



# FORUM *FESTIVAL*

2019

BROMOCORAH



# FORUM *FESTIVAL*

2019

BRING  
BOM  
CORAH

Penyunting | *Editor*

**Prashasti Wilujeng Putri, Anggraeni Dwi Widhiasih, Dhuha Ramadhani & Dini Adanurani**

Penulis/Pemakalah | *Writers/Panellists*

**Dini Adanurani, Edwin, Garin Nugroho, Gorivana Ageza, Irwan Ahmett, Jasmine Nadua Trice, Manneke Budiman, Manshur Zikri, Maria Christina Silalahi, Philippa Lovatt, Ronny Agustinus, Rosalia Engchuan, Taufiqurrahman "Kifu", Tonny Tri Marsanto, Umi Lestari**

Transkripsi | *Transcription*

**Raras Umaratih, Pychita Julinanda, Prashasti Wilujeng Putri**

Terjemahan | *Translation*

**Anggraeni Dwi Widhiasih, Dini Adanurani, Gema Ramadhan Bastari, Manshur Zikri, Pychita Julinanda, Rachel Surijata, Rafika Lifi, Valencia Winata**

Tata Letak | *Layout Design*

**Robby Ocktavian**

Fotografi | *Photographer*

**Luthfan Nur Rochman, I Gde Mika, Daffa Amrullah**

Latar Sampul | *Cover Image*

**Otty Widasari & Taufiqurrahman**

Tipografi "bromocorah" | "bromocorah" *Typography*

**Otty Widasari**

ARKIPEL *Tree of Knowledge Drawing*

**Hafiz Rancajale**

ARKIPEL *Logotype Drawing*

**Ugeng T. Moetidjo**

Percetakan / *Printing*

**Gajah Hidup**

Diterbitkan oleh / *Published by*

**Forum Lenteng**

Cetakan Pertama, Jakarta, November 2020

300 eksemplar

*Copyleft* Forum Lenteng

Jl. H. Saidi No. 69 RT.007/RW.05, Tanjung Barat, Jagakarsa, Jakarta. 12530

[www.forumlenteng.org](http://www.forumlenteng.org) | [info@forumlenteng.org](mailto:info@forumlenteng.org) | [@forumlenteng](https://www.instagram.com/forumlenteng)

ARKIPEL – Jakarta International Documentary & Experimental Film Festival

[www.arkipel.org](http://www.arkipel.org) | [info@arkipel.org](mailto:info@arkipel.org) | [@arkipel](https://www.instagram.com/arkipel)

**Putri, P. W., Widhiasih, A. D., Ramadhani, D., Adanurani, D.** (Eds.). (2020). Forum Festival: ARKIPEL *bromocorah* — 7th Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival. 1<sup>st</sup> ed. Jakarta: Forum Lenteng

[372 halaman, B5 (176mm x 250mm)]

ISBN 978-602-71309-7-5

Daftar Isi / <i>Content</i>	iii
Pengantar	2
<i>Preface</i>	6
Pembicara / <i>Panelist</i>	10
Moderator	18
<b>PIDATO KUNCI / KEYNOTE SPEECH</b>	
<b>OTTY WIDASARI</b>	
Bromocorah	22
<i>Bromocorah</i>	36
<b>Lampiran I / Appendix I</b>	
Salinan Diskusi Pada Sesi Tanya Jawab Pidato Kunci “Bromocorah”	32
<i>Copy Of Keynote Speech’s Discussion Session “Bromocorah”</i>	44
<b>PANEL I</b>	
<b>MANNEKE BUDIMAN</b>	
Bromocorah: Kekuatan Arusbawah Dan Institusionalisasinya Oleh Politik Negara	50
<i>Bromocorah: The Power of Arusbawah and Its Institutionalization by State’s Politics</i>	86
<b>PHILIPPA LOVATT</b>	
Bromocorah Dan “Adegan Yang Belum Usai”: Ten Years Thailand (2018)	60
<i>Bromocorah and the “unfinished scene”: Ten Years Thailand (2018)</i>	94
<b>RONNY AGUSTINUS</b>	
Bromocorah, Amerika Latin daan Lainnya	72
<i>Bromocorah, Latin America and Others</i>	104
<b>Lampiran II / Appendix II</b>	
Salinan Diskusi Pada Sesi Tanya Jawab Panel I / <i>Copy Of Panel I Discussion Session</i>	
“Bromocorah: Posisinya Dalam Konteks Sosial, Politik, Kultural”	78
<i>“Bromocorah: Its Position in Social, Political, and Cultural Context”</i>	110
<b>PANEL II</b>	
<b>EDWIN</b>	
Filem Pendek Indonesia: Perjalanannya di Pinggir Sejarah Sinema Indonesia	120
<i>Indonesian Short Film: A Journey Along the Margins of Indonesian Cinema History</i>	148
<b>GARIN NUGROHO</b>	
Filem dan Bromocorah sebagai Paradoks	126
<i>Film and Bromocorah as a Paradox</i>	154
<b>MANSHUR ZIKRI</b>	
Bingkai Bromocorah, Bromocorah yang Terbingkai, dan Bromocorah yang Membingkai	134
<i>The Frame of Bromocorah, The Framed Bromocorah, and The Framing Bromocorah</i>	162

### Lampiran III / Appendix III

Salinan Diskusi Pada Sesi Tanya Jawab Panel II / *Copy Of Panel II Discussion Session*

"Bromocorah dalam Estetika Film"	144
" <i>Bromocorah in Film Aesthetics</i> "	172

### PANEL III

#### DINI ADANURANI

Filem Mahasiswa: Si Bromocorah Yang Melampaui Definisi	178
<i>Student Films: The Bromocorah Who Escaped Definitions</i>	208

#### UMI LESTARI

Tentang Sepatu <i>Boot</i> dan Muatan Traumanya: Sebuah Catatan atas <i>Benyamin Tukang Ngibul</i> (1975) karya Nawi Ismail	184
<i>About Boot and Its Traumatic Content: A Note on Benyamin Tukang Ngibul (1975) by Nawi Ismail</i>	214

#### MARIA SILALAH

Bromocorah..., Di Mana? Telaah Atas Gagasan, Fenomena, Dan Filem Bromocorah Dari Perspektif Kriminologi	198
<i>Bromocorah... Where Is It? A Study On The Idea, Phenomenon, And Film Of Bromocorah From A Criminology Perspective</i>	226

### Lampiran IV / Appendix IV

Salinan Diskusi Pada Sesi Tanya Jawab Panel II / *Copy Of Panel II Discussion Session*

"Studi Kasus Terhadap Fenomena Bromocorah"	204
" <i>Case Study on Bromocorah Phenomenon</i> "	232

### PANEL IV

#### TONNY TRIMARSANTO

Kemarin dan Hari Ini	238
<i>Yesterday And Today</i>	270

#### IRWAN AHMETT

Perjumpaan	244
<i>Encounter</i>	276

#### JASMINE NADUA TRICE

Men-Gender-Kan Sejarah Nasional Dan Imajinasi Kawasan	256
<i>Gendering National Histories and Regional Imaginar</i>	288

### Lampiran V / Appendix V

Salinan Diskusi Pada Sesi Tanya Jawab Panel IV / *Copy Of Panel IV Discussion Session*

"Eksperimentasi Seni Dan Performativitas"	264
" <i>Art Experimentation And Performativity</i> "	296

## PANEL V

### TAUFIQURRAHMAN "KIFU"

Sudutpandang: Sebuah Pengantar	304
<i>Sudutpandang: An Introduction</i>	338

### ROSALIA ENGCHUAN

Membayangkan Komunitas Filem	310
<i>Approximations Towards Komunitas Filem</i>	344

### GORIVANA AGEZA

Bahasinema Dalam Refleksi Cepat Saji	318
<i>Bahasinema In An Instant Reflection</i>	350

### Lampiran VI / *Appendix VI*

Salinan Diskusi Pada Sesi Tanya Jawab Panel V / *Copy Of Panel V Discussion Session*

"Redefinisi Komunitas di Era Digital"	324
<i>"Collective Redefinition In The Digital Era"</i>	354

# FORUM*FESTIVAL*

2019





B R O M  
C O R A H

# PENGANTAR

**KETIKA *BROMOCORAH* DILEMPARKAN UNTUK MENJADI TEMA** ARKIPEL 2019, dialog awal yang muncul di Forum Lenteng ialah tentang ingatan, entah personal maupun publik. Dialog yang terjadi semisal membahas peristiwa Penembakan Misterius atau Petrus di periode '80an. Sebagian lain melontarkan istilah-istilah yang mereka ketahui; sebutlah *gali, warok, carok, singo*, dan sebagainya. Lalu kami mengingat cerpen "Bromocorah" karya Mochtar Lubis, menyusul buku *Wahyu Yang Hilang, Negeri Yang Guncang* karya Ong Hok Ham yang turut mencatatkan tindak-tanduk para bromocorah di Indonesia beserta konteks sosial dan politiknya.

Buku ini menghadirkan dialog lanjutan tentang bromocorah, dari para akademisi, pembuat film, pegiat komunitas, pengamat politik, sosiolog, dan budayawan, yang melihat bromocorah sebagai konsep berpikir ketimbang subjek atau objek dalam sebuah peristiwa massa. Dalam pidato kuncinya, Otty Widasari menyisir sekelumit sejarah tokoh-tokoh bromocorah tertentu. Lantas ia menariknya pada persoalan yang lebih luas di masyarakat; kejahatan, Petrus, rezim. Otty merentangkan telaah subjektifnya dalam mentransformasi

bromocorah sebagai cara berpikir yang kemudian dapat digunakan untuk membedah entah itu rezim politik hingga rezim bahasa visual dalam konteks perfileman di Indonesia. Pula tentang bagaimana estetika filem yang tak lagi soal pakem atau bahasa visual yang menghegemoni karena budaya prosumer yang ada di masyarakat; sehingga membicarakan bahasa visual dalam konteks kontemporer ini juga tidak bisa lepas dari membicarakan perkembangan media. Hal ini bisa ditarik ke hal-hal lain, seperti sensor dan cara-cara untuk mengakali sensor.

Manneke Budiman mendadar bromocorah dalam bidang sastra Indonesia, lalu mendorong diskusinya pada persoalan pertukaran kepentingan dan keuntungan antara bromocorah dengan negara. Telaahnya mengantarkan kita pada persoalan menarik tentang posisi bromocorah selayaknya simtom, selayaknya parasit, dengan posisinya yang ambigu. Metafora parasit yang digunakan Manneke mengingatkan kita pada logika dekonstruksi sebagai peluang yang dimiliki bromocorah. Logika dekonstruksi ini kemudian juga dihadirkan oleh Ronny Agustinus yang menyoroti pemfiksian yang dilakukan oleh seni terhadap kisah hidup seseorang yang dianggap bromocorah sehingga membentuk mitos. Sebagaimana sinema, bukan sekadar kenyataan yang ditangkap dan diproyeksikan, tapi ia membentuk kenyataannya sendiri di luar kenyataan sehari-hari. Kebromocorahan dengan logika dekonstruksi tersebut lekat dengan kritisisme, seperti yang dipaparkan oleh Philippa Lovatt. Kritik terhadap bahasa visual yang mapan hadir dalam bahasa filem yang mencoba menyasiasi sensor; dan kemudian hadir sebagai estetika tersendiri.

Dalam konteks perfileman, Edwin melihat bromocorah sebagai konsep terjadi di wilayah filem pendek Indonesia. Praktik percobaan dan penemuan estetika filem pendek di tahun 1970an baginya memberikan pengaruh besar pada bahasa visual maupun model produksi filem independen dan filem industri pada umumnya. Bagi Garin Nugroho, baik itu filem maupun bromocorah adalah sesuatu yang paradoks. Garin memulai pembahasannya dengan paparan umum tentang bromocorah sebagai subjek peristiwa, lantas melanjutkannya menuju detail-detail dalam kegiatan perfileman. Diawali dari paparan tentang Sinema Gerilya, Garin menceritakan apa-apa saja yang ia maksud dengan nilai-nilai bromocorah dalam memproduksi filem-filemnya, sampai akhirnya ia membahas problem-problem dari revolusi industri 4.0. Manshur Zikri menjabarkan perlunya upaya yang kuat untuk mentransformasi gagasan menjadi sesuatu yang sifatnya material. Melalui eksplorasi visual, masyarakat yang diberi identitas oleh otoritas dapat dihadirkan melalui fragmen-fragmen sebuah filem; oleh karena itu dibutuhkan eksplorasi bahasa filem untuk mematerialkan ide. Jika mengingat kembali paparan Philippa, apa yang disampaikan Zikri tentang eksplorasi bahasa visual ini tentunya mempunyai ruh aktivisme visual, dan secara bersamaan mempunyai ruh aktivisme sosial.

Dini Adanurani menilai bahwa sinema mahasiswa seperti bromocorah, sinema jenis ini selalu diandaikan untuk bergumul di pinggiran batas-batas. Sinema mahasiswa yang berada di luar *ring* industri film bioskop seolah membuatnya dapat langsung didefinisikan sebagai sinema pinggiran atau alternatif. Dini mempertanyakan, apakah dalam kondisi aktualnya sinema mahasiswa senantiasa alternatif, terlebih bahasa visual yang dimainkan masih saja berupa bahasa visual yang serupa dengan sinema arus utama. Umi Lestari

memberikan paparan menarik soal kritik dan trauma dalam balutan komedi di film *Benyamin Tukang Ngibul* (1975) karya Nawi Ismail. Hal mana Nawi sendiri baginya ada dalam posisi yang bersifat bromocorah; ia dekat dengan kelompok sayap kiri dan pemerintah sekaligus. Dalam estetika filemnya, Nawi Ismail berkelit menggunakan komedi—dalam hal ini sepatu *boot*—untuk membicarakan kritik terhadap aparatus negara, juga masyarakat dengan berbagai lapisan kelasnya.

Kritik terhadap masyarakat juga disampaikan oleh karya filem Imam Tantowi, yang ditelaah oleh Maria Christina Silalahi. Maria memaparkan tentang konstruksi sinematik yang hadir dalam filem Imam Tantowi yang berjudul *Carok* dan *Tujuh Manusia Harimau*. Sosok “hantu-bukan-hantu”—demikian Maria memberi nama—adalah sosok yang terusir dari masyarakatnya, dan ini memperlihatkan kurang-lebih soal benturan antara pengetahuan kultural dan pengetahuan modern. Ia juga menelaah tentang konstruksi sosial dan konstruksi politik yang menyempitkan pemaknaan terhadap bromocorah.

Kemungkinan yang diberikan oleh kebromocorahan dalam bermain melompat antarsistem dan struktur tidak bisa dilepaskan dari proses bagaimana agensi melakukan transformasi, dan oleh sebab itu ia bersifat performatif. Tonny Trimarsanto, Irwan Ahmett, dan Jasmine Nadua Trice mendiskusikan performativitas dalam karya seni pada umumnya, dan filem pada khususnya. Pendekatan tak biasa dimiliki Tonny Trimarsanto dalam membuat karya filem. Ia tidak memperlakukan kamera sekadar sebagai alat produksi gambar bergerak. Tonny lebih mengedepankan upayanya untuk bisa berelasi dengan peristiwa yang hendak direkam. Maka pertimbangan-pertimbangan ala industri semisal durasi syuting diabaikan, termasuk juga aturan-aturan mapan dalam aspek sinematografinya. Keadaan untuk selalu berelasi dengan peristiwa yang hadir secara *present* tersebut juga memungkinkan bagi Irwan Ahmett untuk memperhatikan kondisi manusia dan kehidupan sosialnya di perbatasan antarnegara. Irwan Ahmett menuturkan tentang orang-orang yang tidak berada dalam suatu sistem namun membangun dirinya dalam sebuah sistem dan kekuatan yang tidak terlihat, tidak teraba, namun ada. Ini kemudian dapat menjadi narasi baru—atau kita dapat menyebutnya sebagai “imajinasi” dan bahkan “fiksi”—di tengah-tengah narasi besar yang mendominasi. Tiga filem yang dipresentasikan oleh Jasmine Nadua Trice juga menawarkan anti-narasi yang bersifat reflektif. Narasi yang berada dalam pergesekan dengan sejarah resmi yang mengambil klaim objektivitas dan transparansi.

Konsep bromocorah sebetulnya tidak menjadi topik yang spesifik dibahas di panel terakhir dari Forum Festival 2019. Akan tetapi melalui panel ini justru kita akan mengetahui latar kultural yang dapat mendukung argumen bahwa bromocorah sebagai konsep pada dasarnya mendarah daging di sebagian masyarakat Indonesia. Taufiqurrahman “Kifu” membahas tentang Forum Sudutpandang dan situasi Palu sebelum, saat, dan setelah gempa besar melanda wilayah tersebut. Dari paparannya kita dapat melihat kebromocorahan melalui interaksi organik dalam masyarakatnya ketika sistem mapan tertentu tidak kuat bahkan tiada berlaku di keseharian. Rosalia Engchuan lantas memaparkan lebih spesifik tentang komunitas, khususnya komunitas filem yang ia temui dalam risetnya. Baginya, komunitas filem itu seperti bromocorah, sebuah “fenomena

yang dapat berubah (sesuatu yang tidak dapat dipastikan ke dalam arti-arti yang sempit)". Karakter demikian agaknya lumrah jika kita melihat secara sekilas bahkan di komunitas dalam bidang yang lain. Gorivana Ageza membahas keajegan dalam konteks komunitas. Ia merefleksikan kembali kegiatan harian Bahasinema dan relasinya dengan dunia digital. Keajegan dalam hal ini berkaitan dengan sistem yang dimiliki Bahasinema dalam menjalankan program-programnya.

Definisi-definisi tentang sesuatu di luar sistem dan "menyimpang" agaknya justru menjadi pelestari kritisisme yang terus-menerus mempertanyakan sistem yang ada. Justru karena ia adalah realitas yang berada di luar sistem normatif, ia mempunyai kemampuan untuk berpindah-pindah di antara batas-batas sistem, dan membentuk relasi kehidupan. Manusia-manusia yang berada di antara ini seakan turut memberikan kita tantangan untuk bermain melompat-lompat di antara struktur dan sistem; dan ini memungkinkan kita juga untuk memperhatikan lebih dalam fenomena sosial dalam ranah sinema. Forum Festival ARKIPEL *bromocorah* diadakan untuk membicarakan kebromocorahan itu dan bagaimana kita menginterpretasikannya di sini dan kini. Dan pada akhirnya, terbitnya buku ini diharapkan dapat menyumbang khazanah pengetahuan sinema kita.

Jakarta, 30 Agustus 2020  
Tim Penyunting

# PREFACE

**WHEN WE FIRST PROPOSED *BROMOCORAH*<sup>1</sup> AS THE THEME OF ARKIPEL 2019**, the discussions that surrounded it in Forum Lenteng was related to personal or public memories about it. For example, about the events of *Penembakan Misterius*<sup>2</sup> or *Petrus* during the '80s. Some mentioned the phrases they know; namely *gali*, *warok*, *carok*, *singo*<sup>3</sup> and many others. Then, we recalled the short story "Bromocorah" by Mochtar Lubis, along with *Wahyu Yang Hilang*, *Negeri Yang Guncang* by Ong Hok Ham, important records of the behavior of bromocorah in Indonesia and their social-political context.

This book presents a continuation of the dialogue on bromocorah from academics, filmmakers, collective activists, political observers, sociologists, and cultural practitioners, using bromocorah as a thought concept as opposed to a subject or object amidst a mass event. In her keynote speech, Otty Widasari went through a glimpse of history of a few bromocorah figures. Then, she related it to a bigger problem in society; crime, *Petrus*, and the regime. Otty elaborated her subjective study in transforming bromocorah into a thought framework which can be applied to dissect a political regime, or even a visual language regime in the context of film in Indonesia. Also, about how film aesthetics have become separated with the hegemonic norm and visual language, due to the increasing prosumer culture in our society; therefore, in order to talk about contemporary visual language, we must also understand the development of media. This can be related to other things, such as censorship and various ways around it.

Manneke Budiman dissected bromocorah in Indonesian literature, and then steered the discussion to the exchange of mutual interest between bromocorah and the state. His analysis introduced us to the intriguing problem concerning the position of bromocorah,

---

1 The term "bromocorah" in the English text is written in several styles; the italicized word refers to "bromocorah" as the title of the ARKIPEL 2019 theme and "bromocorah" as a word or term in Indonesian, equivalent to the term *gali* and *carok*. Meanwhile, the word "bromocorah" that is not italicized refers to "bromocorah" as a concept and framework of thinking.

2 *Penembakan Misterius* can be roughly translated to 'Mystery Shootings'.

3 Local terms for *bromocorah* in various regions.

similar to a symptom, a parasite, which is always ambiguous. His use of the parasite metaphor reminds us of the logic of deconstruction, which can be an opportunity for bromocorah. This logic of deconstruction is also discussed by Ronny Agustinus, highlighting how art can fictionalize a bromocorah's life story, forming it into a myth. Similar to the works of cinema, art can do much more beyond recording and projecting reality; it can shape its own reality outside the daily life. The bromocorah in the logic of deconstruction is tied to criticism, as discussed by Philippa Lovatt. Criticism towards an established visual language can manifest in a visual language that attempts to get around censorship; and it stands as its own aesthetic.

In the context of film, Edwin viewed bromocorah as a concept that occurs in Indonesian short film scene. According to him, the practice of experimenting and discovery of the short film aesthetic in the '70s greatly influenced the visual language and modes of production of both independent films and industry films. For Garin Nugroho, film and bromocorah are both paradoxical. Garin started his presentation explaining bromocorah as a subject of events, and further detailing his filmmaking process. Departing from Guerilla Cinema, Garin stated his perspective on the bromocorah values in his filmmaking process, up to his argument on the problems of industrial revolution 4.0. Manshur Zikri explained the urgency to transform ideas into the material. Visual exploration brings forth the presence of a society, who are identified by the authority, in fragments of a film; therefore, exploration of film language is urgently needed to materialize these ideas. If we relate it to Philippa's presentation, Zikri's thesis on visual language exploration embodies the spirit of visual activism, while also embodying the spirit of social activism.

