ia mengisyaratkan dengan jelas bahwa judul tersebut juga merupakan semacam *ucapan selamat tinggal*: “Postmodernisme itu sendiri telah berubah, mengambil tikungan yang salah. Terjebak antara keganas-an ideologis (*ideological truculence*) dan kesia-siaan, terperangkap dalam *kegenitannya* sendiri, post-modern telah menjadi cemoohan, penuh nafsu akan kesenangan dan ketidakpercayaan yang remeh (*trivial disbeliefs*)”.¹¹

Bagaimanapun, alasan Hassan mengapa ia menjadi *kejam* terhadap postmodern telah memberi inspirasi bagi kebanyakan teorisi terkemuka mengenai postmodern untuk meneruskan teorinya. Ironisnya, adalah dunia seni di mana ia cuma sedikit saja memberi perhatian yang akhirnya memproyeksikan istilah postmodern kepada masyarakat luas. Pada tahun 1972, Robert Venturi dan teman-temannya, Denise Scott Brown dan Steven Izenour menerbitkan manifesto arsitektur (*architectural manifesto*) pada dekade itu, *Learning from Las Vegas*. Venturi telah membuat dirinya sendiri mendapat kritik dari kalangan ortodoks murni dari *International Style* di era karya-karya besar Mies (*the age of Mies*), Mannerist yang khusyuk, *masterpiece* Baroque, Rococo, dan Edwardian sebagai nilai-nilai alternatif bagi praktek kontemporer.¹² Dalam buku baru itu, ia dan teman-temannya meluncurkan serangan yang lebih menentang

¹⁰ *The Postmodern Turn*, hal. 229.

¹¹ *The Postmodern Turn*, hal. xvii.

¹² *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966: “Arsitek-arsitek tidak lagi bisa diintimidasi oleh bahasa moral puritan arsitektur Modern ortodoks” — “Lebih adalah bukan kurang”: hal. 16.

(*iconoclastic attack*) tentang Modernisme, atas nama citra populer penting dari kepingan spekulasi. Di sini, mereka berpendapat akan ditemukan pembaharuan yang spektakuler dari asosiasi historis arsitektur melalui lukisan (*painting*), grafis (*graphics*), dan pahat (*sculpture*). Saatnya kembali kepada ucapan Ruskin bahwa arsitektur adalah dekorasi bangunan (*decoration of construction*).

Belajar secara sambil lalu, pesan *Learning from Las Vegas* bersandar pada dasar pikiran yang akan membuat Ruskin takjub. “Faktor komersial menantang si arsitek untuk mengambil pandangan positif”, Venturi dan teman-temannya menulis, “nilai-nilai Las Vegas tidak dipertanyakan di sini, moralitas komersial, kepentingan-kepentingan spekulatif, dan naluri bersaing tidak dipermasalahkan”.¹³ Analisis formal mengenai arak-arakan tanda yang penuh gegap gempita (*joyous riot of signs*) di langit gurun tidak perlu menghindari penilaian sosial (*social judgement*), tetapi analisis tersebut menegaskan suatu hal. “Arsitektur Modern ortodoks itu progresif, bisa dibilang revolusioner, utopis, dan puritan: hal tersebut bertentangan dengan kondisi yang ada”. Namun perhatian prinsipil si arsitek adalah “tidak seharusnya dengan seharusnya, tetapi dengan apa” dan “bagaimana cara mengembangkannya”.¹⁴ Di belakang netralitas sederhana dari agenda ini — “apakah masyarakat benar atau salah bukan-lah urusan kita pada saat itu” — menimbulkan sebuah pertentangan yang damai (*disarming opposition*). Berlawananan dengan kemonotonan megastruktur modernis dengan semangat dan heterogenitas kekacauan spontan masyarakat urban, *Learning from Las Vegas* meringkas

¹³ *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972, hal. 0 [sic].

¹⁴ *Learning from Las Vegas*, hal. 0, 85.

dikotomi di antara mereka dalam sebuah frase: “Membangun untuk manusia” (*Building for man*) vs “Membangun untuk banyak orang (pasar)” (*Building for men [markets]*).¹⁵ Kesederhanaan dalam kata di dalam kurung (pasar) mengungkapkan segalanya. Di sinilah terletak hubungan baru antara seni dan masyarakat yang diperkirakan oleh Hassan tetapi gagal didefinisikan.

Program Venturi, dirancang untuk menggantikan yang modern, masih kurang memiliki nama. Tidak lama lagi. Pada tahun 1974, istilah “postmodern” – diantisipasi satu dekade sebelumnya oleh Pevsner, untuk menghantam historisisme yang lemah – telah memasuki dunia seni di New York, di sana mungkin arsitek pertama yang menggunakannya adalah murid Venturi yaitu Robert Stern. Namun kritik yang membuatnya mujur adalah Charles Jencks, edisi pertama dari *Language of Post-modern Architecture* muncul pada tahun 1977. Lebih polemik lagi dalam penguburan modernismenya – menurut dugaan dilupakan orang tahun 1972, dengan penghancuran kebangkitan di Barat-Pertengahan – Jencks adalah orang pertama yang lebih kritis dari Venturi terhadap kapitalisme Amerika, dan terhadap kolusi antara keduanya dalam komisi pembangunan pasca-perang. Namun, selagi berbeda pendapat mengenai kebutuhan jangkauan yang lebih luas daripada yang sudah diizinkan oleh Venturi, untuk memasukkan bentuk-bentuk ironis dan juga simbolis, idenya ini berdasarkan pada ide-ide dalam *Learning from Las Vegas* – keserbaragaman inklusif, sifat yang mudah dibaca secara populer, simpati kontekstual. Meskipun judulnya, Jencks awalnya ragu-ragu untuk menyebut nilai tersebut sebagai bersifat “postmodern”, karena istilah itu – diakuinya – “mengandung pengelakan, mengikuti zaman,

¹⁵ *Learning from Las Vegas*, hal. 84.

dan yang paling buruk istilah itu bersifat negatif”.¹⁶ Ia lebih suka arsitektur akan menjadi lebih baik jika digambarkan sebagai “eklektisisme radikal” (*radical eclecticism*), bahkan “tradisional” (*traditionalesque*), dan satu-satunya arsitek yang bisa mengikuti hal ini adalah Antonio Gaudí.

Dalam setahun, Jencks berubah pikiran, mengadopsi penuh ide-ide postmodern dan sekarang berpikir bahwa eklektisisme sebagai gaya “pengkodean-ganda” (*double-coding*): yaitu, arsitek-tur yang memakai sintaksis serapan modern dan historis, dan menampilkan keduanya dalam citarasa terpelajar dan sensibilitas populer. Adalah percampuran antara lama dan baru, tinggi dan rendah ini, yang memberi arti modernisme sebagai sebuah gerakan, dan terbukti di masa depan.¹⁷ Pada tahun 1980, Jencks membantu mengorganisir seksi arsitektur dari Venice Biennale yang dipimpin oleh Paulo Portoghesi, seorang pionir praktisi postmodern yang flamboyan, berjudul “*The Presence of Past*” (*Kehadiran Masa Lalu*), yang menarik

¹⁶ *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977, hal. 7. Didorong sebagian oleh karya kritikus Marxis, Malcolm MacEwan, kolega Edward Thompson pada *The New Reasoner*, pada tahap ini Jencks menawarkan periodisasi “mode-mode produksi arsitektural” — kapitalis mini; kapitalis negara sejahtera; monopoli kapitalis, atau dominasi baru pengembang komersial yang meresap segalanya. “Beberapa arsitek modern, dalam upaya keras untuk membuat senang diri mereka sendiri, telah memutuskan bahwa sejak saat ini, inilah situasi yang tidak dapat dielakkan, yang harus memiliki poin-poin bagusnya ... ‘Main Street hampir semuanya benar’, menurut Robert Venturi”; hal. 11-12, 35.

¹⁷ *The Language of Post-Modern Architecture*, Edisi yang direvisi dan diperluas, New York 1978, hal. 6-8: “Modernisme menderita dari elitisme, Post-Modernisme sedang mencoba untuk mengatasi elitisme itu”, dengan mencapai “melalui bahasa daerah, menuju tradisi dan *slang* jalanan komersial” — “arsitektur, yang telah dipaksa diet selama lima puluh tahun, hanya bisa menikmati diri dan berkembang semakin kuat dan semakin dalam sebagai hasilnya”. Diskusi dari Pra-Modernis Gaudí dibuang dari versi baru, atas dasar-dasar konsistensi.

perhatian publik internasional secara luas. Sampai sekarang Jencks telah menjadi pendukung setia akan hal itu dan taksonomer prolifk akan perkembangannya.¹⁸ Langkah paling penting yang diambilnya adalah membedakan, arsitektur “modern lanjut” dari “postmodern”. Mementahkan klaim bahwa modernisme telah runtuh di awal tahun 1970-an, Jencks menyatakan bahwa dinamika yang terkandung di dalamnya masih bertahan, dalam bentuk penyerangan, sebagai sebuah estetika kegagahan teknologi (*aesthetic of technological prowess*) – namun masih bertahan terhadap permainan masa lalu dan sindiran yang menandai postmodernisme: Foster dan Rogers melawan Moore dan Graves.¹⁹ Ini adalah padanan sastra dari dunia arsitektur yang dimenangkan Hassan – *ultramodernisme*.

Menghargai persamaan, Jencks membalikkan pertentangan di antara istilah-istilah De Onís, tanpa rasa sesal. Tidak peduli seberapa produktifnya –ultramodernisme semacam itu secara historis ada di belakang. Adalah postmodernisme, sumber-sumber simboliknya menjawab kebutuhan masa kini akan spiritualitas baru, sebagaimana bangunan penuh hiasan yang menggembirakan (*exuberant baroque*) dari Kontra-Reformasi (*CounterRevolution*), yang mewakili seni maju dari zaman itu. Pada pertengahan tahun 1980-an, Jencks *merayakan* postmodern sebagai peradaban dunia yang toleran dan majemuk serta mempunyai banyak pilihan, yang membuat polarisasi menjadi tidak masuk akal dengan istilah-istilahnya

¹⁸ Ia kemudian akan menyatakan bahwa “tanggapan terhadap kuliah-kuliah dan artikel-artikel saya sedemikian kuat dan menyebar luas, yang menciptakan Post-Modernisme sebagai gerakan sosial dan arsitektural”: *Post-Modernism: the New Classicism in Art and Architecture*, New York, 1987, hal. 29.

¹⁹ *Late Modern Architecture*, New York 1980, hal. 10-30.

yaitu, “sayap kiri dan kanan, kapitalis dan kelas pekerja.” Dalam sebuah masyarakat dimana reformasi sekarang lebih berarti daripada produksi, tidak ada lagi “pelopor seni”, karena “tidak ada musuh untuk ditaklukkan” dalam jaringan kerja elektronik global (*global electronic network*). Dalam keadaan yang penuh persaingan dalam dunia seni sekarang ini “tidak terhitung lagi banyaknya individu di Tokyo, New York, Berlin, London, Milan, dan kota-kota besar lainnya berkomunikasi dan bersaing satu sama lain, begitu mereka ada di dunia perbankan”.²⁰ Di luar kreasi kaleidoskop mereka yang berubah dengan cepat, diharapkan akan muncul “sebuah pemerintahan simbolis yang bisa dinikmati semua orang dari hal ini sebagaimana agama bisa melakukannya”²¹ – *agenda utama* postmodernisme. Di lain pihak, impian sinkretistik Toynbee telah kembali.

B. Montreal – Paris

Penangkapan arsitektur dari lambang post-modern, yang ada dari tahun 1977-1978, terbukti bisa bertahan. Gabungan utama dari istilah yang pernah ada sejak bersama bentuk-bentuk ruang bangunan terbaru. Namun pergeseran ini segera saja diikuti oleh perluasan jangkauan secara lebih jauh, dalam arah yang tidak diduga-duga karya filosofis pertama yang mengadopsi gagasan postmodernisme adalah *La Condition Postmoderne* karya Jean-François Lyotard yang muncul di Paris pada tahun 1979. Lyotard telah memperoleh istilah tersebut langsung dari Hassan. Tiga tahun sebelumnya, ia menghadiri sebuah konferensi di Milwaukee mengenai postmodern dalam pertunjukan seni yang dipimpin oleh Hassan. Menyatakan

²⁰ *What is Post-Modernism?*, London 1986, hal. 44-47.

²¹ *What is Post-Modernism?*, hal. 43.

“pancang-pancang postmodernisme sebagai suatu keseluruhan tidaklah untuk menunjukkan kebenaran dalam penutupan gambaran, tetapi untuk menentukan *perspektif-perspektif* dalam kembalinya suatu *kehendak*”, Lyotard memuji film eksperimental Michael Snow yang terkenal itu tentang sebuah pemandangan kosong di Kanada yang diambil dengan kamera tidak bergerak, dan proyeksi-proyeksi spasial Duchamp.²² Buku barunya cukup mendekati tema yang diangkat Hassan – implikasi-implikasi epistemologis dari kemajuan-kemajuan akhir-akhir ini dalam ilmu-ilmu alam. Bagaimanapun, dengan habisnya *La Condition Post-moderne* adalah dibentuknya sebuah komisi yang bertugas memberikan laporan mengenai keadaan “pengetahuan kontemporer” (*contemporary knowledge*) bagi dewan universitas di pemerintahan Quebec, dimana partai nasionalis René Levesque baru saja memegang kekuasaan.

Bagi Lyotard, kehadiran postmodernisme terkait erat dengan bangkitnya masyarakat post-industri – diteorikan oleh Daniel Bell dan Alain Touraine – dimana pengetahuan telah menjadi kekuatan produksi ekonomi utama dalam suatu arus yang melintasi negara-negara, namun tidak pada saat yang sama telah kehilangan legitimasi-legitimasi tradisionalnya. Karena meskipun masyarakat sekarang tersusun dengan baik, tidak sebagai kesatuan organik atau tidak juga ajang konflik yang dualistis (Parsons atau Marx), tetapi sebagai sebuah jaringan komunikasi linguistik (*web of linguistic communications*), bahasa itu sendiri – keseluruhan ikatan sosial – tersusun

²² “Bawah sadar sebagai *Miseen-Scène*”, dalam Michael Benamou dan Charles Caramello (eds), *Performance in Postmodern Culture*, Madison 1977, hal. 95. Hassan memberikan catatan penting untuk pidato pada konferensi ini. Untuk kontak intelektual antara keduanya pada saat ini, lihat *La Condition Postmoderne*, catatan 1, 121, 188, dan *The Postmodern Turn*, hal. 134, 162-164.

dari beraneka ragam permainan yang berbeda-beda, yang aturan-aturannya tidak dapat dibandingkan, dan agonistik yang saling berhubungan. Dalam kondisi-kondisi seperti ini, ilmu pengetahuan hanya menjadi satu permainan bahasa di antara yang lainnya: ilmu pengetahuan tidak lagi menduduki posisi utama di atas bentuk-bentuk pengetahuan lainnya sebagaimana pada zaman modern ilmu pengetahuan menduduki posisi penting. Pada kenyataannya, superioritasnya sebagai kebenaran denotatif atas gaya-gaya naratif pengetahuan biasa menyembunyikan dasar legitimasinya sendiri, yang secara klasik berdiri di atas dua bentuk narasi besar itu sendiri. Yang pertama, diambil dari Revolusi Prancis, yang mengisahkan dongeng tentang kemanusiaan sebagai agen heroik dari pembebasannya sendiri melalui kemajuan pengetahuan; yang kedua, diturunkan dari Idealisme Jerman, suatu kisah tentang jiwa sebagai bentangan kebenaran yang progresif. Hal-hal semacam itu merupakan mitos-mitos besar yang menjustifikasi modernitas.

Ciri yang menentukan kondisi postmodern, sebaliknya, merupakan hilangnya kredibilitas metanarasi-metarasi tersebut. Bagi Lyotard, hal tersebut telah dimentahkan oleh perkembangan imanen ilmu pengetahuan itu sendiri: di satu pihak, oleh pemajemukan jenis-jenis argumentasi dengan dikembangkan paradoks dan paralogisme —yang diantisipasi dalam ilmu filsafat oleh Nietzsche, Wittgenstein dan Lévinas; dan di lain pihak, oleh bukti-bukti yang dikembangkan, yang terdiri dari pecahan-pecahan, yang dipimpin oleh ibukota atau negara, mengurangi “kebenaran” menjadi “performativitas”. Ilmu pengetahuan yang mengabdikan pada kekuasaan menemukan legitimasi baru. Tetapi pragmatisme aslinya dari ilmu

pengetahuan post-modern tidak terletak pada pencarian bentuk, tetapi dalam produksi paralogistis – dalam dunia mikro-fisika, pecahan-pecahan, kekacauan, “membentuk evolusinya sendiri tidak berkelanjutan, katastrofik, tidak bisa diralat dan paradoksikal”.²³ Jika impian tentang konsensus adalah pecahan nostalgia demi emansipasi, narasi-narasi seperti itu tidak pernah usang, hanya menjadi lebih kecil dan lebih kompe-titif: “narasi kecil tadi menjadi bentuk murni penemuan imajinatif”.²⁴ Analogi sosialnya, dimana *The Postmodern Condition* berahir, adalah kecenderungan menuju kontrak sementara dalam semua wilayah keberadaan manusia: pekerjaan, emosi, seks, politik – yang mengikat lebih ekonomis, fleksibel, kreatif daripada ikatan-ikatan modernitas (*bonds of modernity*). Jika bentuk seperti ini didukung oleh “sistem”, ini tidak sepenuhnya terikat padanya. Kita patut berbahagia karena ini cukup mengikuti zaman dan membaur, Lyotard menyimpulkan, karena alternatif murni yang manapun bagi sistem pada akhirnya akan menyerupai apa yang coba ditentangnya.

Pada pergantian tahun 1970-an, tulisan-tulisan Hassan – utamanya dalam literatur – masih harus dikumpulkan; tulisan Jencks terbatas pada bidang arsitektur saja. Dengan judul dan topik, *The Postmodern Condition* adalah buku pertama yang memperlakukan postmodernisme sebagai perubahan umum (*general change*) dari keadaan manusia (*human circumstance*). Dengan posisi yang menguntungkan dari sang filosof membuat postmodernisme menggema secara lebih luas, melintasi berbagai audien, dari semua campur tangan yang

²³ *La Condition Postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Paris 1979, hal. 97. Terjemahan Inggrisnya: *The Postmodern Condition*, Minneapolis 1984, hal. 60.

²⁴ *La Condition Postmoderne*, hal. 98; *The Postmodern Condition*, hal. 60.

ada sebelumnya: sampai sekarang mungkin masih merupakan pekerjaan paling besar dalam hal ini. Namun akibat terisolasi — buku tersebut adalah petunjuk yang menyesatkan (*misleading guide*) bagi posisi intelektual Lyotard. Karena *The Postmodern Condition*, yang ditulis sebagai komisi resmi, dibatasi secara esensial dalam batas epistemologis ilmu-ilmu alam — tentang apa yang kemudian diakui Lyotard, pengetahuannya kurang dari terbatas.²⁵ Apa yang ia temukan di dalamnya adalah pluralisme kognitif, berdasarkan atas gagasan — yang masih segar bagi para audien Gallic, dan Anglo-Saxon — permainan bahasa yang berbeda dan tiada tara (*incommensurable language-games*). Hal yang membingungkan dari konsepsi orisinal Wittgenstein, seringkali dicatat, hanya ditutup oleh klaim Lyotard yang menegaskan bahwa permainan seperti itu sifatnya mementingkan diri sendiri dan menyakitkan, seandainya ada konflik di antaranya yang tidak mempunyai ukuran umum. Pengaruh berikutnya dari buku tersebut, dalam hal ini, adalah dalam hubungan terbalik terhadap kepentingan intelektualnya, sebagaimana hal ini telah menjadi inspirasi relativisme yang sering dilewati — dimana kawan dan lawan sama saja — bagi tanda postmodernisme.

Apa yang secara nyata dari kerangka kerja ilmiah Lyotard, “laporan tentang pengetahuan”, kurang dilihat orang baik di bidang seni atau politik. Hal yang membuat orang ingin tahu tentang buku itu terletak pada fakta bahwa inilah dua gairahnya yang paling utama bagi dirinya sebagai seorang filosof. Seorang

²⁵ “Saya membuat banyak cerita, saya hubungkan dengan sejumlah buku yang belum pernah saya baca, tampaknya mengesankan banyak orang, ini semua tentang parodi kecil ... Ini hanya yang terburuk dari buku-buku saya, yang hampir semuanya buruk, tetapi itulah satu yang terburuk”: *Lotta Poetica*, Seri Ketiga, Vol. I, No. 1, Januari 1987, hal. 82 — wawancara dari kepentingan daftar pustaka lebih umum.

militan anggota kelompok Kiri Jauh *Socialisme ou Barbarie* selama satu dekade (1954-1964) yang selama itu ia menjadi komentator hebat tentang Perang Algeria, Lyotard tetap aktif dalam pecahan organisasi *Pouvoir Ouvrier* tersebut untuk dua tahun lagi. Keluar dari kelompok ini ketika ia yakin kaum proletar tidak lagi menjadi pelaku revolusioner yang sanggup menantang kapitalisme, ia aktif di universitas yang bergolak di Nanterre pada tahun 1968 dan masih menafsirkan ulang Marx untuk pemberontakan-pemberontakan kontemporer pada akhir tahun 1969. Tetapi dengan adanya pemberontakan di Prancis, gagasan Lyotard berubah. Karya filosofis besar pertamanya, *Discours, Figure* (1971), mempercepat tersohnya figur aliran Freudian, sebagai oposisi terhadap catatan linguistik Lacan tentang ketidaksadaran, sebagai dasar bagi teori seni, yang diilustrasikan oleh puisi-puisi dan lukisan-lukisan.

Pada saat terbitnya *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), ia menjadi semakin bersemangat untuk berpolitik. “Akal”, katanya, “telah berkuasa dalam modal. Kita tidak ingin modal hancur karena ia tidak rasional, tetapi karena akal dan kekuasaan adalah satu. Tidak ada apapun dalam kapitalisme, tidak ada dialektika pemecahan masalahnya dalam sosialisme: sekarang jelas bagi semua orang, sosialisme sama saja dengan kapitalisme. Semua kritik, hanyalah menggabungkannya”. Yang sendirian bisa menghancurkan kapitalisme adalah “arus hasrat” generasi muda di seluruh dunia untuk melakukan “yang pembimbing tunggalnya adalah intensitas kasih sayang dan pelipatgandaan kekuatan yang bergairah”.²⁶ Peran para seniman yang maju: dulu Opjazz, Futurisme atau LEF di Rusia; sekarang Rothko, Cage atau Cunningham di Amerika —sedang

²⁶ *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris 1973, hal. 12-13, 16-18.

meledakkan rintangan-rintangan untuk membebaskan hasrat ini dengan membawa bentuk-bentuk kenyataan yang sudah ada menuju nyala api. Seni dalam hal ini ada di bawah semua kekacauan politik. “Estetika adalah untuk orang yang berpolitik, saya (dan tetap?) bukanlah alibi, tempat pengasingan diri yang menyenangkan, tetapi kekurangan dan belahan yang menurun ke lapisan tanah bagian bawah dari iklim politik, sebuah gua yang luas yang bagian dalamnya bisa dilihat dari atas ke bawah atau dari dalam keluar”.²⁷

Dengan bukunya *Economic Libidinal* (1974), Lyotard maju satu langkah lebih jauh. Tidak ada kritik terhadap Marx, oleh orang-orang naif semacam Castoriadis atau Baudrillard, atas nama pemujaan kreativitas yang saleh atau mitos nostalgis pertukaran simbolis. Untuk menyingkap “hasrat yang bernama Marx”, transkripsi yang sempurna diperlukan bagi politik ke dalam ekonomi libidinal, yang tidak akan gentar menghadapi kebenaran yang dieksploitasi itu sendiri yang dihidupkan secara khusus — bahkan oleh para pekerja industri — sebagai kenikmatan erotis (*erotic enjoyment*): kenikmatan masokistis atau histeris (*masochistic or hysterical delectation*) dalam penghancuran kesehatan fisik di pertambangan dan pabrik-pabrik, atau dis-integrasi identitas pribadi di rumah-rumah atau perkampungan kumuh yang tidak bernama. Modal itu diinginkan oleh mereka yang dikuasai oleh modal itu sendiri, dulu dan sekarang. Perlawanan menentang hal ini baru muncul ketika kesenangan-kesenangan yang ditawarkannya menjadi “tidak dapat dipertahankan lagi” (*untenable*), dan ada pergeseran mendadak akan jalan keluar yang baru. Namun hal ini tidak ada sangkut pautnya dengan pengkultusan tradisional

²⁷ *Dérive à partir de Marx et Freud*, hal. 20.

terhadap golongan Kiri. Sama seperti tidak adanya alienasi yang terlibat dalam investasi populer pada modal, begitu juga dalam disinvestasi “tidak ada gengsi libidinal, kebebasan libidinal, atau persaudaraan libidinal” —hanya ada pencarian intensitas afektif yang baru.²⁸

Latar belakang terbesar perjalanan Lyotard dari sosialisme revolusioner menuju hedonisme nihilis terletak, tentu saja, pada evolusi dari Republik ke5 itu sendiri. Konsensus orang Prancis di awal tahun 1960-an telah meyakinkannya bahwa kelas pekerja sekarang secara esensial telah terintegrasikan ke dalam kapitalisme. Gejala di akhir tahun 1960-an memberinya harapan bahwa generasi muda (bukan kelas pekerja) di dunia mungkin bisa menjadi pertanda adanya pemberontakan. Gelombang *euphoria* konsumerisme yang menyapu bersih seluruh negara di awal dan pertengahan tahun 1970-an kemudian membawa ke arah pembentukan teori kapitalisme sebagai mesin penggerak gairah. Pada tahun 1976, bagaimanapun, Partai-partai Sosialis dan Komunis telah setuju mengenai Program Umum, dan tampaknya akan memperoleh kemenangan pada pemilu legislatif berikutnya. Prospek PFC di pemerintahan untuk pertama kalinya sejak permulaan era Perang Dingin menyebarkan kepanikan dalam pendapat yang dapat dihormati, mempercepat perlawanan balasan keras terhadap ideologi. Hasilnya adalah meroketnya *Nouveaux Philosophes*, sekelompok penerbit *soixante-huitard* yang terdahulu, yang dilindungi oleh media dan *Elysée*.

Dalam perubahan haluan politik Lyotard, ada satu yang tetap tidak berubah. *Socialisme ou Barbabie* adalah antikomunis sejak awalnya, dan apapun perubahan keyakinannya, hal ini

²⁸ *Economie Libidinale*, Paris 1974, hal. 136-138.

tetap merupakan elemen yang tidak dapat dihilangkan dalam pandangannya. Tahun 1974, ia menceritakan rahasianya untuk mengejutkan teman-temannya di Amerika bahwa presiden pilihannya adalah Giscard, karena Mitterand bergantung pada dukungan komunis. Menjelang pemilu tahun 1978, dengan ancaman dari partisipasi PCF secara nyata dalam pemerintahan, ia oleh karena itu merasa mendua terhadap *Nouveaux Philosophes*. Di satu pihak, serangan dahsyat mereka terhadap komunisme membawa akibat yang bermanfaat; di lain pihak, mereka secara terang-terangan mau berkompromi dengan pemerintahan yang sah. Campur tangan Lyotard dalam debat pra-pemilu, dialog sengit *Instructions Païennes* (1977), mengejek tetapi sekaligus membela mereka. Di sinilah ia pertama kali merumuskan gagasan “meta-narasi” yang ditampilkan begitu menonjolnya dalam *The Postmodern Condition*, dan membuat targetnya yang sebenarnya menjadi sangat jelas. Hanya satu “kisah utama” terletak pada asal-usul istilah tersebut: Marxisme. Untungnya, kekuasaan sekarang pada akhirnya terkikis oleh gelombang ombak – gelombang kecil yang tidak terhitung jumlahnya dari Gulag. Benar adanya bahwa di Barat ada juga narasi besar tentang modal: tetapi narasi ini lebih disukai oleh orang Partai, karena ia “tidak bertuhan” (*godless*) – “kapitalisme” tidak menghargai cerita dari siapa pun”, karena “narasinya adalah tentang segala sesuatu dan bukan apa-apa”.²⁹

Pada tahun yang sama dengan keluarnya manifesto politik, Lyotard menyiapkan peraturan estetis. *Les Transformateurs Duchamp* mempersembahkan pengarang *Large Grass* dan *Given*

²⁹ *Instructions Païennes*, Paris 1977, hal. 55. Penggunaan pertama istilah-istilah Lyotard “narasi besar” (*grand narratives*) dan “meta-narasi” (*meta-narrative*) mengidentifikasi pertaliannya tanpa berpanjang-panjang lagi sebagai Marxisme: hal. 22-23.

sebagai seniman kritis non-isomorfik (struktur sama bentuknya tidak), keganjilan, dan ketiadataraan. Lagi-lagi membela laporannya tentang *jouissance* proletariat industri awal dalam kumpulannya yang sedang retak, Lyotard berpendapat, “Jika engkau menggambarkan nasib para pekerja” secara eksklusif dalam istilah pengasingan, eksploitasi, dan kemiskinan, engkau menampilkan mereka sebagai korban yang pasrah menunggu seluruh proses terjadi sampai akhirnya memperoleh pembebasan pada saat munculnya perbaikan berikutnya (sosialisme). Engkau kehilangan inti dari semua itu, yang bukan pertumbuhan kekuatan produksi berapapun mahal harganya, bahkan bukan pula kematian dari banyak pekerja, sebagaimana yang Mary seringkali katakan dengan sinis yang diperindah oleh Darwinisme. Engkau melewatkan energi yang kemudian menyebar dalam karya seni dan ilmu pengetahuan, sorak-sorai dan sakitnya menemukan apa yang bisa engkau raih dalam hidup (kehidupan, bekerja, berpikir, dan dicintai) di tempat yang diyakini tidak ada lagi perasaan untuk melakukan hal-hal seperti itu. Katakanlah, ini memang keras. Kekerasan inilah, suatu “asketisisme mekanis” (*mechanical asceticism*), yang mengilhami enigma seksual Duchamp. *The Glass* adalah “penundaan” dari ketelanjangan; *Given* adalah kelanjutannya. Terlalu cepat melihat si wanita merebahkan dirinya telanjang di atas *the Glass*, dan terlambat di panggung *the Given*. Si pelaku adalah seorang pelaku perubahan yang kompleks (*complex transformer*), sebuah baterai mesin perubah bentuk. Tidak ada seni, karena tidak ada objek. Hanya ada transformasi, pendistribusian kembali energi. Dunia adalah pecahan-pecahan yang beranekaragam yang mentransformasikan unit-unit energi ke unit-unit energi yang lainnya”.³⁰

³⁰ *Les Transformateurs Duchamp*, Paris 1977, hal. 23, 39-40.

Daerah pedalaman di belakang *The Post-modern Condition* adalah lebih terurus daripada dokumen yang dikarang bagi pemerintahan di Québécois itu sendiri. “Laporan tentang pengetahuan menyisakan dua pertanyaan dari keprihatinan paling mendalam terhadap mati surinya Lyotard. Apakah implikasi-implikasi postmodernitas terhadap seni dan politik? Lyotard segera saja menjawab pertanyaan yang pertama, di mana ia menemukan dirinya sendiri dalam posisi yang serba salah. Ketika ia menulis *The Postmodern Condition*, ia agak tidak sadar akan penyebaran istilah tersebut dalam arsitektur, mungkin satu-satunya bidang seni yang tidak pernah ditulis, dengan makna berlawanan terhadap semua yang ia hargai. Ketidakpedulian ini tidak akan lama. Tahun 1982 ia diberi kabar tentang konstruksi postmodern Jencks, dan penyambutannya yang hangat tersebar luas di Amerika Utara. Reaksi Lyotard sangat tajam. Postmodern semacam itu merupakan restorasi yang tersembunyi (*surreptitious restoration*) dari realisme yang meluntur yang dahulu dilindungi oleh Nazisme dan Stalinisme dan sekarang muncul kembali sebagai eklektisisme sinis oleh modal kontemporer: semua yang para seniman *avant-garde* telah diperjuangkan dilawan.³¹

Apa yang dijanjikan oleh ketegangan estetis yang mengendurini bukanlah hanya akhir dari eksperimentasi, tetapi juga suatu pembatalan dorongan lahirnya seni modern semacam itu, yang alirannya selalu datang dari jurang pemisah antara yang bisa dimungkinkan (*conceivable*) dan bisa ditampilkan (*presentable*), yang oleh Immanuel Kant disebut sebagai kemahamuliaan

³¹ “Réponse à la question: qu’est-ce que le post-moderne?”, dalam *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1986, hal. 29-33. Terjemahan Inggrisnya, “Answering the Question: What is Postmodernism?”, dilampirkan pada *The Postmodern Condition*, hal. 73-76.

(*sublime*) yang tentu saja berbeda dengan keindahan. Lalu seperti apakah keaslian seni postmodern itu? Jawaban Lyotard lemah. Postmodern tidak datang setelah modern, tetapi ia adalah sebuah gerakan pembaharuan internal dalam dirinya sendiri sejak pertama kalinya — aliran yang responsnya terhadap kehancuran aslinya adalah nostalgia kebalikan akan kesatuannya: terlepas dari penerimaan yang penuh sukacita akan kebebasan penemuan yang dilepaskannya. Namun ini bukanlah kemewahan. Karya seni *avant-garde* yang disetujui oleh Lyotard setahun kemudian adalah Minimalisme — yang *sublime* sebagai kemelaratan. Sebaliknya, yang melambungkan pasar seni adalah hal-hal yang digembar-gemborkan oleh Jencks: “proses percampuran, ornamentasi, hasil karya seni (*pastiche*) — membangkitkan “selera” publik yang bisa tidak punya “selera” sama sekali.³²

Jika persoalan Lyotard dalam menteorisasi seni post-modern terletak pada bergantinya kecenderungan estetis jauh dari arah yang selalu ia perjuangkan — memaksanya untuk menyatakan postmodernitas artistik sebagai prinsip perennial (*perennial principle*), bukan sebagai kategori periodik (*periodic category*), dalam kontradiksi yang nyata dari laporannya tentang postmodernitas ilmiah sebagai babak perkembangan yang bisa dimengerti —kesulitannya dalam membangun politik postmodern menjadi sejalan pada waktunya. Di sini kebingungan datang dari jalannya sejarah itu sendiri. Dalam *The Postmodern Condition*, Lyotard telah mengumumkan pudarnya semua narasi besar. Satu hal yang ia yakin telah mati adalah, tentu saja, sosialisme klasik. Dalam teks lanjutan, ia ingin memperluas daftar

³² “Le sublime et l’avant-garde” (kuliah Berlin 1983), dalam *L’Inhumain. Causeries sur le Temps*, Paris 1988, hal. 117.

narasi-narasi besar yang sekarang tidak berfungsi: penebusan Dosa dalam agama Kristen (*Christian redemption*), kemajuan Pencerahan, semangat Hegelian, kesatuan Romantik, rasisme Nazi, keseimbangan Keynesian. Tetapi acuan utamanya tetap selalu komunisme. Lalu apa yang mengacu pada kapitalisme? Pada masa Lyotard menulis, pada akhir era Carter, Barat – kemudian memasuki resesi hebat – jauh dari suasana teologis yang ramai. Sehingga ia dapat menyuguhkan kemiripan yang mungkin bahwa kapitalisme kontemporer hanya dikukuhkan oleh prinsip penampilan (*performance principle*), yang hanya merupakan bayangan semata dari legitimasi yang nyata.

Dengan adanya perubahan peristiwa-peristiwa yang tajam di tahun 1980-an – *euphoria* terhadap Reagan meledak, dan perlawanan terhadap golongan Kanan, memuncak pada jatuhnya blok Soviet pada akhir dekade tersebut – kedudukannya ini kehilangan kredibilitas. Jauh dari narasi-narasi besar yang telah hilang, tampaknya untuk pertama kalinya dalam sejarah dunia jatuh dalam ayunan kisah paling besar dari semuanya – cerita tunggal yang universal tentang kebebasan dan kemakmuran, kemenangan pasar global. Bagaimana Lyotard menyesuaikan diri dengan perkembangan yang tidak terencana ini? Reaksi pertamanya adalah bersikeras bahwa kapitalisme, meskipun tampaknya menam-pilkan akhir sejarah universal, pada kenyataannya, justru menghancurkan pendapat seperti itu – karena kapitalisme tidak punya nilai-nilai yang lebih tinggi daripada keamanan faktual semata. Kapitalisme tidak membutuhkan legitimasi, tidak menentukan apapun, tidak perlu menempatkan aturan normatif. Kapitalisme ada di mana-mana, tetapi sebagai kebutuhan bukan sebagai finalitas. Bisa jadi, kapitalisme menyembunyikan kepura-puraan

norma — “menghemat waktu”: tetapi apakah itu benar-benar dianggap sebagai akhir segalanya?³³

Ini adalah catatan yang tidak berharga untuk dilontarkan. Pada akhir tahun 1990-an, Lyotard menemukan jalan keluar yang lebih baik dari kesulitannya. Kapitalisme, tidak bisa dimengerti terutama sebagai fenomena sosial ekonomi semata. “Kapitalisme, lebih tepat jika disebut figur. Sebagai sebuah sistem, kapitalisme bersumber pada energinya sendiri, bukan pada kekuatan buruh, secara fisik (sistem itu tidaklah terisolasi). Sebagai figur, kapitalisme mendapatkan kekuatannya dari gagasan ketidakterhinggaan. Ia bisa muncul dalam kehidupan, kekuasaan, dan kesenangan baru. Semua ini bisa buruk sekali dan sangat menjijikkan. Namun, keinginan-keinginan tersebut merupakan pengeja-wantahan antropologis dari sesuatu yang secara ontologis adalah “kesegeraan” dan ketidakterhinggaan kehendak manusia. “Kesegeraan” ini tidak mengambil tempat berdasarkan kelas-kelas sosial. Kelas-kelas sosial bukan merupakan kategori-kategori ontologis yang berkaitan.³⁴ Penggantian sejarah oleh ontologi adalah satu pemberhentian, bagaimanapun: dalam beberapa tahun, Lyotard sudah berpindah ke astro-fisika.

Kemenangan kapitalisme atas sistem-sistem saingannya, menurut pendapatnya sekarang, adalah hasil dari sebuah proses seleksi yang telah mendahului sejarah manusia itu sendiri. Dalam keluasan jagad raya yang tiada tara ini, dimana semua tubuh tunduk pada *antropi*, peluang asli — “sekumpulan bentuk-bentuk energi yang saling tergantung” — memberi kebangkitan

³³ “Mémorandum sur la légitimité” (1984), dalam *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, hal. 94.

³⁴ “Appendice svelte à la question postmoderne” (1982), dalam *Tombeau de l’intellectuel et autres papiers*, Paris 1984, hal. 80.

dalam planet mungil di hadapan sistem-sistem kehidupan yang masih belum sempurna. Karena energi eksternal sangat terbatas, sistem-sistem tersebut harus bersaing satu sama lain, dalam garis evolusi yang terus menerus secara kebetulan. Akhirnya, setelah berjuta-juta tahun, satu spesies manusia muncul yang bisa berkata-kata dan menggunakan peralatan; kemudian “bentuk-bentuk yang beragam dari kesatuan umat manusia muncul, dan mereka terseleksi berdasarkan kemampuan mereka menemukan, menangkap, dan menyimpan sumber-sumber energi”. Setelah ribuan tahun, disela oleh revolusi neolitikum dan revolusi industri, “sistem-sistem yang disebut demokrasi liberal “membuktikan bahwa sistem-sistem tersebut paling baik dalam menunaikan tugasnya, mengalahkan komunis dan Islam, dan meredakan bahaya-bahaya ekologis. “Tampaknya tidak ada yang bisa menghentikan perkembangan demokrasi liberal kecuali matahari telah padam. Tetapi untuk menjawab tantangan ini, sistem itu telah mengembangkan cara-cara yang akan memungkinkannya untuk tetap bertahan seandainya sumber energi matahari benar-benar habis”.³⁵ Semua riset ilmiah kontemporer dilakukan untuk menuju eksodus, empat miliar tahun berlalu, spesies manusia dari bumi bertransformasi.

Saat pertama kali membayangkan gambaran ini, Lyotard menyebutnya sebagai “hiasan baru” (*new décor*).³⁶ Mengambil jalan dengan bahasa skenografi yang mengelakkan bayangan narasi – jika pada ongkos pengusulan yang tidak disengaja, pengayaan postmodern (*stylization of the postmodern*) selain itu sangat tidak disukai. Tetapi ketika sudah selesai,

³⁵ *Moralités Postmodernes*, Paris 1993, hal. 80-86.

³⁶ “Billet pour un nouveau décor” (1985), dalam *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, hal. 131-134.

ia menyajikannya sebagai “impian yang tidak diakui yang diimpikan oleh dunia postmodern itu sendiri” – “fabel post-modern”. Namun, ia bersikeras, “fabel itu realistis karena ia menghitung kembali cerita tentang kekuatan yang menjadikan, menghancurkan, dan mengulangi lagi realitas. Apa yang dilukiskan oleh fabel itu adalah konflik antara proses dua energi. “satu mengarah kepada penghancuran seluruh sistem, semua tubuh, yang hidup atau tidak, di planet kita dan di sistem tata surya kita. Namun, dalam proses *entropi* ini, yang memang harus terjadi dan berkelanjutan, suatu proses lain yang kontingen dan berhenti. Setidaknya untuk waktu yang lama, bertindak secara berlawanan dengan cara meningkatkan perbedaan dari sistem-sistemnya. Gerakan ini tidak bisa menghentikan yang pertama (kecuali gerakan itu bisa menemukan cara untuk mengisi ulang bahan bakar matahari), tetapi ia bisa keluar dari malapetaka dengan cara meninggalkan habitat kosmiknya”. Penggerak utama kapitalisme dengan demikian bukanlah kehausan akan keuntungan, atau hasrat manusiawi: tetapi ini adalah perkembangan *neguentropi*. “Perkembangan bukanlah penemuan yang dilakukan oleh manusia. Adalah perkembangan itulah yang menemukan manusia”.³⁷

Mengapa ini bukan merupakan narasi besar -- modern secara paling sempurna? Karena, kata Lyotard, ini adalah sebuah cerita tanpa historisitas atau harapan. Fabel adalah postmodern sebab “fabel tidak punya finalitas dalam cakrawala emansipasi yang manapun”. Manusia, sebagai saksi perkembangan, boleh menghadapkan wajahnya menantang sebuah proses yang mana mereka sendiri adalah kendaraan dari proses tersebut. “namun, meskipun kritik mereka terhadap perkembangan, terhadap

³⁷ “Une fable postmoderne”, dalam *Moralités Postmodernes*, hal. 86-87.

ketidaksetaraannya, terhadap ketidakteraturannya, terhadap kefatalannya, terhadap ketidakmanusia-wiannya, adalah merupakan ekspresi dari perkembangan dan ini sangat berarti bagi perkembangan itu sendiri". Keenergikan universal tidak menyisakan tempat bagi penderitaan — pura-pura. Namun, Lyotard juga dengan bebas menggambarkan kisahnya sebagai "tragedi energi" yang "mirip *Oedipus Rex* yang berakhir buruk", namun juga "mirip *Oedipus at Colonnus* yang mengizinkan dilakukannya pengampunan terakhir".³⁸

Kerapuhan intelektual (*intellectual fragility*) dari konstruksi terakhir tadi sangat membutuhkan perhatian. Dalam laporan orisinal Lyotard mengenai metanarasi tidak ada yang membatasi mereka terhadap ide emansipasi — yang hanya satu dari dua wacana modern mengenai legitimasi yang coba dilakukannya. Fabel postmodern masih akan menjadi narasi besar (*grand narrative*), bahkan sekalipun ini dikeluarkan dari temanya. Tetapi pada kenyataannya, tentu saja, ini tidak dikeluarkan. Apa lagi yang akan melarikan diri ke bintang selain emansipasi dari bumi yang sedang sekarat? Dalam daftar narasi Lyotard yang lainnya, kapitalisme berbicara tentang emansipasi secara lebih lanjut dan lebih meyakinkan daripada sebelumnya. Di tempat lain, Lyotard terpaksa mengakui hal ini. Bahkan ia juga mengakui: "Emansipasi bukan merupakan pekerjaan menghimpun dan memaksakan kebebasan dari luar" —api emansipasi adalah ideologi yang diupayakan oleh sistem untuk diaktualisasikan di banyak wilayah yang dicakupnya, seperti pekerjaan, perpajakan, pasar, keluarga, seks, ras, sekolah, budaya, komunikasi". Rintangan dan penolakan hanya akan semakin mendorong emansipasi menjadi semakin terbuka dan

³⁸ "Une fable postmoderne", hal. 91-93, 87.

kompleks, mendorong tindakan spontan – dan “sebenarnya itulah yang namanya emansipasi”. Jika fungsi kritik masih untuk mencela kelemahan-kelemahan sistem, “maka kritik-kritik semacam itu, apapun bentuknya, dibutuhkan oleh sistem tersebut untuk menggantikan fungsi emansipasi secara lebih efektif”.³⁹

Kondisi postmodern, dinyatakan sebagai kematian narasi besar (*death of grand narrative*), dengan demikian berakhir bersama semuanya kecuali kebangkitan abadi dalam kiasan perkembangan (*allegory of development*). Logika dari kesudahan yang aneh (*strange dénouement*) ini termaktub dalam jalan politik Lyotard. Dari tahun 1970-an dan selanjutnya, setelah komunis lama bercokol sebagai alternatif yang menyaingi kapitalisme, yang tidak begitu jahat – ia bahkan merayakannya dengan sengit sebagai, tatanan yang menyenangkan. Sekali blok Soviet terpecah-pecah, hegemoni kapitalisme menjadi kurang menarik. Kemenangan ideologisnya tampaknya mempertahankan jenis narasi yang melegitimasi yang telah ditulis dalam obituari Lyotard. Daripada menentang realitas baru dalam dunia politik, solusi Lyotard adalah sublimasi metafisik (*metaphysical sublimation*) dari kapitalisme. “Fabel postmodern” tidak menggantikan rekonsiliasi akhir apapun dengan modal. Sebaliknya, Lyotard sekarang menemukan kembali titik-titik berat oposisi yang telah lama berhenti dalam karyanya: pengutukan terhadap ketidaksetaraan global (*denunciation of global inequality*) dan operasi pemotongan jantung budaya (*cultural lobotomy*), serta cemoohan untuk reformasi sosial demokratis (*social-democratic reformism*), mengingat masa lalunya yang revolusioner. Namun,

³⁹ “Mur, golfe, système” (1990), dalam *Moralités Postmodernes*, hal. 67-68.

hanya perlawanan-perlawanan pada sistem yang bertahan tersebut ternyata ada di dalamnya: sikap diam seniman, ketidakmenentuan masa kecil, kebisuan jiwa.⁴⁰ Kepergian adalah “sorak-sorai kegirangan” (*jubilation*) dari kehancuran awal representasi oleh postmodern; perasaan bosan yang tidak menentu yang tidak terkalahkan (*invincible malaise*) sekarang menentukan jalannya waktu. Postmodern adalah “melankoli”.⁴¹

C. Frankfurt – Munich

The Postmodern Condition diterbitkan pada musim gugur tahun 1979. Tepatnya setahun kemudian, Jürgen Habermas menyampaikan pidatonya *Modernity – an Incomplete Project* di Frankfurt, pada saat penerimaan hadiah Adornonya dari para bapak kota. Mata kuliah ini menempati bagian yang aneh dalam diskursus postmodernitas. Substansinya hanya menyentuh tingkat terbatas tentang post-modern; namun efeknya adalah

⁴⁰ Lihat, khususnya, “A l’insu” (1988), “Ligne générale” (1991), dan “Intime est la terreur” (1993), dalam *Moralités Postmodernes*; dan “Avant-propos: de l’humain” (1988), dalam *L’Inhumain*, dimana Lyotard mengakui: “Inhumanitas sistem saat ini berada dalam proses konsolidasi, dengan nama pembangunan (di antara banyak nama lain), yang tidak harus dikacaukan dengan itu, rahasia secara tidak terbatas, dimana jiwa adalah sandera. Untuk mempercayai, seperti yang pernah saya perbuat, bahwa jenis inhumanitas pertama itu dapat memancarkan yang kedua, memberinya ekspresi, adalah kesalahan. Efek sistem ini agak membuang apa yang melepasnya menjadi pelupaan”: hal. 10. Yang lebih akhir, dalam “La Mainmise”, Lyotard menyebutkan kembali “dongeng pembangunan”, tetapi mengubah daftar: di sini, ia “mengantisipasi kontradiksi” – karena “proses pembangunan berjalan melawan desain emansipasi manusia”, meskipun menyatakan menjadi satu dengannya. Untuk pertanyaan – “Adakah satu kejadian dalam kita yang meminta diemansipasi dari emansipasi yang diduga ini?” – jawaban Lyotard berupa “residu” yang diwariskan oleh “masa kanakkanak yang tinggal kenangan” untuk “isyarat saksi” di dalam karya seni: *Un Trait d’Union*, Paris 1993, hal. 9.