Dini Adanurani deemed student cinema similar to the works of bromocorah, this kind of cinema is always assumed to grapple in the margins. Its existence outside the mainstream film industry can easily define it as alternative or marginal cinema. Yet, she questioned whether in its actual condition student cinema can always be categorized as alternative cinema, especially when most of the time their visual language heavily imitates the mainstream cinema. Umi Lestari gave an interesting presentation on the critique and trauma within the comedy of *Benyamin Tukang Ngibul* (1975) by Nawi Ismail. She argued that Nawi was in the position of bromocorah; he was close to the left-wing and the government at the same time. In his film aesthetics, he used comedy—in this case, the boot—in an attempt to criticize the state apparatus and the layers of social class within the society.

While Maria Christina Silalahi discussed the critique towards society delivered by Imam Tantowi's films. Maria delved further in the cinematic construction of his two films, *Carok* (1984) and *Tujuh Manusia Harimau* (1986). The "not-a-ghost" spectre—the term Maria invented—is an estranged figure from society, and this exposes the friction between cultural knowledge and modern knowledge. Then, she explained the social and political construction that reduced the meaning of bromocorah.

The possibility invoked by bromocorah to jump from one system and structure into another cannot be separated from the agency's process of transformation, and therefore, bromocorah as the agency is performative. Tonny Trimarsanto, Irwan Ahmett, and Jasmine Nadua Trice discussed this performativity in arts, especially films. Tonny Trimarsanto has an unusual approach in filmmaking. He does not treat the camera as a tool

to produce moving images. He focuses on his attempt to relate with the events he records. Therefore, he ignores the usual consideration in the production of film industry, such as shooting duration, and other established rules of cinematography. The state of constantly relating to events in the present enables Irwan Ahmett to pay attention to the conditions of human and its social environment in the state borders. He told the stories of people who are outside the system, but they built themselves a new system or power—invisible, untouchable, but existing. This can be another narrative—we can call it “imagination”, or even “fiction”—amidst the domineering grand narrative. The three films presented by Jasmine Nadua Trice offered a reflective anti-narrative. This narrative exists within the friction with the official history, which claims its objectivity and transparency.

The last panel of Forum Festival 2019 does not discuss *bromocorah* specifically as a topic. But, through this panel, we discover the cultural background that can support the argument that *bromocorah* as a concept is ingrained in most of Indonesian society. Taufiqurrahman “Kifu” discussed Forum Sudutpandang and the situation of Palu before, during, and after the earthquake. From his presentation, we can see the *bromocorah* in the organic interaction within the citizens when the established system collapses or is unable to function in the society. Rosalia Engchuan’s presentation focuses on collective, especially her research on film collective. She argued that film collectives are akin to *bromocorah*, a “changeable phenomenon (one that cannot be determined into narrow definitions).” This seems to be a prevalent characteristic in most collectives, even the ones that focus on other subjects. Gorivana Ageza discussed establishment in the context of collective. She reflected on her activities in Bahasinema and its relation with the digital world. This establishment relates to Bahasinema’s system of running its programs.

Defining “deviations” and other things outside the systems can be a way to maintain the constant criticism towards the established system. Existing as a reality outside the normative system enables it to have an ability to mobilize between systemic borders; forming an organic relationship. It is as if the humans between these borders challenges us to play and jump between structures and systems; and this pushes us forward to pay more attention to the social phenomenon within the cinematic realm. Forum Festival ARKIPEL *bromocorah* was held to discuss the *bromocorah* and how we interpret it here and now. Finally, through the release of this book, we hope to contribute to the horizon of our cinema knowledge.

Jakarta, 30 Agustus 2020  
Editorial Team



# PEMBICARA PANELIST



Manneke Budiman (1965) dosen di Fakultas Ilmu Budaya UI, pernah belajar di University of Wisconsin, Madison, Amerika Serikat. Mendapat gelar Ph.D dari Universitas British Columbia, Kanada. Ia terlatih dengan Inggris literatur, dan Studi Asia-spesialis isu sosial dan kultural di kawasan ASEAN. Memiliki ketertarikan penelitian dengan skala yang luas, termasuk studi perempuan, studi translasi, kritik post-kolonial, dan studi kultural. Penelitian terbaru yaitu kultur pemuda dan media sosial di Indonesia.

Manneke Budiman is a lecturer at the Faculty of Humanities, Universitas Indonesia. He studied at the University of Wisconsin, Madison, United States. He received a PhD from the University of British Columbia, Canada. He is an expert in English literature, and Asian Studies – a specialist in social and cultural issues in the ASEAN region. His broad research interests including women studies, translational studies, post-colonial criticism, and cultural studies. The latest research is youth culture and social media in Indonesia.



Ronny Agustinus merupakan salah satu pendiri Ruangrupa. Sejak 2005 hingga sekarang diterbitkan penerbit Marjin Kiri. Ia juga merupakan sesi kurator Amerika Latin untuk ARKIPEL; Jakarta International Documentary & Experimental Film Festival 2014-2016, juri ARKIPEL 2014-2015, juri dokumenter panjang Festival Film Dokumenter 2015 dan 2017 (Yogyakarta), dan juri Festival Film Psikologi 2016 (Surabaya).

Ronny Agustinus is one of the founders of ruangrupa. He has been developing his independent publisher, Marjin Kiri, since 2005. He curated the Latin America session in ARKIPEL; Jakarta International Documentary & Experimental Film Festival 2014-2016. He was jury at ARKIPEL 2014-2015, at the feature documentary of Festival Film Dokumenter (FFD) 2015 and 2017 (Yogyakarta), and at Psychology Film Festival 2016 (Surabaya).



Philippa Lovatt adalah seorang Dosen Studi Film di Universitas St Andrews, ia mengajar Film & Video Artis dan Bioskop Asia. Dia adalah anggota dari Association of Southeast Asian Cinemas (ASEAC) antara tahun 2016 dan 2018, dia adalah Penyelidik Utama dari jaringan penelitian yang didanai AHRC, 'Southeast Asian Cinemas Research Network: Promoting Dialogue Across Critical and Creative Practice', yang diadakan di Kuala Lumpur, Los Angeles, Hanoi dan Glasgow. Dia saat ini sedang mengerjakan dua proyek penelitian baru, pertama 'Memory, Process, and Practice: Oral Histories of Southeast Asian Film Organizing' (bersama Jasmine Trice) dan kedua, 'Southeast Asian Artists' Moving Image and the Anthropocene'. Dia juga menyelesaikan monograf the politics of sound dan didengarkan di Global Cinema yang mana akan diterbitkan oleh Edinburgh University Press pada tahun 2020.

Philippa Lovatt is a Lecturer in Film Studies at the University of St Andrews where she teaches Artists' Film & Video and Asian Cinemas. She is a member of the Association of Southeast Asian Cinemas (ASEAC) and between 2016 and 2018, she was the Primary Investigator of the AHRC funded research network, 'Southeast Asian Cinemas Research Network: Promoting Dialogue Across Critical and Creative Practice', which held events in Kuala Lumpur, Los Angeles, Hanoi and Glasgow. She is currently working on two new research projects, firstly 'Memory, Process, and Practice: Oral History of Southeast Asian Film Organizing' (with Jasmine Trice) and secondly, 'Southeast Asian Artists' 'Moving Image and the Anthropocene'. She is also completing a monograph about the politics of sound and listening in Global Cinema which will be published by Edinburgh University Press in 2020



Garin Nugroho lahir di Jogjakarta dan menyelesaikan studi filmnya di Institut Kesenian Jakarta tahun 1985. Lalu melanjutkan studinya di Fakultas Hukum UI dan lulus di tahun 1991. Memulai karir sebagai sutradara lewat produksi film dokumenter, kemudian mulai mencari film cerita yang panjang, Cinta dalam Sepotong Roti (1990) yang langsung mendapat penghargaan Film Terbaik di Festival Film Indonesia 1991. Film lengkap, Surat untuk Bidadari (1992), bertemu ke sirkuit festival film internasional. Sejak itu, namanya melejit dan merambah ke berbagai festival film internasional. Pada Perayaan 250 tahun Mozart (2006), ia terpilih menjadi salah satu dari enam 'sutradara inovatif' dunia untuk membuat film, yang kemudian menerima Opera Jawa.

Garin Nugroho was born in Jogjakarta and completed his film studies at the Jakarta Art Institute in 1985. Then continued his studies at the Faculty of Law UI and graduated in 1991. Started his career as a director through the production of documentary films, then began to make a feature film, Cinta dalam Sepotong Roti (1990) who immediately won the Best Film award at the 1991 Indonesian Film Festival. The complete film, Surat untuk Bidadari (1992), met to the international film festival circuit. Since then, his name has skyrocketed and spread to various international film festivals. At the 250th anniversary of Mozart (2006), he was chosen as one of the six 'innovative directors' of the world to make films, which later received Opera Jawa.



Edwin (Surabaya, 1978) adalah seorang penulis, sutradara dan produser film cerita, film pendek dan dokumenter. Namanya melambung di berbagai festival film nasional dan internasional. Beberapa karya Film pendek Edwin yang telah mendapatkan penghargaan ialah Kara, Anak Sebatang Pohon (2005) masuk dalam Program Directors' Fortnight Cannes Film Festival dan juga diputar di Festival Film Rotterdam. Dajang Soembi, Perempuan Dikawini Andjing (2004) masuk ke dalam Unggulan TV5 Tiger Club Award, mendapatkan Piala Citra Festival Film Indonesia dan menjadi Pemenang kedua Jiffest Short Film Competition (Jakarta International Film Festival). Film ini juga lolos seleksi dalam beberapa penayangan internasional seperti Singapore International Film Festival, Singapura. International Short Film Festival Hamburg, Jerman. Vancouver International Film Festival, Kanada. Taipei Golden Horse Festival, Taiwan. Pada tahun 2008 Edwin menyelesaikan film panjang pertamanya Babi Buta Yang Ingin Terbang dan menerima penghargaan FIPRESCI International Critics' Prize 2009, memenangkan NETPAC Award pada Golden Horse Film Festival, dan tayang di Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente serta Busan International Film Festival. Film panjang keduanya Postcard from the Zoo (2012), berhasil masuk kompetisi utama Berlin International Film Festival (Berlinale)—satu dari tiga festival film terbesar dan tertua di dunia. Ia memenangkan penghargaan Piala Citra Untuk Sutradara Terbaik lewat Film Posesif (2017) dan namanya pernah masuk kedalam buku The Future of Film: 100 New Directors (Phaidon, 2010).

Edwin (Surabaya, 1978) is a writer, director and producer of story films, short films and documentaries. His name soared in various national and international film festivals. Some of Edwin's short films that have been awarded are Kara, Anak Sebatang Pohon (2005) in the Directors' Program of the Fortnight Cannes Film Festival and also played at the Rotterdam Film Festival. Dajang Soembi, Perempuan Dikawini Andjing (2004) entered the TV5 Tiger Club Award, he got a Citra Award from Indonesia Film Festival and became the second winner of the Jiffest Short Film Competition (Jakarta International Film Festival). This film also passed the selection in several international screenings such as the Singapore International Film Festival, Singapore. International Short Film Festival Hamburg, Germany. Vancouver International Film Festival, Canada. Taipei Golden Horse Festival, Taiwan. In 2008 Edwin completed his feature film "Babi Buta Yang Ingin Terbang" and received the FIPRESCI International Critics Prize 2009 award, won the NETPAC Award at the Golden Horse Film Festival, and aired at the Buenos Aires International de Cine Independiente Festival and the Busan International Film Festival. His second feature film Postcard from the Zoo (2012) made it into the main competition Berlin International Film Festival (Berlinale) — one of the three largest and oldest film festivals in the world. He won the Citra Award for Best Director from Posesif (2017) and his name was included in the book The Future of Film: 100 New Directors (Phaidon, 2010).



Manshur Zikri (Pekanbaru, 1991) adalah seorang penulis-peneliti independen, kritikus, dan aktivisi kultural di bidang media, seni, dan film. Anggota Forum Lenteng, sebuah organisasi egalitarian dan non-profit yang berbasis di Jakarta, berfokus pada kerja-kerja aktivisme kultural.

Manshur Zikri (Pekanbaru, 1991) is an independent writer-researcher, critic and cultural activist in the field of media, arts and film. A member of Forum Lenteng, an egalitarian and non-profit organization based in Jakarta which focuses on cultural activism.



Dini Adanurani (1998) adalah seorang mahasiswa jurusan Filsafat, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Indonesia. Di kampusnya, ia terlibat aktif sebagai content writer di UKM Sinematografi UI. Sebagai penulis, topik-topik yang menarik perhatiannya adalah topik seputar film, buku, kehidupan dan budaya populer. Selain menulis di Sinematografi UI, ia juga menulis untuk Deadpool UI, sebuah komunitas kajian budaya populer dan narasi alternatif mahasiswa Universitas Indonesia, dan [jesuismager.wordpress.com](http://jesuismager.wordpress.com). Ia juga seorang pembuat film. Sebagai sutradara, filmnya antara lain Noda (2018), Pintu (2016), dan Tiada (2016); ia pernah memproduksi film *Underneath the Flood* (2015) bersama Cinematography Club SMA Santa Theresia dan menjadi direktur artistik untuk film *Angsa Origami* (2017). Di UI Film Festival 2018 yang diselenggarakan Sinematografi UI, Dini berperan sebagai wakil kepala program pemutaran film.

Dini Adanurani (1998) is a student majoring in Philosophy, Faculty of Cultural Studies, University of Indonesia. At her campus, she is involved as a content writer at UKM Cinematography UI. As a writer, topics that interest her are the topics around films, books, life and popular culture. Other than writing on UI Cinematography, she also writes for Deadpool UI, a community of popular cultural studies and alternative narratives of University of Indonesia students, and [jesuismager.wordpress.com](http://jesuismager.wordpress.com). She is also a filmmaker. As a director, his films include *Noda* (2018), *Pintu* (2016), and *Tiada* (2016); she once produced the film *Underneath the Flood* (2015) with Cinematography Club Santa Theresia High School and became an artistic director for the film *Angsa Origami* (2017). At UI Film Festival 2018 organized by Cinematography UI, Dini served as the deputy head of the film screening program.



Maria Christina Silalahi (Jakarta, 1993) lulus dari Departemen Kriminologi, FISIP Universitas Indonesia pada tahun 2018. Anggota Forum Lenteng, dan saat ini aktif sebagai salah satu pegiat di platform Milisifilem Collective, sebuah platform kelompok belajar alternatif yang fokus pada produksi film lewat pendekatan eksperimentasi visual dan senirupa. Saat ini ia juga tengah mengerjakan proyek penelitian alternatif dalam rangka AKUMASSA Chronicle yang diinisiasi oleh Forum Lenteng untuk tahun 2019 di Lombok.

Maria Christina Silalahi (Jakarta, 1993) graduated from the Department of Criminology, FISIP University of Indonesia in 2018. Member of Forum Lenteng, and she currently active as one of the activists on the Collective Milisifilem platform, an alternative learning group platform that focuses on film production through an experimental visual and fine arts. She is also working on an alternative research project within of the AKUMASSA Chronicle, which was initiated by Forum Lenteng for 2019 in Lombok.



Umi Lestari lulus dari Program Magister Ilmu Religi dan Budaya, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta. Aktif sebagai peneliti lepas. Umi pernah bekerja di Indonesian Visual Art Archive (IVAA), Yogyakarta dan Forum Lenteng, Jakarta, sebagai editor in chief Visual Jalanan. Selain itu, Umi menjadi selektor film untuk Arkipel: Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival pada tahun 2015 dan 2016; sekaligus Apresiasi Film Indonesia 2015. Proses penelitian Umi mengenai film Indonesia bisa dilihat di [umilestari.com](http://umilestari.com).

Umi Lestari graduated from the Masters Program in Religion and Culture, Sanata Dharma University, Yogyakarta. Active as a freelance researcher. Umi has worked at the Indonesian Visual Art Archive (IVAA), Yogyakarta and Forum Lenteng, Jakarta, as editor in chief of Visual Street. Other than that, Umi became a film selector for Arkipel: the Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival in 2015 and 2016; and also 2015 Indonesian Film Appreciation. Umi's research process on Indonesian films can be seen at [umilestari.com](http://umilestari.com).



Tonny Trimarsanto adalah seorang pembuat film dan fasilitator lokakarya film. Banyak film dokumenternya telah diputar di berbagai festival film internasional dan memenangkan banyak penghargaan. Ia menerima penghargaan Penata Artistik Terbaik di Indonesia Cine Club Festival untuk film Daun di Atas Bantal (Garin Nugroho, 1997). Setelah sukses, Tonny Trimarsanto mulai masuk ke film dokumenter dengan film pertamanya My Cloth Like a Rainbow (2001). SERAMBI (2005) — sebuah film kolaboratif oleh empat sutradara — adalah film dokumenter fitur pertamanya, diputar di sesi Un Important Regard di Festival De Cannes 2006. Renita, Renita (2006) juga menerima banyak penghargaan. Bulu Mata (2016) dianugerahi Piala Citra di Festival Film Indonesia (FFI) 2017.

Tonny Trimarsanto is a filmmaker and film workshop facilitator. Many of his documentary films have been screened in various international film festivals and won many awards. He received the Best Art Director award at the Indonesia Cine Club Festival for the film Daun di Atas Atas (Garin Nugroho, 1997). After the success, Tonny Trimarsanto began to get into the documentary with his first film My Cloth Like a Rainbow (2001). SERAMBI (2005) —a collaborative film by four directors — was his first feature documentary film, screened in Un Certain Regard session at the 2006 Cannes Festival. Renita, Renita (2006) also received many awards. Bulu Mata (2016) was awarded the Citra Cup at the 2017 Indonesian Film Festival (FFI) (2017 Indonesian Film Festival).



Irwan Ahmett merupakan seorang seniman dari Jakarta yang menggunakan seni sebagai medium untuk membicarakan isu-isu sosial dan mempertanyakan sifat interaksi manusia. Karya-karya Irwan seringkali merupakan kegiatan kolaborasi dan intervensi yang melibatkan partisipasi publik. Selama periode tersebut Irwan aktif melakukan proyek dan kampanye independen seperti: Change Yourself, Cemeti Art House, Yogyakarta (2004-2006); Happiness, ruangrupa, Jakarta (2007-2008) dan Urban Play, DGI Online, Jakarta (2010-2011). Irwan aktif menjadi pembicara dalam berbagai kesempatan seperti: TEDx Jakarta, The Versatile Image International Conference Sunderland University UK, Electric Palm Tree on The Road Den Haag, Netherlands. Sepanjang 2011, Irwan berkelana dan berkolaborasi dengan komunitas dan warga lokal untuk menghasilkan karya seni di tiap negara yang ia kunjungi; seperti Belanda, Inggris, Polandia, Turki dan Iran—sembari terlibat dalam residensi di sana.

Irwan Ahmett is an artist from Jakarta who uses art as a medium to raise/talk about social issues and question the nature of human interaction. Irwan's works are often in the form of collaborative activities and intervention involving public participation. On those periods, Irwan actively carried out projects and independent campaigns such as: Change Yourself, Cemeti Art House, Yogyakarta (2004-2006); Happiness, ruangrupa, Jakarta (2007-2008) and Urban Play, DGI Online, Jakarta (2010-2011). Irwan is also active as a speaker on various occasions such as: TEDx Jakarta, The Versatile Image International Conference Sunderland University UK, Electric Palm Tree on The Road Den Haag, Netherlands. Throughout 2011, Irwan traveled and collaborated with communities and local residents to create artworks in each country he visited; the Netherlands, Britain, Poland, Turkey and Iran - while involved in residency there.



Jasmine Nadua Trice adalah seorang Asisten Profesor Studi Sinema dan Media di University of California, Los Angeles, tempat ia meneliti dan mengajar sinema Asia, media transnasional, budaya film urban, dan exhibition and moviegoing. Bukunya, *Speculative Publics: Cinema Circulation and Alternative Film Culture in Manila, Philippines*, berada di bawah kontrak dengan Duke University Press. Dari 2016-2018, ia adalah Co-Investigator dari "Southeast Asian Cinemas Research Network (SEACRN): Mempromosikan Dialog Lintas Praktek Kritis dan Kreatif," yang didanai melalui Arts and Humanities Research Council (UK) (Inggris). Karya akademisnya telah diterbitkan di *Asian Cinema*, *the International Journal of Cultural Studies*, *the Quarterly Review of Film and Video*, *Feminist Media Studies*, *Projector: Journal of Media and Culture*, and *Feminist Media Histories*. Saat ini ia sedang mengerjakan collaborative oral history project on film organizing in Southeast Asia and a monograph on diasporic moviegoing in the U.S.

Jasmine Nadua Trice is an Assistant Professor of Cinema and Media Studies at the University of California, Los Angeles, where she researches and teaches on Asian cinemas, transnational media, urban film cultures, and exhibition and moviegoing. Her book, *Speculative Publics: Cinema Circulation and Alternative Film Culture in Manila, Philippines*, is under contract with Duke University Press. From 2016-2018, she was Co-Investigator of the "Southeast Asian Cinemas Research Network (SEACRN): Promoting Dialogue Across Critical and Creative Practice," funded through the Arts and Humanities Research Council (UK). Her academic work has been published in *Asian Cinema*, *the International Journal of Cultural Studies*, *the Quarterly Review of Film and Video*, *Feminist Media Studies*, *Projector: Journal of Media and Culture*, and *Feminist Media Histories*. She is currently working on a collaborative oral history project on film organizing in Southeast Asia and a monograph on diasporic moviegoing in the U.S.



Rosalia Engchuan seorang antropologi sosial dan sutradara. Ia bekerja sama dengan pekerja di bidang audio visual di Asia Tenggara. Ia telah menyelesaikan gelar MA dalam studi Asia Selatan dan Asia Tenggara modern di Universitas Humboldt, dan BA dalam studi Managemen dari HTWG, Konstznz.

Rosalia Engchuan is a Social Anthropologist and Director. She works with audio visual workers in Southeast Asia. She has completed an MA in modern South and Southeast Asian studies at Humboldt University, and a BA in Management studies from HTWG, Konstznz.



Taufiqurrahman (Palu, 25 September 1994) bekerja sebagai desainer grafis. Ia adalah anggota Forum Sudutpandang, Palu, mengembangkan kolektif yaitu Serrupa. Sejak 2018, ia telah mempelajari exeperimental visual di Milisifilem Collective. Ia lulus dari Ilmu Komunikasi, Universitas Tadulako, pada 2017.

Taufiqurrahman (Palu, 25 September 1994) works as a graphic designer. He is a member of Forum Sudutpandang, Palu, developing collective namely Serrupa. Since 2018, he has been studying exeperimental visual in the Milisifilem Collective. He graduated from Communication Studies, Tadulako University, in 2017.



Gorivana Ageza memulai perkenalannya dengan film saat baru menjadi mahasiswa di tahun 2010. Karena di Fakultas Filsafat Unpar terdapat ruang menonton dan diskusi film yang dinamai Sinesofia. Sejak tahun 2012, ia mulai aktif berkegiatan di komunitas film, di dalam maupun di luar kampus. Sejak tahun 2015 bersama sejumlah teman mendirikan Bahasinema, komunitas yang berfokus pada eksibisi dan kajian film. Tahun ini menjadi kurator di Selasar Weekend Cinema 2019 (program kerja sama Selasar Sunaryo Art Space, Korean Cultural Center, dan Bahasinema), mulai bertugas sebagai koordinator divisi Litbang Komisi Film Bdg, serta bergabung dengan JAFF. Echa baru saja menyelesaikan pendidikan pascasarjana di prodi Kajian Budaya, Unpad. Saat ini memulai petualangan baru di magister Filsafat Budaya & Religi, Unpar.

Gorivana Ageza met film when she was just a student in 2010. At the Faculty of Philosophy Universitas Katolik Parahyangan, there is a film collective named Sinesofia. Since 2012, she has been active in the film collective, on and off-campus. Since 2015, with a number of friends, she formed Bahasinema, a community focused on exhibition and film studies. This year she became a curator at the 2019 Selasar Weekend Cinema (a collaborative project between Selasar Sunaryo Art Space, Korean Cultural Center, and Bahasinema), and also started as the coordinator of the R&D division of the Komisi Film Bandung and joined the JAFF. Echa, her nickname, has just completed her postgraduate education at the Cultural Studies study program, Universitas Padjajaran. Now she's starting her Masters in Philosophy of Culture & Religion, Universitas Katolik Parahyangan.

# MODERATOR



Prashasti Wilujeng Putri (Jakarta, 5 Desember 1991), seorang seniman performans dan manajer seni. Menamatkan pendidikan di bidang Kriminologi di Universitas Indonesia tahun 2014. Ia juga merupakan penari dari Anjungan Jawa Tengah Taman Mini Indonesia Indah dan Komunitas Tari Radha Sarisha. Aktif di 69 Performance Club dan Milisifilem Collective.

Prashasti Wilujeng Putri (Jakarta, 5 December 1991) is a performance artist and art manager. She graduated in Criminology at the University of Indonesia in 2014. Dancer of Radha Sarisha dance community and Central Java Pavilion Taman Mini Indonesia Indah. She is active in 69 Performance Club and Milisifilem Collective.



Dhuha Ramadhani (lahir 23 Februari 1995, di Jakarta) adalah pembuat film dan kurator. Menyelesaikan pendidikan sarjana di Departemen Kriminologi, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Indonesia. Anggota Forum Lenteng, aktif sebagai salah satu peserta program AKUMASSA. Sekarang, dia juga seorang peserta dalam Milisifilem Collective. Sejak 2018, ia adalah kurator program Candrawala di ARKIPEL – Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival. Pada Juli 2019 ia mempresentasikan kuratorialnya di Asia Forum 3 untuk EXiS – Experimental Film and Video Festival 2019, Seoul, Korea Selatan. Film-film terbarunya adalah Jakarta Unfair (2016) dan Into The Dark (2018).

Dhuha Ramadhani (b. February 23, 1995, in Jakarta) is a filmmaker and curator. Completed undergraduate education at the Department of Criminology, Faculty of Social and Political Sciences, University of Indonesia. Member of the Forum Lenteng, active as one of the AKUMASSA program participants. Now, he is also a participant in the Milisifilem Collective. Since 2018, he is the curator of Candrawala program at ARKIPEL – Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival. On July 2019 he presented his curatorial on Asia Forum 3 for EXiS – Experimental Film and Video Festival 2019, Seoul, South Korea. His latest films are Jakarta Unfair (2016) and Into The Dark (2018).



Akbar Yumni (Jakarta, 1975) adalah kritikus, kurator film, dan anggota Forum Lenteng. Ia adalah Pemimpin Redaksi Jurnal Footage ([www.jurnalfootage.net](http://www.jurnalfootage.net)). Sedang menempuh pendidikan Filsafat di Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, Jakarta. Ia juga bekerja sebagai peneliti lepas di Dewan Kesenian Jakarta. Saat ini ia tengah mengerjakan proyek performan dan arsip film-film yang hilang di era kekuasaan otoriter.

Akbar Yumni (Jakarta, 1975) is a film critic and curator, and a member of Forum Lenteng, as well as Editor in Chief of Jurnal Footage ([www.jurnalfootage.net](http://www.jurnalfootage.net)). He studies Philosophy at Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, Jakarta. He is also a freelance researcher at Jakarta Arts Council. He is currently working on a performance project and archives of the lost films in the authoritarian era.



Dini Adanurani, lihat halaman 15

Dini Adanurani, see page 15



# PIDATO KUNCI

# *KEYNOTE SPEECH*



# Bromocorah<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Catatan Penyunting: Teks ini merupakan naskah presentasi pidato performatif Otty Widasari pada pembukaan Forum Festival 2020 - ARKIPPEL Bromocorah.

### ***Kusni Kasdut***

Lahir di Blitar 1929.

Masa kecil dihabiskan berjualan rokok dan permen di terminal bus Malang.

Di masa pendudukan Jepang bergabung dengan Heiho.

Setelah kemerdekaan bergabung dengan Badan Keamanan Rakyat (BKR), cikal bakal TNI dengan pangkat sersan. Berjuang di *front* Jatim, dijuluki si Kancil karena gesit menjalankan tugasnya yang unik, yaitu mengumpulkan dana revolusi dengan merampok, mencuri, membunuh, dan merampas harta orang kaya. Salah satunya ia merampok orang kaya Tionghoa di Madiun dan menyerahkan hasil rampokannya pada sang komandan.

Masa perang revolusi pun berakhir. Ribuan *tantara* direkrut menjadi *tantara* Republik, sisanya menjadi pegawai negeri. Sial, Kusni tidak resmi terdaftar dalam kesatuan milisi pro-Republik, dan ditolak masuk TNI karena luka kakinya saat ditawan Belanda.

Tidak ada pekerjaan, jadi penjahat. Memimpin komplotan perampok, salah satunya menggarong dan membunuh hartawan Arab, Ali Badjened pada 11 Agustus 1953.

31 Mei merampok Museum Nasional Indonesia dengan menyamar menjadi polisi, menyandera pengunjung dan membunuh satu petugas keamanan, kabur dengan sebelas butir berlian.

Beberapa saat kemudian tertangkap, berpindah dari satu penjara ke penjara lain.

1969 vonis mati dijatuhkan Pengadilan Negeri Semarang. Selama jeda sebelum eksekusi, dia sempat kabur. Dari 8 kali usaha kabur, 3 kali saja ada yang gagal.



Terakhir kabur 10 September 1975, tertangkap 17 Oktober 1975.

Grasi ditolak Presiden Suharto melalui Surat keputusan Presiden no 32/G/1979 tertanggal 10 November 1975.

Dieksekusi pada tanggal 16 Januari 1980.

**Muksin Tamnge**

A.k.a Temmy, atau Taufik, lahir di Kei 1938.

Merampok sebanyak 397 kali



dan mengorganisir 63 preman dari berbagai etnik di Indonesia. Sejenis Robin Hood.

Masa kecil sering menerima kekerasan dari sang ayah. Belajar di Madrasah, melanjutkan Pendidikan menengah di Makassar, melanjutkan Pendidikan Jasmani di Denpasar. Sempat dipersiapkan menjadi pelatih olahraga dan akan diberangkatkan ke Beograd dalam rangka menyambut GANEFO (Games of The New Emerging Forces). Namun batal karena tidak mampu membayar sejumlah uang ke Deplu, kembali ke Denpasar.

Kembali lagi ke Jakarta dan menjadi preman di Pasar Senen yang sangat ditakuti. Target perampokannya adalah 1) orang kaya yang penghasilannya tidak wajar, 2) Pegawai Negeri yang memperkaya diri dengan menggunakan fasilitas negara.

Tahu tindakannya jahat, dia menutupinya dengan mengkhawatirkan Al-Qur'an. Rekor merampoknya 397 kali, mengkhawatirkan Al-Qur'an 548 kali.

### ***Henky Tupanwael***

Lahir di Ende 17 Agustus 1932.

Bapaknya, Jacob Mathias Tupanwael, seorang pendeta mantan anggota Koninklijk Nederlandsche Indische Leger (KNIL).

Zaman kolonial anak-anak KNIL disebut anak kolong (Ambon) yang identik dengan kegarangannya.

22 Agustus 1944 menembak mati polisi militer Jepang (Kempetai) dengan pistol, lalu dipenjara di penjara anak-anak Tangerang. Tahun 1944 memang tahun yang sulit buat eks-KNIL Ambon karena tekanan *tantara* Jepang.

Tahun 1957, saat berusia 25 tahun merampok Bank Ekonomi Nasional Bandung, dipenjara 4 tahun 6 bulan.

Pada tahun 1963 kabur dari penjara Banceuy, Bandung. Keluar dari sana aksinya menggilai, menyatroni rumah hakim di Bandung, menggarongnya. Dan ini menyebabkan dia dikirim ke Nusakambangan dengan hukuman 11 tahun. Dalam setahun berhasil kabur, berenang menyeberangi laut menuju Pulau Jawa.

Di Jakarta, setelah kabur sehabis merampok Bank Nusantara, membunuh 2 orang, tertangkap lagi, dalam waktu 13 hari sudah kabur lagi, hingga akhirnya diringkus di Tanah Abang, dan tidak kabur lagi.

1966 diadili, Hakim Thamrin Manan mengadili sendiri tanpa majelis hakim, dan tidak ingin mengadili orang yang tangannya terborgol. Maka dia memerintahkan petugas untuk melepaskan borgol Henky. Namun ternyata petugas kelupaan membawa kunci borgol, maka terpaksa Henky mendemonstrasikan keahliannya melepaskan borgolnya tanpa menggunakan kunci.

Di sini dia divonis mati, 1969.

Eksekusi dilakukan pada tanggal 5 Januari 1980. Henky meminta dirinya untuk disalib seperti Tuhan Yesus.

### ***Era Delapan Puluhan***

Setelah eksekusi mati kepada para penjahat kakap di tahun 1980, Pemerintah Indonesia melancarkan gerakan penanggulangan kejahatan secara besar-besaran. Tentunya bukan sekadar agenda penanggulangan kejahatan, namun ini tidak lepas dari agenda politik kekuasaan. Maka penetapan definisi “penjahat” harus berkaitan dengan agenda tersebut.

Di tahun 1982, Kapolda Metro Jaya Mayjen Polisi Anton Sudjarwo berhasil menyikat perampokan besar dalam waktu tak lebih dari 16 jam. Dia mendapat penghargaan dari Presiden, dan presiden berulang kali dalam beberapa kesempatan menyuarakan permintaannya pada polisi dan ABRI untuk mengambil langkah yang efektif. Berlangsunglah operasi Clurit di Jakarta dan diikuti oleh kepolisian dan ABRI di kota-kota dan provinsi lain. Di kalangan masyarakat terkenal istilah Petrus (Penembakan Misterius), yang menewaskan ratusan “penjahat” yang dianggap meresahkan masyarakat. Mendapat dukungan dari warga masyarakat, karena pada era itu memang tindak kejahatan banyak terjadi.

Mayat para gali (gabungan anak liar) dibuang ke laut, sungai, atau dibiarkan tergeletak di pinggir jalan, hutan atau kebun, untuk memberi efek jera ke masyarakat.

### ***Bathi Mulyono***

Seseorang korban perburuan gali yang sempat lolos dari penembakan, mengaku mengalami perjalanan mulai dari perekrutan sebagai kelompok milisi saat kampanye untuk menyukseskan pemilu. Dengan latar belakang di tahun 60-an masuk penjara karena kasus pembunuhan, ditambah pengalaman membunuh sipir penjara, dia direkrut oleh rezim Orde Baru. Kemudian dia diperintahkan untuk menjalankan perintah kotor pemerintah. Tugasnya adalah menjaga tegaknya rezim yang telah menang sejak tahun 71. Maka dia menjadi orang yang berhubungan langsung dengan pucuk kekuasaan dan mengetahui semua agenda kotor yang dimainkan oleh pemerintah.

Pada saat tertentu, pastinya sosok semacam ini harus dilenyapkan karena keterlibatannya dalam sejarah gelap. Kejahatan struktural tersebut tentunya melibatkan banyak sekali orang. Maka dari sanalah angka ratusan “penjahat” mati dieksekusi peluru panas didapat.

Sampai di sini kita tahu definisi “penjahat” memang dikonstruksi. Mereka dijadikan penjahat, kemudian mereka ditumpas.

### **Filem**

Filem pertama yang diproduksi Indonesia sebagai sebuah negara adalah Darah dan Doa, disutradarai Usmar Ismail tahun 1950. Filem ini menceritakan tentang *long march* Divisi Siliwangi dari Yogyakarta ke Jawa Barat saat Agresi militer Belanda tahun '49. Jika ini adalah tonggak awal perfileman Indonesia, maka masa itu perfileman dimulai dengan kisah-kisah revolusi kemerdekaan yang merekrut banyak sekali tentara relawan, yang tak semua tertampung sistem. Hal ini bisa kita lihat dalam perkembangan di sinema selanjutnya di beberapa dekade setelahnya.



Periode yang paling menggambarkan aktualisasi peristiwa sosial politik di Indonesia adalah era 80-an. Nyaris sepanjang dekade ini dapat ditemukan pola tutur yang selalu menceritakan kisah kriminalitas jalanan. Maka pada masa itu ada banyak sekali filem laga yang diproduksi. Ini cukup mencolok, karena tentunya filem dianggap sebagai medium paling mutakhir untuk menyampaikan isu sosial yang berkembang di masyarakat.

Namun sebagaimana diketahui, pada masa itu tidak mungkin menyampaikan kritik secara gamblang, maka kreativitas pembuat filem harus dimaksimalkan. Lahirlah filem-filem laga yang terus mencari definisi-definisi tentang kejahatan.

Ketidagamblangan itu dimanipulasi dengan mengadopsi kisah-kisah dari komik lokal, bahkan dari kisah-kisah mistis dan horor: sebuah bentuk perlawanan terpendam pada dominasi kekuasaan. Gaya yang digunakan secara sekilas menggambarkan hitam-putihnya kejahatan. Kritik samar disampaikan dalam bentuk alternatif peran yang berkuasa dan yang dikuasai. Bahkan terkadang untuk menghindar dari bersikap politis, di era ini sutradara benar-benar memproduksi film yang hiper-realitas, seperti pola hidup yang diadaptasi dari

# THE LONG MARCH

*darah dan doa*



filem-filem Barat, dimana banyak perilaku ataupun dialog yang agaknya tak mungkin ada dalam kehidupan sehari-hari. Selain itu, dengan banalnya sensualitas perempuan sangat ditonjolkan, sebagai bentuk pernyataan bahwa industri ini adalah produk yang bersifat menghibur, bukan politis.

Filem-filem yang dihasilkan pada periode dekade 80-an menampilkan beberapa kemungkinan sosok-sosok penjahat. Umumnya mereka adalah mantan pejuang revolusi kemerdekaan yang menjadi ampas masyarakat. Mereka selalu menjadi sosok dalam lembar halaman sosial. Walau semua tidak lepas dari bagaimana agenda kekuasaan dijalankan, namun tidak digambarkan sebagaimana adanya karena kerasnya Lembaga sensor bekerja.

Filem-filem era 80-an merupakan sketsa kehidupan penjahat-penjahat jalanan. Para pembuat filem harus berkelit untuk membuat sketsa tersebut tanpa menjadikannya sosok jahat sebagai pahlawan. Mereka selalu berusaha mendefinisikan, menjabarkan penyebab-penyebab psikologis kenapa orang menjadi "penjahat".

Sebaliknya, hal serupa dilakukan oleh pihak pemerintah sendiri. Agenda kekuasaan merambah masuk ke produksi filem, bukan hanya sampai di aksi penyensoran. Beberapa karya komisi pun diproduksi, seperti filem "Janur Kuning" yang disutradarai Alam Rengga Rasiwan Kobar Surawidjaja pada tahun 1979. Filem ini mengonstruksi penggambaran Soeharto sebagai pahlawan pada peristiwa Serangan Umum 1 Maret 1949; Filem "Serangan Fajar" yang disutradarai oleh Arifin C. Noer pada tahun 1981, yang menggambarkan Soeharto sebagai pahlawan Revolusi Indonesia. Yang terancang adalah filem "Penumpasan Pengkhianatan G 30 S PKI", yang juga disutradarai oleh Arifin C. Noer pada 1984. Ini adalah filem propaganda Orde Baru yang memanipulasi sejarah dan mengkultuskan peran

Soeharto. Pada tahun 1998, 4 bulan setelah runtuhnya Orde Baru, Menteri Penerangan Yunus Yosfiah menyatakan bahwa ketiga film ini tidak lagi menjadi tontonan wajib, karena alasan-alasan tersebut di atas.

Sejarah kedatangan modernisme di Indonesia melalui tangan kolonialisme, membuat kita memperoleh konsep tersebut dalam bentuk yang tidak utuh. Dalam skena sinema Indonesia, kehadiran sang teknologi bisa dibilang mendahului sang ide tentang modernisme itu sendiri. Maka sulit menentukan estetika ajeg dalam sinema Indonesia. Pengedepanan produksi penceritaan yang diulang-alik dalam versi yang berbeda-beda, paling hanya disesuaikan dengan zaman dan perkembangan teknologi, tetap tidak menyentuh aspek lainnya dalam kompleksitas sinema.

Maka kita mungkin harus mengapresiasi unsur sastraik, sebuah kekuatan yang lebih hadir dalam budaya Indonesia, yang bisa meningkatkan mutu sinema Indonesia. Para pekerja perfilman yang memiliki kesadaran, atau bahkan bersinggungan langsung dengan dunia sastra, lebih mungkin memiliki kemampuan untuk menghasilkan film yang lebih kompleks secara estetik.

Dari perjalanan sketsa-sketsa yang sedari tadi bergulir, akhirnya saya memutuskan untuk berhenti sejenak di tahun 1986, dimana ada sebuah film yang tampaknya cukup sublim dalam memberikan gambaran dengan bahasa sastraik untuk merangkum hasrat pendefinisian faktor determinan kejahatan yang menjadi karakter Bromocorah di Indonesia.

Sastra menyusup dengan ringan, jenaka, dan cerdas dalam susunan gambar, membangun sebuah kemasan utuh tentang imajinasi kehidupan ideal berbangsa. Hanya imajinasi. Sebuah fiksi.

Scene pembuka, *titling*

"*Nagabonar*", yang disutradarai oleh MT. Risyaf dan skenarionya ditulis oleh Asrul Sani, seorang sastrawan sekaligus sutradara film, dan salah satu pelopor sastrawan angkatan 45. Orchestra aransiran Franki Raden dari lagu "Mariam Tomong" tampaknya khusus dipilih, sebagai latar secara menyeluruh sepanjang film. Lagu ini berasal dari Sumatera Utara, lokasi yang juga menjadi latar lokasi film *Nagabonar*, berlibrik mengenai semangat putra putri Batak mengusir penjajah dari tanah mereka dengan menggunakan Meriam bambu selayaknya senapan mesin.

Radio

Siaran radio tentang aktualisasi plot, dan kemudian selanjutnya dijadikan narasi film, menunjukkan kefiksan film ini, alias mengelabukan sejarah. Ini bisa kita lihat sebagai sebuah aksi berkelit dalam produksi sinema di tengah aturan ketat konstruksi sejarah yang dimanapun, kapanpun, dikuasai oleh otoritas.

### Pangkat

Kekacauan peran-peran pada masa revolusi tergambar (melalui dialog) dalam ketidakjelasan pangkat yang berlaku, dan itu terus berlangsung dalam pemerintahan pasca revolusi, bahkan tersisa hingga kini. Contohnya, sebagaimana telah umum diketahui, sebagian besar mantan tentara kerajaan Hindia Belanda memegang peranan penting dalam kemiliteran Indonesia setelah usai masa revolusi. Dan tidak sedikit mantan tentara rakyat yang berjuang dalam perang revolusi kemerdekaan, menjadi ampas sistem dan harus terombang ambing dalam gelombang politik bangsa muda yang fluktuatif ini.

### Perundingan dengan pihak Belanda

Mantan pencopet yang menjadi jenderal, melakukan triknya saat berunding dengan musuh. Dengan kepolosannya, si pejuang relawan yang buta huruf dan buta membaca peta ini, justru melakukan aksi mengelabui musuh yang ingin tahu posisi markas mereka.

Susunan ini menggambarkan sebuah bentuk perlawanan “lemah” dan licik dari pihak lemah, menjadi setara.

### Perang saudara

Teman lama sesama pencopet yang kini sama-sama menjadi jenderal, berseteru memperebutkan kekasih.

Sebuah tarung internal di pihak yang sama dalam masa memerangi musuh bersama. Dalam *scene* ini kita bisa melihat krisis cemen yang bisa menghancurkan. Pertarungan tidak terpuji digantikan dengan humor trik pencopet, untuk berkelit dari kenyataan. Di sini langgam sastra berkelit mengalterasi adegan. Sebuah moda produksi filem berkelit untuk menyembunyikan kritiknya terhadap kebobrokan mental sebuah sistem.

### Dialog dengan Bang Pohan

Dalam *scene* ini kita memang harus membaca ide sepenuhnya dengan bergantung pada dialog. Sambil mengabaikan ritual makan durian yang sangat khas dalam tradisi Batak, terjelaskanlah peraturan tentang pendisiplinan sistem ketentaraan pasca revolusi. Bayang-bayang menjadi figur terbuang mengkhawatirkan bagi Nagabonar yang akan kehilangan identitasnya setelah perang. Ini sekadar ilustrasi yang menjabarkan bagaimana dimulainya posisi luar sistem yang dialami Bromocorah pada masa awal republik.