⁴¹ *Moralités Postmodernes*, hal. 93-94.

menyorotinya sebagai pertalian standard. Hasil yang paradoks ini tentu saja, terutama karena kedudukan Habermas di dunia Anglo-Saxon sebagai seorang filosof Eropa pertama abad itu. Tetapi juga karena fungsi kedudukan kritis intervensinya. Untuk pertama kalinya sejak peluncuran ide postmodernitasnya pada akhir tahun 1970-an, tulisan ini mengalami perlakuan yang kasar (*abrasive treatment*). Jika kemunculan lahan intelektual khususnya memerlukan kutub negatif bagi ketegangan produktifnya, Habermas inilah yang memasukkannya. Kendati demikian, salah pemahaman secara tradisional telah melekat pada teks ini. Secara luas dibaca sebagai tanggapan terhadap karya Lyotard, karena kedekatan tanggalnya, namun pada kenyataannya barangkali dituliskan sebagai pengabaian yang kedua. Habermas bereaksi lebih pada pameran *Venice Biennale* tahun 1980, sebuah tempat yang terlihat dengan jelas bagi versi postmodernisme Jenck⁴² — sama seperti Lyotard, dari pihaknya, tidak sadar saat sedang memproduksi tulisannya sendiri. *Chassecroisé* ironis ide-ide berdiri pada sumber pertukaran ini.

Habermas mulai memahami bahwa semangat modernitas estetika (*spirit of aesthetic modernity*), dengan pengertian waktunya yang baru sebagai hadiah yang dibebankan pada masa datang yang heroik, terlahir di zaman Baudelaire dan mencapai klimaksnya di Dada, tampaknya telah memudar; kelompok

⁴² “Die Moderne — ein unvollendetes Projekt”, *Kleine politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt 1981, hal. 444. Pidato berbahasa Jerman ini secara signifikan lebih panjang dan lebih tajam nadanya dibanding dengan versi berbahasa Inggris yang disampaikan oleh Habermas sebagai Kuliah James di New York pada tahun berikutnya, diterbitkan pada *New German Critique*, Musim Dingin 1981, hal. 3-15. Kata-kata pembukanya mengajukan pertanyaan tumpul: “Apakah modern akan ketinggalan zaman seperti postmodernis nantinya? Atau apakah postmodern itu sendiri, yang dinyatakan dari sedemikian banyak sisi, hanya suara belaka?”

perintis seni (*avant-gardes*) telah tua. Ide postmodernitas berhutang kekuatannya pada perubahan yang tidak dapat ditandingi ini (*incontestable change*). Namun demikian, dari sini, para teoretikus neo-konservatif seperti Daniel Bell telah menarik kesimpulan yang salah. Logika antinomian budaya modernis, demikian mereka menyatakan, telah datang untuk menembus tekstur masyarakat kapitalis, dengan memperlemah serat moralnya dan menghancurkan disiplin kerjanya dengan pemujaan akan subjektivitas yang tidak terhambat, pada saat itu juga dimana budaya telah berhenti menjadi sumber seni kreatif. Hasilnya terancam menjadi cairan hedonistis dari tatanan sosial yang dulunya terhormat, yang hanya bisa diperiksa dari kebangkitan kembali kepercayaan agama (*revival of religious faith*) – di dunia yang tercemar, kembali dari yang suci.

Inilah yang akan mencela modernisme estetis atas apa yang semuanya jelas merupakan logika komersial modernisasi kapitalis itu sendiri, demikian Habermas mengamati. *Aporia* modernitas budaya yang nyata terletak di mana-mana. Proyek Pen-cerahan modernitas memiliki dua untaian. Satu adalah pembedaan untuk pertama kalinya dari ilmu, moralitas, dan seni – yang tidak lagi disatukan dalam agama yang ditampakkan – menjadi bidang-bidang nilai yang otonom, masing-masing diatur oleh norma-normanya sendiri – kebenaran, keadilan, keindahan. Yang lain adalah pelepasan potensial bidang-bidang yang baru saja dibebaskan ini menjadi aliran subjektif kehidupan sehari-hari, yang berinteraksi untuk memperkayanya. Ini adalah pro-gram yang telah berjalan tersesat. Karena bukannya masuk ke dalam sumber daya bersama komunikasi sehari-hari, setiap bidang justru telah cenderung berkembang menjadi

spesialisme esoteris (*esoteric specialism*), yang tertutup untuk dunia arti yang biasa. Bersama berjalannya abad ke19, seni menjadi daerah kantong kritis (*critical enclave*) yang semakin terasing dari masyarakat, bahkan semakin dalam memuja jaraknya sendiri darinya. Pada awal abad ke20, aliran *avant-garde* revolusioner seperti surealisme telah berusaha untuk menghancurkan pembagian sebagai hasil antara seni dan kehidupan dari gerakan-gerakan kehendak estetis spektakuler. Tetapi isyarat-isyaratnya sia-sia: tidak ada emansipasi yang mengalir dari destruksi bentuk-bentuk atau desublimasi arti-arti – kehidupan juga tidak pernah bisa ditransfigurasi dengan penyempitan seni itu sendiri. Itu memerlukan pemulihan sumber daya ilmu pengetahuan dan moralitas juga yang terjadi bersamaan, dan saling pengaruh-mempengaruhi ketiganya untuk menghidupkan dunia kehidupan.

Proyek modernitas belum direalisasikan. Tetapi upaya untuk meniadakannya – nasehat keputusan – telah gagal. Otonomi bidang-bidang nilai tidak bisa ditarik kembali, di atas penderitaan regresi. Kebutuhan masih harus menempatkan kembali budaya-budaya ahli yang masing-masing telah dihasilkan menjadi bahasa pengalaman umum (*language of common experience*). Namun demikian, untuk ini, harus ada hambatan-hambatan untuk melindungi spontanitas dunia kehidupan (*life-world*) dari serbuan kekuatan-kekuatan pasar dan administrasi birokratis. Tetapi, Habermas dengan muram menyatakan, “kesempatan-kesempatan untuk hari ini tidak sangat baik. Lebih atau kurang di setiap tempat di dunia Barat secara keseluruhan, iklim yang telah berkembang memajukan aliran-aliran kritis modernisme budaya”.⁴³ Tidak kurang dari tiga

⁴³ Untuk para pendengar Jermannya, Habermas menjelaskan bahwa

cabang konservatisme yang berbeda sekarang ditawarkan. Anti-modernisme kaum konservatif “muda” tertarik pada yang lama, kekuatan-kekuatan *dionysiac* melawan semua rasionalisasi, dalam tradisi yang berjalan dari Bataille sampai Foucault. Pra-modernisme kaum konservatif “lama” dibutuhkan untuk etika cap quasi-aristotelian kosmologis substantif, bersama baris-baris yang diintimasi oleh Leo Strauss. Postmodernisme “neo-konservatif” menyambut baik reifikasi bidang-bidang nilai terpisah ke bidang-bidang keahlian tertutup yang dipersenjatai melawan setiap permintaan dunia kehidupan, dengan konsepsi-konsepsi ilmu pengetahuan yang mendekati ilmu pengetahuan Wittgenstein awal, pengetahuan politik yang dipinjam dari Carl Schmitt, pengetahuan seni yang mendekati seni Gottfried Benn. Di Jerman, campuran anti dan pra-modernisme yang tersembunyi menghantui kontra-budaya, sementara aliansi pra dan post-modernisme yang tidak menyenangkan sedang mengambil bentuk dalam kemapanan politik (*political establishment*).

Argumen Habermas, yang padat bentuknya, dengan demikian adalah konstruksi yang aneh (*curious construction*). Definisi modernitasnya, yang secara tidak kritis diadopsi dari Weber, pada hakekatnya menurunkannya hanya menjadi diferensiasi formal dari bidang-bidang nilai (*value-spheres*) — untuk mana kemudian ia menambahkan rekonfigurasinya

kondisi “rekliping budaya modern yang dibedakan dengan praksis sehari-hari” bukan hanya “kemampuan dunia kehidupan untuk mengembangkan lembaga-lembaga yang bisa membatasi dinamika internal sistem ekonomi dan sistem tindakan administratif” tetapi “juga bisa membimbing modernisasi sosial bersama beberapa jalan non-kapitalis yang lain” — “wenn auch die gesellschaftliche Modernisierung in *andere* nichtkapitalistische Bahnen gelenk werden kann”. Diucapkan untuk para pendengar Amerikanya, Habermas secara berbeda membuang klausa ini, dan hanya meninggalkan hiasan *anodynnnya*. Bandingkan dengan “Die Moderne — ein unvollendetes Projekt”, hal. 462 dengan “Modernity — an Incomplete Project”, hal. 13.

sebagai aspirasi Pencerahan (*Enlightenment*) yang menginterkomunikasikan sumber daya dalam dunia kehidupan, ide yang asing bagi Weber dan sulit dideteksi dalam *Aufklärung* (yang berbeda dari Hegel) itu sendiri. Namun demikian, apa yang cukup jelas, adalah bahwa “proyek” modernitas seperti yang ia sketsakan adalah paduan kontradiksi dua prinsip yang berlawanan: spesialisasi dan popularisasi. Bagaimana sintesis keduanya pada setiap tahap akan direalisasikan? Sedemikian ditetapkan, dapatkah proyek pernah diselesaikan? Tetapi jika dalam pengertian ini ia tampak kurang tidak terselesaikan, daripada tidak bisa dikerjakan, maka alasannya terletak dalam teori sosial Habermas sebagai keseluruhan.

Karena ketegangan-ketegangan modernitas estetika dalam miniatur yang mereproduksi ketegangan dalam struktur tulisan masyarakat kapitalis bebasnya. Di satu pihak, ini diatur oleh “sistem-sistem” koordinasi impersonal, yang diperantarai oleh mekanismemekanisme pengatur uang dan kekuasaan, yang tidak bisa dipulihkan oleh suatu lembaga kolektif, dengan mengorbankan de-diferensiasi regresif tatanan-tatanan kelembagaan yang terpisah — pasar, administrasi, hukum, dan lain-lain. Di lain pihak, “dunia kehidupan” yang dipersatukan oleh norma-norma intersubjektif, dimana aksi komunikatif daripada aksi instrumental yang lazim berlaku, harus dilindungi dari “kolonisasi” sistem-sistem tersebut — namun demikian, tanpa menggangukannya. Dualisme apakah yang dikesampingkan adalah suatu bentuk kedaulatan rakyat (*popular sovereignty*), baik dalam pengertian tradisi-onal maupun radikal. Pengaturan diri dari produsen-produsen yang berasosiasi secara bebas ada di luar agenda. Apa yang tertinggal adalah kemauan lemah rekonsiliasi dua bidang tidak setara yang tidak mungkin. Karena

The Theory of Communicative Action Habermas, maka “bidang publik” akan menjadi tempat demokratis yang memperkuat antara keduanya – namun yang kemunduran strukturalnya telah ia lacak sejak lama. Dalam *Modernity – an Incomplete Project*, tidak ada sebutan tentang hal itu. Tetapi ia memiliki gemanya dalam contoh positif tunggalnya dari apa yang akan tampak pada penyediaan kembali seni dalam eksistensi sehari-hari: gambaran para pekerja muda di Berlin sebelum perang yang membahas altar Pergamon dalam *Aesthetics of Resistance* karya Peter Weiss, yang mengingatkan akan persamaan-persamaan bidang publik borjuis “kampungan” yang dibangkitkan dalam pengantar studinya yang terkenal kemudian hari. Tetapi, tentu saja, ini bukan satu-satunya ilustrasi fiktif. Estetika melepas keantikan klasiknya, bukan modernitas; yang ditetapkan dalam waktu, sebelum para *avant-garde* menjadi tua.

Mal à propos dapat diambil sebagai indeks selipan yang mendasari argumen Habermas. Ada keterpisahan dasar antara fenomena yang dimulai dengan mendaftar – kemunduran modernisme estetika yang tampak – dan tema yang berjalan untuk mengembangkan – spesialisasi yang berlebihan dari bidang-bidang nilai. Dinamika ilmu pengetahuan dengan jelas telah dipengaruhi oleh yang kedua. Mengapa seni harus demikian? Habermas mengusahakan tanpa jawaban: pada kenyataannya, bahkan tidak menempatkan pertanyaan-an. Hasilnya adalah kesenjangan yang menganga antara masalah dan solusi. Memudarnya vitalitas eksperimental terletak pada satu tujuan alamiah, reanimasi dunia kehidupan pada tujuan yang lain, dan benar-benar tidak ada hubungan di antara keduanya. Salah konstruksi memiliki gejalanya yang digeser dalam taksonomi khayalan (*fanciful taxonomy*) dengan mana ia berakhir. Apapun

yang akan dibuat oleh kritisisme dari intelektual yang turun dari Bataille sampai Foucault (ada banyak), namun tidak bisa dengan setiap goresan imajinasi yang akan dijelaskan sebagai “konservatif”. Demikian juga sebaliknya, walaupun keturunan neo-konservatif Wittgenstein, Schmitt atau Binn, belum lagi jika berbicara tentang para pemikir seperti Bell, untuk menghukum mereka sebagai sarana-sarana “postmodernisme” yang secara ganjil menyimpang dari kebiasaan: mereka khususnya telah berada di antara kritikus-kritikus yang paling tajam. Untuk menambahkan label pada lawan yang demikian adalah sama dengan meniadakan postmodern sama sekali.

Ini bukanlah kata terakhir Habermas atas pokok permasalahan. Yang kurang diperhatikan, tetapi lebih substansial, adalah kuliah yang ia berikan tentang “Arsitektur Modern dan Postmodern” di Munich setahun kemudian. Di sini Habermas terlibat dengan benteng teori estetika postmodern yang nyata, yang memperlihatkan pengetahuan dan semangat yang mengesankan tentang subjeknya. Ia mulai dengan mengamati bahwa gerakan modern dalam arsitektur — satu-satunya gaya yang menyatukan sejak neo-klasikisme — memancar dari semangat *avant-garde*, namun telah berhasil dalam menciptakan tradisi klasik yang sebenarnya bagi inspirasi rasionalisme Barat. Saat ini, rasionalisme ada di bawah serangan luas pem-binaan kota yang mengerikan dari sedemikian banyak kota pasca-perang. Tetapi “apakah wajah nyata arsitektur modern tampak dalam kekejaman-kekejaman ini, atau apakah wajah arsitektur modern menyimpangkan semangatnya yang sebenarnya?”⁴⁴ Untuk menjawab pertanyaan ini, diperlukan melihat kembali

⁴⁴ “Moderne und postmoderne Rchitektur”, kumpulan dalam *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt 1985, hal. 15; terjemahan Inggrisnya dalam *The New Conservatism*, Cambridge, Mass. 1989, hal. 8.

asal-usul gerakan tersebut.

Pada abad ke19, revolusi industri (*industrial revolution*) telah menampilkan tiga tantangan seni arsitektur yang belum pernah terjadi sebelumnya. Revolusi memerlukan desain dari jenis-jenis bangunan yang baru – baik budaya (perpustakaan, sekolah, rumah-opera) dan ekonomi (jalan kereta api – stasiun, pertokoan, gudang-gudang, perumahan pekerja); revolusi mendukung teknik-teknik dan material-material baru (besi, baja, beton, kaca); dan memaksakan perintah-perintah sosial yang baru (tekanan-tekanan pasar, rencana-rencana administratif), dalam “mobilisasi kapitalis semua kondisi kehidupan kota”.⁴⁵ Kebutuhan-kebutuhan saat ini membuat kewalahan arsitektur, yang gagal dalam menghasilkan tanggapan yang koheren terhadap kebutuhan, malahan mendisintegrasikan historisisme yang bersifat memilih-milih dari berbagai sumber atau utilitas yang suram. Dengan bereaksi pada kegagalan di awal abad ke20 ini, gerakan modern mengatasi kekacauan gaya bahasa (*stylistic chaos*) dan simbolisme yang tidak wajar (*factitious symbolism*) dari arsitektur Victorian akhir, dan siap mentransformasikan totalitas lingkungan yang dibangun, dari bangunan-bangunan ekspresif dan paling monumental sampai ke bangunan paling kecil dan paling praktis.

Dengan berbuat demikian, gerakan memenuhi dua tantangan pertama dari revolusi industri yang penuh kemenangan, dengan kreativitas formal luar biasa. Tetapi revolusi tidak pernah bisa menguasai yang ketiga. Modernisme arsitektural, benar-benar dari permulaan, sangat melebih-lebihkan kemampuan untuk membentuk kembali lingkungan kota (*urban environment*): salah perhitungan yang terkenal

⁴⁵ “Moderne und postmoderne Architektur”, hal. 18.

diekspresikan pada hubris awal *Le Corbusier utopian*. Setelah perang, ketegangan sederhana yang diserahkannya tidak berdaya di hadapan tekanan-tekanan rekonstruksi kapitalis, yang mengarah pada pemandangan kota yang terpencil untuk mana ia kemudian harus memikul kecaman. Pada akhir rencana perjalanan ini, terletak reaksi yang tidak baik dari pemandangan saat ini: pembalikan konservatif terhadap neo-historisisme (Terry), pencarian vitalis untuk arsitektur masyarakat (Kier), dan seperangkat panggung cemerlang dari postmodernisme yang tepat (Hollein atau Venturi). Pada kesemuanya, kesatuan bentuk dan fungsi yang telah mendorong proyek modernisme sekarang dilarutkan.

Tentu saja ini adalah tulisan tentang nasib modernitas estetis yang lebih bersifat cerita, pada kepekaan semua seni yang paling sosial, dibanding kuliah Frankfurt. Tetapi pidato Munich, meskipun jauh lebih kaya dan lebih persis, masih menempatkan masalah sama yang mendasari. Apa yang pada hakekatnya telah menyebabkan keruntuhan taksiran publik atas gerakan modern dalam arsitektur? Di atas permukaan, jawabannya sudah jelas: ketidakmampuannya untuk menahan atau mengepung hambatan-hambatan uang dan kekuasaan pasca-perang: “kontradiksi-kontradiksi modernisasi kapitalis”, seperti pada satu pokok yang ditempatkan untuk itu oleh Habermas.⁴⁶ Tetapi seberapa jauh modernisme arsitektural — secara sengaja atau tidak — ikut serta dalam perintah-perintah ini? Habermas menyetujui beberapa tanggung jawab untuknya, karena salah memahami dinamika orisinilnya sendiri. Secara historis, akar-akar modernisme terletak pada tiga tanggapan terhadap kubisme di bidang desain murni

⁴⁶ *Ibid.*, hal. 23.

(*pure design*): konstruktivisme Rusia, De Stijl, dan lingkaran yang mengitari Le Corbusier. Bentuk eksperimental lebih memberikan fungsi praktis, daripada jalan lain yang memutar. Tetapi karena Bauhaus mendapatkan dominansi, ia melupakan sumber-sumbernya dan salah mere-presentasikan arsitektur baru sebagai “fungsionalis”. Pada akhirnya, kebingungan ini menyandarkan diri dimana semuanya terlalu siap dieksploitasi oleh para pengembang dan birokrat, dengan mengangkat dan mendanai bangunan-bangunan yang fungsional bagi mereka.

Tetapi dengan tidak melihat pengkhianatan dari dirinya sendiri, betapapun seriusnya, bukan sebab yang efisien dari kebuntuan modernisme (*impasse of modernism*), yang terletak dalam ham-batan-hambatan lingkungan sosialnya yang tidak bisa diatasi. Pada pandangan pertama, Habermas di sini tampaknya sedang menuduh logika kapitalisme pasca-perang yang kasar, yang menyebarkan blok-blok kantor yang brutal dan kenaikan tinggi yang dibangun secara serampangan untuk semua lanskap kota. Jika memang demikian, maka pembalikan sosial radikal dapat dibayangkan, dimana diktat-diktat keuntungan dihapuskan dan jalinan kota disembuhkan dengan kemampuan kolektif arsitektur tempat perlindungan, sosiabilitas, keindahan. Bagai-manapun, inilah apa yang dikesampingkan oleh Habermas secara efektif. Karena kesalahan utama modernisme, ia menjelaskan, bukan pada banyaknya kekurangan kewaspadaan terhadap pasar, yang terlalu banyak mempercayai rencana. Bukan juga perintah modal, tetapi kebutuhan modernitas – pembedaan masyarakat struktural, lebih dari pengejaran sewa atau laba – yang menghukumnya dengan frustrasi. “Utopia bentuk-bentuk kehidupan yang diterima sebelumnya, yang telah mengilhami desain-desain Owen dan Fourier tidak dapat

direali-sasikan, bukan hanya karena pengabaian keanekaragaman yang tidak berdaya, kompleksitas dan variabilitas masyarakat, tetapi juga karena masyarakat-masyarakat yang termodernisasi dengan saling ketergantungan fungsional mereka yang berjalan melampaui dimensi-dimensi kondisi-kondisi hidup yang dapat diukur dengan imajinasi perencanaan”.⁴⁷

Di sini, dengan kata lain, keterulangan skema yang dilacak dari pidato Frankfurt, berasal dari dualisme sama yang dilumpuhkan yang dipasang dengan teori gerakan komunikasi (*theory of communication action*) Habermas: sistem-sistem yang tidak bisa dilanggar dan dunia-dunia kehidupan yang inoperatif. Tetapi di sana paling sedikit kemungkinan beberapa pemulihan jalan tempat teduh dengan yang kedua ini secara nominal dibiarkan terbuka. Di sini, Habermas mengambil konsekuensi-konsekuensi dari dasar pikirannya secara lebih tidak dapat didamaikan. Bukan hanya mimpi-mimpi kota kemanusiaan modernis yang tidak bisa dipraktikkan. Ide kota itu juga semuanya dihukum menjadi usang oleh tafsiran-tafsiran fungsional koordinasi impersonal, yang menyerahkan setiap upaya untuk menciptakan kembali arti kota yang koheren menjadi sia-sia. Dulu, “kota bisa didesain secara arsitektural dan secara mental digambarkan sebagai habitat yang bisa dipahami”. Tetapi dengan industrialisasi, kota “ditanam ke dalam sistem-sistem abstrak yang tidak bisa lagi ditangkap secara estetis dengan kehadiran yang bisa dipahami”.⁴⁸

Dari awal, perumahan proletarian tidak pernah bisa disatukan menjadi metropolis, dan saat waktu berlalu, perkembanganbiakan sub-sub zona aktivitas komersial atau per-

⁴⁷ *Ibid.*, hal. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, hal. 25.

dagangan menyebar lebih jauh menjadi tempat membingungkan yang tidak memiliki ciri. “Grafik-grafik merk dagang perusahaan dan iklan-iklan neon memperlihatkan bahwa diferensiasi harus berjalan dengan alat-alat selain dari bahasa arsitektur formal”. Tidak ada pembalikan kembali dari nasib ini. “Pengelompokan-pengelompokan kota telah lebih cepat daripada konsep lama kota yang masih akan tetap di hati kita. Namun demikian, itu bukan kegagalan arsitektur modern, bukan juga kegagalan arsitektur lain”.⁴⁹ Dituliskan ke dalam logika pengembangan sosial, melampaui modal atau tenaga kerja, sebagai persyaratan modernitas itu sendiri. Bukan akumulasi finansial, tetapi koordinasi sistemik, yang tidak bisa ditunda, yang membuat ruang kota tidak bisa digambarkan.

Di sini *pathos* dari teori Habermas sesudahnya, yang secara simultan menegaskan kembali ideal-ideal Pencerahan dan menolak setiap kesempatan realisasi, menemukan ekspresi termurninya: dengan menginversi formula Gramsci, apa yang akan disebut *eudaemonisme* inteligensia, kekalahanisme kehendak (*defeatism of the will*). Habermas mengakhiri dengan mengekspresikan simpati yang dibimbing untuk aliran-aliran logat daerah dalam arsitektur yang mendorong partisipasi rakyat dalam proyek-proyek desain, sebagai kecenderungan yang di dalamnya, beberapa impuls Gerakan modern secara defensif berhasil hidup. Tetapi – sama seperti pada kontra budaya lebih luas – “nostalgia bagi bentuk-bentuk eksistensi yang didiferensiasikan melimpahkan kecenderungan-kecenderungan suasana anti-modernisme ini”⁵⁰; daya tariknya yang tidak terucap untuk *Volkgeist* ini mengingatkan kembali

⁴⁹ *Ibid.*, hal. 26.

⁵⁰ *Ibid.*, hal. 27.

contoh yang mengerikan, namun demikian yang berbeda dalam intensi monumentalnya, suasana arsitektur Nazi. Jika Habermas mengakui, tanpa entusiasme, bahwa ada persoalan “kebenaran” yang bagus dalam bentuk oposisi ini, apa yang ia tidak – tidak bisa – katakan adalah bahwa ada harapan di dalamnya.

Di sanalah, pada musim gugur tahun 1981, persoalan-persoalan berada. Tiga puluh tahun setelah pengertian darinya pertama kali dijernihkan oleh Olson, postmodern telah mengkristalisasi sebagai pertalian biasa dan perbincangan yang bersaing. Dalam sumber-sumbernya, ide-ide selalu disentuh dengan asosiasi-asosiasi yang melampaui Barat – Cina, Meksiko, Turki, bahkan kemudian, di belakang Hasan atau Lyotard terletak Mesir dan Algeria, dan anomali Quebec. Ruang ditanamkan di dalamnya dari permulaan. Secara budaya, post-modern menunjuk melampaui apa yang telah menjadi modernisme; tetapi ke arah apa, tidak ada konsensus, hanya sekumpulan oposisi yang berjalan kembali ke De Onís, dan pada seni-seni atau ilmu-ilmu pengetahuan apa, yang hanya memutuskan kepentingan dan opini-opini yang silang menyilang. Intervensi-intervensi Lyotard dan Habermas yang terjadi kebetulan untuk pertama kalinya menutup bidang dengan cap otoritas filosofis. Tetapi kontribusi-kontribusi mereka sendiri masing-masing secara ganjil tidak menentukan. Latar belakang orisinal dari kedua pemikir adalah Marxis, tetapi sangat mengejutkan bagaimana sedikit darinya yang mereka angkat ke dalam tulisan-tulisan postmodernitas mereka. Tidak satupun yang mencoba penafsiran historis yang nyata dari postmodern, yang mampu menentukannya dalam ruang atau waktu. Malahan, mereka menawarkan penanda-penanda kosong atau yang lebih kurang mengambang sebagai tanda pe-

nampilannya: delegitimasi narasi-narasi besar (tidak bertanggung) bagi Lyotard, kolonisasi dunia kehidupan (jika tidak dijajah?) bagi Habermas. Secara paradoks, konsep menurut definisi kekurangan bobot berkala temporal pada keduanya.

Tidak ada kabut yang menyelimuti istilah perkembangan sosial yang dihilangkan oleh peng-gunaannya sebagai kategori estetis (*aesthetic category*). Baik Lyotard maupun Habermas sangat melekat pada prinsip-prinsip modernisme tinggi (*high modernism*); tetapi jauh dari komitmen yang memungkinkan mereka mengangkat postmodernisme ke dalam fokus lebih tajam, tampaknya telah memasukkannya. Dengan mundur dari bukti yang tidak disambut dari apa yang akan berarti, Lyotard direduksi untuk menolak bahwa ini lebih dari lipatan modernisme batin itu sendiri. Habermas, yang lebih ingin terlibat dengan seni dalam pandangan, bisa memahami bagian dari modern ke postmodern, tetapi jarang yang bisa menjelaskannya. Tidak ada pekerjaan berbahaya dari setiap eksplorasi bentuk-bentuk postmodern untuk dibandingkan dengan pembahasan detail Hassan atau Jencks. Efek bersihnya adalah penyebaran yang tidak saling bersambungan: di satu pihak, tinjauan luas filosofis (*philosophical overview*) tanpa isi estetis yang signifikan, di lain pihak wawasan estetis (*aesthetic insight*) tanpa horison teoretis yang koheren. Kristalisasi tematis (*thematic crystallization*) telah terjadi – post-modern sekarang, seperti yang dikatakan Habermas, “tentang agenda” – tanpa integrasi intelektual.

Bagaimanapun, bidang ini memperlihatkan jenis kesatuan yang lain: secara ideologis konsisten. Ide postmodern, yang didapat dalam penyatuan ini, dalam satu atau cara lain menjadi bagian dari Hak. Hassan, dengan menyanjung permainan dan keti-daktentuan sebagai tanda resmi postmodern, tidak

membuat rahasia keengganannya terhadap sensibilitas yang menjadi antitesis mereka: penindasan besi kelompok Kiri (*iron yoke of the Left*). Jencks merayakan berlalunya modern sebagai pembebasan pilihan konsumen, ketenangan untuk merencanakan di dunia, dimana para pelukis dapat berdagang secara bebas dan secara global sebagai bankir-bankir. Bagi Lyotard, parameterparameter kondisi baru tersebut ditentukan dengan mendiskreditkan sosialisme sebagai narasi besar terakhir – versi penghabisan dari emansipasi yang tidak lagi dianggap berarti. Habermas, yang menolak kesetiaan terhadap post-modern, dari posisi yang masih tetap Kiri, namun mengakui ide kelompok Kanan, menguraikannya sebagai figur neo-konservatisme. Umum untuk semuanya adalah penulisan prinsip-prinsip dari apa yang disebut oleh Lyotard – dulunya adalah yang paling radikal – demokrasi liberal, sebagai wawasan waktu yang tidak dapat dilampaui. Tidak ada hal lain kecuali kapitalisme. Postmodern adalah sebuah kalimat tentang ilusi-ilusi alternatif. ✎

③

୪୩

Penangkapan

Itulah situasi ketika Fredric Jameson memberikan kuliah pertamanya tentang postmodernisme pada musim gugur tahun 1982. Dua karyanya telah menetapkan dirinya sebagai kritikus sastra Marxis terkenal dunia, meskipun ia telah membuat istilah-istilah yang terlalu membatasi. *Marxism and Form* (1971) adalah rekonstruksi orisinal, meskipun studistudi Lukács, Bloch, Adorno, Benjamin dan Sartre, benar-benar merupakan ajaran intelektual Marxisme Barat yang lengkap antara *History and Class Consciousness* dan *Critique of Dialectical Reason*, dari sudut pandang estetika kontemporer yang benar untuk keabsahannya yang bersisi banyak. *The Prison-House of Language* (1972) menawarkan tulisan pelengkap model linguistik yang dikembangkan oleh Saussure dan proyeksi-proyeksinya pada formalisme Rusia dan strukturalisme Prancis, dengan menyimpulkan semiotika Barthes dan Greimas: survei manfaat-manfaat dan keterbatasan-keterbatasan tradisi sinkronis yang mengagumkan namun keras yang meletakkan wajahnya melawan godaan-godaan temporalitas.

A. Sumber-sumber

Komitmen Jameson sendiri sebagai kritikus adalah tegas dan berbeda. Komitmen-komitmennya barangkali paling baik ditangkap dari Kata Penutupnya pada *Aesthetics and Politics* (1976), sebuah buku yang mengkoleksi perdebatan-perdebatan klasik yang telah menjajarkan Lukács, Brecht, Bloch, Benjamin dan Adorno satu terhadap yang lain. Bagi Jameson, penulisan hanya sebagai gagasan-gagasan postmodernisme yang mulai bersirkulasi di fakultas-fakultas literatur, apa yang dipertaruhkan pada pertukaran ini adalah “konflik estetika antara realisme dan modernisme, yang pengurangan dan re-negosiasinya masih tidak bisa kita hindarkan saat ini”.¹ Jika masing-masing mempertahankan kebenarannya, namun tidak lagi diterima seperti itu, maka tekanan tulisan Jameson secara tidak kentara tetapi tidak salah lagi, masuk ke sisi oposisi yang tidak diperhatikan. Sementara mencatat defisiensi-defisiensi upaya Lukács untuk memperpanjang bentuk-bentuk realisme tradisional menjadi seperti sekarang ini, ia menunjukkan bahwa Brecht tidak bisa diambil hanya sebagai penawar racun (*antidote*) modernis, dengan permusuhannya sendiri terhadap eksperimentasi formal murni. Brecht dan Benjamin benar-benar telah melihat pada seni revolusioner yang mampu menempatkan teknologi modern untuk mencapai audiensi-audiensi populer – sementara Adorno memiliki logika formal modernisme tinggi itu sendiri dengan tampak lebih bagus, dalam oto-nomi dan abstraksinya itu, merupakan satu-satunya tempat pelarian politik yang sesungguhnya. Tetapi perkembangan kapitalisme

¹ “Reflection in Conclusion” untuk Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London 1977, hal. 196, dicetak ulang sebagai “Reflections on the Brecht-Lukács Debate”, dalam *Ideologies of Theory*, Vol. 1, Minneapolis 1988, hal. 133.

konsumen pasca-perang telah menghapuskan kemungkinan: industri hiburan (*entertainments industry*) yang mencemooh harapan Brecht atau Benjamin, sementara budaya kemapanan (*establishment culture*) contoh Adorno menjadi mumi.

Hasilnya saat ini adalah dimana “kedua alternatif realisme dan modernisme tampaknya tidak bisa kita toleransi: realisme karena bentuk-bentuknya yang menghidupkan kembali pengalaman lama dari jenis kehidupan yang tidak lagi siap kita busukkan bagi masyarakat konsumen mendatang; modernisme karena kontradiksi-kontradiksinya dalam praktek te-lah terbukti lebih akut daripada realisme”. Secara persis di sini, bisa dianggap, keduanya meletakkan pembuka bagi postmodernisme sebagai seni abad ini. Bagaimanapun, apa yang mengejutkan dalam retrospek tidak sebanyak yang ingin dihindari oleh resolusi ini, yang dibicarakan dan ditolak. “Estetika keterbaruan saat ini – telah dimahkotai sebagai ideologi kritis dan formal dominan – yang dengan susah payah harus berusaha untuk memperbaharui diri dengan rotasi-rotasi yang semakin cepat dengan aksisnya sendiri, modernisme yang berusaha untuk menjadi postmodernisme tanpa berhenti menjadi modern”. Tanda-tanda dari involusi yang demikian adalah kembalinya seni figuratif, sebagai representasi gambar-gambar, daripada hal-hal dalam foto realisme, dan kehidupan kembali persekongkolan dalam fiksi, dengan masa lalu narasi-narasi klasik. Kesimpulan Jameson adalah tantangan logika ini, yang membalikkan pengertian-pengertiannya melawan diri sendiri. “Dalam situasi-situasi seperti ini, ada beberapa pertanyaan apakah pembaharuan modernisme yang utama, subversi dialektis konvensi-konvensi estetika revolusi abadi yang sekarang terotomatisasi, barangkali bukan hanya ...

realisme itu sendiri!”. Karena teknik-teknik modernisme yang merenggangkan telah berdegenerasi menjadi konvensi-konvensi konsumsi budaya yang terstandardisasi (*standardized conventions of cultural consumption*), maka “kebiasaan fragmentasinya” (*habit of fragmentation*) sekarang harus direnggangkan dengan suatu seni yang mentotalisasi secara baru. Perdebatan-perdebatan tentang masa antarperang dengan demikian memiliki pelajaran yang sifatnya paradoks untuk masa kini. “Dalam pernyataan yang tidak diharapkan, barangkali Lukács – salah, ketika pada tahun 1930-an – ia memiliki kata terakhir yang berupa ketetapan bagi kita saat ini”. Keabsahan tahun-tahun itu yang berkontradiksi meninggalkan tugas yang tidak bisa dipertimbangkan secara persis, “Tugas tentu saja tidak bisa mengatakan pada kita, tentang konsepsi realisme apa yang seharusnya; namun studinya membuat tidak mungkin bagi kita untuk tidak merasakan kewajiban untuk menemukan kembali studi tersebut”.²

Dengan demikian, pandangan awal sekilas Jameson tentang postmodernisme cenderung melihatnya sebagai tanda dari sejenis kelalaian batin akan kewajiban dalam modernisme, penyembuhan yang mana terletak dalam realisme baru, namun harus dibayangkan. Ketegangan-ketegangan dalam posisi ini selanjutnya ditemukan, dan ekspresi yang masih lebih ditunjukkan dalam esai programatis yang ia terbitkan tentang “The Ideology of the Text” yang benar-benar pada waktu yang bersamaan. Karena intervensi kritis ini dibuka dengan kata-kata: “Semua jerami di angin tampaknya menegaskan perasaan yang menyebar luas bahwa ‘zaman modern sekarang sudah berakhir’

² *Aesthetics and Politics*, hal. 211-213; *The Ideologies of Theory*, Vol. 2, Minneapolis 1988, hal. 145-147.

dan bahwa beberapa pembagi fundamental, beberapa *coupure* dasar atau loncatan kualitatif, sekarang memisahkan kita secara menentukan dari apa yang digunakan sebagai dunia baru awal abad ke-20, dunia baru modernisme yang menang". Di antara fenomena yang menyaksikan "suatu jarak yang tidak dapat ditarik kembali dari masa lalu" — bersama dengan peran komputer, genetika, *détente*, dan yang lain-lain — adalah "postmodernisme dalam literatur dan seni". Semua perubahan yang demikian, kata Jameson, cenderung menghasilkan ideologi-ideologi perubahan, yang biasanya bersifat memaafkan dalam pembuangan, dimana teori bisa menghubungkan "transformasi besar" saat ini dengan "tujuan sistem sosial-ekonomi jangka panjang" yang kita butuhkan.³ Satu ideologi seperti ini, ideologi kepentingan dan pengaruh khusus, adalah ide tekstualitas saat ini.

Dengan mengambil studi Barthes tentang novela Balzac berjudul *Sarrasine* sebagai contoh gaya analisis sastra baru ini — Barthes sendiri sebagai "peta-demam" (*fever-chart*) gaya-gaya intelektual yang berurutan — Jameson menyatakan bahwa peta dapat dibaca sebagai sejenis permainan ulang kontroversi realisme atau modernisme. Ditransformasi oleh Barthes menjadi oposisi antara yang dapat dibaca (*legible*) dan yang dapat dituliskan (*scriptible*), dualitas mendorong penilaian-penilaian sensoris narasi-narasi realis (*realist narratives*), yang moralismenya berfungsi sebagai kompensasi atas ketidakmampuan untuk menempatkan perbedaan-perbedaan formal dalam sejarah diakronis, tanpa pujian atau kecaman ideologis. *Antidote* yang terbaik terhadap evaluasi-evaluasi yang demikian adalah dengan "menghistorisasi oposisi kembar,

³ "The Ideology of the Text", *Salmagundi*, No. 31-32, Musim Gugur 1975-Musim Dingin 1976, hal. 204-205, versi yang direvisi, *The Ideologies of Theory*, Vol. 1, hal. 17-18.

dengan menam-bahkan istilah ketiga”. Karena “segala sesuatu berubah, maka momen yang kita bayangkan ‘sebelumnya’ dengan realisme itu sendiri” – cerita-cerita abad pertengahan, novela-novela renaisans, yang menampakkan modernitas yang ganjil (*peculiar modernity*) abad ke19 membentuk diri, sebagai sarana revolusi budaya (*cultural revolution*) yang unik dan tidak dapat diulang, yang dibutuhkan untuk mengadaptasi manusia pada kondisi-kondisi eksis-tensi industri yang baru. Dalam pengertian ini, “realisme dan modernisme harus dilihat sebagai ekspresi-ekspresi historis spesifik dan tertentu dari tipe struktur-struktur sosio-ekonomi agar keduanya sesuai, yaitu kapitalisme klasik (*classical capitalism*) dan kapitalisme konsumen (*consumer capitalism*)”. Jika ini bukan tempat bagi tulisan rangkaian Marxis yang lengkap itu, “tentu saja inilah saatnya menyelesaikan tulisan-tulisan dengan ideologi modernisme yang telah memberinya sebutan untuk esai saat ini”.⁴

Signifikansi bagian ini terletak pada revisinya. Kupasan tentang Barthes yang cerdas dan luwes dari Jameson dengan demikian meninggalkan kekosong-an yang dapat dideteksi antara dasar pikiran awalnya dengan kesimpulan yang demikian. Karena “The Ideology of the Text” telah dimulai dari men-daftar pembagi dasar antara masa kini dan zaman modernisme, maka sekarang dinyatakan “selesai”. Jika intuisi itu benar, bagaimana salah satu gejala dari perubahan ini, ide tekstualitas, bisa menjadi kecil dibanding ideologi yang mendahuluinya? Inilah celah logis yang, ketika ia merevisi esai untuk publikasi buku dua belas tahun kemudian, Jameson bermaksud untuk menutupnya. Di sini, secara re-trospektif, dapat ditempatkan ambang yang akan dilintasi dengan ketepatan besar untuk

⁴ “The Ideology of the Text”, *Salmagundi*, No. 31-32, hal. 234, 242.

kembali ke postmodern. Dengan menunda bagian buku di atas, ia sekarang menulis: “Upaya untuk menyelesaikan dualisme yang tampaknya tidak bisa dihapuskan dengan menambah istilah ketiga ini, dalam bentuk narasi ‘klasik’ – atau pra-kapitalis – terbukti hanya berhasil sebagian, dengan mengubah kategori-kategori kerja Barthes tetapi bukan skema historis dasarnya. Karena itu, mari kita coba untuk menggeser hal terakhir ini dengan cara berbeda, dengan memperkenalkan istilah ketiga pada ujung spektrum tempo-ral yang lain. Konsep postmodernisme ini dalam kenyataan, menggabungkan semua ciri estetika Barthesian”.⁵

Inilah pandangan yang, secara menggiurkan menutup, masih tetap jauh dari jangkauan akhir tahun 1970-an. Teks-teks lain pada masa itu meragukan pengurangan yang sama. Apa yang memungkinkan Jameson membuat teori, benar-benar satu pukulan – beberapa tahun kemudian? Beberapa sumber perubahan ini arahnya kemudian dicatat oleh Jameson sendiri; sedang yang lain tetap menjadi masalah penyatuan. Yang pertama dan paling penting terletak pada pengertian keterbaruan kapitalisme pasca-perangnya sendiri. Halaman-halaman pertama *Marxism and Form* menekankan pemisahan semua kontinuitas dengan masa lalu, dengan model-model organisasi modal yang baru. “Realitass dengan mana kritisisme Marxis tahun 1930-an bicarakan adalah kritisisme Eropa dan Amerika yang lebih sederhana, yang tidak lagi eksis. Dunia yang demikian memiliki bentuk-bentuk kehidupan yang lebih sama dari abad-abad sebelumnya dibanding masa kita sendiri”. Meredanya konflik kelas dalam metropolis, sementara

⁵ *The Ideologies of Theory*, Vol. 1, hal. 66. Ditulis pada akhir tahun 1980-an.

kekerasan diproyeksikan tanpanya; beban iklan dan fantasi media yang teramat besar dalam menekan realitass-realitass pembagian dan eksploitasi; keterputusan eksistensi swasta dan pemerintah – semua ini telah menciptakan masyarakat tanpa preseden. “Menurut istilah psikologis, kita bisa berkata bahwa sebagai ekonomi jasa kita sejauh ini diangkat dari realitass-realitass produksi dan kerja dimana kita mendiami dunia mimpi stimuli artifisial dan pengalaman yang ditelevisikan: pada semua peradaban sebelumnya, tidak pernah memiliki keasyikan metafisik (*metaphysical preoccupations*) yang besar, pertanyaan-pertanyaan fundamental tentang ada (*being*) dan arti kehidupan (*meaning of life*), yang tampaknya dicuapkan sedemikian terpencil dan tak berarti”.⁶

Di sini, tepat dari awal, dapat dilihat asal-usul tema yang akan menggambarkan postmodernisme yang sedemikian besar dalam karya akhir Jameson. Dua pengaruh, menurut tulisannya sendiri, membantu mengembangkannya, sehingga memungkinkan dirinya menegakkan masing-masing sumber pada efek yang cukup baru pada tahun 1980-an. Satu adalah publikasi *Late Capitalism* dari Ernest Mandel, yang menawarkan teori sejarah modal sistematis pertama yang muncul sejak perang, yang memberikan dasar – empiris dan konseptual – bagi pe-mahaman masa kini sebagai konfigurasi baru secara kualitatif dalam perlintasan model produksi ini. Jameson ingin menyatakan hutangnya pada karya yang mematahkan jalan ini pada banyak kesempatan. Yang kedua – lebih kecil, meski tetap signifikan – stimulus berasal dari tulisan Baudrillard tentang peran bayang-bayang tiruan (*role of simulacrum*) dalam

⁶ *Marxism and Form*, Princeton 1971, hal. xvii-xviii.

imajiner budaya (*cultural imaginary*) kapitalisme kontemporer.⁷ Inilah baris pemikiran Jameson yang telah diantisipasi, tetapi saat Baudrillard di San Diego ketika Jameson sedang mengajar di sana, tentu saja berdampak padanya. Perbedaannya, tentu saja, adalah menurut saat ini ketika Baudrillard – secara orisinal menutup Situasionis – dengan penuh semangat membebaskan keabsahan Marxis yang dirancang untuk dikembangkan oleh Mandel.