Identitas pencopet

Cita-cita revolusi

Melalui kedua klip tersebut, lagi-lagi dengan mengandalkan dialog, Bromocorah mengungkapkan jati dirinya.

Cita-cita revolusi adalah sebuah perubahan radikal dalam sistem sosial. Perjuangan tentunya dilakukan dengan semangat karena meyakini perubahan itu.

*Nagabonar* memberi kilasan posisi luar sistem yang sudah dialami masyarakat dalam otoritas politik yang berbeda sebelumnya. Dengan gembira dan jenaka, sang Bromocorah mengklaim dirinya sebagai seniman. Namun tak ada peluang yang bisa dibayangkan. Hanya imajinasi. Hanya fiksi.

Melalui teropong komandan Belanda Nagabonar masih hidup, malah berlipat ganda

Pada suatu masa di mana sistem melegitimasi posisi ampas-ampasnya dengan sebuah nama, pada saat itu pula nama itu "menjadi" dan berlipat ganda. Dia akan membentuk estetikanya sendiri dan akan mengalir mengikuti arus sistemnya.

Jika kita membayangkan aspek estetik dalam Bromocorah, dia akan membicarakan hal yang paling lokal dari dirinya.

Otty Widasari, 19 Agustus 2019

## LAMPIRAN I

# **SALINAN DISKUSI PADA SESI TANYA JAWAB PIDATO KUNCI “Bromocorah”**

**Prashasti Wilujeng Putri** (*Moderator*)

Terima kasih, Otty, atas presentasinya. Kira-kira, tadi, Otty mempresentasikan tentang faktor determinan kejahatan dalam film Nagabonar dan bagaimana faktor-faktor tersebut tidak hanya menjelaskan tentang bagaimana seseorang diberi label menjadi seorang penjahat, tetapi juga bayangan tentang imajinasi masa depan setelah revolusi: “kemudian apa?”. Mungkin dari hadirin ada yang ingin bertanya atau memberikan opini kepada Otty Widasari, dipersilakan.

**Philippa Lovatt** (*Kurator film dan akademisi film*)

Terima kasih, Otty, atas presentasinya yang sangat menarik. Saya sangat tertarik dengan koneksi yang coba Anda buat antara konsep bromocorah dengan berbagai kajian sastra dan dialognya. Kemudian, pada akhirnya, Anda membicarakan tentang estetika, semacam kemungkinan-kemungkinan dalam estetika film. Jadi, dapatkah Anda menjelaskan hal itu lebih lanjut? Barangkali dalam kaitannya dengan proses pembuat film kontemporer, jika memang bisa dilihat koneksinya.

**Otty Widasari**

Pertanyaan intinya adalah “Seperti apa konsep bromocorah dalam estetika pembuatan film kontemporer?”, begitu bukan? Saya tidak berlatar belakang pendidikan film, jadi ketika saya melakukan pembacaan film, saya membacanya dengan berbasis pada pengalaman saya menonton dan membuat film. Kalau kita bicara dalam konteks sekarang, estetika itu sudah jauh berubah. Dengan persebaran teknologi film yang sudah sangat horizontal, rasanya estetika film bukan lagi menjadi pakem atau bahasa yang menghegemoni, hal ini karena adanya budaya prosumer di masyarakat. Akhirnya, menurut saya, kalau estetika film dibaca dalam konteks kontemporer saat ini, dia akan sangat bergantung pada bagaimana perkembangan media. Saya pikir dialognya lebih ke arah sana.

**Hafiz Rancajale** (*Pembuat Film, Kurator, Direktur Artistik ARKIPEL*)

Mungkin saya menanggapi sedikit pertanyaan Philippa. Menambahkan pernyataan dari Otty, bagi saya, ini bukan hanya media. Sebenarnya, terutama di konteks Indonesia, ada semacam—sejak tahun 1998 (Reformasi —*Peny.*)—kesadaran untuk membingkai persoalan masa lalu dengan cara yang berbeda. Hal yang menarik adalah sesuatu seperti yang dilakukan para sutradara muda, misalnya Yosep Anggi Noen, yang kemarin baru mendapat *jury mention* di Locarno Film Festival dengan filmnya *The Science of Fictions*. Saya kira itu salah satu contoh yang paling kontemporer, khususnya tentang bagaimana ia membaca dan membingkai persoalan bromocorah, kalau kita coba kaitkan dengan tema presentasinya Otty. Dalam beberapa filmnya, Yosep Anggi Noen cukup pandai untuk membangun logika ke-sekarang-an dengan konsepnya yang tidak lagi menghubungkan (peristiwa tertentu —*Peny.*) dengan bagaimana kerasnya sistem. Ia justru melihat bagaimana kemungkinan lainnya, bahwa teknologi (pembuatan film —*Peny.*) itu

ada di tangannya. Dan dengan itu ia bisa “memanipulasi” persoalan yang sangat berat. Misalnya saja pada isu trauma ‘65, lalu isu tentang kebengisan para tentara dalam mengokupasi tanah para petani di Jawa. Saya kira itu merupakan salah satu kecanggihan yang menurut saya dapat kita temukan dalam filem kontemporer Indonesia. Dan saya kira di konteks Asia Tenggara juga begitu. Kita bisa melihat misalnya dalam karya-karya Apichatpong dan juga beberapa sineas sekarang. Mereka tidak lagi hanya berkuat pada bagaimana sistem itu bekerja dengan cara yang sangat linear, tapi bisa ditarik dengan sangat subjektif—karena peristiwa itu sendiri terfragmentasi dalam berbagai kemungkinan. Terima kasih.

**Manneke Budiman** (Akademisi Kajian Budaya Universitas Indonesia)

Saya bisa paham mengapa latar perang revolusi itu dipakai, karena di dalam situasi yang tidak menentu seperti itulah peluang itu juga bisa hadir dan nasib itu bisa berubah secara revolusioner juga, seperti tukang copet menjadi jenderal, begitu. Yang saya belum paham itu: kenapa komedi? Kenapa genre filmnya itu komedi? Kenapa Batak? Belum lagi kalau kita mau melihat potret bromocorah di dalam filem itu. Kalau misalnya saya adalah seorang bromocorah, saya akan sangat tersinggung dengan filem itu. Bagi saya filem itu penghinaan terhadap korps bromocorah, karena mainnya hanya terbatas pada copet-mencopet jam tangan. Padahal, di dalam yang presentasi Otty, dalam *slide* pertama yang menampilkan *snapshot* Kusni Kasdut, saya kira itu lebih menyentak kalau kita mau lihat konteks bromocorah. Jadi, ada banyak sekali pendangkalan dalam filem *Nagabonar* itu. Dan saya tidak tahu apakah itu menjadi suatu *service* atau *disservice* terhadap bromocorah nasional se-Indonesia. Terima kasih.

**Otty Widasari**

Terima kasih, Mas Manneke. Kalau misalnya Mas Manneke adalah korps bromocorah, dan tersinggung oleh filemnya karena konteksnya adalah bromocorah, mungkin Mas seharusnya tersinggungnya oleh saya, karena saya yang menempatkan filem itu dalam makalah ini. Mungkin, ya. Tadi pertanyaan pertamanya, “Kenapa komik?”, ya?

**Manneke Budiman** (Akademisi Kajian Budaya Universitas Indonesia)

Komedi. Kenapa genre filemnya komedi?

**Otty Widasari**

Oke. Dan kenapa Batak? Dalam konteks makalah yang saya sampaikan tadi, saya mau coba sampaikan tentang bagaimana produksi filem di era ketika pemberitaan media dan aksi pemberantasan bromocorah gencar di kisaran tahun 1982 dan 1983. Kemudian saya mengamatinya—tidak sampai penelitian, ya—dan juga berbasis pengalaman menonton dari kecil, banyak sekali filem yang menyoroti tentang penjahat-penjahat, begitu. Dan bagaimana yang ada di media massa saat itu, terkait penjahat-penjahat juga. Filem yang diproduksi rata-rata bergenre laga. Agaknya

para sutradara itu harus berkelit untuk tidak terlihat mengkritisi. Namun, entah ada sutradara yang memang punya kesadaran seperti itu atau memang mereka mengikuti tren saja; membuat filem laga atau film tentang penjahat seperti *carok*, *singo*, *warok*,<sup>1</sup> dan sebagainya. Kemudian tiba-tiba di tahun 1986, di tengah-tengah gejala itu, ada filem *Nagabonar* ini; filem yang saya tempatkan—dalam bacaan saya—sebagai filem yang mencoba mengkritisi mental, bobroknya sistem, atau apapun dengan cara yang lebih berkelit. Itu yang saya soroti dalam konteks upaya saya untuk melihat apa itu bromocorah di makalah ini. Jadi, saya pikir, mungkin bukan filemnya atau niatan filemnya yang menempatkan dirinya pada posisi bromocorah; akan tetapi, pada bagaimana aksi produksi filem di era di mana sensor sangat ketat dan tidak mungkin mengkritik secara langsung. Saya sangat suka dan juga menyoroti bagaimana Asrul Sani, yang tertulis sebagai penulis naskah, dalam menuliskan filemnya, terkait pada bagaimana cara bermainnya di ranah kritik tapi dalam situasi yang tidak memungkinkan untuk melakukan kritik.

Lalu terkait Batak, yang menarik adalah Asrul yang mencoba memakai plot di zaman revolusi, karena itu bisa menggambarkan atau bisa mengalterasi peran-peran kekuasaan atau penguasa dan sebagainya. Dia pakai plot aktual saat revolusi ketika Belanda membonceng Inggris setelah Jepang kalah. Dan daerah yang paling dikuasai salah satunya adalah Sumatera dan Sumatera Barat. Lalu lagu *Mariam Tomong* itu seperti lagu untuk menidurkan anak, tapi di dalamnya membicarakan semangat untuk mengusir penjajah dengan meriam bambu. Walaupun di awal filem ditulis bahwa filem ini fiksi dan tidak ada hubungannya dengan revolusi 1945, tapi sutradaranya memang mengambil plot yang kurang lebih ada di kurun waktu tersebut. Saya juga mengingat ada masa, saat menonton filemnya saya masih kelas enam sekolah dasar, ketika suatu stereotip etnis tertentu jadi bahan bercandaan ketika berbincang antara saya dengan ayah saya. Ketika itu rasanya tidak terlalu membuat tersinggung, tapi kalau sekarang agak seram. Misalnya begini, "Oh, kalau orang Batak itu nyanyi, main catur, *nyopet*." Tiga stereotip yang ada di dalam masyarakat itu dipakai dalam filem ini, dijadikan satir dan humor. Komedi. Saya pikir begitulah cara Asrul berkelit dalam mengkritik.

---

1 *Carok*, *singo*, dan *warok* adalah istilah lokal di Indonesia tentang bromocorah.

# Bromocorah<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Editor's Note: This text is a presentation script of Otty Widasari's performative speech on the opening of Forum Festival 2020 - ARKIPEL bromocorah.

**Kusni Kasdut**

Born in Blitar, 1929.

His childhood was spent selling cigarettes and candies in Malang bus station.

During the Japanese occupation, he joined Heiho<sup>1</sup>.

After the independence, he joined Badan Keamanan Rakyat (BKR)<sup>2</sup>, the civil soldier group that will become TNI (Indonesian National Army), where he ranked as a sergeant. He fought in the East Java front, nicknamed "si Kancil" (the deer mouse) for his agility to execute his unique task: collecting the funds for revolution by looting, stealing, murdering, and plundering the rich. One of his acts was looting a rich Chinese in Madiun for his commandant.

The war to revolution was over. Thousands of soldiers were recruited into the Republic's army, the rest became civil servants. Unfortunately, Kusni was not officially registered as the pro-Republic militia, and he was denied by the Army because of the wound on his foot from when he was held by the Dutch.

Jobless, he became a criminal. Led a gang of robbers, one of them robbed and murdered an Arab tycoon, Ali Badjened, on August 11, 1953.

May 31, 1961, robbed Museum Nasional Indonesia under a disguise as police. He held the visitor as hostages and murdered a security guard, escaping with eleven pieces of diamond. Got caught not long after that, transferred from one prison to another.

1969, sentenced to death by the Semarang District Court. Before his execution, he ran away. He failed three out of eight jailbreaking attempts.

---

1 Editor's Note: Heiho is the Japanese military recruits comprised of Indonesian soldiers, to help them during their occupation.

2 Editor's Note: Badan Keamanan Rakyat is an organization of Indonesian civil soldiers recruited by the newly-formed government to keep the peace after the independence.

The last jailbreak was on September 10, 1975. Got caught on October 17, 1975. Clemency denied by President Soeharto through Presidential Decree No. 32/G/1979, signed on November 10, 1975. Executed on January 16, 1980

### **Muksin Tamnge**

A.k.a Temmy, or Taufik, born in Kei 1938. Was involved in 397 robberies and organized 63 thugs from various ethnicities in Indonesia. A bit like Robin Hood.

During childhood, he was often subjected to violence by his father. Studied in Madrasah<sup>3</sup>, continued his secondary education in Makassar, continued Physical Education in Denpasar. Went into training as a sports trainer for GANEFO (Games of the New Emerging Forces) in Beograd. Did not depart because of his inability to send in a certain amount of money to the Ministry of Foreign Affairs, then he went back to Denpasar. Came back to Jakarta, became a notorious thug in Pasar Senen. The targets of his robbery were 1) Tycoons with a questionable source of income, 2) Corrupt civil servants who misused government facilities. Knowing what he did was wrong, he compensated through reciting the Quran. His record: 397 robberies, 548 times of finishing the Quran.

### **Henky Tupanwael**

Born in Ende, August 17, 1932. His father, Jacob Mathias Tupanwael, was a preacher, formerly an officer in KNIL (Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger, Dutch military army). In the colonial era, sons of KNIL officers were called the gutter child from Ambon, known for their ferocity. August 22, 1944, shot dead one Japanese military police (*Kenpeitai*) and was detained at a juvenile prison in Tangerang. 1944 was a difficult year for ex-KNIL in Ambon, thanks to the Japanese military police. 1957, aged 25 years old, robbed National Economic Bank in Bandung, detained for 4 years, 6 months.

In 1963, escaped from a prison in Banceuy, Bandung. After getting out of there, his act intensified: broke into a judge's house in Bandung and robbed him. This crime sent him to Nusakambangan, which cost him 11 years of detainment. Managed to break out after a year, swam across the sea into Java.

---

3 Editor's Note: The madrasah is an educational institution devoted to advanced studies in the Islamic religious sciences.

After escaping to Jakarta, murdered two people, got captured again, escaped after 13 days, before getting captured in Tanah Abang, and stopped escaping ever since.

Tried in 1966, Judge Thamrin Manan adjudicated him without a panel. Hesitant to adjudicate a handcuffed defendant, he ordered an officer to take off Henry's handcuff. It turned out that the officer forgot his keys, so Henry had to demonstrate his expertise on lock-picking.

He was sentenced to death, there, in 1969.

The execution was held on January 5, 1980. He requested to be crucified, like Jesus Christ.

### **The Eighties**

After the big criminals were executed in 1980, the Indonesian government launched a massive crime prevention program. Not only for the sake of a crime-prevention agenda but also a matter of politics. The definition of "criminal" also depended on that agenda.

In 1982, Kapolda Metro Jaya (Head of Jakarta Police) Major General Police Anton Sudjarwo succeeded in cracking a massive robbery case in less than 16 hours. He received an award from the President, and the President expressed his concern to the police and the army on many times and occasions to take effective measures. *Operasi Clurit* (literally translated as "the sickle operation" —*Ed.*) was executed in Jakarta, followed by police and the army in other cities and provinces. Among the people, the phrase "Petrus"<sup>4</sup> was known, killing hundreds of "criminals" that were deemed as trouble for society. Petrus was endorsed by the society at that time, because of the rampant crime rates.

Bodies of "gali" (*gabungan anak liar*, or gang of thugs —*Ed.*) were thrown into the sea, the rivers, or dragged into the side of the road, in the middle of forests, or gardens to incite obedience among the people.

### **Bathi Mulyono**

A victim of the *gali* hunt that got away from the shootings, claimed to be recruited as a militia during a campaign to support the election. With murder in his criminal record during the sixties, also his experience of murdering a prison guard, he was recruited by the New Order regime. Then, he was ordered to execute the government's dirty work. His job was to keep together the regime that had won since 1971. He became the button directly connected to the top power, knowing all the government's dirty agenda.

At one point, this kind of figure must be erased due to his involvement in a dark past.

Such a structural crime must involve many people. Thus, the hundreds of "criminals" who received the other end of the burning bullet.

At this point, we can conclude that the definition of "criminal" is originally constructed. They were made to be criminals until they had to disappear.

---

4 Editor's Note: 'Petrus' (abbreviation of *penembak misterius*, translated roughly into "mystery killer") were a series of extrajudicial executions in Indonesia that occurred between 1983 and 1985 under President Suharto's New Order regime. —*Ed.*

## Film

Indonesia's first film production as a nation is *Darah dan Doa (The Long March)*, directed by Usmar Ismail in 1950. The film was about the Siliwangi Division's long march from Yogyakarta to West Java during Dutch's Military Aggression in 1949. If this is the starting point of Indonesian film, our national film raised through tales of independence revolutions involving massive recruitment for volunteer soldiers; which not all of them ended up being accommodated by the system. We can see this through the development of cinema in the next few decades.

The 80s is the decade that attempted the most to describe the actual socio-political landscape in Indonesia. During this decade appears a storytelling pattern on the subject of street crime. A lot of action movies were produced in this era. This stood out because films were deemed as a robust medium to spread awareness on the social issue among society.

But we all know that explicit criticism was not allowed during the era, so the filmmakers had to work out a creative way to do it. Thus, the birth of action films that tried to find new definitions of crime.

The subtlety was manipulated through adopting stories from local comics, even horror and mystical tales: a discreet resistance against the dominant power. At the first look, the style described the crime as contrast as black and white. Subtle criticism was expressed through alternative forms of roles between the powerful and the powerless. Even, to avoid political stances, the directors of this era produced hyperreal films, for example, the daily gestures adopted from Western films, which seemed like nothing that would happen in our reality. There was also the exaggerated display of the banality of women's sensuality, loudly stating that this is an entertainment industry, not a political one.

The films produced during that decade gave way to various possible representations of criminals. Usually, they are depicted as ex-revolutionary soldiers that became the residue of society. They appear as a figure on the page of society. Even though this depiction was inseparable to the ongoing agenda of the powerful, it was impossible to expose it because of the working censorship institution.

Films from the 80s depicted the life of street offenders. The filmmakers had to find a way to represent them without depicting them as heroes. They attempted to define and explain the psychological causes of being "criminals".

The government did a similar thing. Power agenda breached through the film productions, beyond the level of censorship. Commission works were produced, such as *Janur Kuning* (1979) by Alam Rengga Surawidjaja. This film constructed the image of Soeharto as the hero of the General Offensive of 1<sup>st</sup> March 1949; *Serangan Fajar* (1981) by Arifin C. Noer, depicted Soeharto as the hero of Indonesia's Revolution. The most sophisticated one was *Penumpasan*

*Pengkhianatan G30S PKI* (1984) by Arifin C. Noer. This New Order propaganda succeeded in manipulating history and formed a cult following around Soeharto's role. On 1998, four months after the collapse of the New Order, Minister of Information Muhammad Yunus Yosfiah declared that these three films were no longer compulsory, due to the reasons mentioned above.

The historical arrival of modernism in Indonesia, passed by the hands of colonialism, led to our incomplete understanding of the concept. In Indonesia's cinema scene, the presence of technology possibly preceded the idea of modernism itself. This makes it hard to locate a concrete aesthetic of Indonesian cinema. The emphasis on reciprocal storytelling production in many versions was only adjusted to the recurring era and technological advancement, but it doesn't dig deeper into other aspects of the complexity of cinema.

Therefore, we have to appreciate the aspect of literature, a power that presents itself more in Indonesian culture, which can improve the quality of Indonesian cinema. The cineaste that have this awareness, or are involved directly in the world of literature, have the potential to produce more complexity in terms of film aesthetics.

In the journey of these sketches, I decided to pause in 1986, over a film sublime enough to represent—through literary expressions—the desire to define the determinant factor of crime that characterizes Bromocorah in Indonesia.

Literary slipped through the montage: light, humorous, and witty; constructing a whole package of the imagination of an ideal life as a nation. Pure imagination. Only fiction.

The opening scene, *titling*

"Nagabonar", directed by MT. Risyaf and written by Asrul Sani, a litterateur and director, and one of the pioneers of the '45 literary movement. Franki Raden's orchestral arrangement of "Mariam Tomong" was chosen as a background song throughout the film. This song came from North Sumatra, where the film also takes place, the lyrics described the Batak youngsters fighting against the colonizers using a bamboo cannon like a machine gun.

Radio

The radio broadcasted the actualization of the plot, which later becomes the film's narrative, exposing the fictional aspect of the film—deceiving history. We can see this as an act of dodging the bullet in cinematic productions, amidst the tight construction of history: controlled by the omnipresent authority.

Ranks

The muddled position during the revolution was presented through the unclear division of ranks, which continued throughout the post-revolution government, even

until now. For example, most of the former Dutch Indies troops hold important roles in Indonesia's army after the revolution. Also, lots of former civil soldiers that fought during the revolution ended up being the residue of the system; adrift in the middle of the political wave of this fluctuating young nation.

#### Negotiating with the Dutch

The former pickpocket who became General, performed his tricks while negotiating with the enemy. With his naivety, the illiterate voluntary fighter (both in reading sentences and maps) manipulated the enemy who wanted to know the position of their headquarters. This composition depicted a form of "weak" and cunning resistance from the weaker opposition, therefore making both sides equal.

#### Civil war

His fellow pickpocket who also became General got involved in a quarrel with him over a lover. An internal fight on the same side during an era of fighting a collective enemy. In this scene, we can see a destructive petty crisis. A dishonorable fight was replaced by a pickpocket's trick as humor, deflecting reality. The literary style maneuvered to alter the scene. A film production mode maneuvered to disguise its criticism towards a mentally degenerate system.