Jenis katalisator yang lain barangkali bisa dilacak dari keberangkatan Jameson ke Yale pada akhir tahun 1970-an. Karena, tentu saja, inilah universitas yang bangunan Seni dan Arsitekturnya, didesain oleh Paul Rudolph, sekaligus sebagai dekan sekolah arsitektur, telah dipisahkan dari Venturi sebagai lambang dari brutalisme nihil ke dalam mana Gerakan modern telah surut, dan dimana Venturi, Scully dan Moore, semua mengajar di sana. Jameson dengan demikian menemukan diri dalam pusaran konflik-konflik arsitektural antara modern dan postmodern. Dalam catatan dengan humor yang bagus inilah seni membangunkan dirinya dari “tidur dogmatis” (*dogmatic slumbers*), dimana Jameson tidak ragu menyebut keadaan ini. Barangkali akan lebih baik dikatakan bahwa keadaan inilah

⁷ Untuk pemahaman Sumber-sumber Jameson ini, lihat “Marxism and Postmodernism”, dalam *The Cultural Turn – Selected Writing on the Postmodern, 1983-1998*, London-New York 1998, hal. 34-35. Baudrillard mempresentasikan kasus spesial untuk genealogi postmodern. Karena meskipun ide-idenya tentu saja berkontribusi pada kristalisasinya, dan gayanya dapat dianggap sebagai paradigmatis bentuknya, ia sendiri tidak pernah menteorisasikan postmodernisme, dan pernyataan tunggalnya yang diperluas tentang itu merupakan penolakan amat berbisa: lihat “The Anorexic Ruins”, dalam D. Kamper dan C. Wulf, *Looking Back at the End of the World*, New York 1989, hal. 41-42. Ini adalah seorang pemikir yang wataknya, untuk lebih baik atau lebih buruk, tidak dapat membenarkan setiap gagasan dengan penerimaan kolektif.

yang melepas dirinya untuk yang visual. Sampai tahun 1980-an, Jameson telah mengkonsentrasikan seluruh perhatiannya, meskipun secara tersendiri, pada literatur. Kembali ke teori postmodern dengan pukulan yang sama, akan menjadi perubahan yang tertahan pada tingkat seni – hampir ke tingkat utuh – yang melampauinya. Ini tidak melibatkan penyimpangan tambahan politik. Dalam hal lingkungan yang dibangun segera, ia memiliki sumber daya signifikan untuk diwariskan dalam keabsahan Marxisme Barat dalam karya Henri Lefebvre – tamu lain di Kalifornia. Jameson barangkali adalah orang pertama di luar Prancis yang membuat penggunaan korpus (kumpulan naskah atau tulisan) Lefebvre yang baik untuk ide-ide sugestif tentang dimensi-dimensi ruang dan kota kapitalisme pasca-perang; karena ia kemudian cepat mendaftarkan tulisan arsitektural kritikus Venesia, Manfredo Tafuri yang hebat, cap Marxis yang lebih Adornian.

Akhirnya, barangkali terdapat provokasi langsung yang ditempatkan oleh Lyotard sendiri. Ketika terjemahan Inggris untuk *La condition Postmoderne* akhirnya siap pada tahun 1982, Jameson diminta untuk menuliskan pengantarnya. Serangan Lyotard pada meta-narasi barangkali khusus ditujukan padanya. Karena terjadi hanya setahun sebelum ia mempublikasikan karya terbesar teori sastra, *The Political Unconscious*, yang argumen pokoknya paling mengesankan dan mengekspresikan pernyataan untuk Marxisme sebagai narasi hebat yang pernah dibuat. “Hanya Marxisme yang bisa memberikan rasa *misteri* esensial masa lalu budaya yang cukup bagi kita”, tulisnya – “misteri (yang) hanya bisa diberlakukan jika petualangan manusia adalah satu”. Jadi, hanya masalah-masalah kematian lama yang demikian saja yang menjadi

transhumance suku, kontroversi teologis, benturan-benturan polis, duel-duel parlemen abad ke-19, hidup lagi. “Masalah-masalah tersebut bisa memulihkan urgensinya bagi kita hanya jika masalah-masalah tersebut diceritakan kembali dalam satuan cerita kolektif tunggal yang hebat; hanya jika, dalam bentuk yang betapapun tersamar dan simbolisnya, dipandang sebagai tema dasar tunggal milik bersama — karena Marxisme, adalah perjuangan kolektif untuk merengkuh dunia Kebebasan dari dunia Kebutuhan; hanya jika perjuangan dipahami sebagai episode-episode vital dalam plot tunggal besar yang tidak terselesaikan”.⁸ Ketika Lyotard melancarkan serangannya, tidak ada kaum Marxis yang pernah benar-benar mempre-sentasikan Marxisme sebagai narasi pada hakekatnya — yang lebih umum dipahami sebagai analitis. Tetapi dua tahun kemudian, seakan menurut kebutuhan, Jameson menawarkan apa yang telah benar-benar diusulkan oleh Lyotard.

Tetapi jika pengertian *The Postmodern Condition* yang harus menjadi tantangan paling langsung bagi Jameson ini bisa diterima, maka sisi lain argumen Lyotard sama dengan serangannya sendiri yang luar biasa. Untuk dasar pemikiran kedua pemikir ini — pengejaan, jika ada, bahkan lebih empatis dari Lyotard daripada Jameson — adalah narasi yang merupakan kejadian mendasar pikiran manusia.⁹ Provokasi tulisan postmodernitas Lyotard dengan demikian, untuk suatu tingkat

⁸ *The Political Unconscious*, Ithaca 1981, hal. 19-20.

⁹ Bagi Lyotard, bukan hanya “narasi yang merupakan bentuk pengetahuan biasa murni” sebelum kedatangan ilmu pengetahuan modern, tetapi “narasi kecil (*little narrative*) tetap menjadi bentuk penemuan imajinatif biasa, paling khusus pada ilmu pengetahuan”: *La Condition Postmoderne*, hal. 39 dan 98; *The Postmodern Condition*, hal. 19 dan 60; sementara Jameson menganggap “penceritaan kisah sebagai fungsi utama pikiran manusia”: *The Political Unconscious*, hal. 123.

telah bertindak sebagai pedang yang ambivalen (*ambivalent foil*) bagi Jameson, yang mempercepat refleksi-refleksinya sendiri tentang subjek. Tugas sulit memperkenalkan karya dengan siapa sikap menyeluruh yang bisa ia miliki memiliki simpati sedemikian kecil, ia bebaskan dengan anggun dan tipu muslihat. Kasus Lyotard tentu saja sangat menyolok. Tetapi dalam konsentrasinya pada ilmu pengetahuan, hanya sedikit yang dikatakan tentang perkembangan-perkembangan dalam budaya, namun bukan tentang politik yang akan datang, atau dasarnya di dalam perubahan-perubahan kehidupan sosial-ekonomi.¹⁰ Inilah agenda untuk mana Jameson sekarang akan berbalik.

B. Lima Gerakan

Teks pendiri yang membuka *The Cultural Turn*, kuliah Jameson untuk *Whitney Museum of Contemporary Arts* pada musim gugur tahun 1982, yang menjadi inti esainya "Postmodernism – the Cultural Logic of Late Capitalism" diterbitkan dalam *New Left Review* pada musim semi tahun 1984, telah menggambarkan kembali peta keseluruhan postmodern dengan satu pukulan – isyarat pembuka hebat yang telah memerintah bidang ini sejak saat itu. Lima gerakan yang menentukan, menandai intervensi ini. Yang pertama, dan paling mendasar, muncul dengan judulnya – tempat pembuangan sauh postmodernisme dalam perubahan-perubahan tatanan modal ekonomi objektif itu sendiri. Tidak lagi perubahan estetis (*aesthetic break*) atau pergeseran epistemologis (*epistemological shift*) belaka, postmodernitas menjadi sinyal budaya tahap baru di dalam sejarah model produksi. Menyolok bahwa ide ini,

¹⁰ "Pendahuluan" untuk *The Postmodern Condition*, hal. xii-xv.

sebelum mana Hassan telah meragukan dan kemudian berbalik, cukup asing bagi Lyotard maupun Habermas, meskipun keduanya berasal dari latar belakang Marxis yang sama sekali tidak berbeda.

Pada Whitney, istilah “masyarakat konsumen” (*consumer society*) bertindak sebagai jenis penemu tingkat awal untuk survei pada resolusi letih tinggi yang akan datang. Dalam versi yang berikut, untuk *New Left Review*, “momen baru kapitalisme multinasional” yang muncul dengan fokus lebih utuh. Di sini, Jameson menunjuk pada ledakan teknologis elektronika modern (*technological explosion of modern electronics*), dan perannya karena memimpin pinggir keuntungan dan inovasi; sampai predominansi korporasi-korporasi transnasional organisasional, yang memunculkan operasi-operasi manufaktur ke lokasi-lokasi dengan upah murah di luar negeri; sampai kenaikan hebat tingkat spekulasi internasional; dan sampai kebangkitan konglomerat-konglomerat media yang mematrikan kekuatan untuk semua komunikasi dan batasan-batasan sejenis yang belum pernah terjadi sebelumnya. Perkembangan-perkembangan tersebut memiliki konsekuensi-konsekuensi sangat besar untuk setiap dimensi kehidupan di negara-negara industri maju – siklus-siklus bisnis, pola-pola ketenagakerjaan, hubungan-hubungan kelas, bentuk-bentuk regional dan poros-poros politik. Tetapi dalam tinjauan lebih panjang, perubahan paling mendasar dari semuanya itu terletak pada wawasan masyarakat baru yang eksistensial ini. Modernisasi sekarang adalah sisa-sisa terakhir yang lengkap dan melenyapkan bukan hanya bentuk-bentuk sosial pra-kapitalis, namun setiap dataran tinggi natural yang utuh, bukan hanya ruang atau pengalaman, yang telah mempertahankan atau membuatnya terus hidup.

Dalam semesta yang dengan demikian dibersihkan dari alam, budaya harus memperluas pokok dimana ia telah benar-benar menjadi koeks-tensif dengan perekonomian itu sendiri, bukan hanya sebagai dasar yang menggejala dari beberapa industri terbesar di dunia – turisme saat ini melampaui semua cabang ketenagakerjaan global yang lain – tetapi jauh lebih dalam, karena setiap jasa imaterial dan objek material menjadi tanda yang bisa dilacak secara tidak terpisahkan dan menjadi komo-ditas yang bisa dijajakan. Budaya dalam pengertian ini, sebagai jaringan kehidupan yang tidak bisa dilepas di bawah bekas kapitalisme, yang sekarang menjadi sifat kita yang kedua. Dimana modernisme menarik tujuan dan energinya dari kekerasan hati dari apa yang belum modern, keabsahan post-modernisme masa lalu yang masih pra-industri, menandai penutupan jarak itu, penjujukan dari setiap pori-pori dunia dalam serum modal. Ditandai tanpa penggalan politik yang sebenarnya, tidak ada badai tiba-tiba di langit-langit sejarah, “wahyu sedang atau sangat sederhana, hembusan laut belaka”¹¹ menggambarkan transformasi bermomen-tum dalam mendasari struktur-struktur masyarakat borjuis kontemporer.

Apa yang telah menjadi konsekuensi-konsekuensi dari perubahan di dunia objek bagi pengalaman subjek ini? Gerakan kedua Jameson yang berbeda adalah penjelajahan metastasis batin (*metastates of the psyche*) dalam penyatuan baru ini. Awalnya pembicaraan dimulai sebagai komentar tentang “kematian subjek” (*death of the subject*), perkembangan tema ini segera menjadi yang paling terkenal dari semua segi konstruksi postmodernnya. Dalam serangkaian deskripsi fenomenologis

¹¹ *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, hal. xiv.

yang menawan, Jameson mensketsakan karakteristik waktu *Lebenswelt*, sebagai bentuk-bentuk kebajikan postmodern yang spontan. Inilah lanskap batin, demikian pernyataannya, yang dasarnya telah dipatahkan oleh kekacauan hebat tahun 1960-an – ketika sedemikian banyak selubung identitas tradisional (*traditional casings of identity*) yang dipatahkan terlepas dari penghancuran hambatan-hambatan kebiasaan – tetapi sekarang, setelah kekalahan-kekalahan politik tahun 1970-an, dibersihkan dari semua sisa-sisa radikal. Pada kenyataannya, di antara sifat-sifat subjektivitas baru, terdapat kehilangan suatu rasa aktif sejarah, baik sebagai harapan atau sebagai memori. Rasa masa lalu yang dibebankan – baik sebagai tradisi-tradisi yang menekan atau penampungan mimpi-mimpi yang menghalangi; dan pengharapan masa depan yang meninggi – sebagai kataklisme atau transfigurasi potensial – yang berkarakterisasi modernisme, telah hilang. Yang terbaik, lenyap kembali ke masa kini yang abadi, gaya-gaya retro dan gambar-gambar yang berkembang biak sebagai pengganti temporal.

Di abad satelit dan serat optik (*optical fibre*) ini, di lain pihak, kekuasaan ruang mengharuskan imajiner ini sebagai yang belum pernah terjadi sebelumnya. Unifikasi elektronik bumi, yang melembagakan simultanitas peristiwa-peristiwa di seluruh dunia sebagai tontonan sehari-hari, telah meletakkan geografi yang seolah dialami sendiri dalam ceruk-ceruk setiap kesadaran (*recesses of every consciousness*), sementara jaringan-jaringan modal multinasional yang mengelilingi benar-benar telah mengarahkan sistem melampaui kapasitas-kapasitas dari setiap persepsi. Penaikan ruang lewat waktu dengan *makeup* postmodern ini dengan demikian selalu di luar keseimbangan: realitas-realitas untuk mana ia menjawab kekuatan yang

melampauinya secara konstitutif — yang menyebabkan, Jameson menyatakan dalam sebuah bagian yang terkenal, sensasi itu yang merupakan satu-satunya yang akan ditangkap oleh pembaharuan pelajaran Kant yang sengit: “keagungan histeris” (*hysterical sublime*).

Secara konvensional, histeria menunjukkan titi nada emosi yang berlebihan (*overpitching of emotion*), separuh kesadaran kepura-puraan intensitas yang lebih baik dalam menampilkan mati rasa batin (atau secara psikoanalisis, jalan lain memutar). Bagi Jameson, inilah kondisi umum pengalaman postmodern, yang ditandai dengan “kemunduran afek” yang terjadi sebagai diri lama yang terikat mulai menjadi tenang. Hasilnya adalah tidak adanya kedalaman subjek baru, yang tidak lagi didapat pada parameterparameter yang stabil, dimana registerregister tinggi dan rendah tidak ragu-ragu. Sebaliknya, di sini kehidupan batin dibuat kebetulan dan tidak teratur, ditandai dengan celupan tiba-tiba level atau gerakan tiba-tiba rasa, yang mengingatkan sesuatu dari fragmentasi *schizophrenia*. Aliran yang berbelok dan gagap ini merintang buku pelajaran agama atau sejarah. Secara signifikan, untuk keterombang-ambingan investasi nafsu hidup dalam kehidupan pribadi telah bersesuaian dengan erosi penanda-penanda generasional dalam ingatan publik, karena beberapa dekade sejak tahun 1960-an cenderung telah merata menjadi rangkaian tidak berciri yang meresap di bawah roster postmodern biasa itu sendiri. Tetapi jika keterputusan yang demikian memperlemah rasa perbedaan antara dua periode pada level sosial, efek-efeknya jauh dari monoton pada level individual. Sebaliknya, ada polaritas-polaritas subjek khas yang berjalan dari keriang “banjir komoditas”, *euphoria* yang tinggi dari penonton atau

konsumen, untuk menolak dasar “kehampaan nihilistis lebih dalam badan kita”, sebagai terpidana dari tatanan yang menolak setiap kontrol atau arti lain.¹²

Dengan menentukan bidang kekuatan post-modernitas dalam perubahan-perubahan struktural kapitalisme lanjut, dan pembuatan jenjang identitas yang meresap dengannya, Jameson dapat membuat gerakan ketiganya, di atas bidang budaya itu sendiri. Di sini, inovasinya adalah topikal. Dengan demikian, setiap suara postmodern telah menjadi sektoral, Levin dan Fiedler telah mendeteksinya dalam literatur; Hassan memperluasnya menjadi seni lukis dan seni musik, jika lebih dengan kiasan daripada dengan eksplorasi; Jencks berkon-sentrasi pada arsitektur; Lyotard bertempat dalam ilmu pengetahuan; Habermas menyentuh filsafat. Karya Jameson menjadi karya dari skop yang lain – perluasan luar biasa postmodern lewat spektrum yang keseluruhannya benar-benar seni, dan banyak dari perbincangan yang mengapitnya. Hasilnya adalah lukisan dinding abad ini yang lebih kaya dan lebih komprehensif dibanding setiap catatan lain dari budaya ini.

Arsitektur, dorongan bagi pembalikan Jameson yang melampaui modern, selalu tetap berada di pusat visi dari apa yang telah membuatnya berhasil. Analisis karya postmodern pertamanya yang diperluas adalah karya besar tentang hotel *Bonaventure* dari Portman di Los Angeles, yang debutnya akan ditemukan di bawah ini – atas bukti penghargaan, latihan tunggal paling bisa dikenal dalam semua literatur tentang postmodernisme. Meditasi-meditasi Jameson kemudian telah mengambil jalan sengaja melalui lapangan kandidat yang penuh sesak untuk komentar: pertama Gehry, kemudian

¹² *Postmodernism*, hal. 317.

Eisenmann dan Koolhaas. Besarnya ruang dalam kerangka kategoris pemahaman postmodern, saat ia membacanya, kurang lebih memastikan bahwa arsitektur akan memiliki kebanggaan tempat dalam mutasi budaya kapitalisme lanjut. Di sini, Jameson secara konsisten menyatakan, energi-energi penemuan eksplosif telah dilepas, dalam tingkat bentuk-bentuk dari sangat sedikit sampai berlimpah, bahwa tidak ada seni bersaing saat ini yang bisa sesuai; sementara pada saat bersamaan juga menggambarkan seni lain lebih secara grafis, daripada jenis-jenis subsumsi untuk sistem ekonomi dunia yang baru, atau upaya-upaya untuk mengelakkannya – bukan hanya dalam ketergantungan praktis bandara-bandaranya, hotel-hotelnya, bursa-bursanya, museum-museumnya, vila-vila atau departemen-departemennya atas perkiraan-perkiraan laba atau tingkah-tingkah prestis, tetapi dalam kenyataan bentuk-bentuknya sendiri.

Berikutnya, dalam sistem seni-seni post-modern muncul sinema. Mengherankan, meskipun akan tampak dalam retrospek, film adalah ketiadaan yang mencurigakan (*conspicuous absence*) dalam pembahasan postmodernisme awal. Bukan bahwa kebisuan itu cukup tidak dapat diterangkan. Alasan utama untuk itu barangkali bisa ditemukan pada ucapan terkenal Michael Fried: “sinema bukanlah seni modernis, bahkan pada seni yang paling eksperimentalnya pun”.¹³ Ia maksudkan pada sebagian film itu, sebagai yang paling bercampur dari semua media, dihalangi dari dorongan menuju pemurnian presensi khusus untuk setiap seni itu, diserap dari referensi dengan setiap referensi lain, dimana Greenberg telah

¹³ “Art and Objecthood”, *Artforum*, Juni 1967; dicetak ulang dalam G. Battcock (ed), *Minimal Art*, Berkeley dan Los Angeles, 1995, hal. 141.

mendapatkan jalan modern yang megah. Tetapi penilaian dapat diangkat dengan pengertian lain yang dirasa lebih luas. Karena bukan kemenangan realisme Hollywood yang benar-benar membalikkan jalan lintas modernisme, Technicolor yang membuang keberanian sine-ma bisu (*silent cinema*) juga menjadi pra-sejarah industri? Dengan demikian, pada setiap tingkat terdapat tantangan yang harus diambil oleh Jameson.

Kepentingan pertamanya dikaitkan dengan gaya filmik yang akhirnya diangkat dengan gaya bahasa oksimoron “nostalgia untuk masa kini” yang sugestif: film-film seperti *Body Heat* atau dalam kunci lainnya *Star Wars*, atau ada lagi *Blue Velvet*, yang mengekspresikan bahkan secara lebih mendalam daripada gelombang ombak dari bioskop-bioskop *mode rétro* – lebih dua dekade dari hasil produksi yang sekarang ini, dari *American Graffiti* to *Indochine* – hilangnya pengertian postmodern yang manapun dari masa lalu secara aneh, dalam kontaminasi aktual terselubung dengan keprihatinan, sebuah waktu yang merindukan dirinya sendirinya pada yang impoten, memindahkan dengan diam-diam. Jika bentuk-bentuk yang demikian, pengganti-pengganti atau penggeseran-penggeseran memori periodik yang benar, mengikuti jejak pembusukan temporal, gaya-gaya yang lain dapat dibaca sebagai tanggapan-tanggapan pada datangnya ultra-spasial: di atas semuanya, film konspirasi – *Videodrome* atau *The Parallax View*, ditafsirkan sebagai alegori-alegori tanpa dasar dari totalitas modal global dan jaringan-jaringan kerja kekuasaan impersonal yang tidak dapat digambarkan.

Pada saatnya, Jameson mencapai kemajuan pada teorisasi sejarah sinema yang lebih lengkap yang menyimpan logika penyelidikannya. Ada dua lingkaran yang terpisah

dalam perkembangan seni ini, ia berargumen. Film bisu (*silent film*) sesungguhnya telah mengikuti jalur dari realisme ke modernisme, jika yang satu – dengan alasan penentuan waktunya sebagai kemungkinan teknis – keluar dari ritme dengan gerakan dari kapitalisme nasional ke imperial yang selain itu memimpin transisi ini. Tetapi perkembangan ini telah dibendung oleh suara berisik sebelum adanya kesempatan manapun dari momen postmodern. Lingkaran kedua kemudian merekapitulasi fase-fase yang sama pada tingkat teknologis yang baru, Hollywood menciptakan realisme kasa (*screen realism*) dengan pakaian besi dari gaya-gaya narasi (*panoply of narrative genres*) dan konvensi-konvensi visual semua yang dimilikinya, serta sinema seni tahun-tahun pasca-perang Eropa yang memproduksi gelombang modernisme tinggi yang baru. Jika sinema postmodern yang sejak kemunculannya dicap oleh tekanan-tekanan nostal-gia, nasib baik gambar perpindahan dalam periode ini menjadi tidak ada artinya mencari sasaran dengan menggunakan radar mereka sendiri. Sebenarnya, video kemungkinan besar muncul sebagai medium postmodern yang aneh – apakah dalam bentuk-bentuk televisi komersial yang dominan, dimana hiburan dan periklanan sekarang sebetulnya dilebur, atau dalam praktek-praktek video bawah tanah oposisional. Yang tidak terlelakkan, kritisisme masa depan harus memperhatikannya secara lebih meningkat lagi.

Dunia desain grafis dan periklanan, sebaliknya, sekarang semakin terinterpenetrasi dengan kesenian murni, sebagai impuls untuk gaya atau sumber material. Di ruang yang bergambar, ketiada-an kedalaman postmodern telah menemukan ekspresi yang sempurna di bagian-bagian luar karya Warhol yang dilemahkan, dengan kekosongannya secara hipnotis

setelah gambar-gambar halaman mode, rak supermarket, layar televisi. Di sini Jameson membuat panggung sebagian besar keberanian dari semua pensejajaran antara modern tinggi dan postmodern, dalam perbandingan dengan sepatu boot petani (*peasant boots*) Van Gogh, lambang dari tenaga kerja yang diselamatkan dalam pancaka warna, dan satu dari sekumpulan pompa Warhol, simulakra seperti kaca (*vitreous cimulacra*) tanpa nada atau dasar, yang ditahan dalam ruang hampa es. Pada kenyataannya, kedatangan Seni Pop (*Pop Art*) telah lama diperhatikan oleh Jameson sebagai peringatan barometriks dari perubahan-perubahan suasana yang sedang berjalan – pemberian pertanda dari anti-siklon budaya lebih luas yang akan datang. Sekali sepenuhnya dalam postmodern, perhatiannya bergerak ke praktek-praktek yang berusaha untuk mencapai jarak lebih jauh daripada konvensi-konvensi momen yang telah ia tinggalkan di belakang, dalam seni konseptual yang mematahkan kebebasan dari kerangka gambaran secara bersamaan. Dalam instalasi-instalasi Robert Gober, la-munan-lamunan masyarakat yang tidak dapat ditempatkan, dan Hans Haacke, alat-alat perang pem-berontakan forensik, jenis-jenis imajinasi alternatif – yang berhutang sesuatu pada Emerson atau Adorno – pembuatan ruang antara utopian yang sebenarnya dari tekanan-tekanan postmodern itu sendiri.

Energi-energi radikal seperti ini, yang dilepas sebagai batas-batas antara seni lukis dan seni patung, bangunan dan lanskap semakin larut, termasuk pada produktivitas lebih luas, yang dapat diamati pada banyak bentuk yang semakin dapat dibengkokkan menurut perintah. Keganjilan budaya ini, demikian kata Jameson, adalah hak istimewa visual yang menandainya lepas dari modernisme tinggi, dimana yang verbal

masih mempertahankan sebagian besar otoritas kunonya. Bukan bahwa literatur kurang dipengaruhi oleh perubahan periode; tetapi dalam pandangan Jameson, karya yang kurang orisinal telah dihasilkan darinya. Karena di sini, barangkali lebih dari setiap seni yang lain, motif seni baru yang paling bertahan lama adalah parasitisme pada seni lama. Dalam teks-teks Jameson, nama alat ini adalah hasil karya seni (*pastiche*). Sumber penggunaan ini terletak pada kritik Adorno tentang apa yang ia anggap sebagai kemampuan memilih berbagai sumber regresif dari Stravinsky dalam *The Philosophy of Modern Music*; tetapi Jameson memberinya definisi yang lebih pasti. *Pastiche* adalah “parodi kosong” (*blank parody*), tanpa impuls satiris, gaya-gaya dari masa lalu. Menyebar dari arsitektur sampai ke film, seni lukis sampai musik rock, *pastiche* telah menjadi penanda postmodern yang paling terstandardisasi, untuk semua seni. Tetapi bisa dinyatakan bahwa fiksi sekarang menjadi bidang *pastiche par excellence*. Karena di sini, peniruan yang tidak terbit lagi (*mimicry of defunct*), yang tidak terhambat oleh kode-kode bangunan atau hambatan-hambatan kantor pos, dapat mengacaukan bukan hanya gaya-gaya, tetapi juga periode-periode itu sendiri sekehendak hati – dengan memutarbalikkan dan membelah masa-masa lalu yang “artifisial”, dengan mencampur dokumenter dan fantastis, mengembang-biakkan anakronisme, dalam kebangkitan kembali apa yang disebut novel historis besar-besaran – dari apa yang masih akan disebut sebagai terpaksa. Jameson menempatkan bentuk ini pada permulaannya, dalam bacaan eleginya dari fiksi-fiksi politik Doctorow dari masa lalu Amerika yang radikal, sekarang terlupakan, dimana ketidakmungkinan menangkap bayang-bayang pertalian historis merupakan gerhana kesedihan novel-novel itu juga.

Bersama perubahan-perubahan dalam seni ini, dan seringkali benar-benar secara langsung pada karya di dalamnya, perbincangan-perbincangan yang secara tradisional mengenai bidang budaya telah mengalami peledakannya sendiri. Apa yang dulunya merupakan disiplin-disiplin sejarah seni, kritisisme sastra, sosiologi, ilmu politik, dan sejarah yang berbeda secara tajam mulai mengendorkan batas-batasnya yang jelas, dan menyilang bersama masing-masing dalam cangkokan, melintasi penyelidikan-penyelidikan yang tidak lagi dengan mudah bisa dibagi-bagi menjadi satu atau lain bidang. Karya Michel Foucault, demikian tulis Jameson, adalah contoh paling terkenal dari *oeuvre* yang tidak dapat diberikan. Apa yang menggantikan pembagian-pembagian disiplin lama adalah fenomena baru yang tidak saling bersangkutan, yang terbaik ditunjukkan dengan tulisan steno Amerikanya: "Teori". Bentuk yang berbeda dari banyak karya ini merefleksikan meningkatnya teskstualisasi objek-objeknya – apa yang dapat disebut sebagai kebangkitan kembali praktek "komentar" kuno, yang secara luar biasa lebih cakap dalam berbagai hal. Contoh-contoh terkenal gaya dalam studistudi sastra ini adalah tulisan dekonstruktif Paul DeMan, dan "historisisme baru" Walter Benn Michael, tubuh-tubuh karya yang oleh Jameson telah diserahkan pada kritisisme yang mengagumkan tetapi parah, tanpa menolak perkembangan itu sendiri – dari mana karyanya sendiri tentang Adorno dalam banyak cara dapat dianggap sebagai contoh yang banyak dikenal.

Melampaui efek-efek segeranya, reorganisasi apa dari bidang intelektual yang disinyalkan ini adalah perusakan lebih mendasar. Tanda khas modernitas (*hallmark of modernity*), Weber secara klasik telah menyatakan, adalah diferensiasi

struktural: otonomisasi praktek-praktek dan nilai-nilai, yang dulunya secara tertutup menyatu dalam pengalaman sosial, menjadi bidang-bidang yang secara tajam terpisah. Inilah proses yang oleh Habermas selalu dikatakan tidak dapat ditunda, dengan mengorbankan penurunan. Di atas dasar-dasar pemikiran yang demikian, tidak ada lagi gejala beberapa retakan yang lebih nyata dalam modern daripada perusakan pembagian-pembagian yang telah dimenangkan dengan sulit ini. Inilah proses yang telah diramalkan oleh Fried dan ditakuti pada tahun 1967. Satu dekade kemudian, ide bukan hanya tersebar dari seni-seni sampai ilmu-ilmu sosial atau humaniora (*humanities or social sciences*), tetapi dengan kedatangan kartu pos filosofis (*philosophical post-card*) dan tanda neon konseptual, sedang menghancurkan garis di antara keduanya. Apa yang oleh postmodernitas tampaknya dijadikan pesona adalah sesuatu yang telah diabaikan oleh para teoretikus besar modernisasi: dediferensiasi bidang-bidang budaya yang tidak dapat dipikirkan.

Penambatan postmodernisme (*anchorage of postmodernism*) dalam transformasi modal; pemeriksaan perubahan-perubahan subjek; perluasan rentang penyelidikan budaya (*cultural enquiry*) – dengan semua ini, Jameson bisa membuat gerakan keempat yang logis. Apakah dasar-dasar sosial dan pola geopolitik postmodernisme? Kapitalisme lanjut (*late capitalism*) tetap sebagai sebuah masyarakat kelas (*class society*), tetapi bukan kelas di dalamnya yang cukup sama seperti sebelumnya. Vektor budaya postmodern dengan segera tentu saja akan ditemukan dalam tingkatan karyawan-karyawan yang baru saja kaya dan para profesional yang tercipta dari pertumbuhan jasa yang cepat dan sektor-sektor spekulatif masyarakat-masyarakat

kapitalis maju. Di atas korporasi-korporasi multinasional itu sendiri – servo-mekanismemekanisme produksi dan kekuatan yang amat besar, yang operasi-operasinya silang-menyilang dengan perekonomian global, menetapkan wakil-wakilnya dalam imajiner kolektif (*collective imaginary*). Di bawah, sebagai tatanan industri lama yang diaduk dan ditumbuk, formasi-formasi kelas tradisional telah melemah, sementara identitas-identitas tersegmentasi dan kelompok-kelompok yang terlokalisasi, khususnya berdasarkan perbedaan-perbedaan etnis dan seksual, semakin berkembang biak. Di atas skala dunia – di zaman postmodern, arena yang menentukan – bukan struktur kelas yang stabil, sebanding dengan kelas kapitalisme sebelumnya, namun telah mengkristalisasi. Mereka yang di atas memiliki koherensi hak istimewa; mereka yang di bawah kurang kesatuan dan solidaritas. “Tenaga kerja kolektif” (*collective labourer*) yang baru belum muncul. Inilah kondisi-kondisi yang masih merupakan indefinisi vertikal tertentu.

Pada saat bersamaan, perluasan sistem horisontal yang tiba-tiba, dengan integrasi untuk pertama kalinya dari seluruh planet yang sebenarnya ke pasar dunia (*world market*), berarti masuknya orang-orang baru ke panggung global (*global stage*), yang bobot manusianya dengan cepat meningkat. Otoritas masa lalu, yang secara konstan ada di bawah tekanan-tekanan inovasi ekonomi Dunia Pertama, tenggelam pada cara lain dengan ledakan demografis (*demographic explosion*) di Dunia Ketiga, saat generasi-generasi kehidupan yang baru muncul melebihi jumlah legiun-legiun yang mati. Ekspansi ikatan-ikatan modal tersebut secara tidak terelakkan mencairkan saham-saham budayanya yang diwariskan. Hasilnya adalah penurunan karakteristik pada “level” dengan postmodern.

Budaya modernisme tidak terlepas dari budaya kaum elit: yang dihasilkan dari pembuangan-pembuangan terpencil, minoritas-minoritas yang tidak dipengaruhi, barisan-barisan depan yang tidak mau menyerah. Seni tercetak dalam cetakan heroik, yang merupakan sifat berlawanan: bukan hanya konvensi-konvensi selera yang mencemooh, tetapi yang lebih penting adalah menentang permintaan pasar.

Budaya postmodernisme, demikian Jameson telah menyatakan, sebaliknya jauh lebih menurun. Karena di sini, jenis dediferensiasi lain yang lebih menyapu telah berjalan. Dengan melewati batas-batas antara dua kesenian murni yang biasanya telah menjadi isyarat dalam tradisi seniman *avant-garde* yang tidak mengakomodasi. Penghancuran batas-batas antara jenis aliran yang “tinggi” dan “rendah” dalam budaya pada umumnya, telah dinyatakan oleh Fiedler pada akhir tahun 1960-an, yang menjawab logika yang berbeda. Dari awal, arahnya jelas adalah kepada rakyat atau populis. Dalam hal ini, postmodern telah ditandai dengan pola-pola baru konsumsi dan produksi. Di satu pihak, misalnya, karya-karya fiksi terkenal – dilambungkan dengan iklan dan publisitas harga – dapat secara reguler menghantam daftar-daftar penjualan terlaris (*best-seller lists*), jika bukan layar lebar, dengan cara yang sebelumnya tidak mungkin. Di lain pihak, tingkat kelompok-kelompok penting yang demikian disingkirkan – wanita, minoritas etnis dan minoritas-minoritas lain, imigran – mendapatkan akses untuk bentuk-bentuk postmodern, sehingga memperluas basis *output* artistik begitu besar. Dalam kualitas, beberapa efek yang menyama-ratakan tidak bisa dielakkan: zamannya tanda tangan-tanda tangan individual hebat dan karya-karya ahli modernisme sudah berlalu. Sebagian ini merefleksikan reaksi-

reaksi terhadap norma-norma karisma yang sekarang sudah anakronistik. Tetapi juga mengekspresikan hubungan baru dengan pasar – tingkat yang menunjukkan bahwa inilah budaya penyertaan (*culture of accompaniment*), lebih dari antagonisme, dengan tatanan ekonomi.

Namun demikian, di dalamnya, secara persis terletak kekuatan postmodern. Apabila pada masa jayanya modernisme tidak pernah jauh lebih dari sebuah daerah kantong (*enclave*), demikian Jameson menunjukkan, postmodernisme sekarang sifatnya hegemonis. Tidak berarti postmodernisme menghabiskan bidang produksi budaya. Setiap hegemoni, seperti yang dinyatakan oleh Raymond Williams, adalah sistem “dominan” lebih dari total, sebuah sistem yang benar-benar memastikan – karena definisi-definisi realitasnya yang selektif – hidup berdampingannya bentuk-bentuk “residual” dan “yang baru muncul” yang bersifat menolaknya. Postmodernisme adalah dominan dari jenis ini, tidak lebih. Tetapi itu sudah cukup amat besar. Karena hegemoni ini bukan persoalan lokal. Untuk pertama kalinya, secara tendensi inilah global dalam skop. Bukan sebagai penyebut umum murni untuk masyarakat-masyarakat kapitalis maju, namun sebagai proyeksi kekuatan dari salah satunya. “Postmodernisme bisa dikatakan menjadi gaya global Amerika Utara secara khusus untuk pertama kalinya”.¹⁴

Jika ini merupakan koordinat-koordinat pokok postmodern, apakah sikap yang tepat untuk itu? Gerakan akhir Jameson barangkali adalah yang paling orisinil dari semuanya. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa setiap kontribusi penting dengan ide postmodernitas telah mengangkat penilaian darinya yang kuat – negatif atau positif. Penilaian-

¹⁴ *Postmodernism*, hal. 20.

penilaian antitetis Levin dan Fiedler, Hassan dan Jencks, Habermas dan Lyotard, menawarkan sekumpulan pola. Dari tingkat kedudukan politik yang berbeda, kritikus dapat meratapi kelahiran postmodern sebagai pembusukan modern (*corruption of the modern*), atau merayakannya sebagai emansipasi. Terlalu awal – tidak lama setelah kuliah Whitney-nya – Jameson memetakan kombinasi cerdas oposisi-oposisi yang demikian dalam “Teori-teori Postmodern” (*Theories of the Postmodern*), yang direproduksi dalam *The Cultural Turn*. Tujuan pidatonya adalah untuk menunjukkan jalan keluar dari ruang tertutup yang berulang ini. Komitmen-komitmen politik Jameson sendiri sangat mendukung kelompok kiri dengan setiap figur yang terpetakan di dalamnya. Ia sendiri telah dengan tegas mengidentifikasi postmodernisme dengan tahap baru kapitalisme, yang dipahami dalam pengertian Marxis klasik. Tetapi pengelupasan (*excoriation*) belaka tidak lebih membuahkan hasil daripada kelekatan (*adhesion*). Jenis pembelian lain yang dibutuhkan.

Godaan yang harus dihindari, di atas semuanya, adalah moralisme. Kerumitan postmodernisme dengan logika pasar dan tontonan tidak dapat dipersalahkan. Tetapi hukuman sederhana darinya sebagai budaya tidak membuahkan hasil. Sekali lagi dan lagi – untuk keheranan banyak orang, baik kelompok kiri maupun kanan yang sejenis – Jameson telah menyatakan kegagalan memoralisasikan kebangkitan postmodern. Bagaimanapun akuratnya penilaian-penilaian lokal diberikan, namun moralisme yang demikian merupakan “kemewahan yang memiskinkan” (*improverished luxury*) dimana pandangan historis tidak bisa mendukung.¹⁵ Dalam hal ini, Jameson sangat mempercayai

¹⁵ *Postmodernism*, hal. 62.

keyakinan-keyakinan yang sudah lama dipertahankan. Doktrin-doktrin etis (*ethical doctrines*) mensyaratkan homogenitas sosial (*social homogeneity*) tertentu, dimana mereka dapat menuliskan kembali tafsiran-tafsiran kelembagaan sebagai norma-norma interpersonal, sehingga menekan realitas-realitas politik dalam kategori-kategori baik dan buruk yang kuno, lama semenjak diungkap oleh Nietzsche sebagai “sisa-sisa hubungan kekuatan yang mengendap”. Well sebelum membicarakan diri dengan postmodern, ia telah mendefinisikan posisi dari mana ia akan memandangnya: “etika, apapun yang membuat penampilannya kembali, bisa diangkat sebagai tanda niat yang menyesatkan, khususnya untuk menggantikan penilaian-penilaian kompleks dan ambivalen perspektif dialektis dan politis dengan lebih tepat dengan penyederhanaan mitos kembar (*simplifications of a binary myth*) yang nyaman”.¹⁶

Ucapan-ucapan tersebut ditujukan pada moralisme konvensional golongan kanan. Tetapi ucapan –ucapan tersebut berlaku tidak kurang juga bagi moralisme kelompok kiri, yang berusaha untuk menghilangkan atau menolak postmodernisme *en bloc*. Kategori-kategori moral adalah kode-kode biner (*binary codes*) dari sikap individual; yang diproyeksikan ke bidang budaya, yang secara intelektual dan secara politis membuat tidak cakap. Bukan peribahasa-peribahasa *Kulturkritik* dari setiap hal lebih besar yang berguna, dengan sorotan diam mereka pada imajiner dari satu atau lain masa lalu yang merupakan pemandangan menarik, dari balkonnya masa kini yang jatuh dapat dibuktikan kembali. Keberanian usaha, di atas mana Jameson telah berangkat – ia menekankan

¹⁶ *Fables of Aggression – Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley dan Los Angeles 1979, hal. 56.

bahwa dibutuhkan banyak tangan – adalah sesuatu yang lain. Kritik sejati postmodernisme tidak dapat menjadi penolakan ideologis darinya. Tugas yang agak dialektis adalah mengerjakan jalan kita sedemikian lengkap melaluinya, dimana pemahaman waktu kita akan muncul mentransformasi pada sisi itu. Pemahaman kapitalisme baru yang tidak terbatas dan mentotalisasi – teori yang layak untuk skala global konvensi-konvensi dan keterpisahan-keterpisahannya – tetap menjadi proyek Marxis yang tidak bisa dinyatakan. Ia memasukkan tanggapan-tanggapan *manichean* dengan postmodern. Untuk para kritikus dari kelompok kiri yang cenderung mencurigai akomodasinya, Jameson menjawab dengan tenang. Lembaga kolektif yang dibutuhkan untuk menghadapi kekacauan ini masih hilang; tetapi kondisi dari kemunculannya merupakan kemampuan untuk memahaminya dari dalam, sebagai sebuah sistem.

C. Hasil-hasil Terakhir

Dengan parameterparameter tersebut di tempat, tulisan tentang postmodernitas yang koheren telah tiba. Dengan melihat ke depan, satu visi hebat memerintah bidang ini, dengan meletakkan istilah-istilah teoretis yang berlawanan dengan cara yang bisa dibayangkan paling menyolok. Inilah nasib normal konsep-konsep strategis yang akan menjadi pokok bahasan bagi tangkapan dan pembalikan politik yang tidak diperkirakan, bersama berjalannya perjuangan yang tidak saling bersambungan atas artinya. Secara karakteristik, di abad ini, hasilnya adalah *détournements* untuk kelompok Kanan – “peradaban” (*civilization*), katakanlah, sekali bendera kebanggaan pemikiran Pencerahan progresif, menjadi

stigma dekadensi (*stigma of decadence*) di tangan-tangan konservatisme Jerman; “masyarakat sipil” (*civil society*). Istilah kritik untuk Marxisme klasik, sekarang menjadi pusat perhatian dalam logat daerah liberalisme kontemporer. Di daerah yang melewati istilah postmodernisme yang dimenangkan oleh Jameson, kita menyaksikan prestasi yang berlawanan: konsep yang sumber-sumber penggambarannya semua dihapuskan dalam penggunaan-penggunaan yang sesuai dengan tata-nan yang dimapankan, diputarbalikkan dari peragaan inteligensia teoretis yang hebat dan energi sebagai penyebab kelompok Kiri revolusioner. Ini telah menjadi kemenangan tidak bersambungan yang didapat melawan semua keganjilan politik (*political odds*), dalam masa hegemoni neo-liberal ketika setiap penanda kelompok Kiri yang dikenal tampaknya tenggelam di bawah gelombang-gelombang reaksi pasang dan surut. Tidak diragukan, kemenangan ini dikarenakan pemetaan dunia kontemporer kognitif yang ditawarkan menangkap sedemikian tidak terlupakan — sekaligus secara liris dan secara kaus-tis — struktur-struktur imajinatif dan pengalaman waktu yang dihidupkan, serta kondisi-kondisi batasnya.