#### Dialogue with Bang Pohan

In this scene, we must read the complete idea, hanging solely on the dialogue. Ignoring them eating their durian, a defining characteristic in the Batak tradition, the post-revolution army system on disciplining its members became clear. The image of becoming an outcast worried Nagabonar, who will lose his identity after the war. This is just an illustration of how Bromocorah experienced this position of being outside the system at the early days of the Republic.

#### The pickpocket's identity

##### The dream of revolution

Throughout those two clips, through the dialog, Bromocorah revealed itself.

The dream of revolution is a radical change happening in the social system. The fight is fueled by faith in that change

Nagabonar revealed a glance of the outcast position experienced by the society under the previous political authority. In a carefree manner, the Bromocorah claimed himself as an artist. Yet, there is no opportunity in sight.

Pure imagination. Only fiction.

(9) Through the lenses of the Dutch Commander's binocular, Nagabonar was alive and well: multiplying, even.

Once the system legitimizes the position of its residue through names, the name will come

into being and multiplies. It will create its own aesthetic and flow through the stream of the system.

Imagining Bromocorah's aesthetic, it speaks of the most local thing in itself.

Otty Widasari, August 19, 2019.

## APPENDIX I

# **COPY OF KEYNOTE SPEECH'S DISCUSSION SESSION "Bromocorah"**

**Prashasti Wilujeng Putri** (Moderator)

Thank you, Otty Widasari, for your presentation. More or less, Otty presented the determinants of crime in the Nagabonar film and how these factors not only explain how a person is labeled a villain, but also a shadow of the future imagination after the revolution: “then what will happen?”. I invite the audience who wants to ask questions or give opinions to Otty Widasari’s presentation.

**Philippa Lovatt** (Film curator, film academic)

Thank you, Otty, for a really fascinating talk. I was very interested in the connections you are making with literature and dialogue with the concept of bromocorah. And in the end, you talked about the aesthetics, the kind of potentiality of film aesthetics. So, I wanted for you to be able to expand on that a little bit more, perhaps in relation to contemporary filmmaking, if you see a connection.

**Otty Widasari**

The core question is, “What is the concept of bromocorah in the aesthetics of contemporary filmmaking?”, right? I have no film education background, so when I do film reading or criticism, I read it based on my experience watching and making films. If we talk in the contemporary context, the aesthetic has changed a lot. With the spread of film technology that has been very horizontal, it seems that there is no longer a fixed or hegemonic language of film aesthetics, this is because of the existence of prosumer culture in the society. Finally, in my opinion, if the aesthetics of a film is read in the contemporary context, it will be very dependent on how the technology of media develops. I think the dialogue is more on that approach.

**Hafiz Rancajale** (Filmmaker, curator, Artistic Director of ARKIPEL)

I want to respond to Philippa’s question. Adding the statement from Otty, for me, it is not only the technology of the media. Especially in the Indonesian context, there has been a kind of—since 1998 (Reformasi —*Ed.*)—awareness to frame past problems in our history differently. The interesting thing is something like the young directors did, for example, Yosep Anggi Noen, who just got a jury mention at the Locarno Film Festival with his film *The Science of Fictions*. I think that is one of the most contemporary examples, specifically of how he reads and frames the bromocorah issues, if we try to relate it to the theme of Otty’s presentation. In some of his films, Yosep Anggi Noen is smart enough to construct the logic of the contemporary situation with a concept that no longer connects certain events with how harsh the system is. He just saw how other possibilities, that technology of filmmaking was in his hands. And with that, he can “manipulate” such complicated and sensitive issues, let say his films’ subject like the trauma of 1965 and the cruelty of the army in occupying the land of farmers in Java. I think that is one of the sophisticated works that we can find in contemporary Indonesian films. And I think it also happens in the context of the Southeast Asia film scene. Let say in Apichatpong’s works and some

other filmmakers. They no longer dwell on how the system works in a very linear way but can be drawn very subjective—because the event itself is fragmented in various possibilities. Thanks.

**Manneke Budiman** — *Academic in Cultural Studies, Universitas Indonesia*

I can understand why the revolutionary war was used as the background of the film. Because in such uncertain situations, such opportunities can also be present and that fate can change revolutionary too: pickpockets can become military generals, and so on. What I don't understand is: why comedy? Why does the film use comedy as its genre? Why use Batakese? Not to mention if we want to see how the bromocorah depicted in the film. For example, if I am a bromocorah, I would be very offended by the film. For me, the film is an insult to the bromocorah corps, because our performance was limited to pickpocketing watches. In fact, in Otty's presentation, in the first slide that featured a snapshot of Kusni Kasdut, I think it would be more astonishing if we wanted to look at the bromocorah context. So, there is a lot of superficiality in the *Nagabonar*. And I do not know whether it is a service or disservice to the national bromocorah corps in Indonesia. Thanks.

**Otty Widasari**

Thank you, Manneke. If you were the bromocorah corps and offended by the film because the context is bromocorah, maybe you should have been offended by me, because I put the film in this paper. So, the first question was, "Why comic?", no?

**Manneke Budiman**

Comedy. Why is the film genre comedy?

**Otty Widasari**

Okay. And why use Batakese? In the context of the paper I presented earlier, I want to try to convey about how film production in an era when media coverage and the eradication of bromocorah were intense in the range of 1982 and 1983. Then I observed those situations—observing, not doing research—and also based on my experience of watching films from an early age, there were a lot of movies that highlight the criminals. And what was in the mass media at the time also related to criminals. The films produced are mostly in the action genre. Presumably, the directors avoid themselves to be seen criticizing the government. However, whether there are directors who really have such awareness or just follow the trend in making action films or films about criminals such as *carok*, *singo*, *warok*,<sup>1</sup> and so on. Then suddenly in 1986, amidst those phenomena, there was this film titled *Nagabonar*; the film I chose—in my reading—as a film which tries to criticize the mentality, the

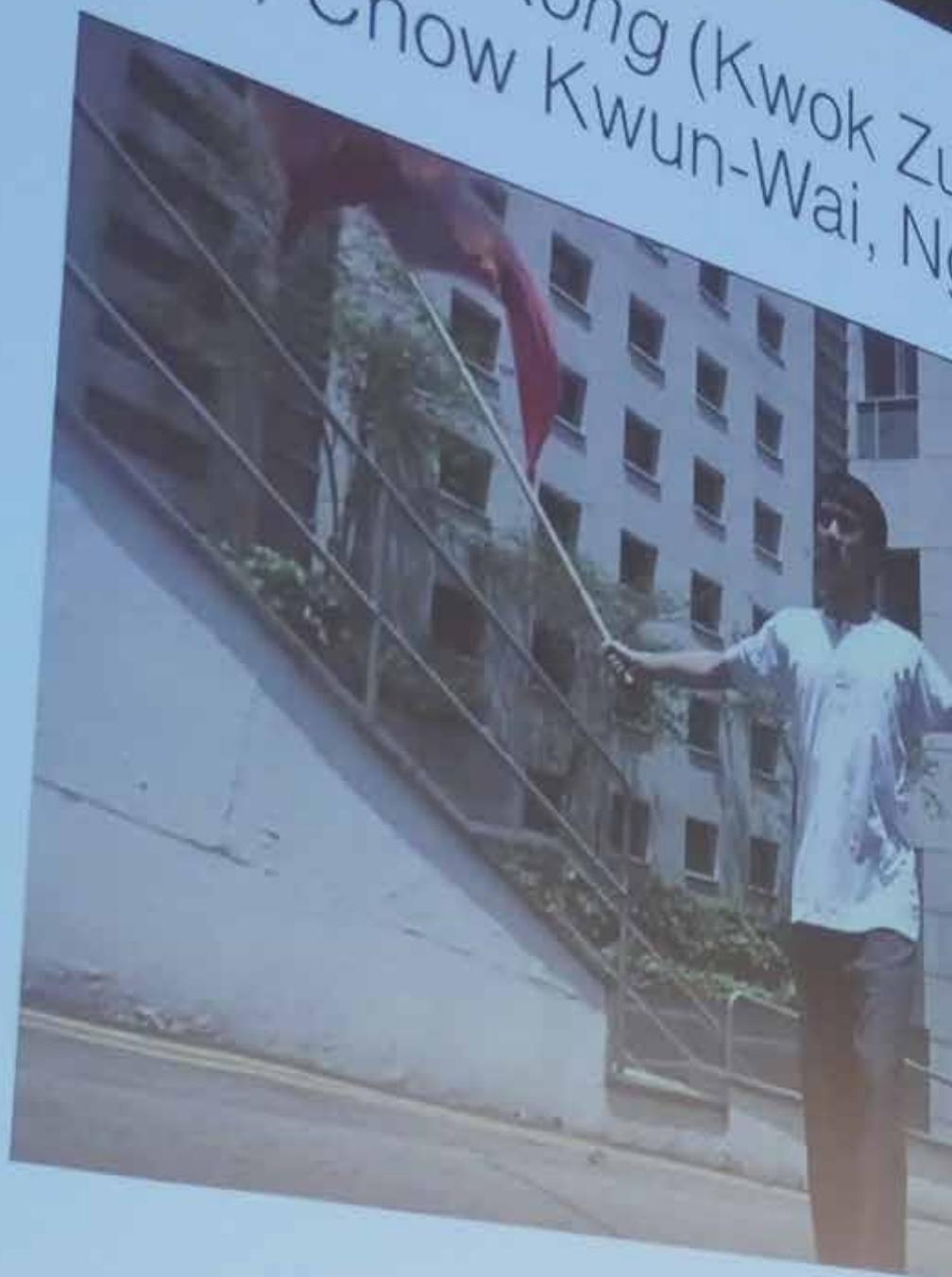
---

1 Editor's Note: *Carok*, *singo*, and *warok* are local terms in Indonesia of bromocorah.

wicked of the system, or whatever in a more dodgy way. That is what I highlighted in the context of my efforts to see what bromocorah is in this paper. So, I think, maybe it's not the film or the intention of the film that puts itself in the bromocorah position; but on how the act of film production in an era where censorship was stringent, and it was impossible to criticize the government directly. I really like and also highlight how Asrul Sani, the scriptwriter, wrote this film. Of course, it is related to how he plays in the realm of criticism but in situations that do not allow criticism.

Then related to the Batakese, what is interesting is that Asrul tried to use the plot in the revolutionary period because it could illustrate or be able to alter the roles of power or authority and so on. He used the actual plot during the revolution when the Dutch piggybacked England after Japan's defeat. And the areas most controlled by one of them are Sumatra and West Sumatra. Then the song *Mariam Tomong* is like a song to put children to sleep, but it talks about the spirit to drive out invaders with a bamboo cannon. Although at the beginning of the film, it is written that this film was fiction and had nothing to do with 1945's revolution. But, the director did take a plot that was more or less in that period. I also remember a time when watching the film; I was still in the sixth grade of elementary school when a certain ethnic stereotype became a joke between me and my father. At that time, it was not too offensive, while now it is a bit scary. For example, "Oh, the Batak people usually just sing, play chess, and pickpocketing." Three of Batakese stereotypes in the society used in this film as satire and humor. As comedy. I think that's how Asrul dodges in doing such criticism to the government.

ong Kong (Kwok Zu  
Au, Chow Kwun-Wai, No



**PANEL I**

...ne, Wong Fei-pang,  
...g Ka-leung, 2015)



MANNEKE BUDIMAN  
PHILIPPA LOVATT  
RONNY AGUSTINUS

*MODERATOR*  
PRASHASTI WILUJENG PUTRI



BROMOCORAH: POSISINYA DALAM KONTEKS SOSIAL, POLITIK, KULTURAL  
BROMOCORAH: ITS POSITION IN SOCIAL, POLITICAL, AND CULTURAL CONTEXT

# **Bromocorah: Kekuatan Arusbawah dan Institusionalisasinya oleh Politik Negara**

Manneke Budiman

### Sosok Bromocorah dalam Sastra

TULISAN INI MENYOROTI TEGANGAN ANTARA BROMOCORAH di satu pihak sebagai suatu elemen arus bawah, dan negara di pihak lain sebagai kekuasaan yang mau mengontrol, menaklukkan, dan mengendalikan bromocorah. Tegangan ini menjadi penting untuk dipahami agar kita mampu melihat bagaimana kedua kekuatan ini, yang di permukaan seringkali digambarkan memiliki hubungan antagonistik, bisa jadi memiliki hubungan yang lebih 'akrab' dan mutualistik. Untuk tujuan ini, saya menggunakan ilustrasi dalam Sastra Indonesia sebagai titik tolak.

Secara leksikal, pendefinisian bromocorah di dalam berbagai kamus, sejauh ini, sangat tidak memadai. Selain tidak memadai, definisi yang ada juga sangat pendek dan bahkan bertumpang-tindih dengan hal-hal lain. Misalnya, dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI) beberapa edisi berbeda, yang paling mencolok adalah identifikasi bromocorah dengan "residivis". Jadi, dalam hal ini, sifat kejahatan kambuhannya yang ditonjolkan. Akan tetapi, yang menarik adalah bagaimana kamus-kamus itu juga secara tersirat menyadari bahwa bromocorah adalah bagian dari masyarakat, bukan suatu anomali yang berada di luar masyarakat, apalagi bersitegang dengan masyarakat, dalam artian bromocorah sebagai 'musuh masyarakat'. Bromocorah digambarkan sebagai orang-orang biasa, tetapi yang sewaktu-waktu mampu tanpa segan-segan melakukan tindak kejahatan. Mengapa dan pada momen seperti apa mereka berubah menjadi penjahat—menjadi sesuatu yang seolah-olah berada di luar masyarakat, atau menjadi musuh masyarakat?

Adanya secercah kesadaran bahwa bromocorah berada di ruang 'antara' yang tidak jelas bisa dilihat di dalam cerpen Mochtar Lubis berjudul "Bromocorah", terbit pertama kali dalam kumpulan cerpen *Bromocorah*, pada 1983. Ada satu potongan di dalam cerpen itu di mana si tokoh bromocorah yang tidak punya nama ini berpapasan dengan orang kampung, dan mereka saling menyapa, seperti untuk menunjukkan bahwa ia adalah salah satu dari 'kami' atau bagian dari komunitas kampung itu juga. Yang menarik adalah bahwa si bromocorah sendiri secara subjektif merasa dirinya bukan bagian dari orang-orang kampung itu, meski mereka setiap hari bertemu dan bertegur sapa dengannya. Jadi, ada

perasaan terasing dari sisi si bromocorah sendiri—perasaan terasing dari tatanan atau sistem sosial yang normal, meskipun orang-orang kampung itu sendiri tidak atau belum tentu merasa seperti itu. Saya akan kembali ke topik ini nanti, tetapi sekarang saya akan memusatkan pembahasan pada isi cerpen Mochtar Lubis ini.

Dari perasaan subjektif si bromocorah tersebut, tampak memang ada semacam ruang kosong yang mereka huni yang membuat mereka ini, kalau kita menjadikannya sebagai sebuah kolektif, membentuk suatu kelompok sosial tersendiri. Mereka bukan bagian sepenuhnya dari rakyat jelata, apalagi kelas menengah, apalagi elit. Mereka menjadi suatu kelompok sosial tersendiri yang keberadaannya tidak diakui, dan oleh sebab itu menjadi bagian dari *the undercurrent* atau arus bawah, yang selalu ada tetapi tidak pernah menjadi resmi ataupun diakui keberadaannya.

Namun, di dalam momen-momen tertentu di dalam sejarah, mereka tiba-tiba menjadi banyak dan bermunculan di mana-mana, bukan karena baru ada atau baru muncul, tetapi sudah ada sebagai bagian masyarakat yang normal. Hanya situasi historis, politis, sosial, dan ekonomi pada suatu saat tertentulah yang menyebabkan orang-orang biasa ini kemudian berganti baju menjadi bromocorah, dan kita tiba-tiba melihat kehadirannya sangat banyak. Para kriminal yang seringkali disebut dengan bromocorah ini memanfaatkan ruang vakum yang ditinggalkan atau tidak mampu diisi oleh kekuasaan dominan atau oleh kemapanan, karena adanya krisis: krisis legitimasi, atau krisis-krisis jenis lain.

Dalam sejarah Indonesia modern, periode revolusi adalah salah satu contoh kekosongan besar yang lalu diisi oleh berbagai kelompok informal yang pada lazimnya tidak diakui keberadaannya. Mereka muncul tidak sebagai sosok penjahat berbadan kekar, bertampang sangar, dan bertato, tetapi bisa sebagai sosok berseragam dengan berbagai macam *insignia* dan atribut ataupun medali dan tanda jasa yang dibuat-buat sendiri. Jadi, tidak selalu bromocorah tampil dalam wujud preman yang menyeramkan, seperti yang seringkali dimitoskan atau dimonsterkan, khususnya pada era Orde Baru.

Ambiguitas representasi para bromocorah ini, khususnya di dalam sastra, patut dikaji lebih dalam. Jadi, sedari awal, ambiguitas atau kemenduaan ini menjadi suatu pintu masuk penting untuk mengerti hubungan apa yang ada di antara bromocorah dan negara. Jadi, di satu sisi ada stigma bromocorah sebagai ancaman, bahaya, dan sampah atau musuh masyarakat, tetapi di dalam sastra, seringkali justru citranya itu diromantisasi, bahkan tak jarang ditampilkan agak heroik, dan tidak harus disertai dengan tertawaan atau cemoohan, seperti yang kerap muncul di dalam genre-genre komedi. Bahkan, dalam hal-hal tertentu, bromocorah ditokohkan sebagai pahlawan. Ini yang menggelitik bagi saya, sehingga saya sampai pada dugaan bahwa ambiguitas seperti ini bukan sekadar sebuah 'kecelakaan sejarah' yang muncul secara kebetulan, tetapi menjadi pola yang bisa kita lacak terus di dalam beberapa zaman, paling tidak di dalam beberapa karya sastra, jika kita sepakat bahwa sastra juga sedikit banyak menjadi cermin bagi zamannya.

Ada ruang antara yang tidak bertuan, sebagai bagian dari kemapanan yang tidak selalu diakui, tetapi visibilitasnya bisa kita tangkap kalau saja kita mau turun ke bawah permukaan kemapanan itu. Dia adalah suatu kekuatan yang selalu dinamis dan bergejolak di bawah permukaan atau yang dikenal dengan arus bawah. Suyanto *et al.* mengartikan

arusbawah sebagai “suatu bentuk fenomena resistensi sosial, kultural, dan politik yang mewakili kekuatan riil masyarakat di luar sistem dan struktur kekuasaan formal” (1994:ix). Akan tetapi, batasan dan kriteria arusbawah ini sangatlah luwes dan longgar sehingga tidak mudah untuk dikategorikan dengan jelas.

Kemapananan, ironisnya, selalu memerlukan bromocorah ini, tidak hanya untuk dikambinghitamkan sebagai biang kerok jika terjadi kekacauan, tetapi juga sebetulnya dia juga berfungsi untuk menyediakan alibi bagi kemapanan atau kekuasaan dominan bagi kegagalan mereka untuk menyejahterakan rakyat. Dengan demikian, kegagalan menyejahterakan rakyat, yang menghasilkan korban-korban, antara lain kaum bromocorah itu sendiri, dikembalikan lagi ke para bromocorah, seolah-olah kegagalan itu disebabkan oleh ulah mereka yang selalu mengganggu keamanan dan ketertiban. Di sinilah letak kompleksitasnya. Bromocorah adalah pelaku sekaligus juga korban. Maka, di dalam peranannya yang dualistik itu, para bromocorah menjadi suatu aset yang sangat berharga bagi kemapanan, dan kemapanan tersebut tidak sungguh-sungguh bisa mapan secara ajeg jika tidak ditopang secara paradoksikal oleh kehadiran bromocorah.

Sekarang saya mau kembali lagi lebih dalam ke isi cerpen Mochtar Lubis. Di sini, bromocorah yang tidak bernama itu jauh sama sekali dari citra bromocorah yang kita kenal dari media massa atau yang dimonsterkan oleh wacana-wacana resmi. Dia tidak digambarkan sama sekali dalam cerita pendek itu sedang merampok atau membunuh. Sebaliknya, dia digambarkan sangat manusiawi, seorang kepala keluarga, suami, ayah, yang sangat menyayangi keluarganya dan selalu mengkhawatirkan masa depan anaknya.

Dia juga menyimpan keprihatinan mendalam pada ketimpangan sosial yang terjadi di hadapannya, yang membuatnya tidak berdaya, bahkan sebagai seorang jagoan pun, untuk mengubah kondisi timpang itu. Stigma bromocorah yang sudah terlanjur melekat pada dirinya menutup pintu baginya untuk bisa mengubah hidupnya, untuk mendapatkan kesempatan kedua, atau untuk mencari alternatif hidup yang lain di luar profesi atau praktik sebagai bromocorah.

Cara Mochtar Lubis bercerita ini mengusik saya. Ia tidak menampilkan persoalan ini sebagai suatu tragedi sosial atau tragedi kemanusiaan, tetapi justru disampaikan seperti cerita drama yang menyentuh hati, yang berisiko membuat kita luput untuk melihat sisi tragisnya. Seperti halnya genre komedi di dalam filem yang menampilkan bromocorah secara komikal, yang juga berisiko membuat kita kehilangan kesempatan untuk melihat bahwa fenomena bromocorah adalah suatu fenomena sosial yang tragis.

Di dalam cerpen ini, pembaca diajak untuk melakukan identifikasi positif diri mereka dengan si bromocorah, yang di sini berperan sebagai protagonis, sementara kekuatan sosial yang menghasilkan ketimpangan-ketimpangan itu adalah antagonisnya. Pada suatu bagian cerpen, dituliskan bahwa menjadi bromocorah adalah sebuah kebanggaan bagi keluarga dan desa. Ini sebabnya pada awal tadi saya katakan bahwa penduduk desa itu menganggap si bromocorah sebagai bagian dari mereka. Namun, yang merasa teralienasi dan tidak sepenuhnya merasa menjadi bagian dari masyarakat yang normal itu tak urung adalah si bromocorah itu sendiri.

Bagi warga desa, ia adalah kebanggaan mereka, dan bukan aib atau sampah masyarakat seperti dalam mitos-mitos keamanan dan ketertiban Orde Baru. Tambahan lagi, ada pesan yang agak romantik, seperti tampak dalam kutipan, "...jangan mengambil sesuatu dari rakyat kampung sendiri dan kampung-kampung yang berdekatan..." (dengan implikasi bahwa kampung-kampung yang jauh boleh saja dirampok). Jadi, ada oposisi antara yang dekat dan yang jauh, antara yang dikenal dan yang asing. Ini menambah ambiguitas, kalau tidak boleh disebut kontradiksi, dari sosok bromocorah di dalam cerpen Mochtar Lubis.