Bagaimana kita seharusnya menempatkan prestasi ini? Dua jawaban menyatakan diri. Yang pertama berhubungan dengan perkembangan pemikiran Jameson sendiri. Di sini, ada paradoks yang sangat jelas. Perbendaharaan kata postmodern muncul, seperti yang tercatat di atas, secara relatif terlambat bagi Jameson, setelah tanda-tanda keberatan awal (*signs of initial reservation*). Tetapi problematikanya adalah adanya pengungkapan sangat awal melalui tulisan-tulisan berurutan dengan kontinuitas yang mengagumkan. Dalam monograf pertamanya, *Sartre – The Origins of a Style* (1961), yang

ditulis pada tengah usia dua puluhannya, ia telah menuliskan “masyarakat tanpa masa depan yang tampak, masyarakat silau dengan permanensi besar-besaran lembaga-lembaganya sendiri dimana tidak ada perubahan yang tampaknya mungkin dan ide kemajuan itu sudah mati”.¹⁷ Sepuluh tahun kemudian, dalam *Marxism and Form*, dengan membandingkan hiasan-hiasan dari pecah-belah surealisme yang menarik dengan komoditas-komoditas kapitalisme pasca-industri (*postindustrial capitalism*) – “produk-produk yang diucapkan tanpa kedalaman”, yang “isi plastiknya sama sekali tidak bisa melayani sebagai alat penghantar energi batin” – ia bertanya “apakah kita di sini tidak berada dalam presensi transformasi budaya dari proporsi-proporsi sinyal, keterputusan historis dari jenis yang absolut tidak diharapkan?”¹⁸

Marxisme and Form berakhir dengan mengamati jenis modernisme baru itu, yang diartikulasikan oleh Sontag dan Hassan, telah merata, yang tidak lagi – sebagai modernisme lama telah – “diperhitungkan dengan permusuhan instingtif publik kelas menengah dari mana ia berdiri sebagai negasi atau peniadaan”, tetapi agak “populer; barangkali bukan di kota-kota kecil tengah Barat, tetapi di dunia media massa dan mode yang dominan”. Film-film Warhol, novel-novel Burroughs, drama-drama Beckett adalah dari jenis ini; dan “tidak ada kupasan yang memiliki satupun kekuatan mengikat yang tidak memberikan kekaguman dari semua hal ini sebagai peng gayaan realitas”.¹⁹ Catatan yang bukan tidak sama dituliskan dalam *The Prison-House of Language* (Rumah-Penjara Bahasa), dimana

¹⁷ Sartre – *The Origins of a Style*, New York 1984 (edisi kedua), hal. 8.

¹⁸ *Marxism and Form*, hal. 105.

¹⁹ *Marxism and Form*, hal. 413-414.

“pembenaran-pembenaran lebih dalam” tentang penggunaan model-model linguistik dalam formalisme dan strukturalisme terletak tidak sedemikian banyak pada validitas ilmiahnya, seperti pada karakter masyarakat-masyarakat sezaman, “yang menawarkan bentuk-bentuk tontonan dunia dari mana sifatnya telah dieliminasi, dunia yang jenuh dengan pesan-pesan dan informasi, dimana jaringan komoditasnya yang berbelit-belit bisa dilihat sebagai prototipe sistem tanda-tanda yang itu juga”. Di sana dengan demikian, ada “persesuaian amat besar antara linguistik sebagai metode dan mimpi buruk yang tersistematisasi dan tidak diwujudkan, yang merupakan budaya kita saat ini”.²⁰

Bagian-bagian tulisan seperti ini kedengaran seperti sedemikian banyak penyesuaian orkestral untuk simponi yang akan datang. Tetapi jika bagian-bagian tersebut mengantisipasi secara demikian langsung motif-motif presentasi post-modern Jameson, barangkali ada penanda tidak langsung lain dari apa yang diletakkan ke depan. Dari awal, Jameson tampaknya telah merasakan jenis pembantuan modern sebagai sekumpulan bentuk estetis, yang menarik perhatiannya pada para penulis yang berbaris di samping atau yang menanganinya. Dua novelis untuk siapa ia memberikan studistudinya yang berdiri sendiri adalah Jean-Paul Sartre dan Wyndham Lewis. Satu alasan untuk ketertarikannya pada mereka tentu saja adalah karena keduanya adalah penulis yang sangat politis, yang berada di ujung-ujung spektrum berlawanan (*opposite ends of the spectrum*): Kiri ikonoklastis (*iconoclastic Left*) dan Kanan radikal (*radical Right*). Alasan lain yang telah ia tekankan sendiri adalah apa yang oleh Jameson disebut sebagai “optimisme linguistik” (*linguistic optimism*) yang sama-sama mereka miliki — kepercayaan bahwa

²⁰ *The Prison House of Language*, Princeton 1972, hal. xviii-ix.

segala sesuatu dapat diekspresikan dengan kata-kata, asalkan mereka tidak cukup sial.²¹ Tetapi hal yang sama pentingnya, dan tidak saling berkaitan adalah sudut pada mana keduanya berdiri sebagai aliran pokok modernisme — Lewis terpisah dengan ekspresionisme mekanistisnya, Sartre dengan pembalikan-pembalikannya yang menjerat melodrama. Secara tidak sengaja dalam satu hal (pengabaian Lewis yang berikutnya seperti dalam kapsul waktu (*timecapsule*), memelihara “kesegaran dan keserbabisaan” (*freshness and virulence*) penggayaan yang mati dalam pembalseman rekan-rekan sezamannya yang hebat), dan secara sengaja pada yang lain (pernyataan sengaja Sartre untuk melepaskan diri dari bentuk-bentuk yang mengabdikan dan “lapangan-lapangan kerja pasif-reseptif” modern-modern tinggi),²² para penulis tersebut yang dengan gayanya sendiri telah melambung melawan batas-batas modernisme. Ada saatnya ketika Jameson menganggap beberapa spesies baru realisme akan muncul melampaui keduanya. Tetapi ruang untuk pertarungan salto menjadi postmodern telah dibersihkan.

Dipandang secara biografis, gerakan Jameson menuju teori postmodernisme dengan demikian tampak benar-benar dituliskan pada jalan lintasannya sejak dari awal — seakan dengan koherensi “pilihan orisinal” yang cerdas dalam pengertian Sastrean. Tetapi ada cara lain dalam meninjau hasil yang sama. Tulisan Jameson tentang postmodern termasuk pada baris intelektual khusus. Dalam tahun-tahun setelah Perang Dunia Pertama, saat gelombang besar kekacauan revolusioner di Eropa Tengah telah mereda, dan negara Soviet telah terbirokratisasi dan terisolasi, di sana berkembang tradisi teoretis Eropa yang

²¹ Sartre, hal. 204; *Fables of Aggression*, hal. 86.

²² *Fables of Aggression*, hal. 3; Sartre, hal. 219.

berbeda yang pada akhirnya membutuhkan nama Marxisme Barat. Terlahir dari kekalahan politik – benturan pemberontakan-pemberontakan proletarian (*crushing of proletarian insurgencies*) di Jerman, Austria, Hungaria dan Italia di mana para pemikir besar pertamanya seperti Lukács, Korsch, dan Gramsci telah hidup bersamanya – Marxisme ini dipisahkan dari korpus klasik materialisme historis dengan penggalan yang tajam. Dengan ketiadaan praktek revolusioner rakyat, strategi politik untuk menumbangkan modal telah surut, dan sekali depresi hebat telah lewat memasuki Perang Dunia Kedua, maka analisis ekonomi untuk transformasi-transformasinya cenderung meloncat juga.

Dalam kompensasi, Marxisme Barat menemukan pusat gravitasinya dalam filsafat, dimana serangkaian pemikir generasi keduanya yang terkenal – Adorno, Horkheimer, Sartre, Lefebvre, Marcuse – membangun bidang teori kritis (*critical theory*) yang terkenal, bukan dalam keterpisahan dari aliran-aliran pemikiran non-Marxis yang menge-lilinginya, tetapi khususnya dalam ketegangan kreatif dengannya. Inilah tradisi yang sangat berhubungan dengan pertanyaan-pertanyaan metode – epistemologi pemahaman masyarakat yang kritis – yang mana Marxisme klasik telah meninggalkan beberapa penunjuknya. Tetapi skop filosofisnya bukan hanya prosedural: skopnya memiliki satu fokus sentral kepentingan substantif, yang membentuk wawasan bersama dari jajaran ini sebagai satu keseluruhan. Marxisme Barat di atas semua hal adalah sekumpulan investigasi teoretis (*theoretical investigations*) budaya kapitalisme maju. Keunggulan filsafat di dalam tradisi, memberikan cetakan khusus untuk penyelidikan-penyelidikan tersebut: bukan secara eksklusif, tetapi secara menentukan,

tradisi ini tetap benar bagi kepentingan-kepentingan estetika. Apapun yang lain, tradisi memasukkan, budaya yang menandai, pertama dan terutama, sistem seni. Lukács, Benjamin, Adorno, Sartre, Della Volpe membentuk aturan di sini; Gramsci atau Lefebvre, dengan pengertian budaya yang lebih antropologis, merupakan pengecualian.²³

Untuk semua ciri yang umum sebagai tradisi, Marxisme Barat dalam banyak cara secara relatif tidak menyadari diri. Secara keseluruhan, para pemikirnya yang terkenal jarang memberitahu semua batas linguistik di Eropa satu dengan yang lain. Karya pertama yang mendukung kajian *repertoirennya* tidak muncul sampai awal tahun 1970-an, dari Amerika: dan itu tidak lain dari *Marxisme and Form*. Di sini, seperti tidak ada teks sebelumnya, penyatuan dan keanekaragaman Marxisme Barat ditempatkan dalam peragaan yang elegan. Jika buku Jameson berkonsentrasi pada Adorno dan Benjamin, Bloch dan Marcuse, Lukács dan Sartre, dengan meninggalkan Lefebvre dan Gramsci – masing-masing menulis – terpisah, di sini ia memegang janji dari judul buku itu. Cabang dominan dari keturunan ini adalah estetika. Untuk pertama kalinya, orang bisa berkata, Marxisme Barat secara diam-diam berhadapan dengan kebenarannya. Bagaimanapun, apakah totalisasi yang demikian, menandai masa depan tradisi ini? Ada banyak orang, termasuk saya sendiri, yang memperhitungkan bahwa kondisi-kondisi yang telah menghasilkannya sekarang sudah menjadi masa lampau, dan jenis-jenis Marxisme lain – yang lebih mendekati model-model klasik – kemungkinan akan menggantikannya.

²³ Saya telah mendiskusikan latar belakang umum dan karakter tradisi ini dalam *Considerations on Western Marxism*, London 1976: untuk sifat yang terakhir, lihat hal. 75-78.

Estimasi ini didasarkan pada peragian radikal (*radical ferment*) yang diperbaharui di Eropa Barat akhir tahun 1960-an dan awal tahun 1970-an, dan atas kembalinya energi-energi intelektual yang tampak terhadap pertanyaan-pertanyaan ekonomi dan strategi politik yang telah mendominasi agenda lama materialisme historis (*historical materialism*). Kekacauan bulan Mei 1968 di Prancis dapat dilihat sebagai mercusuar dari perubahan yang berputar ini, yang menyinari sinyal bahwa Marxisme Barat saat ini disusul, melewati peringkat keabsahan terhormat. Penilaian lebih cerdas melihat bahwa Revolusi Mei dengan sinar yang sedikit berbeda, bukan sebagai akhir tetapi sebagai klimaks tradisi ini. *Raiding the Icebox* (Perampasan Kotak Es) dari Peter Wollen adalah satu-satunya karya yang kekuatannya menghasilkan perbandingan dengan karya Jameson sebagai peta jalan budaya abad ke-20. Episode pokok dalam narasinya adalah cerita dari Internasional Situasionis, akhir dari para *avant-garde* historis “yang pembubarannya pada tahun 1972 mengangkat akhir sebuah zaman yang dimulai di Paris dengan Manifesto Futuris pada tahun 1909”. Tetapi situasionisme, yang membesarkan Lukács, Lefebvre dan Breton, bukan hanya ini. Secara teoretis dalam membuka ledakan Mei 1968, Wollen berkata, “kita sama-sama dapat melihatnya sebagai ringkasan dari Marxisme Barat”.²⁴ Ini adalah bacaan yang lebih masuk akal. Walau demikian, hasilnya cukup mirip. Pelajaran-pelajaran dari Marxisme Barat, sebagai para *avant-garde* klasik, perlu dipelajari dan dihargai, tetapi waktu sudah berlalu — “satu periode telah berakhir”.²⁵

²⁴ *Raiding the IceBox. Reflections on Twentieth Century Culture*, London 1993, hal. 124.

²⁵ *Ibid.*

Putusan dari tulisan Jameson inilah yang sedemikian sempurna telah dipungkiri. Teorisasi postmodernismenya, yang dimulai pada awal tahun 1980-an, mengambil tempatnya di antara monumen-monumen intelektual besar Marxisme Barat. Sesungguhnya, orang bisa berkata bahwa tradisi inilah yang mencapai puncaknya. Bangkit sekali lagi dari pengalaman kekalahan politik – penumpasan kekacauan tahun 1960-an – dan berkembang dalam kontak kritis dengan gaya-gaya pemikiran baru – strukturalis, dekonstruktif, neo-historis – jauh dari Marxisme, karya Jameson tentang postmodern telah menjawab koordinat-koordinat dasar yang sama sebagai teks-teks klasik masa lalu. Tetapi jika di dalam pengertian itu, inilah kontinuitas rangkaian, inilah juga kumpulan rekapitulasi pada level kedua. Karena di sini, instrumen-instrumen dan tema-tema berbeda dari *repertoire* Marxisme Barat berpadu dalam sintesis yang hebat. Dari Lukács, Jameson mengambil komitmennya pada periodisasi dan ketakjuban dengan narasi; dari Bloch, sebuah respek untuk harapan dan mimpi-mimpi yang tersembunyi di dunia objek yang berkilauan; dari Sartre, kefasihan luar biasa dalam tekstur-tekstur pengalaman segera; dari Lefebvre, keingintahuan tentang ruang kota; dari Marcuse, pengejaran jalan konsumsi berteknologi tinggi; dari Althusser, konsepsi ideologi positif, sebagai imajiner sosial yang dibutuhkan; dari Adorno, ambisi untuk merepresentasikan totalitas objeknya sebagai ketiadaan kurang dari “komposisi metaforis”.²⁶

Elemen-elemen yang demikian tidak secara lambat terletak menyatu dalam kombinasi yang dipaksakan. Elemen-elemen tersebut dimobilisasi dalam upaya orisinal yang

²⁶ Lihat *Marxism and Form*, hal. 7.

tampaknya tanpa upaya untuk menyerapnya. Dua ciri diberikan untuk karya ini dengan kesatuan anehnya. Yang pertama adalah prosa Jameson itu sendiri. Ia pernah mengatakan bahwa dari para pemikir Marxisme Barat, Adorno adalah “ahli paling hebat dari semuanya”.²⁷ Tetapi seringkali pembaca akan bertanya-tanya apakah deskripsi ini lebih baik, atau pada suatu tingkat secara lebih konsisten, berlaku bagi dirinya. Ia membuka buku pertamanya dengan kata-kata: “Selalu tampak bagi saya bahwa gaya modern adalah sesuatu yang dalam dirinya sendiri dapat dipahami, di atas dan melampaui arti buku terbatas yang dituliskan di dalamnya, dan bahkan melampaui arti-arti persis yang membuat kalimat-kalimat individual tersusun ingin disampaikan”.²⁸ Penelitian-penelitian selanjutnya atas tulisan Jameson sendiri dapat mengambil kata-kata tersebut sebagai semboyan. Untuk saat ini, cukup dicatat adanya dua ciri gaya atau *style* kemegahan yang memaksa. Irama-irama ruang dari sintaksis kompleks namun luwes — hampir Jamesian dalam bentuk-bentuk pidatonya — melakukan penyerapan sedemikian banyak sumber yang bervariasi dalam teori itu sendiri; sementara ledakan tiba-tiba intensitas metaforis, membuat gembira loncatan-loncatan figural dengan kabel tinggi seluruh miliknya, berdiri sebagai lambang gerakan-gerakan diagonal yang tegas, yang lebih mendekati puisi daripada inteligensia analitis, dengan mana karya ini secara tidak diduga melintashubungkan tanda-tanda fenomena total yang terpisah dalam pandangan. Kita sedang membicarakan seorang penulis besar.

Pada saat bersamaan, karya Jameson tentang post-modern menyatukan sumber-sumber di atas mana tulisan

²⁷ *Marxism and Form*, hal. xiii.

²⁸ *Sartre*, hal. vi.

menggambarkan pengertian substantif lebih dalam. Tradisi Marxis Barat menarik bagi estetika sebagai hiburan tidak sengaja karena melampaui politik dan ekonomi. Hasilnya adalah tingkat refleksi mengagumkan pada aspek-aspek budaya kapitalisme modern yang berbeda. Tetapi ini semua tidak pernah disatukan menjadi teori pembangunan ekonominya yang konsisten, khususnya yang tetap berada pada satu sudut terspesialisasi dan sedikit terlepas pada gerakan masyarakat lebih luas: bahkan bisa dikenai pajak dengan idealisme tertentu, dari sudut pandang Marxisme yang lebih klasik. Tulisan postmodernisme Jameson, sebaliknya, untuk pertama kalinya mengembangkan teori “logika budaya” modal (*cultural logic of capital*) yang secara simultan menawarkan potret transformasi bentuk sosial ini sebagai satu keseluruhan. Inilah visi yang jauh lebih komprehensif. Di sini, pada bagian dari sektoral ke umum, lapangan kerja Marxisme Barat telah mencapai penyempurnaannya yang paling lengkap.

Kondisi-kondisi yang memperluas ini sifatnya historis. Pandangan bahwa akhir tahun 1960-an menandai keterputusan kritis pada lanskap Kiri bukan sama sekali salah. Secara intelektual, seperti yang ditunjukkan oleh judul esai dan bukunya yang sebagai penanda itu, sebaliknya Jameson ke teori postmodern dimungkinkan oleh tulisan Mandel dalam *Late Capitalism*, sebuah studi ekonomi yang mensituasikan diri dalam tradisi klasik yang berbeda dari suatu bayangan Marxisme Barat. Secara empiris, kehidupan ekonomi itu sendiri telah sedemikian diresapi oleh sistem-sistem informasi simbolis dan persuasi dimana gagasan tentang bidang produksi yang kurang lebih akultural independen semakin kehilangan arti. Dengan demikian, setiap teori budaya terikat untuk mencakup lebih banyak peradaban modal (*civilization of capital*) daripada

yang pernah terjadi sebelumnya. Objek tradisional Marxisme Barat semakin diperbesar. Jadi resumsi warisannya Jameson dapat menghasilkan deskripsi kondisi-kondisi kehidupan kontemporer politis dan lebih sentral dibanding preseden-preseden yang digambarkannya.

Sangat penting bagi efek tulisan Jameson di sini adalah pengertian “*epochality*”-nya. Cara membaca tanda-tanda zaman ini banyak berhutang pada Lukács. Tetapi pelaksanaan pokok Lukács dalam analisis zaman, *The Soul and Forms* serta *The Theory of the Novel* tetap estetis atau metafisik. Ketika ia bergerak menuju politik, dalam sebuah studi pendeknya yang terkenal berjudul *Lenin*, Lukács mendefinisikan zaman yang telah membuka bencana Perang Besar sebagai bencana yang tercetak di atas segala hal oleh “aktualitas revolusi” (*actuality of revolution*). Ketika kejadian-kejadian tersebut mengecewakan pengharapan atau perkiraan, maka tidak ada deskripsi lebih lanjut yang dapat mengikuti. Gramsci inilah yang kemudian, sebagai pemikir dalam Marxisme Barat dari siapa Jameson telah mengambil yang paling sedikit, yang mencoba untuk menangkap sifat konsolidasi atau kontra-revolusi modal antara dua perang. Pada kenyataannya, catatan-catatannya tentang Fordisme menggambarkan satu-satunya preseden yang nyata dalam tradisi bagi upaya Jameson ini. Bukan kebetulan bahwa mereka telah membangkitkan sedemikian banyak diskusi setelah Perang Dunia Kedua, atau berbagai upaya untuk mensketsakan ciri-ciri “post-Fordisme” di tahun 1970-an dan 1980-an.

Tetapi, sekuat dan seorisinil adanya (seringkali sangat idiosinkratis), ide-ide Gramsci tentang Fordisme -- yang mencakup produksi massa, disiplin kerja amat kuat dan tingkat

upah yang tinggi di AS, puritanisme untuk tatanan-tatanan rendah dan kemerdekaan lapisan atas, agama sektarian pada Amerika liberal dan organisasi korporatis di Italia fasis – namun demikian tetap singkat dan tidak sistematis. Dalam pengertian, “epochalitas” mereka terlalu macet atau gagal. Dalam banyak hal yang mendahului waktu, di belakangnya dalam beberapa hal, catatan-catatan tersebut terbukti sangat sugestif setelah peristiwa itu. Tulisan Jameson tentang postmodern berisikan wawasan-wawasan tidak sebanding ke dalam proses produksi tenaga kerja, yang menyandarkannya pada literatur ekonomi yang berdiri sendiri dari dirinya sendiri. Tetapi tentu saja, tulisan ini lebih maju dan sangat detail sebagai definisi zaman, dan didukung oleh pengalaman sezaman (kontemporer). Namun banyak beban kritis teori ini juga muncul dari ketegangannya dengan iklim waktu yang digambarkan itu juga. Karena, seperti yang kita baca pada kalimat pertama dalam *Postmodernism*: “Paling aman memahami konsep postmodern sebagai upaya untuk memikirkan masa kini secara historis dalam zaman yang telah lupa bagaimana harus berpikir secara historis di tempat yang pertama”.²⁹

Jika, dalam semua cara ini, karya Jameson muncul sebagai final Marxisme Barat yang hebat dan megah, dalam cara lain karyanya secara signifikan telah melampaui tradisi ini. Berkembang di Eropa, karya para pemikir besar ini tidak pernah bergerak jauh melampauinya sebagai kekuatan intelektual. Lukács dikenal di Jepang sebelum perang, dan dalam pembuangan, Mazhab Frankfurt (*Frankfurt School*) menemukan Amerika Serikat. Kemudian, Sartre dibaca oleh Fanon dan Althusser yang belajar di Amerika Latin. Tetapi pada hakekatnya,

²⁹ *Postmodernism*, hal. ix.

Marxisme inilah yang radius pengaruhnya tetap terbatas pada inti orisinil dunia kapitalis maju: Barat bukan hanya dalam sumber dan tema-temanya, tetapi juga pengaruhnya. Teori postmodern Jameson telah mematahkan pola ini. Formulasi-formulasi awalnya pada prinsipnya berfokus pada Amerika Utara. Tetapi ketika tulisannya tentang pertanyaan berkembang, implikasi-implikasinya meluas: postmodernisme, demikian ia menyimpulkan, adalah – bukan secara tambahan, tetapi secara intrinsik – udara budaya sistem global yang mengabaikan semua pembagian geografis. Logikanya memaksa perubahan terbesar di bidang penyelidikan Jameson sendiri.

Sampai fajar tahun 1980-an, praktek kritis Jameson secara eksklusif adalah kesusastraan dan objek-objeknya secara istimewa adalah Barat. Proust, Hemingway, Balzac, Dickens, Eichendorff, Flaubert, Conrad – adalah figur-figur menonjol dalam perhatiannya. Pada tahun 1980-an, terjadi perubahan tajam. Bentuk-bentuk visual mulai bersaing dengan bentuk-bentuk tertulis dan dengan cepat menonjol --perubahan terbukti pada Postmodernisme itu sendiri. Secara simultan terdapat gerakan menyolok semenjak itu, pada budaya-budaya dan wilayah-wilayah yang melampaui Barat. Dalam periode ini, Jameson ingin merefleksikan Soseki dan Karatani di Jepang; Lu Xun dan Lao She di Cina; Sembène di Senegal dan Solas atau Barnet di Kuba; Edward Yang dari Taiwan dan Kidlak Tahimik dari Filipina.³⁰ Dalam *The Cultural Turn*, diskusi-diskusi dapat

³⁰ Lihat, secara berturut-turut, "Soseki and Western Modernism", *bondary 2*, Musim Gugur 1991, hal. 123-141; "In the Mirror of Alternate Modernities", *South Atlantic Quarterly*, Musim Semi 1993, hal. 295-310; "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, Musim Gugur 1986, hal. 65-88; "Literary Innovation and Modes of Production", *Modern Chinese Literature*, September 1984, hal. 67-72; "On Literary and Cultural Import Substitution in the Third World: the Case of

ditemukan pada film-film Paul Leduc, direktor film bisu (*silent movie*) Meksiko yang menetap di Venezuela, dan Souleymane Cissé dari Mali. Apakah ada kritikus sezaman bahkan dengan tingkat yang sebanding secara jauh?

Pengertian dari intervensi-intervensi seperti ini adalah dengan mendorong “estetika geopolitik” (*geopolitical aesthetic*) yang cukup bagi perluasan alam semesta budaya dalam kondisi-kondisi post-modern. Namun tidak ada keterlibatan dari jauh. Jameson pertama kali menetapkan ide-idenya tentang postmodernisme secara komprehensif dalam sebuah kuliah di Beijing tahun 1985, dan mempublikasikan sebuah koleksi tentang pokok masalah di Cina beberapa tahun sebelum ia menghasilkan koleksinya di Amerika. Tulisannya tentang “Post-modernism and the Market” diuji di Seoul. Kita berhutang teks terbesar tentang “Transformations of the Image” pada sebuah pidato di Karakas. Keadaan seperti ini bukan masalah peluang. Teori post-modernitas Jameson telah memenangkan audiensi yang semakin berkembang di negara-negara yang dulunya merupakan dunia Kedua atau Ketiga, karena tulisan itu membicarakan penggambaran budaya yang sudah mereka kenal, sebagian dari jaringan pengalaman mereka sendiri. Marxisme secara natural sedemikian betah di pusat-pusat metropolitan besar Selatan dan Timur yang bukan lagi terbatas pada Barat. Dengan keterputusan dari dunia Barat ini, ide postmodern telah muncul menjadi lingkaran penuh kembali ke inspirasi orisinilnya, sebagai waktu ketika dominansi Barat akan berhenti. Kepercayaan bayangan Olson tidak tergantikan; *The Kingfishers* benar-benar dapat dibaca sebagai brevet atau ijazah

the Testimonio”, *Margins*, Musim Semi 1991, hal. 11-34; *The Geopolitical Aesthetic*, London 1992, hal. 114-157, 186-213.

bagi prestasi Jameson.

Tetapi jika itu mungkin, itu juga terjadi karena Jameson memiliki sesuatu yang sama dengan Olson, yang membedakannya dari jajaran intelektual dari mana ia turun atau berasal. Dalam satu respek amat penting, karya Jameson berangkat dari tenor keseluruhan Marxisme Barat. Itulah tradisi yang monumen-monumen terbesarnya dalam satu atau lain cara, secara rahasia atau terbuka, semua dipengaruhi oleh pesimisme historis yang dalam.³¹ Tema-tema paling orisinal dan kuat mereka – “perusakan akal” (*destruction of reason*) Lukács, “perang posisi” (*war of position*) Gramsci, “malaikat malapetaka” (*angel of catastrophe*) Benjamin, “subjek yang dihancurkan” (*damaged subject*) Adorno, “kekejaman kelangkaan” (*violence of scarcity*) Sartre, “ilusi yang ada di mana-mana” (*ubiquity of illusion*) Althusser – dibicarakan bukan dari masa depan yang diredakan, tetapi dari masa kini yang bersikap kepala batu. Nada-nada divariasikan dalam tingkat umum, dari nada stois sampai nada melankolis, nada musim dingin sampai nada pewahyuan. Tulisan Jameson memiliki warna nada yang berbeda. Meskipun topiknya tentu saja bukan topik yang nyaman bagi kelompok Kiri, namun perlakuannya untuk itu tidak pernah sengit atau remuk redam. Sebaliknya, keajaiban gaya Jameson adalah menyatu menjadi wujud apa yang akan dianggap tidak mungkin – peningkatan atau peninggian dunia yang cerah.

Tema-temanya penting seperti dalam setiap tradisi. Tetapi semprotan keajaiban dan kesenangan – perubahan-perubahan kebahagiaan pada zaman yang mencekik – tidak pernah jauh dari peng-gelembungan refleksi bahkan yang paling tidak menyenangkan. “Bergerak, memerintah, membuat senang”. Jika

³¹ Untuk aspek ini, lihat *Considerations on Western Marxism*, hal. 88-92.

beberapa pemikir lain yang subversif telah datang sedemikian dekat dengan tujuan-tujuan seni, maka akal tidak diragukan sebagian bersifat kemungkinan. Jameson dapat membangkitkan pengalaman secara lahiriah yang bisa dikenang seperti Sartre, tetapi nada perasaannya menurut kebiasaan berlawanan – lebih mendekati kegembiraan daripada kebencian. Kegembiraan-kegembiraan intelek dan imajinasi tidak kurang secara hidup diberikan, daripada kegembiraan indera. Sinar dengan mana Jameson dapat melimpahkan objek-objek, konsep-konsep, fiksi-fiksi adalah sama.³² Sumber-sumber biografis kehangatan ini adalah satu hal. Dasar-dasar pemikiran filosofisnya adalah hal lain. Di balik persetujuannya pada dunia ini terletak cetakan Marxisme Jameson yang sangat Hegelian, yang diamati oleh banyak kritikus,³³ yang telah memperlengkapinya dalam menghadapi kesengsara-an-kesengsaraan zaman, dan karya melalui kebingungan-kebingungannya, dengan ketenangan hati pemberani yang semuanya miliknya sendiri. Kategori-kategori seperti optimisme atau pesimisme tidak memiliki tempat dalam pikiran Hegel. Karya Jameson tidak dapat dijelaskan sebagai optimistis, dalam pengertian dimana kita dapat berkata tentang tradisi Marxis Barat bahwa itu adalah pesimis. Politik-politiknya

³² Barangkali contoh yang paling baik adalah esainya tentang *Passion* dari Godard dalam *The Geopolitical Aesthetic*, London 1992, hal. 158-185. Kebalikan dengan perlakuan Adorno tentang dunia objek, bahkan pada kefasihan bicarannya yang paling baik, adalah penceritaan. Bandingkan, pada topik yang sangat mirip, bagian pada *Minima Moralia* (hal. 40) – yang dengan sendirinya merupakan keindahan hebat – pada jendela yang dibuka dengan mendorong keluar atau grendel yang lembut, dan bantingan pintu mobil atau pintu-pintu yang dingin sekali, dengan angan-angan Jameson tentang kesembronoan garasi orang Kalifornia dalam *Signatures of the Visible*, (hal. 107-108).

³³ Lihat, khususnya, Michael Sprinker, "The Place of Theory", *New Left Review*, No. 187, Mei-Juni 1991, hal. 139-142.

selalu realis. “Sejarah adalah apa yang terluka, sejarah adalah apa yang menolak kehendak dan menetapkan batas-batas yang tidak mengenal ampun terhadap individual dan juga praksis kolektif” – di atas segalanya dalam “kegagalan tidak tertentu dari semua revolusi yang telah berlangsung dalam sejarah manusia” sampai hari ini.³⁴ Tetapi kerinduan-kerinduan utopian tidak dengan mudah ditekan, dan dapat dibangkitkan kembali dalam penyamaran-penyamaran yang pa-ling tidak dapat diprediksi. Ini adalah juga catatan – kerasnya kehendak bawah tanah untuk berubah – yang telah memberi kekuatan daya tariknya pada tulisan Jameson yang melampaui wilayah-wilayah Barat yang letih dan lesu. ✎

④

४३

Efek-efek Sesudahnya

Penangkapan postmodern oleh Jameson telah menentukan persyaratan debat yang berikutnya. Tidak mengherankan bahwa intervensi-intervensi paling signifikan sejak masuknya ke bidang ini sebagai asal-usulnya adalah Marxis. Tiga kontribusi terkenal dapat dibaca sebagai upaya untuk melengkapi atau mengoreksi, masing-masing dengan caranya sendiri, merupakan tulisan orisinal Jameson. Buku Alex Callinicos yang berjudul *Against Post-modernism* (1989) mengajukan analisis lebih dekat dari latar belakang politik bagi postmodern. David Harvey dengan *Condition of Postmodernity* (1990) menawarkan teori prakiraan-prakiraan ekonominya yang jauh lebih utuh. Terry Eagleton dengan *Illusions of Postmodernism* (1996) membicarakan dampak dari penyebaran ideologisnya. Semua karya tersebut menampilkan masalah-masalah demarkasi (*problems of demarcation*). Bagaimana postmodern akan menjadi paling baik dipperiodisasikan? Postmodern itu sesuai untuk konfigurasi intelektual apa? Apakah tanggapan yang tepat untuk itu?

A. Penentuan Waktu

Pertanyaan yang pokok di sini adalah, pertama – masalah periodisasi. Kritik paling awal Jameson tentang kelompok Kiri telah menunjukkan sambungan yang longgar dalam konstruksinya.¹ Jika postmodernisme adalah logika kultural kapitalisme lanjut (*cultural logic of late capitalism*), apakah itu tidak sangat cocok dengan waktu? Namun karya Mandel, *Late Capitalism*, tentang mana Jameson mendasarkan konsepsinya untuk tahap baru dalam perkembangan kapitalis, berawal dari kedatangan umumnya dari tahun 1945 – sementara Jameson menempatkan kemunculan postmodern pada awal 1970-an. Bahkan jika dapat dinyatakan bahwa realisasi penuh model Mandel tidak datang dalam semalam, namun kesenjangan yang demikian tetap mengganggu. Callinicos dan Harvey, yang benar-benar menulis pada saat bersamaan, menarik kesimpulan-kesimpulan yang berlawanan. Harvey, yang karya awalnya berjudul *The Limits of Capital*, telah menguraikan teori Marxis paling orisinal dan sistematis untuk krisis ekonomi, dengan menyatakan bahwa lahirnya postmodernitas, yang dengan benar ditempatkan menuju permulaan tahun 1970-an, pada kenyataannya, merefleksikan keterputusan sezaman dengan model perkembangan kapitalis pasca-perang. Dengan resesi tahun 1973, Fordisme – yang dihancurkan oleh meningkatnya kompetisi internasional, dan yang membuat jatuh laba-laba perusahaan dan mempercepat inflasi – telah tenggelam ke dalam krisis akumulasi yang berlebihan (*crisis of overaccumulation*) yang tertunda lama.

¹ Lihat Mike Davis, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism", *New Left Review*, No. 151, Mei-Juni 1985, hal. 106-113.

Sebagai tanggapan, rezim baru “akumulasi fleksibel” (*flexible accumulation*) telah muncul, saat modal meningkatkan ruangannya untuk manuver di semua papan. Periode baru menyaksikan fleksibilitas yang lebih besar dari pasar-pasar tenaga kerja (kon-trak-kontrak sementara; cucuran keringat imigran dan domestik), proses-proses manufaktur (yang keluar dari pabrik-pabrik; produksi tepat waktu), hasil-hasil komoditas (pengiriman dalam tumpukan besar), dan yang paling penting adalah operasi-operasi finansial terderegulasi (*deregulated financial operations*), dalam sebuah pasar dunia tunggal (*single world market*) untuk uang dan kredit. Ini adalah sistem spekulatif yang resah, yang merupakan dasar eksistensial dari berbagai bentuk budaya post-modern, yang realitas dan keterbaruannya tidak diragukan – kebijakan yang erat terkait dengan dematerialisasi uang (*dematerialization of money*), keberlangsungan mode yang hanya sebentar (*ephemerality of fashion*), persediaan simulasi yang melimpah ruah (*glut of simulation*) dalam perekonomian yang baru. Tidak satupun darinya yang memuncak sampai ke perubahan mendasar dalam model produksi yang demikian – membiarkan sendiri solusi tekanan-tekanan overakumulasi berjangka panjang, yang masih sedang menjalani pengentalan penurunan keberanian modal besar-besaran yang dibutuhkan. Sesungguhnya, akumulasi fleksibel itu sendiri tidak bisa dijelaskan sebagai dominan secara universal; secara lebih khusus, ia hidup berdampingan dengan pola-pola campur dengan bentuk-bentuk Fordis yang lama, dan bahkan perubahan-perubahan dari satu ke lain bentuk yang sama sekali tidak selalu dapat dibalikkan.² Apa yang secara kritis harus diubah, adalah posisi dan otonomi pasar-pasar

² *The Condition of Postmodernity*, Oxford 1990, hal. 121-197. Seimbang karya ini sangatlah mengesankan.

uang dalam kapitalisme, yang mengepung pemerintahan-pemerintahan nasional, yang instabilitas sistemiknya (*systemic instability*) diserang oleh jenis serangan yang belum pernah terjadi sebelumnya.

Callinicos, di lain pihak, membalikkan garis argumen ini. Sementara benar bahwa modal global (*global capital*) saat ini lebih terintegrasi dibanding yang pernah terjadi sebelumnya, dan memiliki ting-kat mobilitas yang baru, namun cara ini menambah “keterputusan” dalam sejarah kapitalisme. Karena negara-negara nasional mempertahankan kekuatan regulasinya yang substansial, seperti keberhasilan ironis keynesianisme militer Reagan dalam meratakan kembali perekonomian dunia telah ditunjukkan pada tahun 1980-an. Seperti halnya dengan ciri-ciri “akumulasi fleksibel” yang lain, keadaan paling diperburuk atau dimitoskan: kekuatan tenaga kerja kurang tersegmentasi, produksi tumpukan besar (*batch production*) yang kurang tersebar luas, sektor jasa kurang penting dibanding teori-teori yang diusulkan pasca-Fordisme — sama seperti Fordisme itu sendiri yang merupakan gagasan yang dihembuskan, yang memproyeksikan dominansi homogen produksi massa terstandarisasi (*standardized mass production*) yang belum pernah ada, menyelamatkan sejumlah industri bertahan konsumen yang terbatas. Demikian juga, postmodernisme sebagai sekumpulan praktek artistik yang beda — membiarkan sendiri dominan budaya — terutama sebagai isapan jempol. Setiap perangkat estetis atau ciri yang benar-benar dipertalikan dengan postmodernisme — *bricolage* tradisi, bermain dengan pendesentrisasi subjek figuralitas, hasil karya seni (*pastiche*), cangkokan, refleksivitas dan populer — yang dapat ditemukan dalam modernisme. Tidak ada keterputusan kritis yang bisa dilihat di sini juga.

Apa yang dapat diamati adalah sesuatu yang berbeda: yaitu degradasi modernisme (*degradation of modernism*) itu sendiri yang bertahap, seakan telah semakin terkomoditi dan terintegrasi ke dalam lingkaran-lingkaran arus modal pasca-perang (*circuits of post-war capital*). Bagaimanapun, sumber-sumber kemunduran ini akan dilacak dari kejadian pertama, tidak sebanyak perubahan-perubahan ekonomi yang lebih besar, atau setiap logika estetis yang abadi, seperti sejarah politik zaman ini secara lebih lang-sung. Secara historis, modernisme telah mencapai titik puncaknya dengan pengelompokan gerakan-gerakan *avant-garde* revolusioner di antara dua perang — konstruktivisme di Rusia, ekspresionisme dan *neue Sachlichkeit* di Jerman, surealisme di Prancis. Kemenangan Stalin dan Hitler itulah yang menghabisi gerakan-gerakan tersebut. Secara analog, postmodernisme — secara estetis lebih kecil dari putaran kecil dalam spiral modernisme yang turun ke bawah — meskipun secara ideologi menjadi kepentingan yang jauh lebih besar — seharusnya dilihat sebagai produk dari kekalahan politik generasi radikal (*radical generation*) akhir tahun 1960-an. Dengan harapan-harapan revolusioner yang dikecewakan, kelompok ini telah menemukan kompensasi dalam hedonisme sinis (*cynical hedonism*) yang menemukan tempatnya yang nyaman dalam ledakan overkonsumsi tahun 1980-an. “Penghubung ini — kemakmuran kelas menengah baru Barat (*prosperity of the Western new middle class*) berkombi-nasi dengan penjelasan politis yang sebenarnya (*political disillusionment*) banyak anggotanya yang paling terkenal — memberikan konteks bagi perkembangbiakan pembicaraan postmodernisme”.³

³ *Against Postmodernism*, Cambridge 1989, hal. 168.

Diagnosis-diagnosis yang sedemikian dikonstruksikan, yang dicapai dari titik keberangkatan bersama, menampilkan masalah yang menempatkan postmodern dengan suatu akurasi secara akut. Dalam sketsa asal-usul modernisme (*origins of modernism*) dalam *Belle Epoque* Eropa, saya pernah menyatakan bahwa yang paling baik dipahami sebagai hasil dari medan kekuatan yang dibentuk segitiga oleh tiga koordinat: ekonomi dan masyarakat semi industri yang masih baru, dimana orde yang mengatur tetap untuk bidang pertanian luas signifikan atau aristokratis; teknologi dengan penemuan-penemuan dramatis, yang dampaknya tetap segar atau baru saja dimulai; dan horizon politik yang terbuka, dimana pergolakan-pergolakan revolusioner (*revolutionary upheavels*) merupakan satu dan lain jenis yang melawan orde yang menonjol yang sangat diharapkan atau sangat ditakuti.⁴ Di ruang yang sedemikian terikat, variasi-variasi yang luas dari inovasi-inovasi artistik dapat meledak – simbolisme, imagisme, ekspresionisme, kubisme, futurisme, konstruktivisme: beberapa kenangan klasik yang mengejar buruannya atau gaya-gaya patrician (*patrician styles*), dan lain-lain yang digambarkan dalam puisi-puisi tentang mesin-mesin baru, namun yang lain dibakar oleh visi-visi pergolakan sosial (*visions of social upheavel*); tetapi tidak satupun yang mendapatkan kedamaian dengan pasar sebagai prinsip budaya modern yang mengatur – dalam pengertian itu, benar-benar tanpa pengecualian anti-borjuis.

Perang Dunia Pertama, yang menghancurkan rezim-rezim lama di Rusia, Austro-Hungaria, dan Jerman, serta memperlemah para tuan tanah di mana saja, berubah, tetapi

⁴ "Modernity and Revolution", *New Left Review*, No. 144, Maret-April 1984; dicetak ulang, dengan catatan tambahan (1985), dalam *A Zone of Engagement*, London 1992, hal. 25-55.

tidak membalikkan keadaan ini. Kelas-kelas atas Eropa dan *train de vie* mereka lebih banyak dibanding sebelumnya, bentuk-bentuk lanjut organisasi industri dan konsumsi massa – ide Fordisme Gramsci – tetap sangat terbatas di Amerika Serikat; revolusi dan kontra-revolusi bertarung dari Vistula sampai ke Ebro. Dalam kondisi-kondisi seperti ini, gerakan-gerakan perintis seni (*avant-garde movements*) dan bentuk-bentuk kekuatan besar terus muncul – Opojaz di Rusia, Bauhaus di Jerman, surealisme di Prancis. Penggalan sejarah muncul bersama Perang Dunia Kedua, yang hasilnya menghancurkan elit-elit agraria lama dan gaya hidup mereka untuk sebagian besar wilayah Eropa daratan, dengan terpasangnya demokrasi kapitalis yang stabil (*installed stable capitalist democracy*) dan ketahanan konsumen terstandardisasi (*standardized consumer-durables*) di Barat, serta keberanian ideal-ideal revolusi (*gutted the ideals of revolution*) di Timur. Dengan semua kekuatan yang secara historis telah didorong pergi, *élan* modernisme dihabisi. Modernisme telah hidup dari non-sinkronius – apa yang merupakan masa lalu atau masa depan dalam masa kini (*what was past or future in the present*) – dan mati dengan kedatangan ketersejaman murni: sifat tetap monoton orde Atlantik pasca-perang. Dengan demikian, seni yang masih akan tetap radikal secara rutin ditakdirkan bagi integrasi komersial (*commercial integration*) atau kepemilihan kelembagaan (*institutional cooption*).

Banyak yang bisa dikatakan tentang uraian cepat ini, dengan cara ekspansi atau kritisisme, saat ini. Kritik mengundang nuansa yang lebih geografis. Apa yang menentukan lereng entusiasme teknologis (*technological enthusiasm*) dalam bentuk-bentuk modernisme awal ini? Mengapa Inggris tampaknya

sedemikian tandus dari gerakan-gerakan inovatif — atau benarkah tandus sama sekali? Dapatkah surealisme dianggap hanya sebagai yang terakhir dalam serangkaian gerakan perintis seni terbesar di antara dua perang, atau apakah ia juga menggambarkan sesuatu yang baru? Jawaban-jawaban bagi pertanyaan-pertanyaan seperti ini akan harus melihat secara lebih dekat pada kekhususan-kekhususan nasional dari budaya-budaya berbeda zaman ini. Secara skematis, misalnya, orang dapat menggambarkan spektrum sikap-sikap ideal dengan keajaiban-keajaiban mekanis baru awal abad ke-20, yang secara terbalik bervariasi dengan tingkat pencangkokannya: dua kekuatan daratan Eropa secara paling industrial terbalik, Italia dan Rusia, yang menghasilkan perintis-perintis teknisi paling kuat, dengan futurisme mereka masing-masing; sementara Jerman, yang mengkombinasikan industri majunya di Barat dengan lanskap Timurnya yang memburuk, terpecah antara kebencian ekspresionis dan pengambilhatian Metropolis Bauhaus; Prancis, di lain pihak, dengan pola produksi kecilnya yang makmur secara paling sederhana di kota dan desa, memungkinkan sintesis dalam surealisme yang lebih bercanda, persisnya tergiur oleh saling berjalannya yang lama dan yang baru. Seperti halnya dengan Inggris, kegagalan impuls-impuls modernisnya yang cemerlang untuk menahan apa yang tentu saja terkait dengan ketiadaan suatu benang pemberontak besar dalam gerakan pekerja. Tetapi juga tidak diragukan inilah fungsi industrialisasi awal, dan perkembangan bertahap perekonomian terurbanisasi secara melimpah ruah namun yang telah terikat tradisi, yang kelambanannya bertindak sebagai penyangga melawan kejutan zaman mesin baru (*new machine-age*) yang menggalvanisir para perintis seni di mana-mana.

Tetapi yang lebih penting adalah batas-batas tulisan yang dilacak kembali di atas, akan diketemukan pada akhir cerita, dan bukan pada permulaan cerita. Titik potong yang dinyatakan untuk modernisme setelah tahun 1945 tentu saja terlalu tergesa-gesa. Sejarah Peter Wollen penuh dengan penunjukan hal itu. Keabsahan para perintis seni pra-perang tidak dapat dibedakan hanya dalam semalam, karena masih harus berdiri sebagai model dan kenangan internal, tidak masalah betapa tidak menguntungkannya situasi-situasi luar untuk mere-produksikannya. Di Amerika, ekspresionisme abstrak menawarkan ilustrasi tajam dan pedas tentang situasi baru ini. Secara formal, isyarat modernis yang dijadikan contoh, keterputusan kolektif paling radikal dengan figuralitas sampai hari ini, kelompok New York berjalan dari loteng di bawah atap sampai ke perwujudan sempurna (*apotheosis*) dengan — diucapkan secara komparatif — kecepatan yang seperti kilat, menandai sesuatu yang cukup baru dalam sejarah seni lukis. Inilah perintis seni yang menjadi ortodoksi dalam rentang kehidupannya sendiri yang pendek, yang dikapitalisasi sebagai investasi simbolis (*symbolic investment*) dengan uang besar dan diumumkan sebagai nilai ideologis oleh negara. Namun Perang Dingin membunyikan terompet seni ini dengan USIA yang memiliki ironi ganjil. Koneksi-koneksi dengan surealisme adalah vital dalam ekspresionisme abstrak, dan politik para pelukisnya yang terkenal hampir tidak bisa diajukan dari kegunaannya sebagai ketentuan moral bagi Dunia Bebas: Rothko adalah anarkis, Motherwell adalah sosialis, dan Pollock — dengan opini pribadinya tentang Greenberg, kampiun publik terbesar — bukan apa-apa selain dari “stalinis kedewaan (*goddam stalinist*) dari awal sampai akhir”.⁵

⁵ Lihat T.J. Clark, “In Defense of Abstract Expressionism”, *Oktober*, No. 69, Musim Panas 1994, hal. 45.

Di Eropa, dimana logika pencaplokan (*annexionist logic*) pasar seni pasca-perang kurang melimpah, dan kekuatan-kekuatan penolakan signifikan untuk sistem Perang Dingin bertahan di Barat, kontinuitas-kontinuitas dengan tujuan-tujuan pemberontak para perintis seni antar-perang jauh lebih kuat. Suralisme masih dapat memicu proyek-proyek berurutan yang kurang lebih diterima dalam gambarnya, seperti yang ditunjukkan oleh Wollen dalam rekonstruksi detailnya tentang gerakan COBRA dan *lettrismenya* terhadap Situasionis Internasional.⁶ Di sini, ambisi heroik para perintis seni historis – transfigurasi seni dan politik-politik yang sejenis – memancar pada kehidupan sekali lagi. Tetapi bahkan sebelum klimaks tahun 1968, penyatuan telah menjadi longgar. Pada hakekatnya, sayap-sayap artistik situasionisme adalah produk dari daerah pinggiran: Denmark, Belanda, Belgia, Piedmont, di mana sistem galerinya lemah. Kepala politik dipusatkan di Prancis, di mana militansi revolusioner (*revolutionary militancy*) dan pasar seni (*art market*) jauh lebih kuat, dengan menciptakan medan kecurigaan dalam *Internasional* tempat para artis membayar harganya, dalam pengusiran atau keberangkatan; dengan menyalahkan SI yang pada gilirannya ke dalam keadaan bahaya, dan kesementaraan, dari suatu politisasi yang berlebihan. Petualangan besar lain pada tahun-tahun ini berlangsung lebih lama. Dengan beberapa cara yang secara aneh sejajar dengan titik potong, sinema Godard bergerak secara tetap menuju bentuk-bentuk yang lebih radikal – dengan bulat panjang naratif, puntiran antara bunyi dan gambar, judul halaman didaktik – pada periode yang sama, melemparkan serial yang mendekati karya-karya agung, sebelum memuncak dalam tawaran meningkat yang membuat

⁶ *Raiding the Icebox*, hal. 135-150.

tertawa tanpa bisa ditahan di ujung tahun 1968. Kemudian, penarikan Godard ke Swiss bisa dibandingkan dengan pelarian Jorn ke Liguria atau Denmark: jenis produktivitas berbeda, yang sekali lagi berada di daerah pinggiran.

Seperempat abad setelah berakhirnya permusuhan dengan demikian tampak dalam peninjau-an peristiwa antar-masa pemerintahan (*retrospect an interregnum*), dimana energi kaum modernis tidak tunduk pada penundaan tiba-tiba, tetapi tetap menyala secara berselang-seling di sana-sini, apabila kondisi-kondisi memungkinkan, di dalam iklim umum yang tidak dapat diberi tumpangan. Tidak sampai setelah perputaran tahun 1970-an bahwa dasar bagi konfigurasi yang sama sekali baru dikerjakan. Jika kita ingin memperbaiki kemunculan postmodernisme secara lebih akurat, salah satu caranya adalah dengan melihat apa yang telah menggantikan faktor-faktor penentu pokok modernisme (*principal determinant of postmodernism*). Pada kenyataannya, karya Jameson berisikan banyak penunjuk perubahan-perubahan yang paling rele-van, yang mana pengaturan kembali yang paling kecil mendukung fokus lebih persis yang dibutuhkan. Postmodernisme dapat dianggap sebagai bidang budaya yang dibentuk segitiga (*cultural field triangulated*), dengan pembalikannya, menurut tiga koordinat historis yang baru. Yang pertama terletak pada nasib penguasa atau orde yang memerintah itu sendiri. Pada akhir Perang Dunia Kedua, kekuatan tradisi aristokratis telah menerima pukulan mereka yang memamatkan di seluruh Eropa kontinental. Tetapi bagi generasi yang lain, perubahan tradisionalnya — kawan dan lawan — bertahan. Kita masih bisa membicarakan kaum borjuis sebagai kelas, dalam arti istilah dimana Max Weber dapat berkata dengan bangga bahwa ia

termasuk kelas itu. Yaitu dengan berkata, kekuatan sosial dengan pengertian identitas kolektifnya sendiri, yang mencirikan kode-kode moral dan habitat budaya. Jika kita menginginkan potongan dunia visual tunggal ini, inilah potongan dengan mana orang-orang masih mengenakan topi. Amerika Serikat memiliki versinya dalam bentuk uang lama dari kemapanan Timur (*Eastern establishment*).

Schumpeter selalu menyatakan bahwa kapi-talisme, sebagai sistem ekonomi amoral (*amoral economic system*) yang secara intrinsik didorong oleh pengejaran laba, telah menghancurkan semua hambatan untuk kalkulasi pasar, yang secara kritis bergantung pada pra-kapitalis – dalam golongan kebangsawanan pokok – nilai-nilai dan cara-cara untuk mendapatkannya bersama sebagai tatanan sosial dan politik. Tetapi “dengan pengelilingan” aristokratis ini, seperti yang ia katakan, khususnya diperkuat oleh struktur dukungan kedua, dalam kepercayaan lingkungan borjuis martabat moral panggilannya sendiri: secara subjektif lebih mendekati potret-potret Mann daripada Flaubert. Di zaman Rancangan Marshall dan kelahiran Masyarakat Eropa, dunia ini dihidupkan. Di bidang politik, figur-figur penting seperti Adenauer, De Gasperi, Monnet mewujudkan persistensi ini – hubungan politik mereka dengan Churchill atau De Gaulle, kehebatan dari masa lalu *seigneurial*, seakan kesan setelah kepadatan orisinil yang secara sosial tidak valid lagi. Tetapi, seakan dibalikkan, dua kurung dalam struktur lama ini lebih saling bergantung daripada yang tampak pada mulanya.

Karena dalam rentang dua puluh tahun kemudian, kaum borjuis juga – dalam setiap pengertian ketat, sebagai kelas yang memiliki kesadaran diri dan moral – semuanya musnah.

Di sana sini, kantong-kantong keadaan kaum borjuis tradisional masih bisa ditemukan di kota-kota kedaerahan Eropa, dan barangkali di daerah-daerah tertentu Amerika Utara, khususnya yang dipelihara oleh kelompok taat beragama: jaringan-jaringan keluarga di tanah-tanah Veneto atau Basque, bangsawan-bangsawan konservatif di Bordelais, bagian-bagain dari *Mittelstand* Jerman, dan sebagainya. Tetapi bagaimanapun, kaum borjuis seperti Baudelaire atau Marx, Ibsen atau Rimbaud, Grosz atau Brecht – atau bahkan Sartre atau O'Hara – memahaminya, bahwa itu adalah sebagai bagian dari masa lampau. Sebagai pengganti gedung amphi-teater yang kokoh (*solid amphitheater*) itu terdapat akuarium dengan bentuk-bentuk mengambang yang menghilang – proyektor-proyektor dan manajer-manajer, auditor dan penjaga-penjaga gedung, administrator dan spekulator modal sezaman: fungsi-fungsi alam semesta moneter yang tidak mengetahui kestabilan-kestabilan sosial (*social fixities*) atau identitas-identitas stabil (*stable identities*).

Bukan bahwa mobilitas antargenerasi (*intergenerational mobility*) yang semakin meningkat di dalam masyarakat-masyarakat kaya dunia pasca-perang. Ini semua tetap distratifikasi secara objektif seperti sebelumnya. Tetapi penanda-penanda budaya dan psikologis posisi telah semakin terkikis secara tetap di antara mereka yang menikmati kekayaan atau kekuasaan. Agnelli atau Wallenberg sekarang membangkitkan masa lalu yang jauh, pada zaman dimana selubung-selubung khasnya adalah Milken atau Gates. Dari tahun 1970-an ke depan, personil menonjol negara-negara terbesar berganti bulu juga – Nixon, Tanaka, Craxi adalah di antara bulu-bulu baru itu. Secara lebih luas, di bidang pemerintahan, demokratisasi cara-

cara dan ketiada-an hambatan lebih lanjut menyatu. Sudah lama, para sosiolog telah memperdebatkan pemborjuisan kelas pekerja (*embourgeoisment of the working-class*) di Barat – tidak pernah menjadi istilah yang sangat menggembirakan untuk proses-proses pada persoalan itu. Menjelang tahun 1990-an, bagaimanapun, fenomena lebih menyolok adalah penyaluran umum kelas-kelas yang memiliki – seakan: putri-putri bintang harapan muda dan presiden-presiden bola – yang tipis dan tidak kuat, ranjang-ranjang untuk disewakan di pemukiman resmi dan uang sogok untuk iklan-iklan pembunuh, disneyfikasi protokol-proto-kol (*disneyfication of protocols*) dan tarantinisasi prak-tek-praktek (*tarantinization of practices*), orang-orang pengiring yang begitu gemar akan jalan melintang di bawah jalan lain pada malam hari atau pasukan gubernuran. Dalam adegan-adegan seperti ini terletak banyak latar belakang sosial postmodern.

Untuk apa lanskap ini berarti adalah, bahwa dua kondisi modernisme telah lenyap menurut ucapan. Tidak ada lagi sisa kemapanan akademisi (*academicist establishment*) terhadap mana seni maju yang dapat membuat lobang sendiri. Secara historis, konvensi-konvensi seni akademis selalu erat terkait, bukan hanya dengan representasi diri kelas atas atau kelas bertitel, tetapi juga kebajikan dan pretensi-pretensi kelas menengah tradisional yang ada di bawahnya. Dengan berlalunya dunia borjuis, kumparan estetis (*aesthetic foil*) ini hilang. Titel dan kedudukan bungkus anak nakal seram paling berhati-hati di Inggris ini tampaknya mengatakan segala hal: *Sensasi* – dengan alamat *Royal Academy*. Demikian juga, modernisme mengetuk energi-energi keras pemberontakan melawan moralitas zaman yang resmi – standard-standard penindasan dan hipokrisi yang

distigmatisasi secara jahat, dengan alasan, sespesifik kaum borjuis. Pembuangan barang-barang keluar untuk mengurangi beban dari setiap pretensi nyata yang menahan standard-standard tersebut, secara meluas tampak dari tahun 1980-an ke depan, satu-satunya adalah mempengaruhi situasi seni yang berlawanan: sekali moralitas borjuis dalam pengertian tradisional sudah berakhir, seakan seperti penguat yang tiba-tiba terpotong. Modernisme, dari sumber-sumber paling awalnya dari Baudelaire atau Flaubert ke depan, benar-benar mendefinisikan diri sebagai “anti-borjuis”. Postmodernisme adalah apa yang terjadi ketika, tanpa kemenangan pun, yang merugikan itu berlalu atau menghilang.

Kondisi kedua dapat dilacak dari evolusi teknologi (*evolution of technology*). Modernisme diperkuat oleh kegembiraan sekelompok besar penemuan-penemuan baru yang mengubah bentuk kehidupan kota pada awal tahun-tahun abad ini: kapal-kapal samudera, radio, sinema, gedung pencakar langit, mobil, pesawat terbang, dan pembuatan mesin dinamis menurut konsepsi abstrak yang ada di belakangnya. Ini semua memberikan gambar-gambar dan kondisi-kondisi bagi banyak seni paling orisinal pada periode itu, dan semua darinya memberikan rasa yang mencakup perubahan cepat. Masa antarperang membaik dan memperluas teknologi-teknologi penting tinggal landas modernis dengan kedatangan perahu terbang, mobil terbuka untuk dua orang, bunyi dan warna di atas layar, *autogyro*, tetapi yang secara signifikan tidak menambah daftar mereka. Glamour dan kecepatan, lebih dari sebelumnya, menjadi catatan-catatan dominan dalam daftar perseptual. Inilah pengalaman Perang Dunia Kedua yang tiba-tiba mengubah keseluruhan *Gestalt* ini. Kemajuan ilmiah untuk

pertama kalinya saat ini mengasumsikan bentuk-bentuk yang secara tidak salah mengancam, sebagai peningkatan teknis konstan yang melepaskan tali instrumen-instrumen destruksi dan kematian yang jauh lebih kuat dari sebelumnya, yang menghentikan ledakan-ledakan nuklir demonstratif. Jenis mesin-mesin lain yang secara tidak terbatas lebih hebat, yang jauh melampaui tingkat pengalaman sehari-hari, namun mencetak bayangan penuh bungkusan atasnya, kini telah tiba.

Setelah semua pandangan sekilas pewayhuan ini, ledakan pasca-perang mengubah ketenangan mekanis yang lebih dekat di tangan dan cara-cara yang berjalan langsung. Produksi perang, di atas semuanya — jika bukan hanya — di Amerika, telah mengkonversi inovasi teknologi menjadi prinsip permanen hasil produksi industri, dengan memo-bilisasi budget-budget riset dan tim-tim desain untuk kompetisi militer. Dengan rekonstruksi waktu damai dan ledakan pasca-perang yang panjang, produksi massal barang-barang terstandarisasi mengintegrasikan dinamika yang sama. Hasilnya adalah versi industri parabola spiritual Weber: ketika aliran yang baru terjadi dalam kontinuitas arus yang sama itu juga, karisma teknik diubah bentuk menjadi rutin, dan kehilangan kekuatan-kekuatan magnetisnya bagi seni. Sebagian juga, kedangkalan ini merefleksikan ketiadaan, di tengah-tengah kelimpahan peningkatan-peningkatan yang tiada henti, dari setiap kelompok penemuan-penemuan menentukan yang sebanding dengan penemuan-penemuan era sebelum Perang Dunia Pertama. Untuk keseluruhan periode, kegembiraan modern ini berkurang secara diam-diam, tanpa banyak mengubah medan visual orisinilnya.

Perkembangan yang mengubah segala sesuatu adalah televisi. Inilah kemajuan teknologi pertama dari momen historis

dunia pada zaman pasca-perang. Dengan televisi, lonjakan kualitatif dalam kekuatan komunikasi massa telah tiba. Radio jelas telah terbukti, pada tahun-tahun antar-perang dan masa perang, menjadi instrumen penangkapan sosial yang jauh lebih kuat dibanding barang cetak: bukan hanya dengan alasan kebutuhannya yang lebih kecil atas kualifikasi kependidikan, atau kedekatan penerimaan yang lebih dekat, tetapi yang paling penting adalah karena jangkauan temporalnya. Penyiaran seputar jam menciptakan pendengar-pendengar yang secara potensial permanen – audiensi-audiensi yang terjaga dan mendengarkan jam-jam itu dapat dipersatukan di atas limit. Efek ini hanya dimungkinkan, tentu saja, karena pemisahan telinga dari mata, yang berarti bahwa sedemikian banyak aktivitas – makan, bekerja, melakukan perjalanan, relaksasi – dapat dijalankan dengan radio sebagai latar belakang. Kapasitas televisi dalam memerintahkan atensi pada “audiensinya” jauh lebih besar dan tidak terukur, karena bukan hanya: mata ditangkap sebelum telinga dipasang. Media baru apa yang diangkat adalah kombinasi dari kekuatan yang tidak terimpikan: ketersediaan radio yang terus-menerus dengan persamaan monopoli cetak perseptual, yang meniadakan bentuk-bentuk atensi lain oleh pembaca. Kejenuhan imajiner (*saturation of the imaginary*) merupakan tatanan yang lain.

Pertama dipasarkan pada tahun 1950-an, televisi tidak memerlukan kemenonjolan terbesar sampai awal tahun 1960-an. Tetapi selama layarnya masih hitam-putih, media – apapun manfaat-manfaat lainnya – mempertahankan tanda inferioritas (*mark of inferiority*), seperti jika secara teknis masih sebagai anak yang terlambat melangkah dari sinema. Momen yang sebenarnya dari meningkat-tingginya televisi

tidak muncul sampai kedatangan televisi berwarna, yang pertama kali menjadi umum di Barat pada awal tahun 1970-an, dan memicu krisis dalam industri film yang efek-efek *box-office*-nya masih tetap bersama kita. Jika ada satu batas air teknologi tunggal dari postmodern, batas air itu terletak di sini. Jika kita bandingkan keadaannya, televisi telah menciptakan pembuka abad ini, perbedaan dapat ditempatkan cukup sederhana. Dulu, dalam sorak kegirangan atau tanda bahaya, modernisme dirampas oleh gambar-gambar mesin (*images of machinery*); sekarang, postmodernisme akan menguasai mesin gambar-gambar (*machinery of images*). Dalam dirinya sendiri, perangkat televisi atau terminal komputer, yang mana pada akhirnya ia akan muncul, secara ganjil mengosongkan objek-objek – meniadakan zona-zona rumah tangga atau interior birokratis yang bukan hanya tidak cocok sebagai “konduktor energi jiwa” (*conductors of psychic energy*), tetapi cenderung menetralsiasikannya. Jameson telah mengatakan ini dengan kekuatan karakteristik: “Mesin-mesin baru ini dapat dibedakan dari ikon-ikon futuris lama dengan dua cara yang berhubungan: mesin-mesin ini semuanya adalah sumber reproduksi, lebih dari sekedar ‘produksi’ dan bukan lagi benda-benda padat pahatan (*sculptural solids*) dalam ruang. Peletakan komputer jarang mewujudkan atau memanifestasikan energi-energi ganjil (*peculiar energies*) dengan cara sama dimana bentuk sayap (*wing shape*) atau cerobong asapnya yang miring (*slanted smokestack*) bekerja”.⁷

Di lain pihak, dengan gambar yang menantang (*image-resistant*) itu sendiri, mesin-mesin itu menuangkan aliran

⁷ *Signature of the Visible*, New York 1992, hal. 61; juga *Postmodernism*, hal. 36-37.

gambar yang deras (*torrent of image*), dengan volume yang tidak dapat disaingi oleh seni. Lingkungan postmodern yang teknis dan menentukan diwujudkan oleh “Niagara dinding muka visual” (*Niagara of visual gabble*) ini.⁸ Sejak tahun 1970-an, penyebaran perangkat-perangkat tatanan kedua dan pemosisian-pemosisian pada sebanyak praktek estetis hanya dapat dipahami dengan menggunakan realitas primer ini. Tetapi kemudian, tentu saja, ini bukan hanya sekedar gelombang gambar-gambar (*wave of images*), tetapi juga – dan yang paling penting – pesan-pesan. Marinetti atau Tatlin dapat mendirikan ideologi dari mekanis, tetapi sebagian besar mesin itu sendiri hanya berkata sedikit. Peralatan-peralatan baru, sebaliknya, adalah mesin-mesin emosi yang terus-menerus, yang memancarkan percakapan-percakapan yang berupa ideologi dinding ke dinding, dalam pengertian istilah yang kuat. Suasana intelektual postmodernisme, lebih sebagai *doxa* daripada sebagai seni, menarik banyak impulsinya dari tekanan bidang ini. Karena postmodern adalah ini juga: indeks perubahan kritis (*index of critical change*) dalam hubungan antara teknologi maju (*advanced technology*) dengan imajiner populer (*popular imaginary*).

Koordinat ketiga situasi baru ini, tentu saja, terletak pada perubahan-perubahan politik saat itu. Permulaan Perang Dingin, setelah tahun 1947, telah membekukan batas-batas strategis dan mendinginkan semua harapan pemberontakan di Eropa. Di Amerika, gerakan buruh dinetralkan dan kelompok Kiri dibatasi. Stabilisasi pasca-perang diikuti dengan periode pertumbuhan internasional tercepat dalam sejarah kapitalisme. Pemerintahan lima puluh negara Atlantik, yang menyatakan

⁸ Ucapannya Robert Hughes: *Nothing if Not Critical*, New York 1990, hal. 14.

berakhirnya ideologi (*the end of ideology*), tampaknya menyampaipakan dunia politik tahun 1920-an dan 1930-an ke masa lalu yang jauh. Angin revolusi, yang pernah dilancarkan oleh para perintis seni, telah berlalu. Khususnya, pada periode ini, ketika sebagian besar eksperimen hebat tampaknya berlalu, dimana gagasan “modernisme” memerlukan arus sebagai istilah yang komprehensif, akan membatasi ajaran karya-karya klasik dimana saat ini para kritikus yang sezaman telah meninjaunya kembali.

Namun penampilan keluar penyelubungan lengkap horison-horison politik di Barat, untuk periode keseluruhan, tetap menipu. Di Eropa daratan, partai-partai Komunis massa di Prancis dan Italia – dan gerakan-gerakan bawah tanah di Spanyol, Portugal dan Yunani – tetap tidak bisa didamaikan dengan pemerintahan yang ada; tidak masalah bagaimana moderatnya taktik mereka, gerakan eksistensi mereka sebagai “perangkat penghafal atau pembantu ingatan (*mnemonic device*)” sebagaimana adanya, mendapatkan tempat di halaman-halaman sejarah” karena kebangkitan kembali aspirasi-aspirasi yang lebih radikal.⁹ Di Uni Soviet, turunnya Stalin melepaskan tali proses-proses re-formasi yang tampaknya di era Khrushchev akan bergerak menuju model Soviet yang lebih internasionalis dan kurang menekan – model yang bekerja untuk membantu, lebih dari membuat frustrasi gerakan-gerakan pemberontak di luar negeri. Di Dunia Ketiga, dekolonisasi sedang menggoncang benteng-benteng pertahanan terbesar pemerintahan kerajaan yang longgar, dan dalam serangkaian pergolakan revolusioner – Indocina, Mesir, Algeria, Kuba, Angola – menghasilkan kemerdekaan pada banyak wilayah lebih luas. Di Cina, birokrasi

⁹ *Marxism and Form*, hal. 273.

yang telah mapan menjadi target gerakan yang diorkestrakan oleh Mao, yang membangkitkan ideal-ideal Komune Paris.

Keadaan yang demikian, dengan campuran realitas-realitas dan ilusi-ilusinya, karena berjalannya energi-energi revolusioner, meledak tiba-tiba di antara pemuda terdidik dari negara-negara kapitalis maju – bukan hanya di Prancis, Jerman atau Italia, tetapi juga di Amerika Serikat atau Jepang – pada tahun 1960-an. Gelombang pemberontakan mahasiswa, dengan cepat, jika secara lebih selektif, diikuti dengan pergolakan buruh – yang paling terkenal, pemogokan umum pada bulan Mei-Juni 1968 di Prancis, Musim gugur yang Panas di Italia tahun 1969 dan buntutnya yang berlarut-larut, serta pemogokan-pemogokan buruh tambang tahun 1973-1974 di Inggris. Dalam kekacauan besar ini, gaung-gaung dari masa lalu Eropa (Fourier, Blanqui, Luxemburg: belum lagi kita bicarakan Marx sendiri), Dunia Ketiga hadir (Guevara, Ho Chi Minh, Cabral) dan Komunis masa depan (“revolusi kebudayaan” yang digambarkan oleh Lenin atau Mao) berselang-silang untuk menciptakan ragi politik (*political ferment*) yang tidak terlihat sejak tahun 1920-an. Pada tahun-tahun ini juga, topangan-topangan vital tatanan moral tradisional, yang mengatur hubungan-hubungan antara dua generasi dan dua jenis kelamin, mulai menyerah. Tidak seorang pun yang telah melacak kembali parabola saat itu lebih baik dibanding Jameson, dalam esainya “Memperiodisasikan tahun 1960-an” (*Periodizing the Sixties*).¹⁰ Cukup natural, esai melihat nyalanyala api seniman *avant-garde* yang hidup menyembur kembali.

Tetapi penghubung inti terbukti hanya bersifat musiman. Dalam beberapa tahun yang lain, semua tanda itu

¹⁰ *The Ideologies of Theory*, Vol. 2, hal. 178-208.

berbalik ketika, satu demi satu, mimpi-mimpi politik 1960-an dipadamkan. Revolusi Mei di Prancis benar-benar dihisap tanpa jejak di daerah-daerah angin mati politik tahun 1970-an. Musim Semi Czechoslowakia – yang paling tegas dari semua eksperimen pembaharuan Komunis – dihancurkan oleh bala tentara Pakta Warsawa (*Warsaw Pact*). Di Amerika Latin, gerilya-gerilya yang disemangati atau dipimpin oleh Kuba dibasmi. Di Cina, Revolusi Kebudayaan menabur teror daripada pembebasan. Di Uni Soviet, mundurnya Brezhnevite yang panjang akhirnya tiba. Bagi Barat, di sana sini pemberontakan buruh bertahan lama; tetapi menjelang paruh kedua dekade, gelombang militansi telah mereda. Callinicos dan Eagleton benar dalam menekankan sumber-sumber postmodernisme seketika dalam pengalaman kekalahan. Tetapi kemunduran ini hanyalah mukadimah menuju penyerahan tanpa syarat ke depan yang lebih menentukan.

Pada tahun 1980-an, Hak yang menang (*victorious Right*) diberlakukan bagi yang menyerang. Di dunia Anglo-Saxon pemerintahan Reagan dan Thatcher, setelah meratakan gerakan buruh, menggulirkan kembali regulasi dan redistribusi. Menyebar dari Inggris ke daratan Eropa, privatisasi sektor pemerintah yang memotong pengeluaran sosial dan tingkat pengangguran yang tinggi men-ciptakan norma baru pengembangan neo-liberal, yang pada akhirnya diberlakukan oleh partai-partai Kiri tidak kurang dari partai Kanan. Menjelang akhir dekade, misi pasca-perang demokrasi sosial di Eropa Barat – negara sejahtera berbasis tenaga kerja penuh dan ketetapan universal – telah banyak dibuang oleh Sosialis Internasional. Di Eropa Timur dan Uni Soviet, Komunisme – yang tidak mampu bersaing secara ekonomi di luar negeri atau secara politik berdemokratisasi di

dalam negeri — dihapus sama sekali. Di Dunia Ketiga, negara-negara yang baru lahir dari gerakan-gerakan kemerdekaan nasional dimana-mana terperangkap dalam bentuk-bentuk baru subordinasi internasional, dan tidak mampu melepaskan diri dari hambatan-hambatan pasar uang global (*global financial markets*) serta lembaga-lembaga kepengawasannya.

Kemenangan modal universal menandai lebih dari sekedar kekalahan semua kekuatan yang dulunya menyatu menentanginya, meskipun memang juga demikian. Pengertiannya yang lebih dalam terletak pada penundaan alternatif-alternatif politik (*cancellation of political alternatives*). Modernitas sampai pada akhirnya, seperti yang diamati Jameson, ketika modernitas kehilangan setiap kata lawannya. Kemungkinan pemerintahan-pemerintahan sosial yang lain merupakan wawasan modernisme yang esensial. Sekali itu hilang, sesuatu seperti postmodernisme menggantikan tempatnya. Inilah momen kebenaran yang tidak diucapkan dalam konstruksi orisinal Lyotard. Bagaimana kemudian, apakah perbantuan postmodern akan dijumlahkan? Perbandingan singkat dengan modernisme akan berjalan, yaitu: postmodernisme muncul dari konstelasi pemerintahan yang mengatur *déclassé*, teknologi yang diperantarai (*mediatized technology*) dan politik-politik satu warna (*monochrome politics*). Tetapi tentu saja, koordinat-koordinat tersebut dengan sendirinya hanya merupakan dimensi-dimensi dari perubahan lebih besar yang mendahului pada tahun 1970-an.

Kapitalisme sebagai keseluruhan memasuki fase sejarah baru, dengan lenyapnya ledakan pasca-perang yang tiba-tiba. Sebab yang mendasari ayunan turun yang panjang dengan tingkat pertumbuhannya (*rates of growth*) yang jauh lebih lambat dan tingkat ketidaksetaraan (*rates of inequality*)

yang lebih tinggi ini merupakan intensifikasi kompetisi internasional, yang tidak henti-hentinya memaksakan tingkat laba dan juga penutupan-penutupan investa-si, dalam perekonomian global yang tidak lagi dapat dibagi menjadi ruang-ruang nasional yang secara relatif terlindungi. Inilah arti sesungguhnya dari kedatangan kapitalisme multinasional yang disampaikan oleh Jameson. Tanggapan sistem terhadap krisis menghasilkan konfigurasi tahun 1980-an: pen-dobranan tenaga kerja di daerah-daerah inti, larinya pabrik-pabrik ke lokasi-lokasi berupah tenaga kerja murah di daerah pinggiran, pergeseran investasi ke jasa dan komunikasi, ekspansi belanja militer, dan kenaikan beban spekulasi keuangan relatif yang membuat pusing dengan mengorbankan produksi inovatif. Dalam ramuan-ramuan pemulihan Reagan ini, semua unsur postmodern yang rusak muncul secara bersamaan: pameran orang kaya baru (*nou-veau riche*) yang tidak terkendali, keahlian negara-wan dengan tuntutan segera, konsensus kumbang yang biasanya bertelur di buah kapas dan merusak buah itu. Inilah *euphoria* perbandingannya yang dengan penetapan tepat waktu, menghasilkan ilumi-nasi nyata yang pertama dari postmodernisme. Titik-balik ekonomi (*economic turning-point*) Kepresidenan Reagan muncul pada tanggal 12 Agustus 1982, ketika pasar saham Amerika lepas landas – permulaan spekulasi atas naiknya harga-harga efek yang berakhir dengan resesi Carter. Tiga bulan kemudian, Jameson menyampaikan pidato di Whitney.

B. Polaritas

Jika hal semacam telah menjadi kondisi-kondisi post-modern, apa yang bisa dikatakan tentang kontur-konturnya?

Secara historis, modernisme pada hakekatnya adalah kategori *post facto*, yang menyatu setelah peristiwa berbagai macam bentuk dan gerakan eksperimental, yang nama-namanya sendiri tidak mengetahui tentang hal itu. Sebaliknya, postmodernisme jauh lebih dekat dengan gagasan *ex ante*, konsepsi yang berkecambah sebelum praktek-praktek artistiknya muncul untuk digambarkan. Bukanlah bahwa postmodernisme secara signifikan telah diadopsi oleh para praktisi itu sendiri, lebih dari modernisme dalam masa jaya (retrospektif)nya. Tetapi masih ada perbedaan besar dalam bobot-bobot istilah masing-masing. Zaman modern adalah zaman genius yang tidak dapat diulang – “modernisme tinggi” (*high modernism*) Proust, Joyce, Kafka, Eliot; atau barisan depan yang tidak mau menyerah – gerakan-gerakan kolektif Simbolisme, Futurisme, Ekspresionisme, Konstruktivisme, Surealisme. Inilah dunia demarkasi-demarkasi yang tajam, yang batas-batasnya dipertaruhkan dengan instrumen manifesto: deklarasi-deklarasi identitas estetis yang ganjil bukan hanya untuk para seniman *avant-garde*, tetapi juga pada karakteristik gaya penulis-penulis yang lebih tidak langsung dan diagungkan seperti Proust atau Eliot, yang memisahkan dasar seniman yang suka memilih-milih dengan bidang-bidang samar yang melampauinya.

Pola ini hilang dalam postmodern. Semenjak tahun 1970-an, ide tentang seniman *avant-garde* itu sendiri, atau tentang genius individual, telah jatuh di bawah kecurigaan. Gerakan-gerakan inovasi kolektif yang suka berperang telah menjadi lebih sedikit secara tetap, dan lambang novel, kesadaran diri “isme” bahkan lebih langka. Karena alam semesta postmodern bukan alam pembatasan (*delimitation*), tetapi saling bercampur – dengan merayakan penyeberangan jalan, cangkakan, bunga

rampai. Dalam iklim inilah, manifesto menjadi ketinggalan zaman, barang peninggalan purisme yang sombong dan tegas dengan variasi semangat zaman itu. Dengan ketiadaan sistem penentuan-penentuan diri internal untuk bidang praktek-praktek artistik sendiri, modernisme sezaman yang menyolok mata sendiri tidak pernah menjadi rubrik komprehensif bagi semuanya. Kesenjangan antara nama dan waktu telah tertutup.

Bukannya ingin berkata bahwa tidak ada perbedaan sama sekali. Sejarah ide postmodern, seperti yang telah kita lihat, dimulai dengan baik sebelum kedatangan sesuatu yang siap diidentifikasi sebagai bentuk postmodern saat ini. Bukan juga tatanan teorisasinya yang sesuai dengan tatanan penampilan fenomenalnya. Sumber-sumber gagasan postmodernisme ini adalah sastra, dan proyeksinya yang termashyur sebagai gaya adalah arsitektural. Tetapi lama sebelum ada bangunan-bangunan baru yang menjawab deskripsi standard postmodern, benar-benar semua sikapnya telah ada di bagian muka seni lukis. Semenjak Zaman Belle, ini biasanya menjadi seismografi paling sensitif (*sensitive seismograph*) dari perubahan-perubahan budaya lebih luas. Karena seni lukis dipasang terpisah di antara banyak seni dengan kombinasi *feature* yang berbeda, yang memuncak pada kedudukan tinggi yang spesial. Di satu pihak, dalam skala sumber-sumber daya yang dibutuhkan sebagai praktek, ongkos-ongkos produksinya sejauh ini yang paling rendah (bahkan seni pahat juga menggunakan bahan-bahan yang lebih mahal) – hanya minimal cat dan kanvas, sedang jumlah modal yang dibutuhkan untuk arsitektur atau film luar biasa besar, sementara menulis atau membuat komposisi biasanya memerlukan tata letak yang dapat diukur untuk mencapai publikasi atau performansi. Cara lain untuk

menyatakan ini hanya dengan mencatat bahwa pelukis pada prinsipnya adalah produsen yang sepenuhnya independen, sebagai penguasa yang tidak memerlukan pengantar lebih lanjut agar bisa merealisasikan karya seni.

Di lain pihak — dan dalam kontras yang dramatis — pasar untuk seni lukis secara potensial melibatkan tingkat keuntungan paling tinggi atas investasi awal dari suatu seni. Semenjak Perang Dunia Kedua, sistem galeri (*gallery system*) dan ruang pelelangan (*auction room*) secara ajeg telah meningkat nilai-nilainya, menuju figur-figur ketinggian di puncak atas. Apa yang ganjil tentang pasar seni, tentu saja, dan yang bisa menjelaskan harga-harga yang membuat pusing ini adalah karakter spekulatif. Inilah karya-karya yang dapat dibeli dan dijual sebagai barang dagangan murni (*pure commodities*) di pasar masa depan, demi laba yang akan didapat. Dua sisi situasi yang berlawanan dari seni lukis, tentu saja, saling terkait. Sebuah gambar yang murah dalam memproduksi, karena tidak melibatkan teknik reproduksi — tidak ada derek atau baja, tidak ada kamera atau studio, tidak ada orkestra, tidak ada pers-cetak. Tetapi persisnya untuk alasan itulah, apa yang tidak dapat direproduksi — inilah yang: unik -- karena bisa menjadi sangat berharga secara tidak dapat dipadankan. Paradoks ini disatukan dengan paradoks lain dalam praktek seni lukis itu sendiri. Tidak ada seni lain yang menjadi penghambat bagi inovasi formal yang sedemikian rendah. Hambatan-hambatan dapat dipahami secara verbal, biarkan sendiri hukum-hukum teknik, jauh lebih kaku dibanding kebiasaan-kebiasaan mata. Bahkan seni musik, bergantung pada ketrampilan-ketrampilan telinga spesial, jauh kurang bebas, karena audiensi lebih kecil secara tidak terbatas bagi eksperimen modernis dalam media

bunyi atau suara yang memperjelas.

Dengan demikian, bukan kebetulan bahwa seni lukis mulai mematahkan konvensi-konvensi representasi (*conventions of representation*) dengan baik di depan seni yang lain, bahkan juga puisi, dan telah menyaksikan sejumlah revolusi formal yang jauh paling besar semenjak itu. Di depan kanvas, pelukis menikmati kebebasan individual (*individual freedom*) tanpa pasangan yang persis. Namun, jauh dari menjadi pengejaran amat sempurna dari ketersendirian, seni lukis secara objektif telah menjadi paling kolaboratif dari seni-seni modern. Dengan tidak adanya istilah-istilah “kelompok” dan “gerakan” – dalam pengertian tujuan bersama dan pembelajaran timbal balik yang kuat – ia berulang sedemikian sering dan secara aktif. Secara orisinal, pelatihan di akademi atau studio tidak diragukan sangat penting untuk ini semua. Tetapi barangkali juga, pada level lebih dalam, kebebasan melukis yang itu juga, dalam ruang penemuannya yang tidak membuat bingung, telah memerlukan kompensasi kemampuan sosial yang berbeda. Pada semua peristiwa, pelukis khususnya telah saling bergaul, yang jarang dilakukan oleh para penulis atau musisi, dan dalam interaksi mereka telah memperlengkapi serial pematihan gaya bahasa (*stylistic breaks*) yang jauh paling jelas dalam sejarah modernisme umum.

Ciri-ciri ini menandai seni lukis sebelumnya yang kemungkinan menjadi tempat yang istimewa bagi transisi postmodern. Kelompok ekspresionisme abstrak modern terbesar terakhir, adalah yang pertama kali menghantam puncak keberhasilan saat ini. Tetapi apa yang diberikan pasar, ia ambil. Seperti yang ditulis Greenberg: “Pada musim semi tahun 1962, terjadi keruntuhan tiba-tiba, seperti pasar dan seperti

publisitas Ekspresionisme Abstrak sebagai manifestasi kolektif” – sebuah tempat yang “disentuh oleh penurunan pasar saham yang panjang pada musim dingin dan musim semi tahun 1962, yang tidak berhubungan dengan seni secara intrinsik”.¹¹ Enam bulan kemudian, New York menyaksikan kemenangan Seni Pop (*Pop Art*) pada musim gugur. Secara orisinal, gaya baru ini memiliki hubungan-hubungan kuat dengan masa lalu radikal. Rauschenberg telah mengajar di *Black Mountain* di bawah Albers dan Olson, dan menikmati hubungan dekat dengan Duchamp dan Cage; Johns pada awalnya dipuja sebagai neo-Dada. Ketakjuban dengan lingkungan harian buatan-mesin (*machine-made*) adalah kembali ke satu ketertarikan seniman *avant-garde* paling tua. Tetapi pada tahun 1960-an, ini telah muncul sebagai impuls dengan perbedaan. Beberapa mesin nyata difigurkan dalam lukisan ini, meskipun pengecualian-pengecualian—kilau kamar kematian Rosenquist—sugestif. “Ikon-ikon karak-teristik Seni Pop bukan lagi benda-benda mekanis itu sendiri, tetapi faksimili komersialnya. Seni potongan kartun (*art of cartoon-strips*) ini, nama-nama merk (*brand-names*), penyematan (*pin-ups*), spanduk-span-duk yang bersinar dan idola-idola yang remang-re-mang disediakan, seperti yang dikatakan oleh David Antin tentang Warhol pada tahun 1966, “serangkai-an gambar dari gambar-gambar”.¹² Dengan menye-butkan frase itu dua tahun kemudian, Leo Steinberg barangkali adalah orang

¹¹ Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Chicago 1993, hal. 215, 179.

¹² “Konsekuensi serial regresi dari suatu gambaran awal dunia nyata” (*The Consequence of a series of regressions from some initial image of the real world*): “Warholl: Rumah Petak Perak” (*Warholl: the Silver Tenement*), *Artnews*, Musim Panas 1966, hal. 58. Steinberg membahas bagian buku ini dalam *Other Criteria*, New York 1972, hal. 91, dimana ia mencirikan “bidang gambar dengan semua tujuan” (*all-purpose picture plane*) dari Rauschenberg sebagai dasar dari “lukisan post-Modernis” (*post-Modernist painting*).

pertama yang memberi nama lukisan ini sebagai postmodernis.

Dengan Steinberg inilah Warhol, sesungguhnya, postmodern yang utuh telah sampai secara tidak dapat dipertanyakan: dengan melintasi bentuk-bentuk yang tidak peduli – grafik, lukisan, foto-grafi, film, jurnalisme, musik populer; rangkulan pasar yang dikalkulasi; heliotropis yang membelok menuju media dan kekuasaan. Inilah kurva yang disesalkan oleh Hassan, dari disiplin bisu (*dicipline of silence*) sampai ke olok-olok roman muka yang tidak berubah (*badinage of the dead-pan*), benar-benar dilacak dalam sebuah gaya tunggal – meskipun demikian, bukan tanpa semua efek yang merusak. Tetapi jika Seni Pop menawarkan satu parabola postmodern, saat ia bergerak menuju estetika rayuan (*aesthetic of flirtation*), maka gerakan-gerakan tersebut berhasil mengambil orientasi yang lebih tidak berkompromi. Minimalisme, yang diluncurkan tahun 1965-1966, menentang setiap daya tarik mudah ke mata, bukan dengan mencampurkan bentuk-bentuk, tetapi dengan menghancurkan perbedaan-perbedaan antara keduanya: awalnya, dengan produksi objek-objek yang bukan seni lukis dan juga bukan seni pahat (Judd), kemudian dengan pindahnya seni pahat menuju lanskap atau arsitektur (Smithson, Morris). Inilah serangan kaum modernis yang karakteristik tentang konvensi-konvensi perseptual yang diradikalisasi ke dua arah, sebagai konsepsi-konsepsi ruang yang diberi pengalaman-pengalaman waktu atau temporal, dan pertunjukan-pertunjukan kelembagaan yang difrus-trasikan oleh lokasi yang mengikat.

Konseptualisme, dengan mengikuti tumit Minimalisme – artikulasi-artikulasi pertamanya muncul sekitar tahun 1967 – berjalan lebih jauh, dengan mengungkap objek artistik itu sendiri dengan interogasi kode-kode yang mewakilinya

sedemikian. Sesuai dengan ketinggian gerakan anti-perang dan gelombang pemberontakan kota di Amerika pada akhir tahun 1960-an, konseptualisme jauh lebih politis dalam intensi, dengan menggerakkan teks melawan gambar untuk penolakan bukan hanya ideologi-ideologi tradisional estetika dalam pengertian sempit, tetapi juga bagi budaya tontonan kontemporer secara umum. Gerakan ini juga jauh lebih internasional – Amerika yang menikmati prioritas singkat, tetapi bukan hegemoni, sebagai varian-varian dari seni konseptual yang muncul secara independen ke seluruh dunia, dari Jepang atau Australia sampai ke Eropa Timur atau Amerika Latin.¹³ Dalam pengertian ini, konseptualisme dapat dianggap sebagai gerakan *avant-garde* global pertama: momen pada mana layar-layar api seni modern – euro-amerika – terkuak untuk membuka panggung postmodern. Tetapi konseptualisme adalah ini dalam pengertian lain juga. Kanvas formalis bukan hanya digantikan oleh objek-objek atau benda yang tidak dapat diklasifikasi, yang menghindari sistem kesenian murni. Seni lukis sendiri diberhentikan sebagai puncak visual, dan diupayakan menjadi bentuk-bentuk lain. Di depan terletak emergensi seni instalasi. Gambaran masih ditunda dalam kejutan setelah pergolakan ini.