Ke belakang, tidak lama sesudah pergantian kekuasaan dari Orde Lama ke Orde Baru, kita melihat munculnya sebuah sajak dari Bumi Priangan, karya Ajip Rosidi, "Jante Arkidam". Jante Arkidam adalah sosok bromocorah yang sama sekali berbeda dari bromocorah tak bernama yang lahir di era Orde Baru dalam cerpen Mochtar Lubis. Sajak ini bergenre epik, yang lazim dipakai untuk menceritakan sosok-sosok besar, raja-raja, dan pahlawan-pahlawan. Ajip Rosidi menggambarkan Jante Arkidam sebagai bajingan tulen tanpa sisi baik sama sekali: suka main perempuan, gemar minum, gemar judi, tukang rampok, pembunuh berdarah dingin, semua itu dilakukannya demi kesenangan, dan tanpa sembunyi-sembunyi di hadapan lawan-lawannya yang dibuatnya merasa tidak berdaya. Siapa mereka itu? Mantri polisi, wedana, yang notabene adalah aparat-aparat negara yang mestinya bertugas menjamin keamanan, kedamaian, dan kestabilan. Namun, justru di hadapan bromocorah seperti Jante Arkidam, mereka tidak memiliki daya sama sekali.

*'Mantri polisi lihat ke mari!  
Bakar mejajudi dengan uangku sepenuh saku  
Wedana jangan ketawa sendiri!  
Tangkaplah satu ronggeng berpantat padat  
Bersama Jante Arkidam menari  
Telah kusibak rujibesi!'*

*Berpandangan wedana dan mantri polisi  
'Jante, Jante Arkidam!  
Telah dibongkarnya pegadaian malam tadi  
Dan kini ia menari!'*

Di sini kita mulai melihat hadirnya kritik sosial. Orang bisa saja terpujau pada pelukisan bejatnya Jante Arkidam, tetapi yang mestinya mengusik pikiran adalah pertanyaan: mengapa negara gagal menjalankan fungsinya di dalam zaman kacau yang dilukiskan oleh sajak "Jante Arkidam" ini? Dia menantang secara terbuka mantri polisi di tempat perjudian dan mengolok-olok wedana untuk menari bersama dia, sembari mengaku terang-terangan, bahwa malam sebelumnya ia merampok dan mendobrak pegadaian untuk mengurus isinya. Siapa berani menangkapnya?

*Sepasang mata biji saga  
Tajam tangannya lelancip gobang  
Berebahan tubuh-tubuh lalang dia tebang  
Arkidam, Jante Arkidam*

*Dinding tembok hanyalah tabir embun  
Lunak besi di lengkungannya*

*Tubuhnya lolos di tiap liang sinar  
Arkidam, Jante Arkidam*

Sajak ini mengilustrasikan ketidakberdayaan negara di hadapan problematika sosial, yang dipersonifikasi atau dimanifestasikan oleh sosok Jante Arkidam. Bromocorah ini sama sekali tidak digambarkan manusiawi. Bahkan, penggambarannya cenderung lebih mirip sosok monster, khususnya di mata lawan-lawannya. Ia tidak kenal takut, tidak terkalahkan, membunuh sebagai kesenangan—ini sosok *antihero* yang betul-betul memecundangi negara dan aparat-aparatnya.

Risikonya, memang kita bisa membaca cerita ini sebagai suatu glorifikasi terhadap kaum penjahat. Namun, seperti saya katakan di atas, kita juga tidak terlalu sulit untuk melihatnya sebagai suatu kritik sosial serta gambaran disfungsi negara beserta aparaturnya di dalam menyelenggarakan negara, khususnya di zaman yang vakum, karena latar waktu yang ditampilkan dalam sajak adalah ketika kolonialisme belum lama berakhir. Adanya kosakata seperti “mantri polisi”, “wedana”, yang mencerminkan institusi-institusi pada zamannya, mengindikasikan hal itu.

### **‘Simbiosis’ Bromocorah dan Negara**

Perpaduan antara citra heroik dan bajingan dalam pelukisan bromocorah dalam sastra Indonesia memiliki latar belakang sejarahnya sendiri yang menarik. Sejak awal kemerdekaan, sejumlah sejarawan telah mencatat bagaimana pemerintahan republik yang baru merdeka menggunakan kekuatan gerombolan kriminal untuk memaksakan pengakuan internasional atas Indonesia. Karena, dengan memberikan pengakuan tersebut, dunia akan melihat kekerasan dan penghancuran yang marak terjadi di negeri baru itu akan dapat diakhiri (Cribb 1991). Praktik penggunaan kaum kriminal oleh negara untuk mencapai tujuan-tujuan politiknya ini terus berlanjut hingga jauh ke dalam era kemerdekaan (Cribb 1984; Ryter 1998; Bourchier 1994). Dalam hal ini, para kriminal difungsikan sebagai ‘aparatur bantuan’ oleh negara untuk melakukan kekerasan demi kepentingan negara (Cribb 2011:43).

Penjahat sudah pergi, tetapi kita belum juga melihat kemakmuran, kesejahteraan, keadilan yang dijanjikan, yang mestinya hadir dalam waktu cukup cepat sesudah akhir era kolonial itu. Jante Arkidam mengalami monsterisasi sekaligus romantisasi. Penggambarannya dalam sajak sangat berorientasi pada keperkasaan fisik dan kesadisan perbuatannya. Sajak mendeskripsikan matanya, tangannya, dan segala macam

perbuatannya, kekuatannya, pun kesaktiannya.

Kembali ke era Mochtar Lubis pada tahun 1980-an. Dasawarsa ini adalah puncak dominasi kekuasaan Orde Baru. Pada saat itulah juga muncul fenomena ‘Petrus’ (penembak misterius) yang menggegerkan. Banyak orang yang hilang dan mati terbunuh tanpa diketahui siapa pelakunya atau apa persisnya kejahatan yang telah mereka perbuat sehingga pantas diganjar dengan kematian mengenaskan itu. Berita yang tersebar adalah bahwa mereka itu para penjahat atau residivis yang ulahnya meresahkan masyarakat dan mengganggu ketertiban. Orde Baru tidak mau menyebut mereka sebagai korban. Walaupun mereka dihabisi dan kehilangan nyawa, mereka pada hakikatnya adalah pelaku kejahatan. Jadi, kembali lagi, kita berhadapan dengan ambiguitas status para bromocorah yang dijuluki ‘gali’ (gabungan anak liar) itu.

‘Petrus’ dimaksudkan sebagai suatu terapi kejut, yang khususnya ditujukan pada masyarakat kelas bawah karena mereka inilah yang selalu direpresentasikan sebagai pengacau yang tidak puas, yang selalu menuntut, yang cemburu secara sosial pada kelas menengah dan atas. Jadi, ini adalah pesan atau peringatan kepada rakyat kelas bawah dan sekaligus sebagai unjuk kekuatan negara untuk menyatakan bahwa negara masih eksis dan berkuasa. Itu pesannya. Maka, dengan sengaja mayat-mayat dibiarkan di pinggir jalan menjadi tontonan, suatu teater kengerian atau *theater of atrocities* yang dengan sengaja dan sistematis dijalankan untuk menimbulkan efek kejut, seperti dituturkan Soeharto sendiri dalam otobiografinya, *Soeharto: My Thoughts, Words and Deeds: An Autobiography* (1991),

*Mayat-mayat ditinggalkan begitu saja di tempat mereka (di jalan-jalan), seperti itu saja...ini adalah ‘shock therapy’...sehingga orang banyak akan mengerti, bahwa berhadapan dengan penjahat tetap akan ada yang bertindak melawan dan mengawasi mereka.*

Akibatnya, pada era Orde Baru, ruang publik—jalanan—digambarkan sebagai tempat berbahaya yang lebih baik dihindari. Khususnya oleh siapa? Oleh kelas menengah, karena merekalah yang merindukan kemapanan, keamanan, kepastian, dan stabilitas. Maka dari itu, kelas menengah ini diisolasi dan dimasukkan ke dalam sub-subdivisi yang berpagar, berkawat duri, dan bersatpam. Mereka sama sekali disterilkan dari ruang publik yang mestinya menjadi ruang yang penuh potensi untuk hal-hal yang sifatnya radikal dan revolusioner. Secara tidak langsung, konsekuensi tersirat dari adanya ‘Petrus’ adalah bahwa *gali* merupakan unsur revolusioner tetapi dalam artian negatif sehingga harus dibasmi, harus dihentikan, dan terutama harus di jauhi oleh kelompok masyarakat ‘waras’, yaitu kelas menengah, yang *beking* utamanya adalah kekuasaan Orde Baru.

Kemudian, kita juga melihat bagaimana pada masa itu pencitraan sastrawi terhadap bromocorah pun berubah. Dalam cerpen Mochtar Lubis, tokoh bromocorah terpaksa menurunkan ilmunya kepada anaknya karena tidak ada pilihan lain. Namun, sesungguhnya hal itu dilakukannya dengan berat hati karena, sesungguhnya, ia tidak ingin anaknya mengikuti jejaknya. Di sini ada bagian dari doktrin Orde Baru yang masuk

ke dalam kesadaran kaum kelas bawah ini, sebab cerita ditutup dengan pesan agar si anak tidak mengikuti jejak ayahnya, dan bahwa menjadi bromocorah tidaklah menjanjikan masa depan yang baik. Ada kritik sosial yang disisipkan Mochtar Lubis, yakni menyangkut tiadanya pilihan lain bagi mereka yang telah mendapat stigma bromocorah untuk dapat kembali ke tengah masyarakat, sehingga tersisa pertanyaan: Lalu apa yang harus dilakukan untuk memutus rantai yang diwariskan turun temurun itu? Inilah pertanyaan kritis yang ditinggalkan oleh Mochtar Lubis untuk dijawab oleh negara.

Lewat operasi 'Petrus' yang di luar jalur hukum, secara paradoksikal penumpasan keberadaan *gali* atau bromocorah ini justru mengalami institusionalisasi. Selama ini disangkal, sekarang diakui, tetapi digambarkan sebagai unsur liar di luar sistem yang mengancam tatanan. Dalam cerpen Mochtar Lubis, hal ini disajikan dengan tiadanya nama bagi si bromocorah, padahal ia adalah tokoh sentral dalam cerita. Karena dilakukan operasi besar-besaran yang sistemik meskipun ilegal, bromocorah tidak hanya memperoleh pengakuan sesaat, melainkan menjadi terinstitusionalisasi di dalam negara. Eksistensinya diakui, diperhitungkan dengan serius, tidak lagi diremehkan, dan direspons dengan cara yang sangat dramatik. Abidin Kusno, dalam bukunya, *The Appearances of Memory: Mnemonic practices of architecture and urban form in Indonesia* (2010), berargumen bahwa 'Petrus' pada dasarnya adalah upaya negara untuk memastikan kontrolnya atas kekuatan-kekuatan arusbawah yang memang sejak lama sekali dibiarkan tetap hidup (2010:38).

Pada momen ini, seolah-olah mereka dipaksa keluar dari arusbawah untuk menjadi *visible* di permukaan dengan cara penuh kekerasan, yakni dihabisi dan ditiadakan. Visibilitas dicapai dengan cara meniadakan dan menghabisinya. Persoalannya, apakah kekuatan arusbawah ini akan hilang? Tidak. Ia justru menjadi legenda urban serta mitos yang penyebarannya meluas, dan muncullah kemudian citra-citra kriminal bertato, sadis, dan bertampang sangar. Akibatnya, semua orang bertato yang bukan *gali* pun waktu itu juga menjadi korban penumpasan. Bromocorah menjadi mitos yang hidup dan ikut membentuk arah kebijakan politik negara pada saat itu.

## Penutup

Kesimpulannya, bromocorah, sebagai bagian dari sistem sosial, hadir sebagai simtom bagi penyakit sosial yang diderita masyarakat. Ia beroperasi seperti parasit, menyerang sistem pertahanan tubuh dari dalam tatkala sistem pertahanan itu sedang lemah. Bromocorah juga adalah korban dari sistem sosial yang sakit. Upaya untuk menyembuhkan penyakit sosial itu, mau tak mau, akan berujung pada keharusan menumpas para bromocorah. Ambiguitas penyikapan terhadap bromocorah ini, baik pada tataran struktural negara maupun pada tataran estetis dalam sastra, memperlihatkan adanya kesadaran yang problematik sifatnya terhadap kompleksitas fenomena bromocorah di negeri ini.

Kajian terhadap fenomena bromocorah secara struktural tanpa mendalami dinamika dan kompleksitasnya di bawah lapisan struktural hanya akan mengarah pada kesimpulan bahwa bromocorah adalah suatu disrupti dari luar yang hadir untuk mengganggu keamanan dan ketertiban belaka, sebagaimana kita lihat dalam berbagai wacana dominan tentang kelompok sosial khas ini dalam berbagai media dan hukum resmi negara.

## Referensi

- Cribb, R. (2011). A system of exemptions: historicizing state illegality in Indonesia. Dalam Aspinal, E. & van Klinken, G. (ed.), *The State and Illegality in Indonesia*. Leiden: KITLV Press, hal. 31-44.
- Kusno, A. (2010). *The Appearances of Memory: Mnemonic practices of architecture and urban form in Indonesia*. Durham & London: Duke University Press.
- Lubis, M. (1993). *Bromocorah*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Rosidi, A. (2016). *Jante Arkidam*. Cetakan ke-2. Jakarta: Kiblat Buku Utama.
- Soeharto (1991). *Soeharto: My Thoughts, Words and Deeds: An Autobiography*. Jakarta: Citra Lamtoro Gung.
- Suyanto, B., Asfar, M., Pranata, R. (1995). *Gejolak Arus Bawah, 1988-1993*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.

isnya hanya dapat ditangkap d  
sebut

'ku' untuk alibi bagi kegagalan  
ahterahkan rakyat; ia adalah j

adaan bromocorah mutlak seb  
kemapanan



***Bromocorah dan  
“adegan yang belum usai”:  
Ten Years Thailand (2018)***

Philippa Lovatt

Ketika saya mempelajari *bromocorah* demi simposium ARKIPEL, saya merasa ide ini sangat menggugah karena [ide ini] berpikir tentang bagaimana bentuk-bentuk filem—entah dalam hal eksperimentasi, genre, atau estetika—dapat dikaitkan dengan “adegan yang belum usai”. Sebagaimana penyelenggara simposium menyatakan bahwa konsep bromocorah menunjukkan potensi untuk “mewujud” atau bahkan “menjadi sebaliknya”.<sup>1</sup> Ada semacam kekusutan dan peluang bermain dalam istilah tersebut yang bermanfaat untuk dipertimbangkan, berkaitan dengan filem yang juga bermain dengan bentuk dan genre untuk membayangkan masa depan alternatif. Filem-filem yang dibuat dalam budaya sensor sering kali, karena kebutuhan, harus mengambil bentuk “aktivis klandestin”. Apa yang bisa atau tidak bisa melewati sensor (yang penilaiannya sering kali sewenang-wenang) itu?

Ketika para pembuat filem bernegosiasi dengan pembatasan-pembatasan yang sewenang-wenang ini, mereka, seperti bromocorah, dapat menunjukkan apa yang digambarkan oleh penyelenggara ARKIPEL sebagai “skeptisisme terhadap rezim pengetahuan yang sudah mapan”. Untuk menjadi seorang ahli taktik, jelas mereka, membutuhkan tingkat fleksibilitas tertentu dan “pemikiran spekulatif”. Dan aspek pemikiran spekulatif inilah yang ingin saya tinjau sehubungan dengan proyek *Ten Years International* yang dilakukan baru-baru ini, yang secara khusus fokus terhadap kumpulan-kumpulan fiksi distopian dalam antologi *Ten Years Thailand*, yang (sementara saya menyadari kejanggalan yang jelas-jelas nampak—apakah tak ada pembuat filem perempuan di masa depan yang terbayangkan ini?) juga bereksperimen dengan bentuk dan cerita untuk mengimajinasikan “cara-cara menjadi sebaliknya”.

Dalam kajiannya tentang seni kontemporer Thailand, David Teh menegaskan bahwa “ketika seniman bergerak melampaui logika representasi nasional, kritik menjadi tersirat dan ambigu, tertanam dalam bentuk, proses, dan strategi tak lazim dalam hal

---

<sup>1</sup> Lihat <https://arkipel.org/festival/arkipel-2018-bromocorah-7th-jakarta-international-documentary-and-experimental-film-festival/>

naratif dan penerjemahan.”<sup>2</sup> Persamaan dapat ditarik dengan filem-filem pendek yang membentuk *Ten Years Thailand* (dan mungkin lebih luas lagi, dalam sinema seni Thailand), yang juga menerapkan strategi miring untuk mengkritik situasi politik di Thailand dan, khususnya, pergeseran ke arah otoritarianisme, menyusul kudeta militer tahun 2010 dan 2014. Sejak peristiwa ini, Sudarat Musikawong dan Malinee Khumsupa berpendapat, sinema independen telah menjadi tempat “di mana pembuat filem dan pembuat/seniman video DIY mengekspresikan emosi-emosi dan perspektif-perspektif, dan mengajukan pertanyaan-pertanyaan yang sebaliknya tidak akan didukung oleh pasar komersial atau dimaafkan oleh negara.”<sup>3</sup>

Genre yang biasanya kita asosiasikan dengan masa depan spekulatif, fiksi ilmiah, terkenal dengan kualitas intertekstualnya—kesetujuannya yang penuh arti dan mengasyikkan pada filem-filem atau karya-karya seni dan sastra terdahulu—menanamkan filem-filem tersebut secara naratif dan estetis di dalam “sebuah jaringan relasi-relasi dan praktik-praktik yang aktif.”<sup>4</sup> Lihat, misalnya, penghormatan Apichatpong Weerasethakul kepada *La Jetée* (1962) karya Chris Marker dalam *Primitive* (2009) sebagai isyarat menuju lanskap-mimpi distopis masa depan. Tapi secara bertahap, fluiditas tekstual ini meluas ke dunia di luar filem, di mana kiasan dan simbol fiksi menjadi terjalin erat ke dalam wacana politik.

Seperti yang akan saya bahas di bawah, *Ten Years Thailand* mengangkat suatu cermin untuk proses-proses tersebut. Omnibus ini terdiri dari empat filem pendek: *Sunset*-nya Aditya Assarat, *Catopia*-nya Wisit Sasanatieng, *Planetarium* karya Chulayarnnon Siriphol, dan *Song of the City* karya Apichatpong Weerasethakul.<sup>5</sup> Seperti filem pertama dari seri *Ten Years*, *Ten Years Hong Kong*, filem ini telah memainkan peran aktif dalam gerakan pro-demokrasi melalui pemutaran publik. Penayangan perdananya berlangsung di Bangkok pada bulan Desember 2018 selama periode kampanye politik yang intens menjelang pemilihan umum pada bulan Maret 2019 (pemilihan pertama yang berlangsung di Thailand dalam delapan tahun) dan beberapa politisi pro-demokrasi, termasuk pemimpin dari partai Future Forward Party yang progresif, Thanatorn Juangroongruangkit, diundang untuk hadir. Beberapa memberikan pidato singkat tentang harapan mereka untuk masa depan politik Thailand, pasca pemilihan.<sup>6</sup>

Sejak kudeta pada tahun 2014 dan kematian Raja Bhumibol Adulyadej dua tahun kemudian (setelah tujuh puluh tahun berkuasa), ranah politik Thailand yang demikian

2 David Teh, *Thai Art: Currencies of the Contemporary* (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2017), hlm. 153.

3 Sudarat Musikawong dan Malinee Khumsupa, ‘Notes on camp films in authoritarian Thailand’, *South East Asia Research*, 27:3, (2019): 277.

4 Annette Kuhn, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction* (Verso: London and New York, 1990), hlm. 177.

5 Lihat Anchalee Chaiworaporn, “Ten Years Thailand: The Future Becoming” dalam *Frames Cinema Journal*, Issue 15 (May 2019) <https://framescinemajournal.com/article/ten-years-thailand-the-future-becoming/> untuk informasi lebih lanjut tentang konteks politik dan pendanaan filem.