Keterputusan antara modern dan postmodern dengan demikian bukan hanya muncul sebelumnya dalam seni lukis

¹³ Tulisan terbaik tentang sumber-sumber dan efek-efek gerakan adalah “Konseptualisme Global” (yang akan datang). Untuk kupasannya yang berjangkauan jauh, lihat versi alternatif Benjamin Buchloh, “Seni Konseptual 1962-1969: dari Estetika Administrasi sampai Kritik Lembaga-lembaga” (*Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*), Oktober, No. 55, Musim Dingin 1990, hal. 105-143, yang menarik pajak konseptualisme dengan “pembantuan gambar dan keterampilan, memori dan visi” yang secara paradoks berkontribusi pada pernyataan kembali “rezim spekular” yang itu juga, yang berusaha untuk menghindari. Argumen ini jauh dari selesai.

atau seni pahat daripada dengan setiap media lain, tetapi lebih drastis — gangguan radikal sifat seni-seni itu sendiri. Dengan demikian tidak mengherankan bahwa persisnya inilah area yang memberikan peningkatan pada teori-teori nasib estetika yang paling melompat. Pada tahun 1983, sejarawan seni Jerman bernama Hans Belting mempublikasikan *Das Ende der Kunstgeschichte?*; setahun kemudian, filosof Amerika bernama Arthur Danto dengan esainya “Kematian Seni” (*The Death of art*).¹⁴ Konverensi dekat tema-tema mereka telah menemukan ekspresi lebih jauh di dalam edisi kedua karya Belting yang diperluas, *Eine Revision nach, zehn Jahren* (1995), yang menurunkan tanda tanya pada edisi pertama, dan buku Danto berjudul *After the End of Art* (1997).

Tesis orisinal Belting mengambil bentuk serangan ganda: tentang “gagasan-gagasan seni ideal” regulatif (*regulative “ideal notions of art”*) yang telah menginformasikan sejarah seni profesional sejak Hegel, tetapi yang sumber-sumbernya berasal dari Vasari; dan tentang konsepsi-konsepsi *avant-garde* “kemajuan” berkelanjutan dalam seni modern. Dua wacana ini, demikian katanya, selalu telah dipisahkan, karena sejarawan-sejarawan seni — dengan pengecualian-kecualian paling langka — tidak pernah mengatakan tentang seni pada zaman mereka, sementara para seniman *avant-garde* cenderung menolak seni masa lalu dan bahkan menghambatnya. Tetapi keduanya merupakan penyelu-bungan atau penggelapan sejarah. Tidak ada hakekat menyatu atau logika yang tidak terungkap dalam seni, yang bukan hanya mengasumsikan bentuk-bentuk yang sangat beraneka ragam, tetapi secara

¹⁴ Teks Danto membentuk “esai terkenal” dalam simposium yang diedit oleh Beryl Lang, *The Death of Art*, New York 1984: hal. 5-35 — sisanya tersusun dari berbagai tanggapan untuknya.

radikal memenuhi fungsi-fungsi yang berbeda, di berbagai masyarakat dan zaman sejarah manusia.

Di Barat, dominansi seni lukis kuda-kuda baru berawal sejak zaman Renaisans, dan sekarang sudah berakhir. Di tengah-tengah disintegrasi jenis-jenis aliran tradisional, saat ini sah saja jika bertanya apakah seni Barat telah mencapai jenis penghabisan dimana bentuk-bentuk seni klasik dari Asia Timur seringkali ada di halaman rumah mereka yang dirasa akan sampai pada akhirnya. Pada semua peristiwa, jelas bahwa tidak ada “sejarah seni” koheren – yaitu, varian-varian Baratnya, karena sejarah universal tidak pernah menawarkan yang ti-dak lagi mungkin, hanya penyelidikan-penyelidikan yang berdiri sendiri menjadi episode-episode khusus masa lampau; dan bahwa tidak ada hal seperti “karya seni” konstan sebagai fenomena tunggal, yang rentan terhadap gerak interpretasi yang valid secara universal. Bersama berjalannya waktu, Belting berlanjut ke ilustrasi amat besar dari argumennya pada *Bild und Kult* (1990), sebuah studi representasi-representasi persembahan dari akhir zaman Kuno sampai akhir Abad Pertengahan, dengan melacak “sejarah gambar sebelum era seni”.

Ketika ia mengkaji kasusnya pada tengah tahun 1990-an, Belting tidak lagi memiliki keraguan bahwa sejarah seni yang pernah dipahami sudah habis. Atensinya sekarang berbalik ke nasib seni itu sendiri. Dulu, seni dipahami sebagai gambaran realitas (*image of reality*), asal sejarah seni menghiasi kerangka. Di zaman itu, bagaimanapun, seni telah melepaskan kerangkanya. Definisi-definisi tradisi-onal tidak lagi mengungkapkannya, ketika bentuk-bentuk dan praktek-praktek baru berkembang biak, bukan hanya dengan mengangkat media massa sebagai materi-materinya, tetapi seringkali diberi oleh media elektronik

itu sendiri, atau bahkan dari dunia mode, sebagai saingan-saingan gaya bahasa (*stylistic rivals*) dari apa yang tetap menjadi seni-seni pesolek (*beaux arts*). Praktek-praktek visual adegan postmodern ini harus dijelajahi dari semangat etno-grafis yang sama seperti ikon-ikon pra-modern, tanpa komitmen pada suatu ilmu pengetahuan penampilan yang indah. Pada abad ke-19, Hegel telah mendeklarasikan akhir seni (*the end of art*), dan dengan pukulan yang sama menemukan perbincangan baru tentang sejarah seni. Saat ini, bagi Belting, kita mengamati akhir sejarah seni linear, karena seni meninggalkan definisi-definisinya. Hasilnya berlawanan dari penyelubungan: keterbukaan yang disambut baik dan belum pernah terjadi sebelumnya, menandai zaman ini.

Danto sampai pada penegasan yang sama, dengan sedikit – meskipun secara pedas – rute yang berbeda. Inilah “akhir seni” (*the end of art*) yang dinyatakan lebih secara filosofis, sebagai keruntuhan dari semua narasi ahli yang meminjamkan arti kumulatif pada karya-karya masa lalu yang terpisah. Tetapi seruan Lyotard yang demikian sama sekali tidak menandai kesamaan deduksi (*similarity of deduction*). Narasi yang kematiannya ingin dirayakan oleh Danto adalah tulisan dinamika seni lukis modern dari Greenberg, yang bergerak dengan pembersihan-pembersihan berurutan melampaui figurasi, kedalaman, pelampauan sampai perataan dan warna belaka. Pemakamannya adalah Seni Pop, yang dalam satu atau lain varian secara tidak diharapkan benar-benar memulihkan segala sesuatu yang telah dinyatakan oleh Greenberg akan digunakan. Bagi Danto, Seni Pop menandai catatan seni lukis ke dalam kebebasan “post-historis”, dimana segala sesuatu yang dapat dilihat bisa menjadi karya seni – momen dari mana Kotak

Brillo dari Warhol (*Warhol's Brillo Box*) dapat berdiri sebagai epifani (perayaan tiga raja dalam Kristen). Karena Seni Pop bukan hanya “pemujaan hal-biasa” (*adoration of the commonplace*) yang bermanfaat, setelah metafisika ekspresionisme abstrak kaum elit (dengan hu-bungan-hubungannya yang mencurigakan dengan surealisme). Ini juga sebuah demonstrasi – di sini, koneksi dengan Duchamp sangat pokok – dimana “pada kenyataannya, estetika bukanlah kepemilikan seni yang menentukan atau esensial”. Karena tidak ada lagi suatu model seni yang mengharuskan, maka sebuah gula-gula batangan (*candy bar*) dapat menjadi karya seni yang dapat diterima, jika sedemikian dinyatakan, seperti setiap seni yang lain.¹⁵

Kondisi “kebebasan artistik sempurna” (*perfect artistic freedom*) ini, dimana “segala sesuatu diperbolehkan” (*everything is permitted*), bagaimanapun tidak berkontradiksi dengan Estetika Hegel, tetapi sebaliknya, direalisasikan. Karena “akhir seni terdiri dari datangnya kesadaran sifat seni filosofis yang sebenarnya” – yaitu, seni masuk melalui filsafat (seperti yang Hegel katakan itu harus) pada momen yang hanya keputusan intelektual saja yang dapat menentukan apakah itu seni atau bukan. Inilah keadaan akhir yang secara tegas oleh Danto dihubungkan dengan prospek Hegelian yang lain, akhir sejarah (*the end of history*) seperti itu, yang dikerjakan ulang oleh Kojève. Jika yang kedua belum perlu dicapai, maka yang pertama memberikan pravisasi yang bahagia darinya kepada kita. “Betapa indahnya percaya bahwa dunia seni pluralistis masa

¹⁵ *After the End of Art*, Princeton 1997, hal. 112, 185: “Gula-gula batang yang merupakan karya seni yang dibutuhkan tidak harus gula-gula batang yang khususnya baik. Ia hanya harus sebuah gula-gula batang yang dihasilkan dengan niatnya menjadi seni. Orang masih bisa memakannya karena dapatnya dimana sesuai dengan seni wujudnya”.

kini historis merupakan pelopor dari hal-hal politis yang harus muncul!"¹⁶ Konstruksi Belting – kontras pokoknya dengan konstruksi Danto inilah – yang lebih diberitakan oleh Hegel daripada diserukan. Namun, inilah yang menggoreskan catatan sangat mirip, persisnya pada titik inilah, dimana tema kondisi pasca-historis dikirimkan oleh Henri De Man kepada Gehlen, dari sumber alternatif Cournot, yang berulang pada persimpangan yang sama: "Post-historis (*posthistoire*) para seniman, saya ingin menyatakan, dimulai lebih dulu dan telah diungkap secara lebih kreatif daripada post-historis para pemikir historis".¹⁷

Kerapuhan intelektual (*intellectual fragility*) dari argumen-argumen yang saling bertautan tersebut cukup terbukti. Persamaan ikon-ikon pra-modern dengan bayang-bayang tiruan post-modern inilah, sebagai seni sebelum dan sesudah seni, melibatkan paralogisme yang jelas – karena sejak pertama, objek-objek secara retrospektif diberi status estetis, sementara pada tempat kedua objek-objek yang diekspresikan menolaknya. Kualitas apa kemudian, yang kedua ini sebagai seni sama sekali? Bagi Danto, jawaban pada hakekatnya merupakan putusan seniman atau artis. Perbedaan antara komo-ditas di supermarket dan reproduksinya di museum terletak pada isyarat sopan (*debonair gesture*) Warhol itu sendiri. Akan sulit membayangkan filsafat seni yang, dalam substansi, kurang Hegelian. Inspirasi nyata di sini lebih mendekati Fichte: ego yang menempatkan apapun yang dikehendaki dunia. Kemelut idealisme subjektif ini asing bagi Belting, yang berlanjut dengan

¹⁶ *After the End of Art*, hal. 12, 30-31, 37.

¹⁷ *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahre*, Munich 1995, hal. 12. Saya telah mendiskusikan asal-usul intelektual dari ide *Posthistoire* dalam "The Ends of History", *A Zone of Engagement*, hal. 279-375.

langkah antropologis yang lebih berhati-hati. Tetapi hal sama bagi kedua teoretikus tersebut adalah kegemaran yang spesifik bidang (*field-specific predilection*). Postmodern ditafsirkan dan dikagumi, pada hakekatnya melalui bentuk-bentuk berlagaknya yang paling sombong: artis-artis emblematis tersebut adalah Warhol atau Greenaway.

Tetapi keterputusan dapat juga dituliskan dengan cara yang sangat berbeda. Karena Hal Foster, teoretikus “neo-avant-garde” yang paling yakin, ia berhutang pada para pendahulu historisnya, tetapi tidak harus lebih rendah dibanding mereka – benar-benar barangkali mampu merealisasikan tujuan-tujuan yang mereka hilangkan – ini bukan kecerdasan figuratif Seni Pop, tetapi abstraksi-abstraksi Minimalisme yang sederhana yang menandai momen keterputusan: “perubahan paradigma menuju praktek-praktek postmodernis yang terus akan diperluas hari ini”.¹⁸ Karena jika para seniman *avant-garde* orisinil telah mengkonsentrasikan semangat mereka di atas konvensi-konvensi seni, mereka telah memberikan perhatian yang secara relatif kecil pada lembaga-lembaganya. Dalam pengeksposan ini, neo-avant-garde – sebagaimana adanya, setelah peristiwa itu – telah mengkonsumsi proyek mereka. Inilah tugas yang dijalankan oleh kelompok artis yang karyanya merepresentasikan bagian paling efektif dari minimalisme sampai konseptualisme: Bure, Broodthaers, Asher, Haacke. Postmodern tidak pernah sepenuhnya menghapuskan modern, dua wujud yang selalu dalam suatu pengertian “dihormati”, karena sedemikian banyak masa depan yang dibayangkan dan masa lalu yang dinyatakan kembali. Tetapi postmodern menobatkan tingkat “cara-cara

¹⁸ *The Return of the Real*, hal. 36.

baru untuk mempraktekkan budaya dan politik”.¹⁹ Gagasan postmodern, demikian kata Foster, apapun salah penggunaan kemudian yang dibuat darinya, bukan gagasan tertinggal yang seharusnya menyerah.

Tulisan-tulisan seperti itu benar-benar memunculkan antitesis, bukan hanya dengan nada este-tis, tetapi nada politis. Namun kesamaan-kesamaan yang ada di balik norma-norma berlawanan dari ma-sing-masing juga jelas. Secara parodis, orang dapat berkata: tanpa Duchamp, tidak ada Rauschenberg atau Johns – tanpa Johns, tidak ada Warhol atau Judd – tanpa Ruscha atau Judd, tidak ada Kosuth atau Lewitt – tanpa Flavin atau Duchamp (akhirnya terkepung), tidak ada Buren. Bahkan harapan terakhir abstraksi modernis, Frank Stella, yang pernah ditetapkan sebagai benteng pertahanan melawan segala sesuatu yang meluncur menuju postmodern, memainkan bagian yang bukan tidak dapat dipertimbangkan dalam kedatangannya. Namun demi-kian, transformasi visual dipetakan di sini, koneksi-koneksi dan oposisi-oposisi saling berjalin. Sejarah ini masih terlalu baru untuk rekonstruksi yang dilepas, yang akan memberikan semua kontradiksinya pada waktunya. Tetapi nominalisme sementara belaka ini jelas tidak cukup juga. Perubahan dalam seni lukis menyatakan pola yang lebih luas. Beberapa cara ketetapan yang mengkonseptualisasikan apa yang tampaknya menjadi ketegangan yang mewakili dalam postmodernisme dibutuhkan.

Pada asal-usul istilah yang itu juga, seperti yang telah kita lihat, terdapat pembagian dalam dua cabang (*bifurcation*). Ketika De Onís pertama kali menciptakan postmodernisme, ia mengkontraskannya dengan ultramodernisme, sebagai dua

¹⁹ *The Return of the Real*, hal. 206.

reaksi yang berlawanan bagi modernisme Hispanik, yang satu sama lain berlanjut dalam ruang waktu yang singkat. Lima belas tahun kemudian, postmodernisme telah menjadi istilah umum, yang konotasi-konotasi utamanya tetap mendekati pengertian yang diindikasikan oleh De Onís, tetapi yang juga tampak melampauinya menuju kutub lain dari konstruksinya. Untuk menangkap kompleksitas ini, pasangan kata-kata depan yang lain – internal untuk post-modernisme – dibutuhkan. Barangkali yang paling tepat dapat dipinjam dari masa lalu revolusioner. Dalam pidato yang terkenal, tentang Nivose Tahun II yang ke-19, Robespierre membedakan antara dua kekuatan “citra-revolusioner” dan “ultra-revolusi-oner” di Prancis – yaitu, kaum moderat yang ingin menarik republik kembali dari tindakan-tindakan tegas yang dibutuhkan untuk menyelamatkannya (Danton), dan kaum ekstrimis yang berusaha untuk mempercepatnya ke depan menuju eksekusi yang tentu saja hanya akan kehilangannya (Hébert).²⁰ Di sini, dibersihkan dari polemik lokal, adalah warna yang dengan lebih manis menyampaikan polaritasnya dalam postmodern.

“Citra” dapat diambil sebagai semua kecenderungan yang, melalui keterputusan dengan modernisme tinggi, telah cenderung mendudukan kembali ornamental dan yang lebih siap tersedia; sementara “ultra” dapat dibaca sebagai semua yang telah berjalan melampaui modernisme dalam meradikalisasikan peniadaan-peniadaan kegembiraannya yang dapat dirasa dan dipahami. Jika kontras antara pop dan konseptual minimal di galeri postmodern adalah arkhutip, maka ketegangan yang sama dapat dilacak dalam semua seni

²⁰ Lihat F.-A. Aulard, *La Société des Jacobins. Frecueil de documents*, Vol. V, Paris 1985, hal. 601-604. Tidak ada sejarawan yang meragukan bahwa Danton dan Hébert juga termasuk dalam Revolusi.

yang lain. Arsitektur adalah kasus yang khususnya menyolok dalam pokok ini, dimana postmodern terentang dari seni-seni drama yang penuh hiasan (*florid histrionics*) dari Graves atau Moore pada satu ujung dengan keparahan de-konstruktif (*deconstructive severities*) dari Eisenmann atau Liebeskind pada ujung yang lain: citra-modernisme dan ultra-modernisme untuk skala monumen-tal. Tetapi ia akan sama-sama mungkin bisa memetakan — katakanlah — puisi kontemporer dengan gaya yang sama. Sejarah standard David Perkins, sebenarnya, secara diam-diam berbuat demikian dengan mendistribusikan jenis-jenis aliran post-modern secara geografis, seperti antara Inggris dan Amerika — modernisme yang ada ke dalam Larkin atau Hughes pada satu sisi Atlantik, dan Ashbery atau Perelman di sisi yang lain. Kaum entusiastis untuk yang kedua, tentu saja, akan meniadakan citra dari puisi postmodern,²¹ sama seperti begitu juga sebaliknya Jencks akan meniadakan ultra dari arsitektur postmodern. Salah satu ciri paling menyolok dari tulisan kritis Jameson adalah negosiasinya yang tanpa kesukaran dari kedua kutub: Portman dan Gehry, Warhol dan Haacke, Doctorow dan Simon, Lynch dan Sokurov.

Apakah pembagi formal jenis ini sesuai bagi setiap garis demarkasi sosial? Dengan mengkonfron-tir budaya modal (*culture of capital*), modernisme dapat menyerukan dua dunia nilai alternatif, yang keduanya memusuhi logika pasar komersial dan pemujaan keluarga borjuis, jika dari sudut pandang yang berlawanan. Pemerintahan aristokratis tradisi-onal menawarkan

²¹ Bandingkan David Perkins, *A History of Modern Poetry – Modernism and After*, Cambridge, Mass. 1987, hal. 331-353, dengan Paul Hoover (ed), *Postmodern American Poetry*, New York 1994, hal. xxv-xxxix. Apakah orang akan memperluas skopnya melampaui seni, filsafat menawarkan bidang yang jelas bagi banyak kontras yang sama — Rorty pada satu ujung, Derrida pada ujung yang lain.

seperangkat ideal yang bisa mengukur diktat-diktat laba dan kekenesan (tingkah laku yang dibuat-buat) – *sprezzatura* di atas kalkulasi vulgar atau larangan sempit. Gerakan buruh darurat cukup mewujudkan antagonis lain yang bukan lebih kecil dengan pemerintahan atau kekuasaan pe-mujaan mutlak dan komoditas, tetapi yang mencari dasarnya dalam eksploitasi, dan solusinya dalam masa depan egalitarian, lebih dari masa lalu hirar-kis.²² Dua kupasan ini mempertahankan ruang eksperimen estetis. Para artis yang memperselisihkan konvensi-konvensi mapan memiliki peluang dari afiliasi metonimik dengan satu kelas atau kelas yang lain, sebagai gaya moral atau publik nasional. Seringkali mereka tertarik pada keduanya, yang termasyhur dengan kritikus-kritikus seperti Ruskin. Ada juga pilihan-pilihan lain: borjuis kecil kota baru – secara ramah populer, lebih dari proletarian dengan pandangan tajam – adalah pertalian penting bagi kaum impresionis, atau bagi Joyce. Tetapi dua zona utama investasi aktual atau imajiner adalah lingkungan atas waktu luang bertitel dan tenaga kerja manual yang dalam dan lebih rendah. Strindberg, Diaghilev, Proust, George, Hofmannsthal, D'annunzio, Eliot, Rilke dapat berdiri untuk jalur yang pertama; Ensor, Rodchenko, Brecht, Platonov, Prévert, Tatlin, Léger, untuk jalur kedua.

Cukup terbukti, percabangan (*divarication*) ini tidak sesuai dengan suatu pola khusus manfaat estetis. Tetapi yang sama-sama jelas, divarikasi ini menunjukkan dua perangkat simpati politik yang berlawanan, yang membatasi tingkat gaya yang diadopsi oleh masing-masing sisi. Tentu saja, ada pengecualian penting di sini, seperti Mallarmé atau Céline, dimana hermetik

²² Untuk dualitas ini, lihat terutama Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, London 1989, hal. 55-57.

dan demotik bertukar tanda-tanda ideologis. Tetapi aturan umum dianggap baik dimana bidang modernisme dilangkahi oleh dua garis atraksi sosial, dengan konsekuensi-konsekuensi formal. Seberapa jauh sesuatu bidang yang dibandingkan dikatakan sebagai postmodernisme? Keberangkatan aristokrasi, hilangnya borjuisi, erosi kepercayaan kelas pekerja dan identitas, telah mengubah dukungan-dukungan dan target-target praktek artistik dengan cara-cara fundamental. Bukan hanya bahwa pendengar alternatif telah hilang. Kutub-kutub baru identifikasi yang berlawanan telah muncul pada zaman postmodern: gender, ras, ekologi, orientasi seksual, keanekaragaman regional atau kontinental. Tetapi ini semua sampai hari ini telah berwujud sekumpulan anta-gonisme yang lemah.

Warhol dapat diambil sebagai kasus dalam pokok ini. Dalam bacaan yang simpatetis dan cerdas, Wollen mensituasikan “teatralisasi kehidupan sehari-hari” (*theatricalization of everydaylife*) sebagai kelanjutan proyek *avant-garde* historis yang mengangkat hambatan-hambatan antara seni dan kehidupan, yang diangkat menjadi bawah tanah, dimana beban politisnya memberlakukan liberasi gay. Tetapi ada kontradiksi tidak cukup antara keabsahan dan ketakjuban Warhol kemudian dengan Reaganisme — fase “potret-potret masyarakat dan TV kabel”.²³ Insting-insting subversif utamanya dikuasakan oleh sesuatu yang jauh lebih besar. Penulisan kembali otoritatif keseluruhan titik potong modernisme Wollen menekankan bahasa sumber-sumbernya meletakkan sirkulasi antara budaya rendah dan

²³ *Raiding the Icebox*, hal. 158-161, 208. Untuk bacaan lain yang menarik dari Warhol awal, dimulai dari kemunduran tahun 1966, lihat Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven 1996, hal. 49-65: volume yang barangkali berisikan yang terbaik — secara estetis inklusif, namun secara historis tajam — sketsa dialektika orisinil modernisme dan budaya massa pada seni-seni visual.

tinggi, pinggir dan inti atau pusat, yang hasil orisinilnya jauh lebih secara tidak beraturan dan begitu subur dibanding estetika fungsionalis yang kemudian diawasi keras ke dalamnya, demi modernitas industrial yang dirampingkan, yang terpesona oleh Amerikanisme dan Fordisme. Tetapi, demikian ia menyatakan, selalu ada arus-arus bawah heterodoks “perbedaan, ekses, hibriditas dan polisemi” – yang kadang-kadang dapat dilihat bahkan di dalam semangat puritas seperti Loos atau Le Corbusier – yang, dengan krisis Fordisme, dikemukakan kembali dalam permainan bentuk-bentuk postmodern dekoratif.²⁴

Pada pandangan pertama, ini tampak seperti akhir cerita dengan pukulan yang tidak keras. Namun ada indikasi-indikasi cukup dari bentuk-bentuk baru kekuatan korporasi di mana-mana dalam tulisan Wollen yang menyatakan putusan yang lebih ambisius. Bagaimanapun, apa yang benar adalah bahwa kompleks kelembagaan dan tekno-logis yang muncul dari krisis Fordisme tidak memerlukan bobot seimbang dengan konfigurasi Fordist sendiri, dalam rekonstruksinya. Semakin kecil detail yang diberikan semakin longgar kesimpulan. Resikonya di sini adalah keterangan yang mengecilkan arti perubahan dalam situasi seni sejak tahun 1970-an, dimana kekuatan-kekuatan pada karya dalam kebangkitan kembali ornamental dan hibrida telah tidak dilepas dari bawah. Cara lain untuk menyatakan hal ini adalah dengan bertanya seberapa jauh judul *Raiding the Icebox* yang menarik sepenuhnya kontemporer. Frase turun rumah Warhol hanya termasuk “elegi nostalgia” (*nostalgic elegy*) untuk usia-usia belasan yang hidup di Zaman Emas Amerikanisme yang, seperti kata Wollen, menentukan Seni Pop sebagai keseluruhan. Apa yang bisa lebih fiktif dibanding lemari

²⁴ *Raiding the Icebox*, hal. 206.

pendingin? Antara dua kebetulan yang demikian, perampokan haptik di antara pemelihara masa lalu dan postmodern kita masa kini terletak hambatan elektronik. Saat ini, *scanning* bank gambar, penjelajahan jaringan, digitalisasi gambar, akan menjadi operasi-operasi yang lebih aktual – yang kesemuanya, seharusnya, diperantarai oleh oligopoli-oligopoli tontonan.

Transformasi itulah, adanya pertunjukan di mana-mana sebagai prinsip industri budaya yang mengatur dalam kondisi-kondisi kontemporer, yang di atas semuanya, sekarang membagi bidang artistik. Lapisan antara yang formal dan yang sosial khususnya terletak di sini. Citra-modern benar-benar dapat didefinisikan sebagai yang menyesuaikan atau yang mempunyai daya penarik spektakuler; ultra-modern sebagai yang berusaha untuk mengelak atau menolaknya. Tidak ada cara untuk memisahkan kembalinya dekoratif dari tekanan lingkungan ini. “Rendah” dan “tinggi” membutuhkan pengertian yang berbeda di sini: yang tidak lagi menunjukkan perbedaan antara yang populer dan yang elit, tetapi lebih antara pasar dan mereka yang memerintahnya. Bukan bahwa, lebih dari yang modern, ada suatu persesuaian sederhana antara hubungan karya dengan garis demarkasi dan prestasinya. Kualitas estetis seperti biasanya, selalu berbeda dari posisi artistik. Tetapi apa yang dapat dikatidakan, dengan kepastian lengkap, adalah bahwa dalam post-modern, citra tidak terelakkan lebih menonjol dibanding ultra. Karena pasar menciptakan persediaannya sendiri pada skala besar-besaran melampaui setiap praktek yang akan menolaknya. Tontonan menurut definisi adalah apa yang mempengaruhi maksimal sosial dengan jalan gaib.

Inilah ketidakseimbangan endemik dalam postmodern yang mengemuka dalam pikiran-pikiran sesudahnya (*aftert-*

houghts) bahkan dari komentator-komentator yang paling serius dan murah hati. Bab terakhir dari *The Return of the Real* (Kembalinya yang Nyata) memiliki judul melankolis: “Apapun yang terjadi pada postmodernisme?” – yaitu, praktek-praktek dan teori-teori yang telah dimenangkan oleh penulisnya, saat ini telah dianggap sebagai reruntuhan muatan kapal karam yang terapung-apung di laut, yang terdampar di tepian-tepian waktu oleh arus media ke depan.²⁵ Wollen, dengan melihat pertunjukan *Academy* tahun 1997, menemukan seni instalasi yang semakin terstandardisasi dengan jam kemenangannya, dan letusan inovasi secara tidak diperkirakan melewati kembali seni lukis, dalam pertarungannya yang meragukan dengan lingkungan barunya – atau “ketegangan yang dirasa di dunia seni antara keabsahan Modernisme yang hilang dengan budaya

²⁵ *The Return of the Real*, hal. 205-206. Barangkali akan berbahaya apabila ucapan-ucapan Foster merefleksikan kekecewaan lebih umum pada *October*, jurnal dimana kata-kata tersebut pertama kali muncul, yang peran kuncinya dalam pengajuan versi-versi radikal kemungkinan-kemungkinan post-modern pada seni-seni visual, setelah esai-esai yang mematahkan jalan dari Rosalind Krauss, Douglas Crimp, dan Craig Owens dari tahun 1979-1980, namun akan didoku-mentasikan dengan benar. Volume kolektif yang diedit oleh Foster pada tahun 1983, *The Anti-Aesthetic*, yang memasukkan pidato Whitney dari Jameson, merupakan wakil dari momen ini. Untuk perubahan nada pada akhir tahun 1980-an, bandingkan misalnya, Patricia Mainardi yang menyakitkan hati, “Postmodern History at the Musée d’Orsay”, *October*, No. 41, Musim Panas 1987, hal. 32-52. Ini adalah titik persilangan yang telah ditemukan pada Hassan atau Lyotard. Sudut-pandang “Citra” tidak menghadapi kesulitan-kesulitan yang sama -- meskipun barangkali kadang-kadang mereka seharusnya mengalaminya. Untuk contoh menarik *suivisme* yang tidak dapat diganggu, yang hanya menyambut baik apa yang semua dicela, lihat Robert Venturi dan Denise Scott Brown dengan cerita yang berpuas diri tentang cara “pengungkapan terdekorasi” (*decorated shed*) dihapus dari “pembenaman” (*duck*) di tempat peristirahatan mereka yang terabaikan: “Las Vegas after its Classic Age”, dalam *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture – A View from the Drafting Room*, Cambridge, Mass., 1996.

tontonan yang berkuasa, menjadi kekuatan-kekuatan segala sesuatu yang ditransformasi dan menjadi kemenangan, yang dihilangkan oleh Clement Greenberg sebagai kitsch. Tatanan dunia baru di dalam kekuasaan dan dunia seni barangkali tidak dapat memisahkan diri darinya”. Dengan kedudukan yang sulit dan berbahaya ini, seni kontem-porer ditarik ke dua arah: keinginan untuk “menilai kembali tradisi Modernis, dengan menggabungkan kembali unsur-unsurnya sebagai korektif dengan budaya visual Postmodern yang baru”, dan dorongan untuk “melempar diri sendiri tanpa pikir panjang lagi ke dunia rayuan baru selebriti, komer-sialisme dan sensasi”.²⁶ Beberapa jalan ini, demikian kesimpulannya, tidak bisa sesuai. Dengan sifat segala hal, ada keraguan kecil yang kemungkinan akan memikul lalu lintas yang lebih berat.

C. Infleksi

Apakah tulisan Jameson tentang postmodernisme menyatakan suatu evolusi tekanan yang sebanding? Catatan-catatan sama yang tentu saja dibentuk dalam studi Adornonya, yang hanya dapat dibaca dengan kunci judulnya – *Late Marxisme* – tetapi juga sebagai hal yang didapat kembali, dengan semangat ucapan Wollen, semangat keabsahan dia-lektis modernisme akhir. Jameson tegas dalam poin ini: “Modernisme Adorno menghambat asimilasi dengan permainan bebas tekstualitas postmodern yang dengan mengatakan bahwa gagasan kebenaran tertentu itu masih dipertaruhkan pada persoalan-persoalan verbal atau formal ini”, dan contohnya bertahan lama meskipun dengan nada paling provokatifnya. Pengamatan Hollywood yang tidak mengenal kasihan pada *Dialectic of Enlightenment*,

²⁶ “Thacher”s Artists”, *London Review of Books*, 30 Oktober 1997, hal. 9.

apapun kekurangan-kekurangan lainnya, mengingatkan kita bahwa “barangkali saat ini, jika kemenangan teori-teori budaya massa yang lebih utopian tampak lengkap dan benar-benar hegemoni, kita memerlukan teori manipulasi baru yang korektif, dan komodifikasi postmodern yang benar-benar korektif”.²⁷ Dalam kondisi saat ini, apa yang dulunya merupakan limitasi-limitasi ganjil telah menjadi antidot-antidot esensial. “Adorno adalah sekutu yang meragukan (*doubtful ally*) jika ada arus-arus politik yang melawan dan masih berkuasa darimana sikap diamnya yang temperamental dapat mengganggu pembaca. Sekarang, untuk saat dimana arus-arus tersebut dalam dirinya sendiri tidak bergerak atau diam, empedunya menjadi pelawan racun (*counterpoison*) dan pelarut karatan (*corrosive solvent*) yang membuat bahagia ke permukaan dari “apakah itu”.²⁸ Inilah suara politik dari kebutuhan yang sama.

Buku Jameson tentang Adorno ini benar-benar sezaman dengan *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (*Postmodernisme, atau Logika Budaya Kapitalisme Lanjut*). Karena itu, dapatkah kita mendeteksi setiap pembengkokan (*inflection*) dari pelacakan postmodernnya? Pada bab terakhir buku *The Seeds of Time* (*Benih-benih waktu*) (1994), dengan mengakui “kejengkelan tertentu dengan diri saya dan orang-orang lain” karena pernyataan yang berlebihan tentang “kekayaan yang tidak dapat diatur” (*ungovernable richness*) bentuk-bentuk postmodern arsitektural, Jameson malahan mengusulkan analisis hambatan-hambatan strukturalnya.²⁹ Hasil ini merupakan kombinasi dari posisi-posisi, yang dibatasi dengan

²⁷ *Late Marxism – Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, London 1990, hal. 11, 143.

²⁸ *Late Marxism*, hal. 249.

²⁹ *The Seeds of Time*, New York 1994, hal. xiv.

empat tanda — totalitas, inovasi, parsialitas, replikasi — yang membentuk sebuah sistem tertutup. Pembatasan yang demikian tidak menentukan tanggapan-tanggapan arsitek dengan sekumpulan kemungkinannya, tetapi menurunkan retorika post-modernisme pluralis. Juga yang mengejutkan bahwa di sini, Jameson terang-terangan mengagumi semua praktisi teoretikus — Koolhaas, Eisenmann, Graves, Ando, Moore, Rossi, Frampton — yang men-distribusikan penyelesaian semiotiknya yang bulat, tidak masalah betapa sama-sama bermusuhannya. Sesuai dengan ekumenisme ini, meskipun yang sosial seringkali secara kuat dibangkitkan saat berjalannya tulisan, tetapi tidak mendukung diskrimi-nasi antara kedua posisi, yang dibedakan dengan kriteria formal itu sendiri.

Konsekuensi paradoksikal adalah dengan menemukan pembubuhan Moore atau Graves yang disatukan dengan kebencian mereka akan Frampton pada kuadran estetis yang sama — yang kemudian analisis harus dituang ke dalam kombinasi cabangnya agar bisa memisah-misahkannya. Frampton, untuk satu hal, bisa menganggap cara memandang medan pertarungan arsitektural (*architectural battle-field*) ini sebagai kritis, namun tidak cukup.³⁰ Benar bahwa arsitektur menempati posisi ganjil dalam seni, yang dapat membantu menjelaskan keengganan Jameson yang tampak di sini. Tidak ada praktek estetis lain yang memiliki dampak sosial seketika seperti ini, dan — cukup secara logis — tidak ada satupun yang telah membangkitkan sedemikian banyak proyek rekayasa sosial (*social engineering*) yang ambisius. Tetapi karena pada saat bersamaan, ongkos dan konsekuensi dari sebuah kompleks

³⁰ Bandingkan karyanya, *Modern Architecture — A Critical History*, London 1992, hal. 306-311.

bangunan terbesar adalah lebih besar dari kompleks bangunan setiap media lain, pelaksanaan aktual dari pilihan bebas — dari struktur atau lokasi — oleh arsitek, secara khusus lebih kecil daripada yang ada di manapun: secara berlimpah, klien-klien korporasi atau birokratis memerlukan suntikan. Kalimat pertama lamunan programatis Kolhaas, *S,M,L,XL*, terbaca: “Arsitektur adalah campuran berbahaya kemahakuasaan dan impotensi” (*architect-ure is a hazardous mixture of omnipotence and impotence*).³¹ Jika impotensi substantif tertentu merupakan garis dasar biasa, maka fantasi-fantasi kemahakuasaan itu hanya dapat menemukan tempatnya dalam bentuk-bentuk.

Akan tetap terlihat seberapa jauh dasar pemikiran jenis ini terletak di belakang pendekatan Jameson. Namun bisa diperhatikan, bahwa kom-binasi — yang dinyatakan hanya sebagai sketsa — sejak itu telah diikuti dengan intervensi-intervensi cetakan yang lebih ketat, yang mulai menempatkan pertanyaan-pertanyaan yang dikesampingkannya. Kajian urban dari panggilan Koolhaas mencampurkan kehangatan kekaguman pribadi untuk figur dengan proyeksi masa depan yang menghambat yang ia puji — kota yang dapat dibuang (*disposable city*), yangantisipasi terdekatnya adalah Singapura: ikonoklasme dengan semangat yang meluap-luap (*ebullient ikonoclasm*) yang mengidealisasikan sebuah keadaan rumah pendidikan bagi pemuda yang terlantar secara benar-benar, sebagai tempat tujuan “barisan depan tanpa misi”³² yang suka menentang. Akibatnya, Jameson telah mendesakkan “isu tanggung jawab dan prioritas yang membuat derita” dalam arsitektur kontemporer, dan kebutuhan akan kritik ideologi

³¹ OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau: *S,M,X,XL*, Rotterdam 1995, hal. xix.

³² “XXL: Rem Koolhaas’s Great Big Buildingsroman”, *Village Voice Literary Supplement*, Mei 1996.

bentuk-bentuknya — dimana bagian muka gedung Bofill atau Graves termasuk pada tata-nan bayang-bayang atau tiruan, dan “kekayaan pe-nemuan-penemuan yang dilarutkan ke dalam kelakuan sembrono atau sterilitas”.³³ Pada teks akhir *The Cultural Turn*, struktur spekulatif keuangan yang diglobalisasikan itu sendirilah — kekuasaan modal fiksi (*reign of fictitious capital*), menurut istilah Marx -- yang menemukan bentuk arsitektural dalam bagian muka hantu dan volumevolume yang tidak diwujudkan dari banyak postmodern yang bertingkat tinggi.

Di area-area lain, infleksi ini tampak lebih tajam. Tidak ada di lain tempat yang sedemikian melebihi esai panjang yang mengagumkan tentang “Transformasi Gambar” pada titik pusat *The Cultural Turn*. Di sini, Jameson mendaftarkan kembalinya seluruh tema postmodern yang secara teoretis pernah diharamkan dengannya: sebuah pernyataan kembali tentang etika, kembalinya subjek, rehabilitasi ilmu pengetahuan politik, perdebatan yang diperbaharui tentang modernitas, dan — yang paling penting — penemuan kembali estetika. Sejauh sebagai post-modernisme dalam pengertian lebih luas, seperti logika kapitalisme yang menang atas skala dunia, telah menghapus spektrum revolusi, pembelokan sekarang ini menggambarkan bacaan Jameson atas apa yang bisa kita sebut sebagai “restorasi dalam restorasi”. Objek khusus kritiknya adalah kebangkitan kembali estetika keindahan yang dinyatakan dalam sinema. Contoh-contoh yang ia bicarakan bertingkat dari Jarman atau Kieslowski pada satu level, sampai direktur-direktur seperti Corneau atau Solas pada level yang lain, sampai gambar-gambar aksi Hollywood saat ini; tanpa membicarakan tematik seni dan agama yang berhubungan dengan hasil karya indah

³³ “Space Wats”, *London Review of Books*, 4 April 1996.

yang baru. Kesimpulannya bersifat drakonian: dimana sekali keindahan dapat menjadi protes bawah tanah melawan pasar dan fungsi-fungsi utilitasnya, saat ini komodifikasi gambar universal telah menyerapnya sebagai lapisan kotoran perunggu dari tatanan mapan yang cacat (*treacherous patina of the established order*). “Gambar adalah komoditas untuk saat ini, dan itu sebabnya gambar sia-sia mengharapkan peniadaan logika produksi komoditas darinya; itu sebabnya mengapa, akhirnya, semua keindahan saat ini hanyalah kemencolokan-palsu belaka (*meretricious*)”.³⁴

Kegarangan diktum ini tidak sama dengan tulisan Jameson tentang arsitektur, yang bahkan dengan paling suka menyendirinya pun jauh lebih toleran tentang pernyataan-pernyataan bagi kemegahan visual (*visual splendour*). Apa yang bisa menjelaskan perbedaan ini? Barangkali kita seharusnya memikirkan posisi kedua seni yang berlawanan ini — sinema dan arsitektur — pada budaya populer. Yang pertama benar-benar dari permulaan perhiasannya yang ada di tengah-tengah, sementara yang kedua tidak pernah benar-benar memerlukan banyak pijakan. Tidak ada pasangan fungsionalisme yang filmis. Di bidang yang lebih langka ini, pembalikan menuju dekoratif akan kurang dinodai oleh asosiasi segera dengan estetika hiburan yang sudah berdiri lama dibanding yang paling mengajak dari seni-seni komersial. Dalam “Transformations of the Image”, Jameson mengangkat ilustrasi-ilustrasi estetika keindahannya dari film-film populernya secara langsung yang dikal-kulasi di tengah-tengah pundak dan sangat eksperi-mental seperti itu. Tetapi jika sulit meninjau *Latino Bar* atau *Yeelen* dengan cara sama seperti *Blue* atau *The Godfather*, maka tekanan untuk

³⁴ Lihat *The Cultural Turn*, hal. 135.

asimilasinya berasal dari kategori terakhir. Ini dapat dilihat dari fokus serangan orisinil Jameson pada keindahan filmis – “pemujaan gambar dengan permukaan halus” yang inotentik pada gambar-gambar nostalgis *box-office*, yang “keindahannya belaka bisa tam-pak kotor” seperti “beberapa pengemasan alam yang utama dengan tipe kertas kaca dimana sebuah toko yang elegan ingin memasangnya di jendela-jendelanya”. Dapat dicatat bahwa untuk kejadian itu, pada sumber keberatan-keberatannya, Jameson mengkhhususkan lawannya: “momen-momen dan situasi-situasi historis dimana penaklukan keindahan telah menjadi aksi politik yang memutar-balik: intensitas warna yang dipulas halusinasi dalam kekakuan dingin rutin yang kotor, rasa erotis yang pahit-manis di dunia tubuh-tubuh yang kelelahan dan dibrutalisasi”.³⁵

Jika kemungkinan-kemungkinan itu telah sedemikian jalin-menjalin saat ini, akal meletakkan “jarak yang sangat besar di antara situasi modernisme dan situasi postmodern atau diri kita sendiri” yang tercipta oleh mutasi gambar yang disamaratakan menjadi tontonan – karena saat ini “apa yang mencirikan postmodernitas di area budaya adalah supersesi dari segala sesuatu yang ada di luar budaya komersial, penyerapan dari semua budayanya, tinggi dan rendah”, ke dalam sebuah sistem tunggal.³⁶ Transformasi budaya ini, dimana pasar menjadi semuanya inklusif, disertai dengan metamorfosis-metamorfosis sosial. Tulisan Jameson tentang perubahan ini, pada awalnya paling tidak, lebih mendukung. Menunjuk pada tingkat-tingkat melek huruf yang lebih besar dan berlimpah ruahnya informasi, cara-cara yang kurang hirarkis serta

³⁵ *Signatures of the Visible*, hal. 85.

³⁶ Lihat *The Cultural Turn*, hal. 135

ketergantungan lebih universal pada upah tenaga kerja, ia menggunakan istilah Brechtian untuk menangkap proses-proses yang pelevelannya dihasilkan: bukan demokratisasi, yang akan menyiratkan kedaulatan politis yang secara wujud hilang, tetapi “proletarianisasi” – perkembangan yang, dengan semua batasnya, ketinggalan yang hanya dapat disambut baik.³⁷ Tetapi, sesering cara dalam Jameson, kedalaman-kedalaman dialektis konsep membuka diri hanya secara bertahap.

Refleksi berikutnya tentang perubahan ini dengan demikian menyolok pada catatan yang sedikit berbeda. Dalam *The Seeds of Time*, proletarianisasi mengungkapkan aspek yang lain – tidak sedemikian banyak mengungkap jarak kelas, sebagai penundaan perbedaan sosial *tour court*: yaitu, erosi atau penindasan setiap kategori yang lain dalam gambaran kolektif. Apa yang dulu dapat direpresentasikan sebagai alternatif oleh masyarakat tinggi atau dunia bawah, pribumi maupun asing, sekarang menghilang ke dalam *fantasmagoria* status yang saling dapat ditukar dan mobilitas yang tidak menentu (*aleatory mobility*), dimana tidak ada posisi dalam skala sosial yang pernah tetap, dan yang asing hanya dapat diproyeksikan ke luar ke dalam replika atau ekstra-keduniawian. Apa yang sesuai dengan penggambaran ini bukan persamaan objektif lebih besar – yang, sebaliknya, dimana-mana menyurut dalam postmodern Barat – tetapi lebih pada pem-bubaran masyarakat sipil (*dissolution of civil society*) sebagai ruang privasi dan otonomi, menjadi daerah tidak bertuan yang ditarik dari kekerasan yang dideregulasi dan yang merampok tanpa nama: dunia William Gibson atau *Bladerunner*.³⁸ Meskipun bukan tanpa kepuasan-

³⁷ *Postmodernism*, hal. 306.

³⁸ *The Seeds of Time*, hal. 152-159.

kepuasan kotornya, proletarianisasi memaksakan penunjukan-penunjukan pencerahan populer tidak lebih besar, tetapi bentuk-bentuk kemabukan dan kegilaan yang baru. Inilah tanah alami puncak kemewahan gambar yang diperdagangkan, yang dianalisis sedemikian kuat ada di mana-mana oleh Jameson.

Gagasan tentang proletarianisasi (*plebeianization*) ini berasal dari Brecht. Tetapi dengan mendaftar ambiguitas-ambiguitas tersebut adalah juga sama dengan mengingat batas sebelum mana, kita dapat berkata, pemikirannya menjadi goncang. Ada satu realitas amat besar pada seni Brecht yang tidak pernah berhasil dalam memberikan: tanda ketidakpastiannya menceritakan kisah sebelum peremehanisasinya (*trivialization*) pada *Arturo Ui*. Karena Reich Ketiga juga, secara tidak dapat disangkal, menjadi bentuk proletarianisasi – barangkali justru paling drastis yang belum dikenal, yang tidak merefleksikan, tetapi mengejar pemusnahan setiap jejak dari yang lain. Untuk menuliskan ini bukanlah untuk menolak bahaya-bahaya fasisme yang diperbaharui, pelaksanaan kanan dan kiri yang malas yang sejenis saat ini. Tetapi adalah untuk mengingatkan kita akan keabsahan alternatif dari saat itu, contoh Gramsci, yang dalam tahun-tahunnya di penjara, dihadapkan dengan kekuatan politik dan dukungan fasisme rakyat tanpa penipuan diri paling kecil. Dalam buku-buku catatannya inilah barangkali analogi paling sugestif bagi transformasi sosial postmodern dapat ditemukan.

Sebagai orang Italia, Gramsci dipaksa untuk membandingkan Renaisans dan Reformasi – membangunkan kembali budaya klasik dan mengutamakan penyuburan seni-seni negaranya sendiri yang telah dikenal, dan rasionalisasi teologi serta regenerasi agama besar yang telah hilang. Secara

intelektual dan secara estetis, tentu saja, Renaisans dapat dinilai jauh sebelum Reformasi yang mengikutinya, yang — jika ditinjau secara sempit — dengan banyak cara melihat kemunduran menjadi berpandangan sempit yang mentah dan obskurantisme Injili. Tetapi Reformasi dalam pengertian itu adalah reaksi konservatif yang menghasilkan kemajuan historis. Karena Renaisans pada hakekatnya telah menjadi persoalan elit, terbatas pada minoritas-minoritas yang memiliki hak istimewa, bahkan di antara mereka yang berpendidikan, sedangkan Reformasi adalah pemberontakan massa yang mentransformasikan wawasan separuh rakyat jelata Eropa. Tetapi dalam rangkaian dari satu ke yang lain, terletak kondisi Pencerahan.³⁹ Karena kecanggihan budaya Renaisans yang luar biasa, yang terbatas kepada mereka yang di atas, harus dikasarkan dan disederhanakan jika keterputusannya dari dunia abad pertengahan ingin dipancarkan sebagai gerak hati rasional kepada mereka yang di bawah. Pembaharuan agama sudah merupakan keharusan, berlalunya kemajuan intelektual melalui percobaan popularisasi, menjadi dasar sosial lebih luas dan pada akhirnya lebih kuat dan lebih bebas.

Kualifikasi-kualifikasi empiris yang didapat dari tulisan Gramsci tidak kita bicarakan di sini. Apa yang berhubungan adalah figur proses yang ia jelaskan. Karena bukankah ini sesuatu yang sangat dekat antara hubungan Modernisme dengan Postmodernisme, yang ditinjau secara historis? Lewatnya satu ke lain zaman, sebagai sistem-sistem budaya, tampak ditandai hanya oleh kombinasi penyebaran dan pencairan.

³⁹ Gramsci mengambil banyak argumennya dari Croce, tetapi membalikkannya dengan lebih tajam dengan men-dukung Reformasi. Untuk refleksi-refleksi pokoknya, lihat *Quaderni del Carcere*, Turin 1977, Vol. II, hal. 1129-1130, 1293-1294; Vol. III, hal. 1858-1862.

“Proletarianisasi” dalam pengertian ini tidak berarti perluasan dasar sosial budaya modern besar-besaran; tetapi dengan tanda yang sama, juga merupakan perampangan besar substansi kritisnya, untuk menghasilkan minuman postmodern yang rata. Kualitas sekali lagi telah dipertukarkan dengan kuantitas, dalam proses yang dapat dilihat secara alternatif sebagai emansipasi yang disambut baik dari pembatasan kelas atau sebagai kontraksi energi-energi yang menemukan. Tentu saja, fenomena dari pementahan budaya, yang ambiguitas-ambiguitasnya menangkap perhatian Gramsci, adalah pada peragaan global. Turisme massa, yang terhebat dari semua industri tontonan, dapat berdiri sebagai monumennya, dengan campuran pelepasan dan perusakannya yang membuat terpesona. Tetapi di sini, analogi menempatkan pertanyaannya. Pada zaman Reformasi, sarana pantas menuju kehidupan populer adalah agama: gereja-gereja Protestan inilah yang menjamin lewatnya budaya pasca-pertengahan ke dunia sekuler dan lebih demokratis. Saat ini, sarana tersebut adalah pasar. Apakah bank-bank dan korporasi-korporasi menjadi calon-calon pantas bagi peran historis yang sama?

Cukup kita mengejar sedikit perbandingan, untuk melihat batas-batasnya. Reformasi dalam banyak cara adalah penurunan sosial ketinggian-ketinggian budaya yang semula dipertahankan: kesukaan pada Machiavelli atau Michelangelo, Montaigne atau Shakespeare, tidak akan direproduksi lagi. Tetapi tentu saja, ini juga gerakan politik energi yang menyala-nyala, perang-perang tidak terkendali dan perang-perang sipil, migrasi dan revolusi, di semua bagian Eropa yang lebih baik. Dinamika Protestan adalah ideologis; yang didorong oleh sejumlah kepercayaan yang secara sengit menyerang kesadaran

individual, penolakan pada otoritas tradisional, yang dipersembahkan untuk wawasan harfiah, permusuhan pada yang ikonik yang menghasilkan pemikir-pemikir radikalnya sendiri, yang pada mulanya teologis, dan kemudian lebih terbuka serta secara langsung menjadi politis: pentasrifan dari Melanchthon atau Calvin sampai Winstanley atau Locke. Inilah, bagi Gramsci, peran progresif Reformasi yang membuka jalan bagi zaman Pencerahan dan Revolusi Prancis. Inilah pemberontakan melawan tatanan gereja universal yang ideologis pra-modern.

Budaya postmodern adalah sebaliknya. Meskipun perubahan-perubahan politik hebat telah menyapu dunia pada perempat abad pertama, namun ini semua jarang yang menjadi hasil dari perjuangan-perjuangan politik massa. Demokrasi liberal telah disebar oleh kekuatan contoh ekonomi, atau tekanan — “artileri komoditas-komoditas” Marx — bukan dengan pemberontakan moral atau mobilisasi sosial; dan karena ia telah berbuat demikian, substansinya telah cenderung saling berjalin, baik di tanah airnya sendiri maupun di wilayah-wilayahnya yang baru, ketika tingkat partisipasi suara pemilih jatuh dan kelesuan populer (*popular apathy*) yang memuncak terjadi. *Zeitgeist* tidak diadakan: inilah jam fatalisme demokratis. Bagaimana jika sebaliknya, jika ketidakadilan sosial meningkatkan *pari passu* dengan legalitas politik, dan impotensi sipil bergandengan tangan dengan hak pilih yang baru? Apa yang bergerak hanya pasar — tetapi dengan kecepatan yang semakin meningkat, kebiasaan-kebiasaan, gaya, komunitas, populasi yang sedang teraduk dalam keadaan terjaga. Tidak ada pencerahan yang ditakdirkan sebelumnya yang diletakkan pada akhir perjalanan ini. Rakyat jelata atau kaum proletar mulai kekurangan hubungan otomatis dengan tujuan filosofis.

Gerakan pembaha-ruan agama mulai dengan perusakan gambar-gambar; kedatangan postmodern telah memasang aturan gambar-gambar seperti yang belum pernah terjadi sebelumnya. Ikon yang dulunya tersebar dengan hembusan orang yang ingkar, sekarang diabadikan dalam plaksi-kaca sebagai universal *ex voto*.

Budaya tontonan tentu saja, telah menghasilkan ideologinya sendiri. Inilah *doxa* post-modernisme yang turun dari momen Lyotard. Secara intelektual, budaya ini tidak banyak memiliki kepentingan: campuran gagasan-gagasan tidak menuntut, yang hasil akhirnya sedikit lebih dari konvensionalisme yang kedodoran. Tetapi karena sirkulasi ide-ide pada badan sosial khususnya tidak bergantung pada "koherensinya, tetapi pada kongruensinya dengan kepentingan-kepentingan material, maka pengaruh ideologi ini tetap sangat besar – yang sama sekali tidak terbatas pada kehidupan kampus itu sendiri, tetapi meresap pada budaya rakyat pada umumnya. Untuk kompleks inilah, Terry Eagleton telah memberikan kritik yang gemerlap dalam *The Illusions of Postmodernism*. Sejak permulaan, Eagleton membedakan secara jelas antara postmodern yang dipahami sebagai perkembangan dalam seni, dan sebagai sistem *idées reçus*, serta menjelaskan bahwa kepentingannya ada pada yang kedua secara berdiri sendiri. Kemudian ia membicarakan satu setelah kiasan standard lain retorika anti-fondasionalis, anti-esensialis – peno-lakan setiap ide tentang sifat manusia; konsepsi-konsepsi sejarah sebagai proses-proses acak; persamaan-persamaan kelas dengan ras atau gender; pem-buangan cita-cita totalitas atau identitas; spekulasi-spekulasi subjek yang tidak ditentukan – dan, dengan ketepatan amat halus, melucuti masing-masing. Jarang

ada perpotongan sedemikian efektif dan komprehensif dari apa yang secara mengejek digunakan oleh Gramsci sampai Johnson sebagai omong kosong zaman.

Tetapi tujuan Eagleton bukan hanya sekedar *sottisier*. Ia juga akan menempatkan ideologi post-modernisme secara historis. Kapitalisme maju, demikian katanya, memerlukan dua sistem pem-benaran yang berlawanan yaitu: metafisika kebenaran-kebenaran impersonal abadi — perbincang-an tentang kedaulatan dan hukum, kontrak dan kewajiban — dalam tatanan politik, dan kasuistis preferensi-preferensi individual untuk mengubah gaya dan pemuasan konsumsi secara abadi di dalam tatanan ekonomi. Postmodernisme memberikan ekspresi paradoks untuk dualisme ini, karena sementara penolakan subjek yang dipusatkannya mendukung perkawanan aneh persekongkolan kehendak dengan hedonisme amoral pasar, penyangkalan setiap nilai yang diberi dasar atau kebenaran-kebenaran objektif menghancurkan legitimasi negara besar. Apa yang menjelaskan ambivalansi yang demikian? Di sini, tulisan Eagleton ragu-ragu. Penelitiannya dimulai dengan bacaan postmodernisme yang paling dipertahankan sebagai produk kekalahan politik kelom-pok Kiri yang berlangsung sampai hari ini — “pe-mukulan mundur definitif” (*definitive repulse*).⁴⁰ Tetapi ini dipresentasikan sebagai perumpamaan yang menarik daripada sebagai rekonstruksi aktual. Karena dengan simpati karakteristik, Eagleton menyatakan bahwa postmodernisme tidak dapat direduksi dengan ini: postmodernisme juga merupakan kemunculan minoritas-minoritas yang direndahkan ke atas panggung teoretis, dan “revolusi yang benar-benar” (*veritable revolution*) dalam pe-mikiran tentang kekuasaan,

⁴⁰ *The Illusions of Postmodernism*, Oxford 1997, hal. 1.

kehendak, identitas dan tubuh, tanpa inspirasi politik bukan radikal yang dengan demikian dapat dipikirkan.⁴¹

Ambivalensi ideologis postmodern dengan demikian dapat dihubungkan dengan kontras historis: secara skematis – kekalahan buruh yang terorganisir dan pemberontakan mahasiswa yang menyimpulkan dalam akomodasi ekonomi dengan pasar, munculnya mereka yang terhina dan terluka yang mengarah pada pertanyaan moralitas politik dan negara. Beberapa paralelisme yang demikian tentu saja tersembunyi dalam tulisan Eagleton. Tetapi jika itupun tidak pernah diucapkan, alasannya terletak pada pendalihan sejak permulaannya. Di depannya, akan tampak ukuran yang sedikit umum antara dua perkembangan latar belakang yang diberikan untuk postmodernisme: satu didorong ke rumah pada bab depan yang menentukan adegan untuk keseluruhan buku, sedang yang lain – merupakan kompensasi sindiran atau kiasan (*allusive compensation*) untuknya dalam dua paragraf. Realitas politik akan menyatakan bahwa rasio yang demikian merupakan pengertian yang bagus. Tetapi realitas duduk secara tidak mudah dengan gagasan ambivalensi, yang menyiratkan paritas efek. Barangkali, sadar akan kesulitan ini, Eagleton untuk sementara melacak kembali satu tangan yang ia ajukan dengan tangan yang lain. Cerita kekalahan politik disimpulkan dengan “kemungkinan paling ganjil dari semuanya”, ketika ia bertanya: “Bagaimana jika kekalahan ini tidak pernah benar-benar terjadi sejak permulaan? Bagaimana jika masalah kelompok Kiri lebih sedikit yang muncul ke atas dan dipaksa kembali, daripada disintegrasikan tetap, kegagalan kegelisahan yang bertahan, paralisis yang merayap perlahan-

⁴¹ *The Illusions of Postmodernism*, hal. 24.

lahan?” Jika demikian halnya, maka keseimbangan antara sebab dan akibat akan dipulihkan. Tetapi tergoda meskipun ia dengan bayangannya yang menghibur ini, Eagleton terlalu jelas untuk menyatakannya dengan tegas. Bukunya berakhir saat baru dimulai, “dengan menyesal, pada catatan yang lebih mengancam”: bukan imbangan banding, tetapi ilusi adalah garis dasar dari postmodern.⁴²

Kompleks diskursif merupakan objek kritik Eagleton, seperti yang ia catat, adalah fenomena yang dapat diperlakukan terlepas dari bentuk-bentuk postmodernisme artistik — ideologi sebagai hal beda dari budaya, dalam penerimaan tradisional pengertian atau istilah ini. Tetapi, tentu saja, dalam pengertian luas, keduanya tidak dapat dipisahkan secara demikian bersih. Bagaimana kemudian, seharusnya hubungan keduanya diterima? *Doxa* postmodern ditetapkan, seperti yang ditampakkan oleh Eagleton, melalui tarik-menarik utama dengan katekisme pasar. Apa yang kita cari, akibatnya, di dalam praktek adalah pasangan “citra” — sebagai cabang yang dominan dalam budaya postmodern — di bidang ideologis. Sungguh mengherankan bagaimana kecilnya perhatian Jameson untuk ini. Tetapi jika kita bertanya pada diri sendiri dimana momen teori “ultra” antitetis akan ditemukan, jawabannya tidak jauh jika dicari. Seringkali diamati bahwa seni-seni postmodern telah menjadi manifes-to-manifesto pendek yang membubuhi tanda-tanda sejarah modern. Ini dapat dinyatakan dengan kuat, seperti yang ditunjukkan oleh contoh-contoh Kosuth atau Koolhaas. Tetapi jika programa-programa este-tika masih dapat ditemukan — meskipun sekarang lebih sering individual daripada kolektif, apa yang telah hilang secara tidak diragukan

⁴² Bandingkan *The Illusions of Postmodernism*, hal. 19, 134.

adalah suatu visi revolusioner dari jenis yang diartikulasikan oleh para perintis historis. Situasionisme, yang meramalkan sedemikian banyak aspek postmodernisme, tidak memiliki hasil-hasil lanjutan di dalamnya.

Kejadian teoretis bentuk perintis yang dire-presentasikan bagaimanapun tidak hilang. Namun fungsinya telah bergeser. Untuk apa lagi totalisasi postmodernisme Jameson itu sendiri? Di zaman modernisme, seni revolusioner menghasilkan deskripsi-deskripsi waktu atau intimasi masa depannya sendiri, sementara untuk sebagian besar prakteknya dipandang secara skeptis, atau yang terbaik secara selektif, oleh pemikir-pemikir Kiri yang sifatnya politis atau filosofis. Ketegangan Trotsky terhadap futurisme, penolakan Lukács atas *Verfremdung* Brechtian, keengganan Adorno terhadap surealisme, adalah karakteristik perangkai itu. Di zaman postmodernisme, ada pembalikan peran-peran. Untaian-untai radikal dalam seni, yang menyatakan kembali atau mengembangkan keabsahan para seniman *avant-garde*, tidak berkurang. Tetapi tidak diragukan sebagian karena hidup berdampingannya citra-modern yang kacau, dari mana tidak ada persamaan sebelumnya, budaya “ultra-modernis” ini tidak menghasilkan satupun tulisan yang percaya diri dari zamannya, atau pengertian arahnya yang umum. Itulah yang menjadi pen-capaian teori postmodern Jameson. Inilah, jika dipandang secara komparatif, dimana ambisi kritik dan elan revolusioner seniman *avant-garde* klasik telah berlalu. Dalam daftar ini, karya Jameson dapat dibaca sebagai persamaan kontinyu tunggal dari semua meteorologi masa lalu yang penuh semangat. Kemutlakan itu sekarang eksternal; tetapi pergeseran itu termasuk pada momen sejarah yang dijelaskan oleh teori itu sendiri. Postmodernisme adalah

logika budaya kapitalisme yang tidak memerangi, tetapi berpuas diri melampaui preseden. Perlawanan hanya dapat dimulai dengan menatap tatanan ini sebagaimana seharusnya.

D. Skop

Seniman *avant-garde* klasik, tetap Barat, meski-pun aliran-aliran modernisme heterodoks, darimana mereka membentuk satu aliran, secara berulang mencari inspirasi dari Timur, Afrika, Indian-Amerika. Skop karya Jameson melampaui batasan yang berhubungan dengan Barat ini. Tetapi bisa dipertanyakan, apakah dengan demikian, karya ini masih memproyeksikan alam semesta budaya yang homogen secara luas atau tidak, yang dimodelkan pada sistem Amerika Utara pada intinya. "Modernisme," tulis Peter Wollen, "tidak berhasil dengan postmodernisme Barat yang mentotalisasi, tetapi dengan cangkakan estetika baru dimana bentuk-bentuk komunikasi baru dan peragaan baru secara konstan akan dihadapkan dengan bentuk-bentuk penemuan dan ekspresi logat daerah yang baru", yang melampaui "perbincangan Eurosentris yang melumpuhkan".⁴³ Jenis keberatan yang sama membutuhkan bentuk yang lebih doktrinal dalam korpus "teori postkolonial". Badan kritikisme ini telah berkembang sejak pertengahan tahun 1980-an, terutama sebagai reaksi langsung terhadap pengaruh ide-ide postmodernisme di negara-negara metropoli-tan, dan khususnya untuk pembangunan bidang Jameson sendiri.

Pentingnya beban terhadap teorinya adalah bahwa ia mengabaikan atau menekan praktek-praktek di daerah pinggiran yang bukan hanya tidak dapat diakomodasi dalam kategori-kategori post-modern, tetapi secara aktif menolaknya.

⁴³ *Raiding the Icebox*, hal. 205, 209.

Untuk para kritikus ini, budaya postkolonial secara inheren lebih oposisional, dan jauh lebih politis dibanding post-modernisme di daerah tengah. Dengan menolak pretensi-pretensi yang terlalu kuat metropolis, khususnya tidak memiliki keraguan dalam menarik bentuk-bentuk representasi atau realismenya sendiri yang radikal, sama dengan mengharamkan konvensi-konvensi postmodern. Kampiun-kampiun post-kolonial “ingin sekali dan untuk selamanya menye-but dan menyangkal postmodernisme sebagai neo-imperialis”. Karena “konsep postmodernitas telah dibangun dengan kurang lebih secara sengaja menghapus kemungkinan identitas postkolonial” – yaitu, kebutuhan akan korban-korban imperialisme Barat untuk mencapai rasa mereka sendiri “yang tidak terkontaminasi dengan universalis atau konsep-konsep dan gambar Eurosentris”.⁴⁴ Untuk ini, apa yang mereka butuhkan bukanlah kategori-kategori busuk Marxisme Barat yang mentotalisasi, tetapi genealogi-genealogi dari, katakanlah, Michel Foucault yang memiliki ciri sendiri.

Teori postkolonial (*postcolonial theory*) telah menarik serangkaian sekutu yang kuat dan akan tidak berguna untuk diulang di sini.⁴⁵ Gagasan “postkolonial” itu sendiri, khususnya yang digunakan dalam literatur ini, sedemikian elastis sehingga

⁴⁴ Simon Daring, “Postmodernism or Postcolonialism?” *Landfall*, vol. 39, No. 3, 1985, hal. 369. “Postmodernism or Postcolonialisme Today”, *Textual Practice*, Vol. 1, No. 1, 1987, hal. 33. Kedua teks dari Selandia baru ini, masing-masing mengangkat tugas Jameson, yang berisikan pernyataan tema-tema penting paling awal dan paling jelas dalam literatur ini. Untuk ucapan-ucapan tentang “tulisan realis yang mendasari” dalam literatur postkolonial, lihat Stephen Slemon: “Modernism’s Last Post”, dalam Ian Adam dan Helen Triffin (eds), *Past the Last Post*, New York 1991, hal. 1-11, kontribusi dari Kanada.

⁴⁵ Lihat, terutama, Arif Dirlik, “The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism”, *Critical Enquiry*, Musim Dingin 1994, hal. 328-356; dan Aijaz Ahmad, “The Politics of Literary Postcoloniality”, *Race and Class*, Musim Gugur 1995, hal. 1-20.

benar-benar kehilangan sisi kritisnya. Secara tempo-ral, para pendukungnya menyatakan, sejarah post-kolonial tidak terbatas pada zaman sejak kemerdekaan negara-negara yang dulunya terjajah – namun yang lebih menentukan pengalaman mereka secara menyeluruh sejak saat penjajahan itu sendiri. Secara ruang, sejarah tidak terbatas pada tanah-tanah yang ditaklukkan oleh Barat, tetapi meluas ke tanah-tanah yang ditempati, sehingga menurut logika bahkan juga Amerika Serikat, puncak dari neo-imperialisme itu sendiri, menjadi masyarakat postkolonial dalam mencari identitasnya sendiri secara tanpa putus-putus.⁴⁶ Peninggian konsep ini, yang cenderung mencabutnya dari suatu kepentingan operasional, tidak diragukan berhutang banyak pada asal-usul geopolitiknya – yang tidak terletak seperti yang diperkirakan, di Asia atau Afrika, tetapi pada bekas Dominion-dominion Kulit Putih, yaitu: Selandia Baru, Australia, Kanada, dan barangkali sesuatu dengan sumber-sumber intelektualnya juga – pendangkalan kekuatan (*banalization of power*) pada konsep Foucault yang berjangkauan luas yang muncul ke pikiran. Pada semua peristiwa, konsepsi postkolonial ini sama encernya dan hampir tidak dapat mempengaruhi targetnya.

Bangunan istilah yang lebih pantas ini mengambil awalnya dengan cara yang kurang som-bong, untuk menunjukkan masa sejarah dimana dekolonialisasi benar-benar telah terjadi, tetapi dominasi neo-imperial tetap bertahan – tidak lagi secara langsung berbasis kekuatan militer, tetapi dalam bentuk-bentuk persetujuan ideologis yang memerlukan jenis-jenis penolakan

⁴⁶ Lihat Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Triffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice vs Colonial Literatures*, London 1989, hal. 2; para pengarang menulis dari Australia.

politik dan budaya baru.⁴⁷ Versi ide dunia kontemporer ini, meski-pun tanda kedua dalam istilah ini masih menghilangkan bagian dari targetnya, karena negara-negara besar seperti Cina – objek khusus reinterpretasi ini – atau Iran tidak pernah dijajah, dan kebanyakan negara Amerika Latin berhenti juga dijajah hampir dua abad yang lalu. Tetapi bertahannya kekuatan penetrasi pasar budaya-budaya rakyat yang ada di luar zona inti kapitalisme maju, berjalan jauh untuk memenuhi – lebih dari menyaingi – deskripsi dampak postmodernisme dari Jameson; yang sesungguhnya, pada tingkat detail, dinyatakan cocok dengannya. Jadi, vitalitas bentuk-bentuk realisme yang berpindah ke dalam seni-seni daerah pinggiran – dimana, katakanlah, penggunaan motif-motif ajaib dapat dilihat sebagai tempat yang khas bagi “senjata-senjata bagi yang lemah” – dan efeknya yang membuat resah, tempat para kritikus post-kolonial secara absah menunjuk, tidak mengkontra-diksikan, konfigurasi daerah pusat. Di samping itu ada postmodernisme, khususnya di lereng citranya, selalu memasukkan daya tarik realis tertentu, dan tidak mengalami kesulitan dalam menyatukan puntiran-puntiran supranatural untuknya.

Keberatan yang lebih substansial untuk kasus Jameson tentang dominansi global postmodern bukan berasal dari pernyataan-pernyataan tentang postkolonial, tetapi lebih hanya dari kurangnya modernisasi kapitalis yang utuh itu sendiri dalam sedemikian banyak wilayah yang dulunya menjadi Dunia Ketiga. Dalam kondisi-kondisi dimana kondisi-kondisi minimal modernitas – melek huruf, industri, mobilitas – pada dasarnya masih tidak ada atau hanya sebagian ada, bagaimana

⁴⁷ Lihat Shaobo Xie, “Rethinking the Problem of Postcolonialism”, *New Literary History*, Vol. 28, No. 1, Musim Dingin 1977 (Isu tentang “Cultural Studies: Cina and The West”), hal. 9ff.

postmodernitas bisa memiliki arti? Inilah jalan panjang dari Diamond Dust Shoes sampai Taklamakan atau Irrawaddy. Argumen Jameson bagaimanapun, tidak bergantung pada suatu anggapan — yang jelas absurd — bahwa kapitalisme kontemporer telah menciptakan sekumpulan situasi sosial yang homogen di seluruh dunia. Pembangunan yang tidak merata (*uneven development*) melekat dalam sistem, yang “ekspansi-ekspansi barunya yang tergesa-gesa sama-sama tidak merata” jauh melampaui bentuk-bentuk ketidakadilan yang lama dan melipatgandakan bentuk-bentuk baru “yang bahkan juga kurang kita pahami”.⁴⁸ Pertanyaan sebenarnya adalah apakah ketidakmerataan ini terlalu besar ditahan dengan suatu logika budaya umum.

Postmodernisme muncul sebagai budaya dominan pada masyarakat-masyarakat kapitalis kaya seperti yang belum pernah terjadi sebelumnya, dengan tingkat-tingkat konsumsi rata-rata sangat tinggi. Pengintaian pertama Jameson menghubungkannya secara langsung dengan ini semua, dan sejak itu ia telah menyatakan secara tegas tentang sumber-sumbernya yang spesifik Amerika. Karena itu, tidakkah masuk akal jika berpikir bahwa dimana tingkat konsumsi jauh lebih rendah, dan panggung pengembangan industri jauh kurang maju, maka konfigurasi akan lebih mendekati modernisme — seperti yang pernah tumbuh subur di Barat — akan lebih umum berjalan? Inilah hipotesis untuk mana, pada suatu tingkat, saya tarik.⁴⁹ Dalam kondisi-kondisi ini, apakah orang tidak akan berharap bisa menemukan dualisme bentuk-bentuk tinggi dan rendah, yang sebanding dengan pembagi Eropa antara seniman

⁴⁸ *Late Marxism*, hal. 249.

⁴⁹ “Modernity and Revolution”, *A Zone of Engagement*, hal. 40, 54.

avant-garde dan budaya massa, kemungkinan dengan jurang yang tetap lebar antara keduanya? Sinema India tampaknya akan menawarkan kasus yang ditunjuk: kontras antara film-film Satyajit Ray dan salju terjun jenis-jenis aliran lagu dan tari dari studistudio Bombay yang dilihat sama kakunya dengan sesuatu di dunia maju. Tetapi tentu saja ini adalah contoh dari pasar nasional yang sangat terproteksi di tahun 1960-an. Saat ini, sistem-sistem komunikasi global memastikan tingkat penetrasi budaya lebih besar secara tidak sebanding di area yang dulu disebut Dunia Kedua dan Ketiga oleh Dunia Pertama. Pada kondisi-kondisi ini, pengaruh bentuk-bentuk postmodern tidak bisa dilepaskan — dalam arsitektur kota-kota seperti Shanghai atau Kuala Lumpur, pertunjukan-pertunjukan seni Karakas atau Beijing, novel-novel dan film-film dari Moskow sampai ke Buenos Aires.

Pengaruh, bagaimanapun, tidak harus domi-nansi. Adanya kelompok-kelompok artis signifikan, atau kumpulan-kumpulan gedung, yang pertaliannya jelas postmodern tidak menjamin adanya hege-moni lokal (*local hegemony*). Menurut istilah-istilah yang digunakan oleh Jameson sendiri, dengan mengikuti Raymond Williams, postmodern hanya bisa dengan baik “muncul” — lebih dari modern yang menjadi “residual”. Tentu saja, inilah pandangan dari kritikus berkepala batu seperti Jonathan Arac, yang meneliti masalah-masalah ini di negara dimana isu lebih panas diperdebatkan dibanding isu di manapun juga saat ini, yaitu di Republik Rakyat Cina.⁵⁰ Dengan hampir satu milyar penduduk yang baru di daratan saja, kesimpulan ini sulit dibandingkan. Akan terbuka bagi jawaban

⁵⁰ “Postmodernism and Postmodernity in Cina: an Agenda for Inquiry”, *New Literary History*, Musim Dingin 1997, hal. 144.

Jameson bahwa hegemoni global (*global hegemony*) postmodern hanyalah — predominasi bersih pada tingkat dunia, yang tidak meniadakan peran mengebawahkan pada tingkat nasional, dalam satu kasus yang dibahas. Bagaimanapun itu jadinya, ada pertimbangan lain yang harus ditimbang dalam skala. Budaya postmodern bukan hanya sekumpulan bentuk estetis, tetapi juga paket teknologi. Televisi, yang sedemikian menentukan dalam berjalannya zaman yang baru, tidak memiliki modernis masa lalu. Ia menjadi alat paling kuat dari semuanya pada zaman postmodern itu sendiri. Tetapi bahwa kekuatan itu jauh lebih besar — secara absolut tidak seimbang dengan pengaruh semua yang berkombi-nasi lainnya — di bekas Dunia Ketiga dibandingkan dengan yang terjadi di Dunia Pertama itu sendiri.

Paradoks ini harus memberikan waktu jeda untuk setiap penolakan ide yang cepat berlalu, dimana keterkutukan bumi juga telah memasuki kerajaan tontonan (*kingdom of spectacle*). Tidak mungkin ia tetap terisolasi. Karena hanya di depan saja terletak pengaruh teknologi-teknologi simulasi baru — atau prestidigitasi — yang kedatangannya cukup baru, bahkan juga di budaya-budaya kaya. Kita sekarang memiliki *diorama* penuh kebesaran yang ganjil dari semua ini, yang menurut ucapan Julian Stallabrass dikenal sebagai *Gargantua*. Di sini, cukup tidak diperkirakan, Jameson memerlukan aki-bat dari yang disebut oleh Adorno dan Horkheimer sebagai “Industri Budaya” (*Cultural Industry*), untuk membicarakan bentuk-bentuk manipulasi yang berikutnya, telah terpenuhi. Tidak ada karya sejak analisis terkenal itu yang paling cocok dengan ambisinya, atau sukseki yang sedemikian cocok dire-presentasikan; meskipun di sini pengaruh Benjamin memiringkan proyek Adornian jauh dari sistematis secara deklaratif menuju bidang

fenomenal yang lebih *pointilliste*. Stallabrass meneliti fotografi digital, pertukaran *cyberspace* dan gamegame komputer – dan juga lanskap otomobil, mall-mall, grafiti, pecahan karang, televisi yang lebih familiar sebagai prafigurasi budaya massa mendatang yang mengancam untuk menghancurkan tontonan itu sendiri, yang dengan demikian dikenal, dengan menghancurkan batasan-batasan antara yang dianggap dan yang dilakukan secara bersamaan. Dengan pengembangan ini, teknik-teknik baru memberikan kemungkinan alam semesta simulasi yang menyegel diri bisa menyelubungi – dan sedemikian mengisolasi – pengaturan modal secara lebih lengkap dibanding sebelumnya. Gravitasi nada diam, dan persisi detail, mencirikan argumen yang tidak pada waktunya.

Tetapi logikanya, pada satu hal penting, berada pada variasi dengan kerangkanya. Stallabrass akan memiliki truk kecil dengan suatu pembicaraan tentang postmodern, dan mendapatkan pemisahan radikal zona-zona kaya dan miskin dunia yang radikal – yang, menurut pendapatnya, inilah salah satu fungsi yang ditutupi oleh budaya massa (*mass culture*).⁵¹ Tetapi kesimpulan yang lebih masuk akal menunjuk ke jalan yang lain. Teknologi-teknologi yang ia selidiki ada dalam penetapan waktu dan efek postmodern yang paling menonjol, jika istilah memiliki arti sama sekali; dan yang tentu saja tidak tetap terbatas untuk Dunia Pertama seperti yang seringkali tampaknya ia asumsikan. Gamegame komputer telah memiliki pasar yang tumbuh dengan subur di Dunia Ketiga. Gamegame ini juga, seperti halnya dengan televisi, kedatangan jenis-jenis koneksi dan simulasi terbaru akan cenderung lebih menyatukan,

⁵¹ *Gargantua – Manufactured Mass Culture*, London 1997, hal. 6-7, 10-11, 75-77, 214, 230-234.

daripada membagi pusat-pusat kota pada abad mendatang, bahkan untuk semua perbedaan pada rata-rata pendapatan. Selama sistem modal terus berjalan, setiap kemajuan baru dalam industri gambar meningkatkan radius postmodern. Dalam pengertian itu, dapat dinyatakan, dominansi globalnya benar-benar ditahbiskan lebih dulu.

Demonstrasi Jameson sendiri berlanjut ke level yang lain: baginya, seperti selalu demikian, bukti *pudding* itu ada di dalam praktek-praktek budaya itu sendiri. Kemenonjolan postmodern yang tidak lagi bersifat Barat dapat dinilai dari karya-karya contoh daerah pinggir. Format modernis tulisan Gide, *Counterfeiters*, dan resolusi moralnya, bertindak sebagai patok duga (*benchmark*) bagi transformasi kontemporer yang mengejutkan dalam tulisan Edward Yang, *Terrorizer*, dan hubungannya dengan film-film gelombang baru di Taiwan yang, menurut pandangan Jameson, membentuk “siklus terhubung yang lebih memuaskan pemirsa daripada suatu sinema nasional yang saya ketahui (barangkali simpanan produksi tahun 1920-an dan 1930-an)”. Dengan gaya yang bukan tidak mirip, konsep Brecht pada *Umfunktionierung* diperalat kembali dalam dirinya tanpa bisa diprediksi dalam “kegembiraan riuh yang bermartabat” (*digni-fied hilarity*) dari tulisan Kidlat Tahimik, *Perfurmed Nightmare*, dimana oposisi-oposisi nasionalisme budaya standard – Dunia Pertama dan Ketiga, lama dan baru – diadonkan dari bentuk menjadi campuran-campuran bobrok, seperti yang bisa disajikan secara pribumi sebagai *jeepney* Filipina itu sendiri.⁵²

⁵² *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System*, London 1992, hal. 120, 211.

Akan sulit memikirkan simpati-simpatinya kurang Eurosentris dibanding ini, atau lebih kongruen dengan kekhawatiran Wollen. Pada kenyataannya, pelukis-pelukis Zaire atau musisi-musisi Nigeria dengan siapa *Raiding the Icebox* menyimpulkan, perencana-perencana kreatif “seni para-turis” (*para-tourist art*) yang tidak bisa dipisahkan dari efek-efek perjalanan postmodern, mengajarkan modernitas sama yang menghomogenisasi akan semakin ketinggalan zaman”.⁵³ Tekanan akhir pada kedua kritikus ini sama, yaitu: gejala-gejala sterilitas dan profinsialisme di metropolis, notasi-notasi pembaharuan imajinatif di daerah pinggiran. Post-modern bisa juga menandai ini. “Di bekas kapitalisme dan pada sistem dunianya inilah bahkan pusat, dimarginalisasi”, tulis Jameson, dimana “ekspresi-ekspresi tidak merata secara marginal dan dikembangkan secara tidak merata yang keluar dari pengalaman kapitalisme saat ini sering lebih intens dan kuat”, dan “di atas semuanya menggejala secara lebih dalam dan penuh arti dibanding segala yang pusatnya dilemahkan yang masih mendapatkan dirinya sendiri bisa berbicara”.⁵⁴

⁵³ *Raiding the Icebox*, hal. 197, 202-204.

⁵⁴ *The Geopolitical Aesthetic*, hal. 155. Komentar-komentar Jameson tentang kekosongan bentuk-bentuk metro-politan tinggi di Amerika Utara, dan secara lebih luas di Dunia Pertama, telah secara konsisten — kadang-kadang, dapat dinyatakan, bahkan terlalu — tajam. Lihat, sebagai contohnya, wawancaranya dalam *Left Curve*, No. 12, 1988; “Orang-orang Amerika yang ke Luar Negri: Eksogami (Perkawinan Campur) dan Surat-surat tentang Kapitalisme Lanjut” (*Americans Abroad: Exogamy and Letters in Late Capitalism*), dalam Steven Bell et al. (eds), *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*, Notre Dame 1991; pengantar untuk *South Atlantic Quarterly* isu spesial tentang postmodernisme di Amerika Latin, Musim Panas 1993.

E. Politik

Pembangunan yang tidak merata: arti yang menggejala (*symptomatic meaning*). Inilah istilah-istilah seni yang akan membawa kita ke pokok inti soal terakhir karya Jameson. Pada judul buku terbesar pertamanya, *Marxisme and Form*, di sana terbaca sebuah epigراف dari Mallarmé: “*Il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, a savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique*”.⁵⁵ Dengan mengulangi sekali lagi dalam *Postmodernism* sebagai lambang usahanya yang itu juga, Jameson membubuhi catatan pada diktum sebagai “persepsi sama dari kedua disiplin gerakan ganda abadi bidang bentuk dan bidang substansi”⁵⁶ — keharmonisan tersem-bunyi Hjelmslev dan Marx. Pengertian dimana *oeuvre* Jameson dapat dilihat sebagai kulminasi tradisi Marxis Barat telah ditunjukkan di atas. Setelan lama tradisi itu selalu estetis, dan Jameson telah memainkan tangan yang luar biasa dengannya. Tetapi yang mendasari penyelidikan-penyelidikan estetis barisan pemikir ini, tentu saja, selalu ada sekumpulan kategori ekonomi yang berasal dari *Capital* yang menginformasikan fokus dan arahnya. Karya Lukács atau Adorno tidak dapat dipikirkan tanpa referensi abadi, konstan ini. Pada saat bersamaan, tradisi itu sendiri tidak menghasilkan perkembangan signifikan di bidang ekonomi politik seperti Marx — atau Luxemburg atau Hilferding — yang memahaminya. Di sini, tradisi bersandar pada keabsahan intelektual (*intellectual legacy*) yang tidak meluas. Tradisi klasik alternatif, yang berusaha

⁵⁵ “Magie”, *Oeuvres*, Paris 1945, hal. 399. Jameson menyebutnya sebagai: “Hanya dua jalan yang tetap terbuka untuk riset mental yaitu: estetika, dan juga ekonomi politik” (*Postmodernism*, hal. 427), yang menghilangkan hal krusial “dimana kebutuhan kita dibagi”.

⁵⁶ *Postmodernism*, hal. 265.

untuk mengejar analisis ekonomi Marxis ke era Depresi Hebat, biasanya diabaikan. Menjelang akhir Perang Dunia Kedua, barisan ini telah tergelincir sendiri.

Jadi, dua puluh tahun kemudian, ketika — pada ketinggian ledakan pasca-perang — Jameson mulai menulis, perceraian antara dimensi-dimensi budaya kiri estetis dan ekonomi berada pada keluasannya. Karyanya sendiri mengangkat tradisi estetika agung (*great aesthetic tradition*). Tetapi ketika tradisi-tradisi ekonomi dihidupkan kembali pada permulaan tahun 1970-an, ketika kapitalisme dunia memulai peluncurannya menuju gelombang resesi yang panjang, sangat mengejutkan bagaimana secara aktif dan secara kreatif ia menanggapi. Peran menentukan buku Ernest Mandel berjudul *Late Capitalism* dalam menstimulasi pembalikannya menuju teori postmodernisme telah tercatat. Ini bukanlah pengaruh yang menyimpang. Dalam *The Cultural Turn*, Jameson secara menyolok mengembangkan tulisannya tentang postmodern melalui pemberian nama orisinil Giovanni Arrighi dalam *Long Twentieth Century*, dimana sintesis Marx dan Braudelnya menawarkan interpretasi sejarah kapitalisme secara menyeluruh yang paling ambisius yang pernah diusahakan sampai hari ini. Inilah dinamika modal uang (*dynamic of finance capital*) di atas “bidang substansi” (*plane of substance*) melepas gerakan fragmentasi pada “bidang bentuk” (*plane of form*), yang dapat dilacak semuanya pada cara dari kajian filmis sebelumnya dengan kolage-kolage (susunan benda-benda dan potongan-potongan kertas dan lain-lain yang dapat ditempelkan pada bidang datar dan merupakan kesatuan karya seni) sangat biasa dan bersahaja. Dalam setiap hal, pertalian ekonomi berfungsi bukan sebagai dukungan eksternal, tetapi sebagai unsur internal bangunan estetika itu sendiri. Teks akhir

pada buku yang sama, “Batu Bata dan Balon” (*The Brick and the Ballon*) menunjuk pada cara David Harvey dalam *Limits to Capital* memainkan peran yang bukan tidak mirip.⁵⁷

Dua jalan Mallarmé dengan demikian disatukan kembali. Tetapi jika tujuannya adalah kelanjutan dari proyek Marx ke dunia postmodern, apakah estetika dan ekonomi adalah baris-baris mars yang eksklusif? Dimana ini meninggalkan politis? Jejaknya tidak terlupakan dalam diktum yang memotivasi. Mallarmé berbicara bukan tentang ekonomi, tetapi tentang ekonomi politik. Istilah yang bersifat prinsip atau ajaran ini bagaimanapun kurang tegas daripada tampaknya. Secara orisinal ditujukan pada sistem-sistem kelas Smith, Ricardo, dan Malthus, persisnya inilah objek kritik Marx; tetapi jika teori-teori neo-klasik Walras, Jevons, dan Menger dimapankan sebagai ortodoksi, dengan revolusi marginalis, Marx sendiri diasimilasi dengan para pendahulu dengan siapa ia telah terputus, seperti sedemikian banyak fosil-fosil prasejarah disiplin (*fossils of the pre-history of the discipline*) – kritik ekonomi politik menjadi tidak lebih dari bab terakhirnya yang dogmatis. Dalam reaksinya, kaum Marxis setelah itu seringkali akan menyatakan tradisi sebagai benar-benar tradisi mereka sendiri, kebalikan dengan formalisme ekonomi “murni” yang dikodifikasikan oleh pewaris-pewaris para pemikir neo-klasik. Tetapi hal yang demikian, tetap menjadi kategori residual – “politis” hanya sejauh ia melampaui kalkulus pasar, menuju referensi sosial yang jika tidak, akan tertinggal dalam ketidaktentuan. Pengertian lemah ini tidak pernah cukup untuk mendefinisikan keabsahan khusus Marx.

Tetapi jika pepatah puitis (*poetic adage*) tidak meninggalkan ruang bebas bagi pepatah politis, maka figur-figur ini secara

⁵⁷ *The Cultural Turn*, hal. 136-144ff., 184-185ff.

menonjol ada di mana-mana, dengan judul karya teoretis paling sistematis Jameson di bidang sastra atau literatur itu sendiri. *The Political Unconscious* dibuka dengan kata-kata: “Buku ini akan menyatakan prioritas interpretasi politis teks-teks sastra. Buku ini menganggap perspektif politis bukan sebagai suatu metode pelengkap, bukan sebagai kata bantu opsional untuk metode-metode penafsiran lain saat ini — psiko-analisis atau mitos kritik, stilistik, etis, struktural — tetapi sebagai wawasan mutlak semua bacaan, dan semua interpretasi”. Jameson menulis bahwa posisi ini akan tampak ekstrim. Tetapi artinya dijelaskan pada beberapa halaman sesudah ini, dengan deklarasi: “Tidak ada yang bukan sosial dan historis — sesungguhnya, segala sesuatu adalah politis ‘dalam kejadian terakhir’.”⁵⁸ Inilah pengertian istilah komprehensif yang memberikan kekuatannya pada judul buku. Dalam strategi penafsiran yang mana buku berlanjut, bagaimanapun, ada ruang politik lain lebih kecil, yang dipahami dalam pengertian yang lebih terbatas. Dengan model ini, Jameson menyatakan bahwa ada “tiga kerangka konsentris yang menandai pengertian dasar teks sosial, melalui anggapan-anggapan atau gagasan, pertama dari sejarah politik, dalam pengertian sempit peristiwa tepat waktu dan kejadian-kejadian dalam waktu yang menyerupai-kronikel; kemudian dari masyarakat, yang saat ini dalam pengertian ketegangan konstitutif yang terikat waktu dan kurang diakronis serta perjuangan antara dua kelas; dan yang paling utama, dari sejarah yang saat ini diterima dengan pengertian paling besar dari rangkaian model-model produksi dan suksesi serta nasib berbagai formasi sosial manusia, dan kehidupan prasejarah sampai pada apapun sejarah masa datang yang jauh telah

⁵⁸ *The Political unconscious*, hal. 17, 20.

disimpan untuk kita”.⁵⁹

Di sini, ada hirarki yang jelas, yang berjalan dari fundamental sampai superfisial: ekonomi ke sosial ke politik. Pada yang terakhir, “sejarah direduksi” – kata kerja menunjukkan apa yang mungkin akan mengikuti – sampai ke “agitasi diakronis tahun ke tahun, sejarah bangkit dan jatuhnya rezim-rezim politik dan model-model sosial, serta kesegeraan perjuangan-perjuangan penuh semangat antara dua individual historis”.⁶⁰ Apa yang disebutkan ini, barangkali lebih dari sesuatu yang lain, adalah deskripsi *l’histoire événementielle* yang oleh Brancel dalam deretan bertingkat masa-masa historisnya yang terkenal – dimana busa episode-episode yang menghilang dan insiden-insiden yang ia bandingkan dengan meluncur di atas gelombang-gelombang dari Afrika, yang dikenang mematahkan pantai-pantai Bahia di bawah sinar bintang-bintang yang meredup. Kemiripan-kemiripan formal antara dua skema rangkap tiga (*two tripartite schemas*), yang menyesuaikan tekanan *l’histoire immobile* secara lebih geografis daripada ekonomis, cukup terbukti. Apa yang tampaknya sama bagi keduanya adalah cadangan menuju politik yang dipahami dalam pengertian yang kuat – yaitu, sebagai bidang aksi independen, yang penuh dengan konsekuensi-konsekuensinya.