6 Meskipun berada di luar cakupan esai ini untuk membahas secara rinci, penting untuk dicatat bahwa, setelah pemilihan, Thanathorn Juangroongruangkit didakwa dengan hasutan. Lihat Caleb Quinley, “Thailand: Anti-military party leader faces sedition charges”, *Aljazeera* (6 April 2019) <https://www.aljazeera.com/news/2019/04/thailand-anti-military-party-leader-faces-sedition-charge-190406052615231.html>

terpecah-pecah telah memberikan suatu prisma metakhayali yang melaluinya kiasan dari sastra dan sinema distopian dibiaskan dalam kenyataan-kenyataan hidup sehari-hari dan praktik-praktik kontrol sosial, protes, dan selisih pendapat. Seperti kebanyakan lanskap politik global, membedakan antara fiksi dan kenyataan mungkin tidak pernah lebih sulit. Selama kudeta 2014, salam tiga jari yang ada dalam filem *The Hunger Games: Mockingjay* Bagian I (Francis Lawrence, 2014) menjadi gestur simbolis dari perlawanan terhadap kontrol otoriter, yang mengarah ke beberapa penangkapan dan pembatalan pemutaran-pemutaran filem di sebuah bioskop di Bangkok.<sup>7</sup> Mengomentari pemutaran filem *The Hunger Games* di Thailand, juru bicara Kantor Perdana Menteri menegaskan bahwa: "Menonton filem adalah hal pribadi, dan mereka semua memiliki hak untuk melakukan itu, tetapi jika, setelah menonton filem itu, ada kegiatan politik yang terlibat, ini dilarang oleh hukum darurat militer."<sup>8</sup> Ini hanyalah salah satu dari banyak kegiatan publik tertentu yang dilarang, termasuk membaca novel George Orwell yang berjudul *1984*, rencana pemutaran filem *1984* (Michael Radford, 1984), makan *sandwich* di depan umum dan memainkan lagu kebangsaan Prancis, makan *sandwich* di depan umum sambil membaca buku-buku yang berkaitan dengan kediktatoran dan perlawanan, mengenakan kaos oblong dengan slogan "Respect my vote", memegang selembur kertas A4 kosong atau memegang plakat bertuliskan "Memegang plakat bukanlah kejahatan", dan pesan anti-kudeta lainnya.<sup>9</sup>

Dalam artikel berjudul "A Glossary of 2014 Newspeak", Kong Rithdee menjelaskan bahwa junta memperkenalkan versinya sendiri tentang *newspeak* Orwellian di mana kata-kata yang tampaknya tidak berbahaya mengambil makna yang lebih menyeramkan dalam konteks kediktatoran militer.<sup>10</sup> Misalnya, sebuah "undangan" ("*invitation*") dapat berarti permintaan seseorang untuk melapor ke kantor polisi atau kamp militer atau panggilan resmi untuk melakukan hal yang sama. Awalnya, undangan-undangan ini diumumkan setiap malam di televisi tapi kemudian disampaikan secara langsung oleh personil militer di depan pintu. Yang lebih memprihatinkan, adalah istilah "meditasi", yang berarti "menghabiskan 'waktu tenang' di bawah perawatan tentara di kamp militer" tanpa "gangguan" kontak dari rumah.<sup>11</sup> Jajak pendapat resmi yang dirilis melalui militer pada saat itu menunjukkan bahwa hingga 90% orang Thailand puas diungkapkan (dan mungkin dibujuk) melalui lagu *Return Happiness to Thailand* yang ditulis oleh Perdana Menteri dan pemimpin NCPO (National Council for Peace and Order), Jenderal Prayuth Chan-ocha. Seperti yang dijelaskan oleh etnomusikolog Ben Tausig, lagu tersebut "telah direkam

7 Lihat Seth Mydans, "Thai Protesters Are Detained After Using 'Hunger Games' Salute", *New York Times* (20 November 2014) [https://www.nytimes.com/2014/11/21/world/asia/thailand-protesters-hunger-games-salute.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2014/11/21/world/asia/thailand-protesters-hunger-games-salute.html?_r=0)

8 Kaewmala, "Life under the Thai junta in 2014, Part 1: On Attitude and Happiness", *Asian Correspondent*, (6 November 2014) <https://asiancorrespondent.com/2014/11/life-under-the-thai-junta-attitude-and-happiness/>

9 Anon, "Peaceful and normal actions forbidden under the junta regime", Prachatai English, 2/7/2014, <https://prachatai.com/english/node/4184>. Tyrell Haberkorn mencatat bahwa *1984*-nya Orwell pertama kali diterjemahkan ke dalam bahasa Thailand pada tahun 1982 dan sejak itu banyak dicetak ulang, "paling baru setelah kudeta, ketika visi distopiannya mengambil relevansi baru". Lihat Tyrell Haberkorn, "Repression, Resistance, and the Law in Post-Coup Thailand" *Current History*. (September, 2015): 16-22.

10 Kong Rithdee, "A Glossary of 2014 Newspeak", *Bangkok Post* (15 November 2014) <https://www.bangkokpost.com/opinion/opinion/443452/a-glossary-of-2014-newspeak>

11 Kaewmala, *op. cit.*

dengan tergesa-gesa pada 20 Mei [2010] sehari setelah militer Thailand menyerang daerah yang diduduki pusat aksi Kaos Merah di pusat kota Bangkok... mengakibatkan puluhan kematian dan ribuan luka-luka. Semua orang dicekam ketakutan. 'Bring Back the Happiness' direkam untuk membantu memulihkan ketenangan."<sup>12</sup> Tausig melanjutkan dengan menggambarkan bagaimana para selebriti dibawa masuk untuk muncul di video lagu yang diputar berulang-ulang, siang dan malam, di televisi dan di Skytrain. Gema dengan *Brave New World*-nya Aldous Huxley (1931), di mana populasi disimpan dalam keadaan terganggu oleh hiburan yang dangkal dan diindoktrinasi melalui saran hipnopaedik ("Semua orang bahagia saat ini"), sangat mencolok.

Teeranai Charuvastra mengamati bahwa "Tentara telah menjadi pemandangan umum dalam kehidupan sehari-hari sejak kudeta 2014, telah mengadopsi peran ganda sebagai petugas penegak hukum dan pasukan keamanan untuk junta yang berkuasa."<sup>13</sup> Dalam *Sunset*-nya Aditya Assarat, sekelompok tentara mampir ke galeri Artist + Run Bangkok untuk menindaklanjuti keluhan. Interaksi di antara para prajurit dan pekerja galeri dalam filem itu membongkar sifat penyensoran di bawah kediktatoran militer sebagaimana yang dirasakan oleh orang-orang bahwa filem itu dimaksudkan untuk "melindungi". Cerita ini didasarkan pada sebuah peristiwa yang terjadi di Galeri Ver di Bangkok pada Juni 2017 ketika tentara bersikeras untuk menghapus tiga foto dari pameran Harit Srikhao, *Whitewash* (yang merupakan respons terhadap pembantaian 2010 ketika para demonstran "baju merah" pro-demokrasi ditembak tanpa pandang bulu dan dibunuh oleh militer).<sup>14</sup> Dalam filem ini, sebuah pameran fotografi telah diadakan di galeri tersebut, berjudul "I Laughed So Hard I Cried"—serangkaian gambar duniawi dari kehidupan sehari-hari dan potret-potret yang dimaksudkan untuk mengekspresikan emosi spontan subjek (berbeda dengan fotografi yang sangat formal dari potret kerajaan yang ada di mana-mana di Thailand). Sementara manajer galeri menyatakan keterkejutannya atas pengaduan itu, berkata kepada salah seorang prajurit bahwa ia menganggap pameran itu cukup "ringan", satu gambar khususnya seorang petugas polisi yang menangisi makanan Burger King-nya menyebabkan kekhawatiran. Petugas itu menantanginya, "Seorang polisi yang menangis di Burger King ringan? ... Ini bukan gambar yang tepat untuk ditampilkan." Sementara itu, menjadi jelas bahwa pengemudi muda van tentara, Kaen yang sedikit geli, atau mungkin malu, oleh kegembiraan yang berlebihan dari seniorinya, naksir salah satu pembersih galeri, Ann. Ketika para prajurit nongkrong, menunggu si seniman tiba, rekan kerja Ann, seorang "bibi" yang sangat rendah hati, langsung mengajaknya untuk bergabung dengan mereka saat istirahat dan memulai percakapan dengannya: "Ini adalah ketiga kalinya Anda berkunjung tahun ini, mengapa terus mengganggu orang?" "Hanya melakukan tugasku," katanya.

<sup>12</sup> Ben Tausig, *Bangkok is Ringing: Sound, Protest, and Constraint* (New York: Oxford University Press, 2019), hlm. 9

<sup>13</sup> Teeranai Charuvastra, "Soldiers Remove Artworks from Bangkok Gallery", Khaosod English (16 Juni 2017) <http://www.khaosodenglish.com/politics/2017/06/16/soldiers-remove-artworks-bangkok-gallery/>

<sup>14</sup> Lihat Thanavi Chotpradit, "Of Art and Absurdity: Military, Censorship and Contemporary Art in Thailand", *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, Vol. 3, No. 1 (2018): 5-25.

Ketika si seniman tiba di galeri dan mencoba untuk mempertahankan karyanya, kepala prajurit tersebut menjelaskan bahwa foto itu dapat menyebabkan “konflik dan kesalahpahaman” di masyarakat dan karenanya harus dihapus untuk menghindari provokasi kerusuhan sipil. Pernyataan ini memiliki arti khusus untuk potret ini, yaitu seorang gadis sekolah berdiri di depan Monumen Demokrasi di Ratchadamnoen Avenue di pusat kota Bangkok. Namun, makna simbolis dari monumen ini ambivalen; dipesan pembuatannya pada tahun 1939 untuk menandai revolusi 1932 ketika monarki absolut digulingkan oleh Field Marshal Phibul Songkhram, monumen itu dimaksudkan sebagai perayaan militer dan polisi sebagai pelindung konstitusi dan demokrasi. Mulanya berhubungan negatif dengan kediktatoran militer yang mengambil alih kekuasaan, simbolisme monumen itu kemudian bergeser ketika menjadi situs penting bagi demonstrasi pro-demokrasi yang dipimpin oleh mahasiswa, anti-junta, tahun 1973, 1976, dan 1992.<sup>15</sup> Mungkin dengan ingatan peristiwa-peristiwa itu dalam kepalanya, si petugas mengklaim bahwa sementara orang-orang asing terdidik mungkin saja bisa memahami makna karya yang dimaksud, orang-orang awam (seperti pembersih galeri) “mungkin mendapatkan ide yang salah dan mulai melempar batu”. Film ini menegaskan bahwa situasi semacam itu adalah penyensoran dengan kedok paternalisme yang baik hati, membiarkan kita menarik perbandingan dengan visi distopis Huxley tentang masyarakat yang kemampuan berpikir kritisnya telah berkurang sehingga rakyatnya tidak lagi mampu terlibat dengan karya seni atau sastra dan hanya dibingungkan oleh pesan-pesan yang berpotensi konflik yang ditemukan di dalamnya. Dalam esainya, *The Folly and Future of Thai Cinema Under Military Dictatorship*, Weerasethakul membahas kecenderungan pemerintah untuk “mengecilkan” rakyatnya secara langsung ketika ia mengkritik seorang pejabat di Kantor Pengawasan Kebudayaan yang merujuk pada “penelitian yang mengklaim orang-orang Thailand [memiliki] pendidikan rata-rata Kelas 6, dan dengan demikian [...] tidak siap untuk terpapar pada materi tertentu.”<sup>16</sup>

Sementara pengaturan masa depan filem Assarat tidak dapat dideteksi (seperti disebutkan di atas, peristiwa yang menjadi dasar kisah ini terjadi pada tahun 2017), *Catopia*-nya Wisit Sasanatieng mengambil latar di kota pasca-apokaliptik di mana manusia-kucing (berpakaian jas dan berjalan tegak, tetapi berkepala kucing seukuran manusia) merupakan spesies yang dominan. Kucing-kucing itu mengambil ciri-ciri manusia yang memperlihatkan mental massa saat mereka mengendus-endus manusia bernama Methee yang telah bersembunyi di tengah-tengah mereka dengan menyamarkan “bau manusiawi”-nya dengan aroma penutup khusus. Sasanatieng berbicara tentang cerpen *Town of Cats* dari novel distopian Haruki Murakami, *1Q84*, sebagai pengaruh pada filemnya<sup>17</sup> dan hubungan antara filem dan novelnya jelas, seperti yang diilustrasikan oleh dialog dari Murakami ini:

---

15 Serhat Ünalı, “Politics and the City: Protest, Memory, and Contested Space in Bangkok” dalam Pranee Liamputtong (ed.) *Contemporary Socio-Cultural and Political Perspectives in Thailand* (Dordrecht: Springer, 2014), hlm. 213.

16 Apichatpong Weerasethakul, ‘The Folly and Future of Thai Cinema Under Military Dictatorship’ dalam James Quandt (ed.), *Apichatpong Weerasethakul* (Vienna: SYNEMA, 2009), hlm. 180.

17 Ali Moosavi, “Omnibus of Unrest: On Ten Years Thailand”, *Film International* (18 June, 2018) <http://filmint.nu/?p=24779>

“Hei, apakah kau mencium bau seperti manusia?’ salah satu kucing berkata. ‘Sekarang setelah kau menyebutnya, saya pikir ada bau lucu beberapa hari terakhir,’ sahut yang lain, mengedutkan hidungnya.”<sup>18</sup> *Catopia* dimulai dengan Methee tidur di kursi di sebuah kantor kosong, terbangun oleh dering ponselnya (hubungan suara-gambar yang lucu tetapi menyesatkan di sini, karena dering itu pada mulanya berasal dari telepon tombol *jadul* di mejanya, menandakan bahwa dalam hal berikut kita tidak boleh mempercayai apa pun yang kita lihat dan dengar). Kaget dan tampak gugup, dia menyemprot diri dengan wewangian yang ia simpan dalam saku dan menaiki lift menuju ke lantai bawah. Lewat sulih suara, ia menjelaskan: “Selama dua tahun, saya telah menjaga diri saya agar tetap aman. Tidak ada yang tahu. Tidak ada yang tahu siapa saya... Saya bersikap hati-hati, saya memastikan untuk tidak melakukan apa pun yang dapat menyingkap jati diri saya. Saya sudah berbaur dengan baik, sehingga kadang-kadang saya yakin saya sudah menjadi salah satu dari mereka.” Ketika Methee keluar, kita melihat langkah cepat orang-orang berlari melintas dan di kejauhan terdengar suara gerombolan mendengking. “Kau akan melewatkan semua kesenangan,” seorang pejalan kaki memberi tahu dia. Methee bertanya, “Apa yang kau bicarakan?” Mereka menjawab, “Jenis kesenangan yang langka. kau akan menyesal kalau kau melewatkannya.” Methee berhenti untuk menyalakan sebatang rokok dan kamera perlahan-lahan mulai berputar sebelum mengungkapkan bahwa teman bicaranya, meskipun berpakaian dengan cerdas dalam setelan jas, memiliki kepala seekor kucing! “Ayo pergi, kerumunan sudah datang!” si kucing memberi tahu dia sebelum bergabung dengan mereka.

Methee dengan enggan mengikuti, ketika kita melihat sekelompok besar kucing berlari melintasi tanah limbah di belakang blok kantor. Kita mendengar seruan sesekali: “Cepat, jangan biarkan dia pergi!” dan “Lewat sini! Dia akan lewat sini!” tapi suara-suara individu hilang di tengah hiruk-pikuk pekikan *ngeong* saat gerombolan itu menjadi hiruk-pikuk kekerasan sambil melemparkan batu ke arah manusia yang telah ditemukan bersembunyi di antara mereka. “Mengapa kau tidak bersorak?” seseorang bertanya pada Methee, “lakukan itu atau kau akan mendapat masalah.” Dalam tulisan mereka mengenai film tersebut, Dina Iordanova dan Gina Marchetti merujuk novel kenabian Lao She yang mengganggu, *Cat Country* (1932) sebagai pendahulu yang pas untuk *Catopia*.<sup>19</sup> Diterbitkan pada tahun yang sama dengan *Brave New World*, *Cat Country* mengambil latar di Mars di antara masyarakat orang-orang seperti kucing yang menyembah Paman Karl (alias Karl Marx), ditindas oleh perancang *Everybody Shareskyism* (Komunisme) dan kecanduan ‘daun-angan-angan’ (opium). Buku ini menyindir Tiongkok tahun 1930-an dan juga meramalkan kekerasan semrawut pada masa-masa awal Revolusi Kebudayaan, menggambarkan bagaimana penduduk Kota Kucing membantu menghasilkan suasana paranoia, menuduh satu sama lain sebagai “kontrarevolusi”. Tiga dekade setelah buku itu diterbitkan, Lao She bunuh diri dengan menenggelamkan diri di *Lake of Great Peace* selama “Agustus Merah”

18 Haruki Murakami, *1Q48* (London: Vintage, 2012), hlm. 404.

19 Dina Iordanova dan Gina Marchetti, “New Political Cinema, Asia and Beyond: TEN YEARS”, *Frames Cinema Journal*, Issue 15 (May 2019) <http://framescinemajournal.com/article/new-political-cinema-asia-and-beyond-ten-years/>

tahun 1966, setelah diserang dan dipukuli oleh Pengawal Merah Mao yang mencapnya sebagai “Kontravolusioner yang Tidak Bertobat.”<sup>20</sup>

Di sepanjang filem *Catopia*-nya Sasanatieng, suasana layaknya pesimisme dan paranoia yang intens mengingatkan sebuah baris dari novel Lao She: “Anda lihat, penganut *Everybody Shareskyism* akan membunuh seorang pria tanpa berpikir dua kali.” Dalam *Catopia*, paranoia ini digarisbawahi oleh “gertak sambal” yang terjadi ketika perempuan kucing yang digambarkan secara simpatik, yang awalnya tampak menjadi korban gerombolan perusuh dan menceritakan sebuah kisah tentang mantannya sebagai mata-mata pemerintah (“Pekerjaannya adalah bekerja sendiri ke berbagai kelompok untuk mengendus manusia yang bersembunyi di antara kita”), ternyata telah memikat Methee selama ini di bawah perintah pemimpin/mantan pacarnya. Dalam konteks Thailand, mentalitas kesukuan yang digambarkan dalam *Catopia* menyinggung pemisahan antara kelompok pro-demokrasi (dipimpin oleh “Kaos Merah” yang pro-Thaksin) dan kelompok pro-kediktatoran (dipimpin oleh “Kaos Kuning” ultra-nasionalis dan pro-kerajaan) di Thailand sejak kudeta militer tahun 2006, ketegangan yang meningkat pada tahun 2010 ketika Kaos Merah turun ke jalan-jalan di Bangkok untuk melakukan protes selama beberapa minggu terhadap pemerintah Abhisit yang tidak dipilih, menuntut pembubaran parlemen dan pemilihan umum baru. Tindakan keras pemerintah terhadap para demonstran mengakibatkan sekitar 90 orang tewas dan 2.000 lainnya terluka.<sup>21</sup> Namun *Catopia* mungkin juga merentang lebih jauh ke dalam sejarah traumatis bangsa dengan membuat referensi-referensi miring ke contoh-contoh masa lalu dari kekerasan negara dan kebrutalan massa. Ini termasuk pembantaian “Mei Hitam” tahun 1992 yang terjadi di Bangkok menyusul protes publik berskala besar terhadap pemerintah Jenderal Suchinda Kraprayoon, dirujuk dalam multi-video dan instalasi bebunyian karya Taiki Sakpisit, *A Ripe Volcano* (2011) dan pembantaian di Thammasat University ketika pasukan negara dan paramiliter sayap kanan menggantung, membunuh, dan membakar tubuh mahasiswa yang tidak bersenjata, sebuah peristiwa yang menjadi pokok dalam karya Anocha Suwichakornpong, *By The Time It Gets Dark* (2016).<sup>22</sup> Tema berulang yang mendasari masing-masing contoh ini adalah bahwa orang biasa mampu melakukan tindakan terburuk yang dapat dibayangkan—penyiksaan, kekejaman, dan pembunuhan, yang seringkali dilakukan atas nama cita-cita utopis, kekerasan oleh satu kelompok terhadap yang lain, dilegitimasi oleh tuduhan penyesatan.<sup>23</sup>

Dari filem-filem pendek dalam antologi *Ten Years Thailand* tersebut, *Planetarium-*

20 Ian Johnson, “Introduction to Cat Country” dalam Lao She, *Cat Country*, terj. William A. Lyell (Melbourne, Victoria, Australia: Penguin, 2013).

21 David McNeill, “Red Shirt v. Yellow Shirt: Thailand’s Political Struggle”, *The Independent* (20 Agustus 2010), <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/red-shirt-v-yellow-shirt-thailands-political-struggle-2057293.html>

22 Lihat Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World* (London and New York: Verso, 1998) hlm. 185 dan Sudarat Musikawong, “Art for October: Thai Cold War State Violence in Trauma Art”, *positions: east asia culture critique*, 18. 1 (Spring, 2010): 19 – 50.

23 Lihat Ruth Levitas dan Lucy Sargisson, “Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia”, dalam Raffaella Baccolini dan Tom Moylan (eds.) *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (New York and London: Routledge, 2003), hlm. 25.

nya Chulayarnnon Siriphol, meskipun main-main, agaknya yang paling dekat dengan visi distopian tentang masa depan yang ditetapkan oleh Orwell dalam penggambarannya mengenai milisi kerajaan yang sangat kuat. Dalam filem ini, dilatarbelakangi *soundtrack* elektro *synth-pop*, seorang tokoh “Kakak Besar”, Menteri VHS (inkarnasi retro-futuris dari Kementerian Kebudayaan Thailand) mengenakan seragam merah muda, memerintahkan sayap pemuda negara “The New Youth” yang tanggung jawabnya meliputi kegiatan “mengoreksi” para pembangkang dan mengembalikan “kebahagiaan” ke masyarakat. Dengan menggunakan ponsel pintarnya, ia mengirim pesan teks seperti “Good Morning, Happy Monday Happy Faces” kepada subjek-subjeknya. The New Youth mengenakan seragam pramuka dengan dasi merah muda cerah, mengingatkan ikonografi “syal merah” yang terkait dengan “Pramuka Desa”, gerakan royalis populer yang, menurut catatan Thongchai Winichakul, secara aktif terlibat dalam politik Thailand pada akhir 1970-an, terutama pembantaian 1976.<sup>24</sup> Estetika *camp* dari *Planetarium* memancing perbandingan dengan filem-filem yang didiskusikan oleh Musikawong dan Khumsupa dalam artikel mereka tentang “*camp* politis” di mana mereka berpendapat bahwa humor “telah menjadi salah satu modus untuk mengekspresikan subversi khas penyintas ketika perlawanan yang terbuka tidak mungkin.” Di sini, *camp* beroperasi “sebagai bentuk kontra-wacana melawan otoritarianisme... memanfaatkan otoritarianisme berlebihan untuk menunjukkan absurditas destruktifnya.”<sup>25</sup> Melalui humor *camp* dan estetikanya mengenai seks *hot pink*, filem *Planetarium* juga menyoroti rembetan kontrol negara (baik di ruang publik maupun pribadi) dan teknologi-teknologi yang memfasilitasinya.