Pada kasus Braudel, sikap berdiam diri ini sesuai dengan struktur dan program karyanya secara menyeluruh. Pada kasus seorang Marxis, barangkali diragukan apakah ini bisa jadi seperti itu. Jameson, bagaimanapun, telah menawarkan alasan-alasan mengapa harus demikian. Dalam teks-teksnya yang dihitung paling mengejutkan, ia menyatakan kedekatan

⁵⁹ *The Political Unconscious*, hal. 75.

⁶⁰ *The Political Unconscious*, hal. 76-77.

natural antara salah satu versi paling ekstrim neo-liberalisme – model universal perilaku manusia sebagai maksimalisasi utilitas oleh seorang ekonom Chicago, Gary Becker – dan sosialisme, sejauh keduanya bekerja menjauh dari kebutuhan setiap pemikiran politik. “Keluhan tradisional tentang Marxisme adalah kurangnya refleksi politis otonom”, tulisnya, “yang cenderung memukul orang lebih sebagai kekuatan daripada sebagai kelemah-an”. Karena Marxisme bukan filsafat politis, dan sementara “tentu saja ada praktek politik Marxis, maka pemikiran politik Marxis, jika bukan praktis dengan cara itu, secara eksklusif harus bekerja dengan organisasi ekonomi masyarakat dan bagai-mana masyarakat bekerjasama untuk mengorganisir produksi.” Neo-liberal percaya bahwa dalam kapitalisme hanya masalah-masalah pasar yang dengan demikian merupakan sepupu dekat pan-dangan Marxis yang diperhitungkan untuk sosialisme adalah perencanaan, yang tidak memiliki wak-tu untuk diskuisisi-diskuisisi menurut hak mereka sendiri. “Kita memiliki banyak persamaan dengan neo-liberal, yang pada kenyataannya segalanya sebenarnya – menyelamatkan yang esensial!”⁶¹

Di balik provokasi meluap-luap baris-baris ini, terletak keyakinan prinsip – bukan formula kebetulan Mallarmé yang muncul kembali tepat di sini.⁶² Tetapi juga sesuai dengan

⁶¹ *Postmodernism*, hal. 265.

⁶² Untuk meditasi paling lengkap Jameson tentang diktum Mallarmé, dan efek-efeknya bagi konsepsi-konsepsi politik, lihat wawancaranya di jurnal *Cairene Alif*, “Tentang Teori Marxis Kontemporer” (*On Contemporary Marxist Theory*), No. 10, 1990, hal. 124-129, setelah kursus yang diajarkan di Mesir.

Sebaiknya dikatakan bahwa Mallarmé sendiri tidak akan diturunkan menjadi dikotomi *Magie*. Selama krisis Mac-Mahon tahun 1876-1877, ketika konstitusi Republik Ketiga tergantung dalam keseimbangan, ia menerbitkan sebuah artikel di *La République des Lettres* yang menyatakan bahwa “tidak

pengertian prioritas-prioritas segera. Kembali ke skema

ada yang lebih kecil dari kedaulatan rakyat” dipertaruhkan, di bawah rubrik — sebenarnya — *La Politique*. Untuk teks ini, lihat P.S. Hambly, “Un article oublié de Stéphane Mallarmé”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, Januari-Pebruari 1989, hal. 82-84. Dalam konteks inilah — secara intens penuh kejadian — dimana ia mengeluarkan pernyataan yang berdering terkenal: “Partisipasi dengan demikian mengabaikan rakyat di dalam kehidupan politik Prancis yang merupakan fakta sosial yang akan dihormati seluruhnya sebagai penutup abad ke-19. Hal yang sejajar ditemukan pada persoalan-persoalan artistik, cara yang dipersiapkan dengan evolusi yang mana publik jarang mengetahui sebelumnya, dari penampilan pertamanya, kerasnya pendirian, yang dalam bahasa politik berarti radikal dan demokratis” (dalam “The Impressionists and Edouard Manet”, September 1876). Dua dekade kemudian, krisis Panama tahun 1893 inilah yang memasang panggung atas kembalinya Mallarmé pada komentar politik dengan teks yang menjadi Or, yang pertama dari “Grands Faits Divers” yang dikoleksi dalam *Divagations*, dari mana *Magie* adalah yang kedua pada saat itu, dari tahun yang sama. Keduanya bernapaskan kebencian yang tidak dapat dikalahkan terhadap fetisisme keuangan, alkhemi spekulasi. *Fumée le milliard, hors le temps d’y faire main basse: ou, le manque d’éblouissement voire d’intérêt accuse qu’élire un dieu n’est pas pour le confiner à l’ombre des coffres de fer et des poshes — La pierre nulle, qui rêve l’or, dite philosophale: mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédent le capital ou le réduisant à l’humilité de monnaie!* — lihat *Oeuvres*, hal. 398, 400. [“Sejuta asap, melampaui waktu untuk mendapatkan tanganmu di atasnya: atau, kurangnya penyilauan kepentingan bahkan menunjukkan bahwa dewa tidak dipilih akan dikurung dengan bayangan kantong dan koper besi — Batu nihil yang mimpi-mimpi emasnya, disebut filosofis: tetapi yang menyatakan kredit uang masa depan, yang mendahului modal dan menurunkannya menjadi kerendahan hati yang kontan!]. Pikiran-pikiran top ini sesungguhnya, yang menjadi suku kata kedua dari belakang judul esai Jameson dalam *The Cultural Turn*.

Ketika Mallarmé menuliskan serangkaian artikelnya “Variations sur un Sujet” dalam *La Revue Blanche* selama tahun 1895, Dreyfus telah dihukum dan awan-awan politik *the Affair* sedang berkumpul. Sejak saat itu, kekecewaannya dengan rezim-rezim parlemen Oportunis saat itu lengkap sudah. *Jaunes effondrements de banques aux squames de pus et le candide camelot apportant à la rue une réforme qui lui éclate en la main, ce répertoire — à défaut, le piétinement de Chambres où le vent-coulis se distrait à des crises ministérielle — compose, hors de leur drame propre à quoi les humains sont aveugles, le spectacle quotidien* — Lihat *Oeuvres*, hal. 414. [Runtuhnya bank-bank Kuning dengan skala-skala nanah dan penjaja tidak sadar mengangkat pembaharuan ke jalan yang meledak di tangannya, repertori ini — atau yang menjatuhkan Dewan-dewan itu dimana hembusan udara mengganggu

rangkap tiga ini pada akhir *The Geopolitical Aesthetic*, Jameson mengingatkan akan film Tahimik yang sifatnya instruktif tentang “cara tempat di sinilah dimensi ekonomi yang muncul untuk mengangkat preseden-si atas dimensi politik yang tidak ditinggalkan atau ditekan, tetapi untuk momen yang diberi posisi dan peran subordinat”. Karena inilah pelajaran umum tentang waktu. Dalam perangkai postmodernitas kali ini, “tugas paling mendesak kita akan secara tidak mengenal lelah mencela bentuk-bentuk ekono-mi yang telah datang saat ini untuk

diri mereka sendiri dengan krisis Kementerian – mengkomposisi, melampaui drama mereka sendiri untuk mana manusia-manusia itu menjadi buta, dan menjadi tontonan sehari-hari.] Teks dari mana bagian ini berasal, *La Cour* (“pour s’aliéner les partis”), adalah yang paling menonjol dalam intervensi-intervensi Mallarmé pada tahun itu – contoh yang sangat jelas dari penyatuan motif-motif “aristokratis” dengan “proletarian” pada budaya *avant-garde* saat itu. Untuk mengukur masuknya artikel-artikel Mallarmé dalam *La Revue Blanche*, kita harus mengingat konteksnya. Artikel-artikel tersebut muncul dalam terbitan-terbitan jurnal yang sama, bukan hanya dengan gambaran-gambaran dari Toulouse, Vallotton atau Bonnard, tetapi berdampingan dengan artikel-artikel Bakunin, Herzen, Proudhon dan Marx – sebuah kajian terkenal dari Charles Andler tentang publikasi Volume Ketiga *Capital*; yang tidak membicarakan serialisasi bagian-sebelas kenangan-kenangan tentang Jenderal Rossignol the *enragé*, komandan Hébertiste dalam penindasan Vendée, yang dihormati dengan representasi heroik oleh Vuillard. Lihat *La Revue Blanche*, 1895, VIII, hal. 175-178, 289-299, 391-395, 450-454; IX, hal. 51-63, dst. Dan untuk catatan pertama tentang Dreyfus, yang menyerang “penganiayannya yang cerdas di Pulau Setan”. Lihat VIII, hal. 408.

Penelitian yang teliti tentang perkembangan politik Mallarmé belum dituliskan. Publikasi tentang bagian substansial karya yang diproyeksikan Sartre tentang sang penyair, yang dimulai dari tahun 1952, menyatakan bahwa kita telah kehilangan: lihat “L’Engagement de Mallarmé”, *Obliques*, No. 18-19, 1979, yang sekarang tersedia sebagai Mallarmé – *La Lucidité et sa Face d’Ombre*, Paris, 1986. Hilangnya naskah utuh harus dijelaskan sebagai kehilangan terbesar. Fragmen yang berhasil hidup memperjelas bahwa dengan segala kemungkinan, ini akan menjadi *chef d’oeuvre* biografis Sartre yang sebenarnya: lebih kaya dalam detail dan lebih tajam dalam fokus daripada tulisannya yang berikut tentang Flaubert.

menguasai yang utama dan yang tidak tertandingi” – “reifikasi dan komodifikasi yang telah menjadi sedemikian teruniversalisasi yang hampir tampak sebagai satuan-satuan organik dan natural”.⁶³ Bahkan politik liberasi nasional itu sendiri dapat dipahatkan dalam peperangan besar ini.

Program teoretis Jameson – kita bisa menye-butnya, dengan menghormati epigrafnya, sebagai simbolisme materialis – yang dengan demikian sangat konsisten. Koherensinya dapat diperiksa dari satu absensi penting pada pemberian *repertoire* Marxis Barat. Karena tradisi itu bukan tanpa momen politik yang utama. Antonio Gramsci adalah satu nama hebat yang secara substansial hilang dari panggilan ulang *Marxism and Form*. Sebagian, tidak diragukan itu karena posisi Italia yang melirik dalam pemaksaan Jameson dalam pemungutan hasil sumber daya budaya Eropa secara menyeluruh, dimana Prancis, Jerman, dan Inggris adalah tanah-tanah referensi. Tetapi juga adalah bahwa karya Gramsci, hasil dari seorang pimpinan Komunis di penjara, merefleksikan kekalahan sebuah revolusi dan cara-cara memungkinkan untuk memenangkan perang yang lain, tidak cocok dengan pencabangan dua estetika dan ekonomi. Secara kekal inilah politik, sebagai teori negara dan masyarakat sipil, dan sebuah strategi untuk transformasi kualitatif. Badan pemikiran ini dilangkahi dalam pembukaan kembali Marxisme Barat yang luar biasa dari Jameson.

Siapa yang dapat berkata bahwa intuisi ini salah? Kehebatan Sardinian diuntaikan saat ini, di tengah-tengah jalan buntu tradisi intelektual yang ia wakili, yang jelas bisa dilihat bagi semuanya. Aliran sejarah telah lewat di mana-mana. Jika warisan-warisan Frankfurt atau Paris atau Budapest

⁶³ *The Geopolitical Aesthetic*, hal. 212.

tetap tersedia lebih banyak, ini juga karena warisan itu kurang politis – yaitu, tunduk pada “kemungkinan-kemungkinan dan pembalikan-pembalikan” yang ganjil bagi *l’histoire événementielle* seperti yang telah dilihat oleh Jameson.⁶⁴ Pemurnian Marxisme Barat dengan estetika dan ekonomi, telah dipertahankan. Teori postmodernisme sebagai logika budaya kapitalisme yang baru-baru ini merupakan masalahnya yang mempesona. Namun pada saat bersamaan, persisnya di sini adalah penyitaan politis yang menampilkan paradoks. James menegaskan post-modern sebagai tahap dalam pembangunan kapitalis, jika budaya sebagai akibat menjadi meluas bersama dengan ekonomi. Apa kedudukan yang tepat karenanya, untuk kritikus di dalam budaya ini? Jawaban Jameson terletak pada perbedaan berlipatan tiga. Ada selera, atau opini, yang merupakan sekumpulan preferensi subjektif – kepentingan kecil dalam dirinya sendiri – untuk karya-karya seni khusus. Kemudian ada analisis, atau studi objektif “kondisi-kondisi historis kemungkinan bentuk-bentuk spesifik.” Akhirnya, ada evaluasi, yang tidak memasukkan penilaian-penilaian estetis di dalam pengertian tradisional, namun yang lebih berusaha untuk “menginterogasi kualitas kehidupan sosial menurut teks atau karya seni individual, atau membahayakan penilaian efek-efek politik aliran-aliran atau gerakan-gerakan budaya dengan utilitarianisme lebih kecil dan simpati besar untuk dinamika kehidupan sehari-hari, daripada imprimatur dan indeks-indeks tradisi-tradisi sebelumnya”.⁶⁵

Jameson, meskipun mengakui beberapa entu-siasme pribadi sebagai konsumen budaya kontem-porer, namun

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Postmodernism*, hal. 298ff.

tidak memiliki simpanan khusus tentangnya. Tugas analisis historis dan formal, di lain pihak, telah menjadi bagian terbesar dari karyanya sebagai seorang teoretikus dan kritikus — yang diartikulasi secara paling sistematis dalam *The Political Unconscious*. Bagaimana kemudian dengan evaluasi? Jika kita melihat *Postmodernism*, apa yang kita temukan adalah sketsa-sketsa kualitas kehidupan yang tidak dapat dilupakan dalam bentuk historis, dengan hasil bagi penderitaan internal dan potensialitas tertentu transfigurasi lahiriah dan batiniah yang juga mendukung atau mengatasi”.⁶⁶ Tetapi kalibrasi “efek-efek politik dari gerakan-gerakan budaya,” secara signifikan lebih sedikit. Gerakan Sosial Baru memfigurkan, yang sekarang sebagai *topos* standard, dalam survai postmodern Jameson, dimana gerakan dilihat dengan simpati, tetapi juga menjadi sebuah peringatan hati-hati terhadap pernyataan-pernyataan yang ditinggikan yang dibuat atas namanya. Tetapi pembangkitan tanpa detail atau diferensiasi itu, barangkali karena sejak pertama gerakan itu — seperti yang disiratkan nama-namanya — bukan gerakan-gerakan budaya yang sama sekali *stricto sensu*. Hal yang lebih pantas ditawarkan oleh konseptualisme anti kelembagaan yang diwakili oleh artis-artis seperti Haacke, yang strateginya “menghancurkan gambar melalui gambar itu sendiri” ditangkap secara grafis, meskipun secara singkat.⁶⁷ Tetapi inilah referensi yang secara relatif terpisah, yang hanya cenderung untuk menghancurkan fakta bahwa tidak ada banyak referensi yang lain.

Tetapi adakah refleksi wajar keterhentian gerakan-gerakan budaya aktual oposisional — atau benar-benar

⁶⁶ *Postmodernism*, hal. 302.

⁶⁷ *Postmodernism*, hal. 409.

banyak yang posisional — dalam post-modern? Tentu saja, kecondongan gerakan seniman *avant-garde* terorganisir dan menurunnya politik-politik kelas yang merupakan latar belakang historisnya yang lebih luas, didaftar kuat oleh Jameson pada halaman-halaman yang sama ini. Tetapi tampaknya itu tidak cukup — karena tidak ada yang absolut — untuk menjelaskan jarak antara janji dan pemenuhan. Inilah kesulitan lebih dalam yang akan terjadi. Perkawinan estetika dan ekonomi dari Jameson menghasilkan totalisasi budaya post-modern yang menakjubkan sebagai keseluruhan yang operasi “pemetaan kognitifnya” bertindak — dan memang inilah intensinya — sebagai tempat penyimpanan penolakan dialektis untuk itu. Tetapi pokok pengungkitannya harus tetap di dalam pengertian yang ada di luar sistem itu. Di dalamnya, Jameson lebih tertarik untuk memantau daripada memutuskan. Pada level ini, secara konsisten ia telah memperingatkan bahaya terlalu mudahnya pencaci-makian bentuk-bentuk atau kecenderungan-kecenderungan khusus, sebagai perangkat tersembunyi moralisme steril. Itu tidak berarti, di arah yang lain, setiap konsesi untuk populisme, dimana Jameson tidak pernah banyak memiliki kecenderungan. Di sana, kemarahannya pada studistudi budaya dapat dianggap sebagai motto umum: “Standardisasi kon-sumsi seperti penghambat yang pantas, yang menghadapi *euphoria* populisme sebagai fakta hidup dan hukum fisik pada pencapaian sistem atas”.⁶⁸

Juga tetap benar bahwa *Postmodernism* tidak berisikan serangan yang dipertahankan pada suatu badan kerja atau gerakan khusus dalam budaya yang digambarkan, dengan pengertian istilah yang konvensional. Sebagian, tidak diragukan

⁶⁸ “On Cultural Studies”, *Social Text*, No. 34, 1993, hal. 51.

inilah pertanyaan ekonomi batin (*psychic economy*) – sesuatu yang bagaimanapun tidak pernah banyak menarik energi Jameson; dari masing-masing sesuai dengan temperamennya. Tetapi bahwa ada juga masalah teoretis yang dipertahankan, dapat dilihat, barangkali, dari ketegangan signifikan – yang sangat tidak biasa pada penulis ini – pada penanganan tema kepentingan pokok pemikiran Jameson: yaitu, kerinduan utopian. Itulah goncangan yang ditunjukkan oleh Peter Fitting.⁶⁹ Di satu pihak, ia bersikeras – inilah salah satu temanya yang paling beda dan berani – bahwa impuls-impuls utopian secara inheren berada dalam karya pada produk-produk budaya komersial massa yang direifikasi juga, karena ini semua “tidak bisa menjadi ideologis tanpa badan yang satu dan pada saat yang bersamaan secara implisit atau secara eksplisit utopian juga; impuls-impuls tersebut tidak dapat memanipulasi jika tidak menawarkan suatu goresan isi sebagai suapan fantasi bagi publik yang akan sedemikian dimanipulasi” – suapan atau sogokan yang akan ada pada beberapa figurasi, tidak masalah betapa menyimpang atau tersembunyinya, tatanan kolektif yang didapatkan kembali. Fungsi inilah yang oleh Jameson diistilahkan sebagai “potensial transendennya (*transcendent potential*) – yang dimensinya bahkan menjadi tipe budaya massa yang paling rendah” yang tetap “negatif dan kritis dari ta-tanan sosial dari mana ia melompat sebagai produk dan komoditas”.⁷⁰ Film-film yang mengilustrasikan argumen tersebut adalah *Jaws* dan *The Godfather*.

Di lain pihak, representasi-representasi utopia pantas pada budaya tinggi (*high culture*) – dari More sampai

⁶⁹ Makalah pada konferensi tentang postmodernisme yang diselenggarakan di Changsha, Hunan, pada Juni 1997.

⁷⁰ *Signatures of the Visible*, hal. 29.

Platonov ke Le Guin — yang secara tidak berubah ditahan untuk memperlihatkan bahwa hanya inilah apa yang tidak dapat kita bayangkan. “Subjek terdalam utopia” berbalik “persisnya menjadi ketidakmampuan kita untuk menerimanya, ketidakmampuan kita untuk memproduksinya sebagai visi, kegagalan kita untuk memproyeksikan yang Lain (*the Other*) dari apakah itu, kegagalan yang, seperti halnya dengan kembang-kembang api yang terlarut kembali ke langit malam, sekali lagi harus meninggalkan kita sendirian dengan sejarah *ini*”.⁷¹ Impotensi, demikian penegasan Jameson, sifatnya dasar atau pokok. Apa yang dapat diketahui dengan baik sekali oleh budaya massa (*mass culture*), tidak dapat diwujudkan oleh fiksi utopian (*utopian fiction*). Adakah ukuran sama antara *Independence Day* dan *Chevengur*, atau ini hanya aporia? Pokok yang paling relevan, barangkali, ada di mana-mana. Tidak ada kriteria politik yang diberikan untuk membedakan antara figurasi-figurasi berbeda kerinduan utopian (*utopian longing*), baik dengan penyamaran komersial (*commercial disguise*) atau dengan imajinasi ramalan (*prophetic imagination*). Tetapi bagaimana bentuk-bentuk yang demikian dapat dipisahkan dari substansinya — bentuk impian politik? Dapatkah penilaian-penilaian antara keduanya dihindarkan? Inilah, yang ditampilkan dengan bentuknya yang paling akut, problem lebih umum dengan memposisikan postmodern di antara estetika dan ilmu ekonomi.

Karena yang hilang dalam percabangan dua (*bifurcation*) ini adalah rasa budaya sebagai medan pertarungan, yang membagi protagonis-protagonisnya. Itulah bidang politik, yang dipahami sebagai ruang dengan haknya sendiri. Kita tidak harus menghasilkan godaan-godaan sektarian dalam Marxisme, atau

⁷¹ *The Ideologies of Theory*, Vol. 2, hal. 101.

konsepsi-konsepsi *avant-garde* yang terlalu memanas, untuk menyadarinya. Pemahaman yang demikian berasal dari Kant, untuk siapa filsafat itu sendiri diwujudkan sebagai *Kampfplatz* – gagasan di udara Pencerahan Jerman, yang teorisasi militernya muncul pada generasi berikutnya dalam Clausewitz. Inilah pemikir Kanan terbesar yang memberikan ekspresi sebagai konsekuensi atas tekanan di bidang politik. Definisi politik dari Schmitt sebagai tidak dapat dipisahkan dari divisi antara kawan dan lawan, tentu saja, tidak mendalam. Tetapi bahwa definisi menangkap dimensi semua politik yang tidak dapat dieliminasi jarang diragukan; dan inilah pengertian politik yang mengangkat budaya postmodern. Untuk menyebutkan kembali hal ini bukannya bermaksud sebagai mencampuri. Estetika dan politik tentu saja tidak akan dipersamakan atau dibingungkan. Tetapi jika keduanya dapat diperantarai, itu karena keduanya memiliki satu hal yang sama. Keduanya secara inheren dijalankan dengan penilaian kritis (*critical judgement*): diskriminasi antara karya-karya seni dengan bentuk-bentuk negara. Abstensi dari kritisisme, adalah subskripsi. Postmodernisme, seperti modernisme, adalah medan ketegangan (*field of tensions*). Pembagian ini merupakan kondisi keterlibatan di dalamnya yang tidak dapat dilepaskan.

Ini hanya bisa dilihat dari teks-teks Jameson sejak *Postmodernism*, sebagai infleksi dari tulisannya tentang postmodern yang secara ajeg semakin tajam. Karena apa yang dilacak, sebagai hasilnya, adalah involusi. Postmodernisme, demikian sekarang Jameson menyatakan, siap dapat diperiodisasikan. Setelah kreatif pertamanya dilepas pada tahun 1970-an – dengan “melepas energi-energi bergemuruh” (*thunderous unblocking of energies*), yang reliefnya secara orisinal

ia tuliskan⁷² – telah diikuti kemunduran yang bisa dilihat pada sebagian besar periode saat ini, dan dijelaskan dalam esai-esai ten-tang “Akhir Seni” (*the End of Art*) dan “Transformasi Citra” (*Transformations of the Image*) dalam *The Cultural Turn*. Di satu pihak, postmodern dilepas dari ikatan-ikatan *Sublime* modern (“yang berdiam di antara monumen-monumen yang mati”), yang secara orisinil adalah sebuah emansipasi, telah cenderung mendegenerasi menjadi pemujaan baru Yang Indah, yang menggambarkan “kolonisasi realitas secara umum oleh bentuk-bentuk visual dan ruang” yang juga menjadi “komodifikasi realitas sama yang secara luas terjajah pada skala dunia”.⁷³ Dengan estetisisme yang direndahkan ini, seni tampaknya tenggelam sekali lagi ke dalam kondisi dikebelakangkan (*culinary condition*). Pada saat bersamaan, pembebasan intelektual yang ditempa dengan kedatangan Teori, sebagai penerobosan hambatan-hambatan antara disiplin-disiplin yang telah mengeras dan munculnya gaya-gaya pemikiran yang lebih ambisius dan tidak diperkirakan, telah menjalani regresi juga. Untuk fase terakhir telah dilihat adanya pengembalian semua autarki (swasembada ekonomi nasional) yang usang pada kedudukan semula dimana impuls-impuls post-modernis yang mendediferensiasi berusaha untuk menghanyutkannya, dimulai dengan etika dan estetika itu sendiri.

Residivisme yang demikian, bagi Jameson, bukan tidak dapat dibalikkan: semangat postmodern dapat mengambil pembalikan-pembalikan yang lain. Tetapi jika kita bertanya pada diri sendiri, apakah luncheon budaya yang ia kritisi akan sesuai, maka jawabannya secara kronologis sudah jelas. Ketika

⁷² *Postmodernism*, hal. 313.

⁷³ Lihat *The Cultural Turn*, hal. 87.

Jameson pertama kali mulai menuliskan post-modernis pada awal tahun 1980-an, pemerintahan Reagan dan Thatcher telah menetapkan langkahnya di Barat, Uni Soviet berada di bawah akhir pemerintahan Brezhnevisme yang terakhir, dan pembebasan nasional menjadi memori yang semakin menghilang di kebanyakan Dunia Ketiga. Tetapi kemenangan kapitalisme tingkat dunia baru saja datang. Bahkan ketika ia menyelesaikan tulisannya pada *Postmodernism*, di ambang tahun 1990-an, negara Soviet secara nominal masih ada. Inilah pemusnahan lengkap alternatif Komunis, peng-hapusannya yang benar-benar dari catatan sejarah, diikuti dengan kemajuan neoliberalisme yang tiada henti-hentinya di seluruh Dunia Ketiga, dan menghapuskan satu bekas dari otonomi ekonomi setelah bekas yang lain – sebuah proses yang sekarang bergulir melalui benteng-benteng pertahanan Asia Timur sendiri – yang membentuk latar belakang bagi nada tulisan Jameson yang saat ini semakin tidak mengenal kompromi. Tema-tema ideologis akhir sejarah, berhentinya waktu saat kelahiran kapitalisme liberal, menjadi objek ironi yang mendetotalisasi dalam “Antinomies of Post-modernity” (1994) yang amat megah, dengan desain ulang kategori-kategori Kantian untuk pencerahan kontemporer kita; dan kemudian sekali lagi secara lebih langsung pada “End of Art – End of History?” (1996) itu sendiri, yang secara dingin memutar baris Kojève dan Fukuyama menjadi ujung-ujung peng-habisan yang tidak terjadwal”.⁷⁴ Teks-teks lain menyuarakan “keadaan berhutang” (*state of the debt*) untuk Marx. Karya terbesar tentang Brecht akan segera hadir bagi kita.⁷⁵

⁷⁴ Lihat *The Cultural Turn*, hal. 50-72 dan 73-92.

⁷⁵ Lihat “Marx’s Purloined Letter”, *New Left Review*, No. 209, Januari-Februari 1995; dan *Brecht and Method* (yang akan datang), London-New York 1998.

Pernyataan-pernyataan tersebut merupakan intervensi-intervensi politik dengan kemiringan penuh. Di masa lalu, tulisan Jameson seringkali dibebani dengan cara tidak cukup terlibat dengan dunia konflik-konflik material dunia – perjuangan-perjuangan kelas (*class struggles*) atau kebangkitan nasional (*national risings*) – sehingga dianggap “bukan-politis”. Inilah yang selalu menjadi salah pembacaan pemikir yang bekerja dengan teguh. Di sini, kita telah mencatat pembalikan teoretis menuju divisi-divisi tepat waktu di arena budaya – yang tentu saja, dapat dilacak dengan kebencian untuk menghasilkan otonomi bagi politik, tetapi melawan pengingkaran dirinya: namun lebih pada penyerapannya menjadi bentuk totalitasnya sendiri yang itu juga. Ini telah berubah, menuju *triage* yang lebih hebat. Tetapi pertimbangan-pertimbangan seperti ini menunjuk ke dalam, pada masalah-masalah teori budaya yang sedemikian. Dalam hubungan yang lebih besar dari badan tulisan ini dengan dunia luar, suara Jameson telah menjadi suara tanpa kesamaan dalam kejelasan dan kefasihan bicara penolakannya dengan arah waktu. Ketika golongan Kiri lebih banyak jumlahnya dan lebih percaya diri, tulisan teoretisnya membuat jarak tertentu dengan peristiwa-peristiwa yang ada di sekitarnya. Ketika golongan Kiri semakin terisolasi dan terkepung, dan kurang mampu membayangkan suatu alternatif terhadap tatanan sosial yang ada, Jameson pernah berbicara, bahkan secara lebih langsung kepada karakter politik zaman itu, dengan mematahkan serangan dari sistem tersebut:

dengan apa kebajikan kekerasan dibeli
 ongkos apa yang dihasilkan oleh keadilan berisyarat
 apa yang salah dengan hak-hak domestik yang terlibat
 apa yang dikejar
 kebisuan ini

*(with what violence benevolence is bought
what cost in gesture justice brings
what wrongs domestics rights involve
what stalks
this silence)*



Indeks

A

- Adenauer, Konrad 153
Adorno, Theodor 79-81, 105- 106, 108, 123-124, 127, 136, 196-197, 215, 225, 230
Ahmad, Aijaz 219
Albers, Josef 173
Althusser, Louis 127, 132, 136
Anaximander 17
Andler, Charles 238
Ando, Tadao 198
Andrade, Mario de 4
Antin, David 23, 174
Apollinaire, Guillaume 24
Arac, Jonathan 223
Arrighi, Giovanni 231
Ashbery, John 29
Ashcroft, Bill 219
Asher, Michael 184
Auden, Wystan 23
Aulard, François-Alphonse 186

B

- Bakunin, Mikhail 238
Balzac, Honoré de 84, 133
Barnet, Miguel 133
Barth, John 29
Bartheleme, Donald 29
Barthes, Roland 80, 84-87
Bataille, Georges 65, 68
Baudelaire, Charles 62, 154, 156

Baudrillard, Jean 46, 89
 Becker, Gary 235
 Beckett, Samuel 27, 119
 Bell, Daniel 40, 63, 69
 Belting, Hans 177-180, 182-183
 Benamou, Michael 40
 Benjamin, Walter 79-81, 124, 136, 225
 Benn, Gottfried 66, 68
 Berque, Jacques 27
 Blanqui, Auguste 164
 Bloch, Ernst 79, 80, 124, 127
 Bofill, Ricardo 200
 Bonnard, Pierre 238
 Borges, Jorge Luis 3
 Bové, Paul 25
 Braudel, Fernand 231, 235
 Brecht, Bertolt 80-81, 154, 189, 204, 205, 215
 Breton, André 126
 Brezhnev, Leonid 165, 249
 Broodthaers, Marcel 184
 Brown, Denise Scott 33, 194
 Buchloh, Benjamin 176
 Buren, Daniel 185
 Burroughs, William 119
 Butterwick, George 12

C

Cabral, Amilcar 164
 Cage, John 28, 46, 173
 Callinos, Alex 139-140, 142, 165
 Calvin, Jean 209
 Caramello, Charles 40
 Carter, Jimmy 168
 Castoriadis, Cornelius 46
 Céline, Louis-Ferdinand 189
 Chiang Kai-Shek 11
 Churchill, Winston 153
 Cissé, Souleymane 134
 Clark, T.J. 150
 Clausewitz, Karl von 247
 Conrad, Joseph 133
 Corneau, Alain 201
 Cournot, Auguste 182
 Craxi, Bettino 154
 Creeley, Robert 8, 16
 Crimp, Douglas 194
 Croce, Benedetto 207

Crow, Thomas 191
Cunningham, Merce 46

D

D'Annunzio, Gabriele 189
Danto, Arthur 177-178, 180, 182-183
Danton, Georges 186
Darío, Rubén 1
Davis, Mike 140
De Gasperi, Alcide 153
De Gaulle, Charles 153
De Man, Henri 182
De Man, Paul 107
Della Volpe, Galvano 124
Derrida, Jacques 188
Diaghilev, Sergei 189
Dickens, Charles 133
Dirlik, Arif 219
Doctorow, E. L. 106, 188
Dreyfus, Alfred 237-238
Duchamp, Marcel 29, 31, 40, 49-50, 173, 181, 185
During, Simon 218

E

Eagleton, Terry 139, 165, 211-214
Eichendorff, Josef von 133
Eisenhower, Dwight 8
Eisenmann, Peter 100, 187, 198
Eliot, Thomas Stearns 12, 23, 169, 189
Emerson, Ralph Waldo 105
Ensor, James 189
Etzioni, Amitai 21

F

Fanon, Franz 132
Fichte, Johann Gottlieb 183
Fiedler, Leslie 20-21, 99, 111, 113
Fitting, Peter 245
Flaubert, Gustave 133, 153, 156
Flavin, Dan 185
Foster, Hal 183-184
Foster, Norman 38
Foucault, Michel 29, 65, 68, 107, 218, 220
Fourier, Charles 73, 164
Frampton, Kenneth 198
Freitas, Bezerra de 4

Fried, Michael 101, 108
Fuller, Buckminster 28

G

Gates, Bill 154
Gaudi, Antonio 37
Gehlen, Arnold 182
Gehry, Frank 100
George, Stefan 189
Gibson, William 205
Gide, André 227
Giscard d'Estaing, Valery 48
Gober, Robert 105
Godard, Jean-Luc 137, 151
Gramsci, Antonio 75, 122-123, 131, 136, 146, 206-209, 211, 240
Graves, Michael 38, 187, 198, 200
Greenaway, Peter 183
Greenberg, Clement 102, 149, 173, 180, 195
Greimas, Algirdas 80
Griffiths, Gareth 219
Grosz, Georg 154
Guevara, Ernesto 164

H

Haacke, Hans 105, 184, 188, 243
Habermas, Jürgen 61-64, 66-69, 72-78, 94, 100, 108, 113
Harvey, David 139-140, 231
Hassan, Ihab 26-33, 35, 38-40, 43, 77-78, 94, 99, 113, 119
Hébert, Jacques René 186
Hegel, Georg Wilhelm 178, 180-183
Heidegger, Martin 16, 26
Hemingway, Ernest 133
Herzen, Alexander 238
Hilferding, Rudolf 230
Hitler, Adolf 144
Hjemslev, Louis 229
Ho Chi Minh 164
Hofmannsthal, Hugo von 189
Hollein, Hans 71
Hoover, Paul 188
Horkheimer, Max 123
Howe, Irving 18-19, 21
Hughes, Robert 161
Hughes, Ted 187

I

Ibsen, Hendrik 154
Izenour, Steven 33

J

James, William 31
Jameson, Fredric v-vi, 79-138, 139-140, 152, 160, 164, 166-168, 188, 196-205,
214-217, 220-233, 235, 239-246, 248-252
Jarman, Derek 201
Jencks, Charles 35-38, 43, 51-52, 77-78, 100, 113, 188
Jevons, William 232
Johns, Jasper 173, 185
Johnson, Samuel 211
Jorn, Asger 151
József, Attila 24
Joyce, James 169, 189
Judd, Donald 175, 185

K

Kafka, Franz 27, 169
Kant, Immanuel 52, 247
Karatani, Kōjin 133
Khlebnikov, Velemir 24
Khrushchev, Nikita 163
Kier, Leon 71
Kieslowski, Krzysztof 201
Kojève, Alexander 182
Koolhaas, Rem, 100, 198-199, 215
Korsch, Karl 122
Kosuth, Joseph 185, 215
Krauss, Rosalind 194

L

La Revue Blanche 237-238
Lacan, Jacques 45
Lang, Beryl 177
Lange, Oskar 9
Lao She 133
Larkin, Philip 187
Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) 71-72, 191
Le Guin, Ursula 245
Leduc, Paul 134
Lefebvre, Henri 90-91, 123-124, 126-127
Léger, Fernand 189

Lenin, Vladimir 164
 Levesques, René 40
 Levin, Harry 19, 99, 113
 Lévinas, Emmanuel 42
 Lewis, Wyndham 120-121
 Lewitt, Sol 185
 Liebeskind, Daniel 187
 Locke, John 209
 Loos, Adolf 191
 Lorca, Federico Garcia 3, 24
 Lowell, Robert 23
 Lu Xun 133
 Lukács, Georg 79-81, 83, 122, 124, 126-127, 130, 132, 136, 215, 230
 Luxemburg, Rosa 164, 230
 Lynch, David 188
 Lyotard, Jean-François 39-40, 41-49, 51-60, 62, 76-78, 91-94, 100, 113, 166, 180, 210

M

MacEwan, Malcolm 36
 Machado, Antonio 3
 Machiavelli, Niccolò 208
 McLuhan, Marshall 28
 Mac-Mahon, Marie Edmé 236
 Mainardi, Patricia 194
 Mallarmé, Stéphane 189, 229, 231-232, 236
 Malthus, Thomas 232
 Mandel, Ernest 88-89, 130, 140, 230
 Mann, Thomas 153
 Mao Zedong 11-12, 14, 163-164
 Marcuse, Herbert 123-124, 127
 Marinetti, Filippo Tommaso 24, 161
 Marx, Karl 10, 41, 45-46, 79-138, 139, 141, 154, 164, 196, 200, 209, 218, 229-232, 235-236, 240-241, 247, 251,
 Melanchthon, Philip 209
 Melville, Herman 9
 Menger, Karl 232
 Michael, Walter Benn 108
 Michelangelo (Buonarroti) 208
 Mies van der Rohe, Ludwig 33
 Milken, Michael 154
 Mills, C. Wright 18, 21
 Monnet, Jean 153
 Montaigne, Michel de 208
 Moore, Charles 38, 90, 187, 198
 More, Thomas 245
 Morris, Robert 175

Motherwell, Robert 149

N

Nahas, Mustafa 27

Nehru, Jawaharlal 11

Neruda, Pablo 3, 15, 24

New Left Review 93-94

Nietzsche, Friedrich 29, 115

Nixon, Richard 26, 154

O

October 194

O'Hara, John 154

Olson, Charles 8-9, 11-12, 15-18, 23-24, 26, 28, 135, 173

Onís, Federico de 2, 31-32, 38, 185-186

Ortega y Gasset, José 2

Owen, Robert 73

Owens, Craig 194

P

Parsons, Talcott 41

Payne, Robert 11

Perelman, Bob 187

Perkins, David 187

Pevsner, Nicholas 35

Platonov, Andrei 189, 245

Pound, Ezra 9, 15, 17

Prévert, Jacques 189

Proudhon, Pierre Joseph 238

Proust, Marcel 133, 169, 189

Pynchon, Thomas 29

R

Rauschenberg, Robert 28-29, 173, 185

Ray, Satyajit 223

Reagan, Ronald 53, 143, 165, 167-168, 190, 249

Riboud, Jean 11

Ricardo, David 232

Rilke, Rainer Maria 189

Rimbaud, Arthur 17, 25, 154

Robespierre, Maximilien 186

Rodchenko, Alexander 189

Rogers, Richard 38
 Roosevelt, Franklin Delano 9
 Rorty, Richard 188
 Rosenquist, James 174
 Rossi, Aldo 198
 Rossignol, Jean 238
 Rothko, Mark 46, 149
 Rudolph, Paul 90
 Ruskin, John 34, 189

S

Sartre, Jean-Paul 79, 118, 120-121, 123-124, 127, 132, 136-137, 154, 238
 Schmitt, Carl 66, 68, 247
 Schumpeter, Joseph 152
 Scully, Vincent 90
 Sembène, Ousmane 133
 Shakespeare, William 208
 Sidky, Ismail 27
 Simon, Claude 188
 Sjahrir, Sutan 11
 Slemon, Stephen 218
 Smith, Adam 232
 Smithson, Robert 175
 Snow, Michael 40
 Sokurov, Alexander 188
 Solas, Humberto 133, 201
 Sontag, Susan 119
 Soseki, Natsume 133
 Spanos, William 25-26
 Sprinker, Michael 137
 Stalin, Josef 144
 Stallabrass, Julian 225-226
 Stein, Gertrude 24
 Steinberg, Leo 174
 Stella, Frank 185
 Stern, Robert 35
 Stravinsky, Igor 106
 Strindberg, August 189

T

Tafari, Manfredo 91
 Tahimik, Kidlat 133, 227, 239
 Tanaka, Kakuei 154
 Tate, Allen 23
 Tatlin, Vladimir 161, 189
 Terry, Quinlan 71

Thatcher, Margaret 165, 249
Thompson, Edward 36
Tinguely, Jean 29
ToulouseLautrec, Henri de 238
Touraine, Alain 40
Toynbee, Arnold 4-7, 19, 39
Triffin, Helen 218-219
Trotsky, Leon 215
Truman, Harry 10

U

Unamuno, Miguel de 2

V

Vallejo, César 3
Vallotton, Félix 238
Van Gogh, Vincent 104
Vasari, Giorgio 178
Venturi, Robert 33-36, 71, 90, 194
Vuillard, Edouard 238

W

Walras, Léon 232
Warhol, Andy 29, 32, 104, 119, 174, 181, 183, 185, 188, 190, 192
Weber, Max 66, 108, 152, 158
Weiss, Peter 67
Wiener, Norbert 16
Williams, Raymond 112, 189, 223
Williams, William Carlos 15, 24
Winstanley, Gerard 209
Wittgenstein, Ludwig 42, 44, 66, 68,
Wollen, Peter 125-126, 149-150, 190-192, 195-196, 217, 227,

X

Xie, Shaobo 220

Y

Yang, Edward 133, 227
Yeats, William Butler 17

Z

Zayyat, Latifa 27



Tentang Penulis

PERRY ANDERSON dianggap sebagai “salah satu dari para pemikir Marxis kontemporer yang paling terkemuka.” Seorang olympian baik secara substansi dan corak, oeuvre Anderson meluas dari eksepsional-isme Inggris ke absolutisme Eropa, dari politik tran-sisi Amerika Latin ke pergeseran kontur Marxisme Barat, dari asal-usul postmodernisme ke ekstrimisme dan Perang Dingin. Dua volume karya magisterialnya tentang absolutisme Eropa dan transisi feodal-isme, diterbitkan ketika di usianya pertengahan 30-an, dengan sangat baik digambarkan dalam *The New York Review of Books* sebagai “prestasi intelektual yang hebat”, secara istimewa untuk “deretan ke-mampuan arsitektural dan konsepsi yang mempesona”. Sebagai kontributor reguler untuk *The London Review of Books*, Anderson menikmati pengakuan yang menonjol dalam kehidupan intelektual publik Eropa. Karyanya selalu ditandai oleh internasional-isme yang patut ditiru, apakah kepentingannya yang cukup lama di dunia Lusophone, suntingan kosmopolitannya dari *New Left Review* atau dalam apa yang ia sebut survei-survei “intra-mural”-nya dari dunia intelektual

Kiri revolusioner. Anderson pindah ke Cina di mana ayahnya ditempatkan saat bekerja pada Bea Cukai Maritim Kerajaan. Setelah melewati waktu tahun-tahun peperangan di Amerika, keluarganya kembali ke selatan Irlandia tempat ia dibesarkan. Anderson melanjutkan ke Universitas Worcester, Oxford, tahun 1956 di mana kepentingan-kepentingannya bergeser dari “keagungan-keagungan modern” ke filsafat dan psikologi ke bahasa-bahasa modern (Rusia dan Prancis). Kedatangannya di Oxford bertepatan dengan penyerbuan Soviet atas Hungaria dan krisis Suez serta dengan berkembangnya Kiri Baru Inggris, yang mana ia menjadi aktor utamanya. Jika ada diskontinuitas dan perpecahan dalam karir intelektual Anderson, di situ juga ada kontinuitas-kontinuitas yang sangat besar, tidak kurang dalam perhatiannya pada *longue durée* perubahan historis dan politik. Karya-karya terbarunya meliputi *The Origins of Postmodernity*, *The Question of Europe* dan laporan sinoptik yang penting dari politik sayap kiri berjudul “Pembaharuan” diterbitkan dalam isu milenial *New Left Review*. ✎