Dalam satu adegan, kita melihat para pramuka bermeditasi dalam sebuah lingkaran yang dikelilingi oleh kepingan-kepingan cahaya putih—di tengah lingkaran itu duduk seorang biksu yang mengenakan helm sepeda motor. Adegan berpindah ke anak laki-laki yang berlarian di sebuah trek atletik di udara terbuka, seperti adegan dari musikal *Busby Berkeley*; roda gigi dalam sebuah mesin yang dikendalikan oleh sebuah aplikasi di smartphone sang Pemimpin. Di adegan lain, para pramuka meneriakkan dan melakukan ritual pasca-kelulusan di sekitar sebuah piramida neon yang berbentuk ‘api unggun’. Ini adalah struktur yang juga ditampilkan dalam *Myth of Modernity* (2014) karya Siriphol, yang mengkritik asosiasi idealistik antara negara dan agama dalam masyarakat Thailand, mengendalikan badan-badan yang dilindungi oleh undang-undang sensor lèse-majesté negara yang melarang kritik terhadap negara, monarki, dan agama Buddha. Dalam sinema Thailand sekarang, penggambaran main-main yang serupa mengenai biksu-biksu Budha telah menjadi sasaran sensor, yang paling terkenal ada di filem Weerasethakul, *Syndromes and a Century* (2006), adegan para biksu Buddha yang memetik gitar dan menerbangkan mainan UFO di taman umum dianggap oleh dewan sensor telah melanggar pandangan tentang biksu (resmi). Sebagaimana penjelasan Benedict Anderson, “meskipun dalam kehidupan nyata seseorang dapat dengan mudah mengamati para bhikkhu bersenang-

24 Thongchai Winichakul, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 1997), hlm. 137.

25 Sudarat Musikawong dan Malinee Khumsupa (2019), 273.

senang, posisi Buddhis-nasionalis yang resmi adalah, para bhikkhu harus berdedikasi, bijaksana, keras, dan selalu orang-orang yang serius.”<sup>26</sup>

Kita kemudian melihat para anggota pramuka itu menggunakan teleskop planetarium untuk melakukan pengawasan melalui banyak kamera CCTV yang ditempatkan di rumah warga sipil dan di berbagai ruang publik. Ketika sang Pemimpin mengontrol tindakan melalui tombol *pause/play* di ponselnya, orang-orang yang diawasi segera menghentikan apa yang mereka lakukan dan tetap memperhatikan. Satu monitor CCTV menunjukkan gambar hitam dan putih kasar dari seorang pria bertelanjang dada yang berbaring telungkup di tanah (posisi *planking*), sebuah alarm berbunyi, dan dia ‘dilepas’ oleh para pramuka.<sup>27</sup> Warga sipil yang berdiri di dekatnya secara diam-diam mengalihkan pandangan mereka ke arahnya, tetapi tetap diam sampai ia dibawa dengan van dan mereka kembali ke kegiatan mereka. Tanpa posisi yang bergeser, ia dibawa ke pusat observasi (Kementerian VHS), lelaki itu kemudian ditelanjangi sebelum dikeluarkan (sekarang dalam bentuk animasi) ke luar angkasa. Tubuh rawan yang diutamakan di sini untuk melambangkan kepasifan nasional dan semacam disonansi kognitif kolektif yang berkaitan dengan kebrutalan negara juga merupakan motif utama dalam *Planking*-nya Siriphol (2012), di mana seseorang yang tidak dikenal difilmkan ketika sedang melakukan ‘*planking*’ di tanah di ruang-ruang publik yang berbeda yang berkaitan dengan gerakan pro-demokrasi bersejarah, sementara kerumunan di dekatnya berdiri untuk lagu kebangsaan yang dimainkan setiap hari pukul 8 pagi dan 6 sore.<sup>28</sup>

Film terakhir dalam *Ten Years Thailand* adalah *Songs of the City*-nya Weerasethakul, di mana seorang penyanyi Mor lam yang menjadi salesman—dimainkan oleh Patiwat ‘Bank’ Saraiyaem, seorang seniman dan aktivis Mor lam sungguhan dari Sakon Nahhon yang dipenjarakan karena keterlibatannya dalam sebuah drama tentang pemberontakan yang populer pada tahun 1973—berupaya menjual “*Good Sleep Machine*” yang katanya membantu relaksasi dan kesejahteraan (“jika Anda tidak bersantai, Anda akan selalu kelelahan!”). Dua teman lama bertemu setelah berpisah bertahun-tahun dan berbincang mengenai pertanian organik sementara seorang lelaki lain tidur di dekat mereka di bawah kelambu. Di latar belakang dengan suasana yang mempesona dari keadaan yang terjadi setiap hari itu, sebuah band kuning yang hidup terdengar dari luar bingkai kamera, kemungkinan besar berasal dari Sekolah Anuban Khon Kaen di dekatnya, yang memainkan lagu untuk mengiringi sikap penghormatan ke bendera nasional.<sup>29</sup> Kedua sahabat itu diperankan oleh Sakda Kaewbuadee dan Banlop Lomnoi, sepasang kekasih yang bersatu kembali, Keng dan Tong dari *Tropical Malady* (2004), yang berpisah ketika Keng bangun

26 Benedict Anderson, ‘The Strange Story of a Strange Beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s *Tropical Malady*’ dalam James Quandt (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, Austrian Film Museum, 2009, hlm.174.

27 ‘Planking’ adalah tren global yang menjadi viral di awal 2010-an.

28 Lihat situs web Chulayarnnon Siriphol: <http://chulayarnnon.com/film13.html> dan Kong Ritthdee, “The (sur)real world”, *Bangkok Post* (11 Maret 2015), <https://www.bangkokpost.com/lifestyle/film/493988/the-sur-real-world>

29 Saya berterima kasih kepada komentator anonim dari The Isaan Record karena mencatat detail ini sebagai tanggapan terhadap ulasan James Buchanan tentang *Ten Years Thailand* di *New Mandala* (20 Desember 2018) <https://www.newmandala.org/film-review-ten-years-thailand/>

dari tidurnya dan menyadari bahwa Tong telah menghilang—atau lebih tepatnya, telah bermetamorfosis menjadi roh hutan dalam bentuk seekor harimau.<sup>30</sup> Dalam *Song of the City*, sepuluh tahun di masa depan tampaknya sangat sama dengan hari ini, dalam keadaan stagnasi politik, seolah-olah Thailand baru saja tidur selama bertahun-tahun.

*Song of the City* berlatar taman Ratchadanussorn di Khon Kaen dengan patung mantan diktator militer Field Marshal Sarit Thanarat sebagai titik fokusnya. Seperti yang dijelaskan oleh sejarawan Thak Chaloemtiarana, dalam pidatonya di depan umum, Sarit (yang menggelar kudeta sebelum menjadi Perdana Menteri antara tahun 1959 dan 1963) sering berkata bahwa negara itu adalah keluarga di mana ia adalah ayahnya.<sup>31</sup> Meskipun diingat dalam wacana resmi sebagai pemimpin yang hebat, perlakuan terhadap orang-orang Thailand biasa di bawah rezim otoriter Sarit, bersama dengan penyingkapan korupsi yang muncul setelah kematiannya, memicu pertanyaan di beberapa kalangan dari naratif nasionalis dominan ini. Ambivalensi yang dirasakan terhadap ingatannya, Chaloemtiarana mengungkapkan dengan jelas lewat sebuah anekdot yang ada di dalam bukunya tentang sebuah kunjungan ke makam peringatan Sarit di Khon Kaen, di mana ia mendapatinya telah rusak oleh grafiti.<sup>32</sup> Mungkin dengan maksud yang sama, Weerasethakul menjelaskan dalam sebuah wawancara dengan *The Isaan Record* bahwa ia awalnya berencana untuk memfilemkan patung Sarit dan kemudian menghapusnya secara digital, tetapi sebaliknya memilih untuk merekam monumen yang sedang dibangun (kebetulan oleh pekerja yang mengenakan kaos merah), sementara figur di sekitarnya mewakili ingatan tertentu.<sup>33</sup> Seperti di *Cemetery of Splendor*, kebisingan dan debu dari pekerjaan konstruksi ada di sekitar, dan dengan itu mungkin juga janji pembaruan, tetapi kenangan yang terlupakan dan kisah tak terungkap apa yang terkubur di bawahnya? Di awal *Song of the City*, penyanyi Mor lam bergurau: “Kami membutuhkan harapan. Harapan tiba pada tanggal 1 dan 16 setiap bulan. Harapan untuk memenangkan lotre.” Meskipun dapat dibaca sebagai kritik satir terhadap distraksi budaya film-film dalam proyek tersebut. Imajinasi politik dan sinematik *Ten Years Thailand* menyerukan penggalan masa lalu di masa kini, tetapi ketika kisah-kisah ini memproyeksikan maju ke “yang belum terjadi”, dalam ambivalensinya, mereka juga membangkitkan harapan yang rapuh dan potensi radikal dari bromocorah dan “adegan-adegan yang belum usai”.

\*\*\*

30 Melanjutkan minat Weerasethakul pada liminalitas dan batas antara keadaan sadar dan tidak sadar, motif utama *Song of the City* tentang tidur (atau penyakit tidur) meluaskan tema-tema yang penting bagi karya-karya awalnya, seperti *Blissfully Yours* (2002), *Teem* (2007), *Tropical Malady* (2004), *Primitive* (2009-), *Dilbar* (sebuah kolaborasi dengan Chai Siri, 2013), *Cemetery of Splendor* (2015) dan instalasi di IFFR *SleepCinemaHotel* (2018). Dalam sebuah wawancara baru-baru ini di IFFR, Weerasethakul menyebut “gambar mimpi dan kebingungan waktu” Maya Deren sebagai pengaruh besar pada aspek karyanya, sebuah tema dan pengaruh yang ia kembangkan dalam “Insomnia Series” yang baru-baru ini dipamerkan di Gallery Seescape, Chiang Mai, di awal tahun 2020, sebagai bagian dari pameran fotografi “Almost Fiction”. Lihat <http://www.galleryseescape.co/exhibition/almost-fiction/>

31 Lihat Thak Chaloemtiarana, *Thailand: The Politics of Despotic Paternalism* (Ithaca: NY: Cornell Southeast Asia Program, 2007), hlm. 106.

32 Lihat “Brian Curtin interview with Apichatpong Weerasethakul” (1 Juli 2010), [http://www.art-it.asia/u/ab\\_brianc?lang=en](http://www.art-it.asia/u/ab_brianc?lang=en)

33 Anon, “Apichatpong Weerasethakul: Bursting bubbles, awaiting a dark future”, *The Isaan Record*, 2 Januari 2019 <https://isaanrecord.com/2019/02/01/apichatpong-weerasethakul-interview-tcdc/>

Terima kasih saya yang tulus kepada Dina Iordanova dan Felix Tsang atas kemurahan hati mereka dalam memberi saya akses ke filem-filem *Ten Years International* dan kepada Graiwoot Chulphongsathorn dan Jasmine Nadua Trice untuk komentar mereka yang bermanfaat pada draft sebelumnya.

# **Bromocorah, Amerika Latin dan Lainnya**

Ronny Agustinus

*Ay, setidak adil apakah hukum  
Sampai menyebutku bandit.*

— dari lagu balada *Joaquin Murrieta*

Untuk memulai, saya ingin bilang bahwa “bromocorah” sebagai kata adalah pilihan menarik untuk mbingkai tema utama ARKIPEL tahun ini. Bila Anda cari di Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI), Anda akan diberitahu bahwa “bromocorah” bukanlah kata baku. Yang baku menurut KBBI adalah “bramacorah”, tapi *who the fuck* pernah menulis dan mengatakan bramacorah dalam kehidupan sehari-hari? Mochtar Lubis menulisnya “bromocorah”, Ahmad Tohari menulisnya “bromocorah”, Putu Wijaya menulisnya “bromocorah”. Mungkin hanya para pejabat Dewan Bahasa yang bersiteguh dengan “bramacorah”. Maka demikianlah bromocorah sebagai kata maupun sebagai stereotip—ia berada di luar aturan resmi, di luar “hukum” (*outlaw*), melampaui dan tak tertangkap para pejabat, tetapi “masuk dan hidup” dalam keseharian masyarakat.

Dikotomi tentang hukum versus yang di luar hukum, resmi versus tidak resmi, tidak terlepas dari bagaimana manusia selalu memiliki keyakinan yang tidak pernah utuh, ditambah dengan kecurigaan tertentu, atas kontrak sosial yang dijalinnya sendiri dalam membentuk komunitas politik bernama negara. Dalam Hobbes, negara—Sang *Leviathan*—hadir sebagai sebuah kesepakatan bersama agar manusia tak saling menerkam antar sesamanya, tetapi munculnya negara sebagai yang-berdaulat (*the sovereign*) juga menimbulkan problem lanjutan bagaimana ia bisa dan memang terbukti kerap bertindak sewenang-wenang terhadap warganya sendiri.

Dalam tegangan antara kekuasaan negara dan kebebasan masyarakat inilah kita mengenal tokoh-tokoh penyempal, para bromocorah—dalam dunia nyata maupun fiksi—dalam berbagai konteks kesejarahan dan geografis yang berbeda-beda, tetapi memiliki ciri-ciri serupa seperti sudah disebut tadi. Mereka bukan semata-mata kriminal; mereka punya hubungan dekat—bahkan diidolakan—oleh masyarakat tempatnya hidup. Sejarawan Eric Hobsbawm mengistilahkannya sebagai “*social bandit*”, sebagai suatu cikal bakal dari gerakan sosial yang lebih luas. Ada Robin Hood di Inggris pada abad ke-12 untuk konteks negara kerajaan, ada Si Pitung di Hindia Belanda pada abad ke-19 untuk konteks negara kolonial, ada Phoolan Devi di India pada abad ke-20 untuk konteks negara pascakolonial.

Satu hal perlu digarisbawahi adalah bahwa para bromocorah ini seringkali punya peran penting dalam pembentukan negara nasional. Batas antara preman dan pahlawan menjadi tipis dan kabur. Amerika Serikat adalah contohnya yang paling jelas. Bahkan jauh sesudah negara dan pemerintahan nasionalnya terbentuk, wilayah-wilayah *frontier* terus diliputi kondisi *lawless* dan banyak bromocorah terkenal lahir dari sana. Imajinasi nasional bangsa Amerika tentang dirinya sendiri tak lepas dari bagaimana para “kobo” ini bertingkah, baik riil maupun diimajinasikan, yang warisannya masih terasa hingga kini misalnya dalam kebebasan untuk memiliki senjata api. Kubu pro-gun menganggap desakan legislasi seperti yang diberlakukan di negara-negara Eropa misalnya sebagai “*un-American*”.

Kasus Indonesia telah ditelusuri dengan sangat baik oleh Benedict Anderson melalui karya seminalnya *Revoloesi Pemoeda*. Laskar-laskar pemuda menangkap aspirasi kemerdekaan Indonesia, lalu memaknai dan menjalankannya dengan tafsiran dan tujuan yang cukup berbeda dengan maksud-maksud politis golongan yang lebih tua macam Soekarno-Hatta atau tentara resmi. Mereka benar-benar mengharapkan terjadinya suatu revolusi sosial *genuine* (berupa hukuman mati atas kelas feodal dan tuan tanah, seperti yang terlanjur terjadi pada penyair Amir Hamzah) yang justru diredam sendiri oleh politikus tua. Warisan dan dampaknya juga terasa hingga kini. Ketika negara—dengan prinsip liberalnya—berusaha menata segala sesuatu berdasarkan hukum formal dan *merit system*, timbul gesekan dengan sistem lama kaum bromocorah ini yang beroperasi dengan nilai-nilai berbeda (kesetiaan, pesona, paksaan, dan lain-lain). Kita melihat betapa susahnyanya negara mengikis korupsi klan Ratu Atut di Banten, misalnya, mengingat bapak dari Ratu Atut, Tubagus Chasan Sohib, adalah jawara penting yang terlibat dalam perjuangan di Banten. Mereka dihormati oleh masyarakat Banten, terlepas dari pelanggaran-pelanggaran formal yang mereka lakukan di mata negara.

Di Amerika Latin sepertinya yang bisa kita anggap sebagai bromocorah pertama yang tercatat sejarah—yang di kemudian hari kisah hidupnya menjadi bercampur aduk dengan mitos—adalah Joaquin Murrieta. Murrieta adalah seorang peternak-penggembala (*vaquero*) kelahiran Sonora, Meksiko, pada 1829 yang lantas mengadu nasib ke California selama masa Demam Emas 1850-an. Di sana ia mengalami berbagai ketidakadilan akibat diskriminasi rasial oleh orang-orang kulit putih. Dia dan saudaranya dituduh tanpa bukti telah mencuri bagal, sampai-sampai saudara tirinya mati digantung, istrinya diperkosa sampai mati, dan Murrieta sendiri dicambuki. Murrieta bersumpah membalas dendam kepada semua orang yang berperan dalam perkosaan istrinya, dan aksi ini menjadikannya bromocorah paling ditakuti saat itu di California. Gubernur dan dewan perwakilan tingkat negara bagian turun tangan, meneken undang-undang pembentukan California State Rangers untuk memburu Murrieta hidup atau mati. Sampai akhir kariernya pada 1853—tahun saat konon ia terbunuh—Murrieta telah menghabisi nyawa tiga belas kulit putih Amerika. Rangers memenggal kepala “Murrieta” dan memamerkannya ke sepenjuru California sebagai bukti kemenangan mereka. Namun berbagai bantahan terus beredar

bahwa yang terbunuh itu sesungguhnya bukan Murrieta.<sup>1</sup>

Seperti yang terjadi di seputar kisah bromocorah, cerita-cerita lisan semakin bertambah- tambah melingkupinya sehingga makin susah dibedakan mana sejarah, mana legenda. Hobsbawm banyak memakai bahan-bahan dari legenda, folklor, mitos, dan sejenisnya dalam mendasarkan tafsirnya tentang “*social bandit*”. Ia mengakui adanya masalah bawaan yang terkandung dari memakai sumber sejarah yang “meragukan” ini, seperti syair dan balada. Sejarawan-sejarawan lain mengkritik pendekatan Hobsbawm mengingat karya seperti balada atau syair lebih banyak memuat idealisasi ketimbang kenyataan historis.

Saya bukan sejarawan dan tak hendak mempersoalkan perdebatan pendekatan ini. Saya hanya ingin menunjukkan bagaimana citra tentang sang bromocorah terbangun, memiuh, meluas, dan bisa terus hidup—setidaknya di Amerika Latin dengan memakai cerita soal Joaquin Murrieta. Berbagai buku lahir dari kisah hidup sang bromocorah Meksiko itu. Yang paling pertama bahkan terbit hanya setahun sesudah “kematiannya,” yakni novel berbahasa Inggris *The Life and Adventures of Joaquín Murieta: The Celebrated California Bandit* (1854) oleh seseorang dengan nama “Yellow Bird”, yang nantinya diketahui sebagai novelis Indian- Amerika pertama dari suku Cherokee yang lantas memakai nama Barat, John Rollin Ridge. Bagaimana seorang Indian Amerika memfiksikan kisah hidup seorang imigran Meksiko guna menceritakan kesewenang-wenangan kulit putih Amerika adalah topik menarik tersendiri yang bisa dibahas khusus di luar tema ini. Yang penting dalam hal ini, novel ini diterjemahkan ke dalam bahasa Prancis, dan dengan itu turut memopulerkan kisah Murrieta ke Eropa dan membentuk “mitos” seputar hidupnya, apalagi beberapa sejarawan mengutipnya seakan-akan sebagai dokumen historis dan bukan karya fiksi.

Yang ajaib, edisi Prancis itu diterjemahkan ke bahasa Spanyol oleh Roberto Hyenne—atau lebih tepatnya diplagiasi terang-terangan, karena dicetak dengan nama Hyenne sebagai penulis—dan ia terbitkan di Santiago, Chile, dengan judul *El bandido chileno: Joaquín Murieta en California* (1867). “*Chileno*”? Ya, Murrieta, si orang Meksiko itu, diubah menjadi orang Chile kelahiran Quillota dalam versi Hyenne! Buku ini menjadi bacaan sangat populer di Chile dan Murrieta menjadi semacam pahlawan rakyat Chile yang sesungguhnya tak pernah ada: seseorang yang berani melawan imperialisme kulit putih Amerika. Tak heran bila kisah Murrieta melekat di kalangan penulis Chile. Penyair kiri Pablo Neruda mengangkat kisahnya menjadi opera *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (1967) dan Isabel Allende menampilkan Murrieta dalam novelnya *Hija de la fortuna* (1998). Neruda menyebut di operanya, bahwa Murrieta kelahiran Valparaíso, dan Allende terang-terangan menjadikannya penambang emas dari Chile, sehingga kita tak tahu persis apakah kedua penulis besar Chile ini tahu riwayat Murrieta yang sebenarnya. (Perlu dicatat: versi Hyenne diplagiat lagi di Spanyol oleh seseorang yang memakai nama “P. Acigar” [dan P adalah

---

1 Tapi tidak ada cara untuk membuktikan klaim-klaim ini karena kepala yang dipenggal itu hilang atau rusak pada saat Amerika mengalami—San Francisco mengalami kebakaran hebat yang tahun 1906 itu. (Transkripsi presentasi Ronny Agustinus, 19 Agustus 2019 di GoetheHaus Jakarta, Panel 1 Forum Festival ARKIPEL 2019)

singkatan Profesor] dan terbit di Barcelona dengan judul *El Caballero chileno, bandido en California: única y verdadera historia de Joaquín Murrieta.*)

Sang bromocorah dicabut dari identitas aslinya, dan justru karena itu, ia bisa dibubuhi identitas apa saja dan menjadi pahlawan bagi siapa saja. Bukan cuma bagi orang Meksiko totok atau orang Cile totok, syair *I Am Joaquin* (1967) karya aktivis Rodolfo Gonzales turut menjadikan Murrieta pahlawan pemberontak kaum Chicanos (atau keturunan Meksiko di AS) yang berusaha memperjuangkan hak hidupnya di AS. Neruda sendiri memakai operanya sebagai kritik langsung terhadap politik perang luar negeri Amerika Serikat. Murrieta digambarkan dibunuh oleh seseorang bertopi tinggi dan bercelana garis-garis yang mau tak mau mengingatkan kita akan gambaran tipikal Paman Sam. Nyanyian dalam opera Neruda:

*Ini hari mereka membunuh kaum Negro, sebelumnya orang  
Meksiko,  
mereka juga membunuh orang Cile,  
Nikaragua dan Peru  
Para kulit putih dengan nafsu  
tak manusiawi yang tak terkendali*

*Siapa menentang tindakan mereka?  
Siapa menghadapinya bertatap muka?  
Seorang bandit Cile  
Joaquín Murieta kita!*

[...]

*Baik hidup ini baik atau buruk  
Para Yankee akan memberitahumu:  
Ini dunia yang lembut berbudi—  
Tetapi di Vietnam mereka bikin orang mati*

Yang lebih menarik, Murrieta konon menjadi inspirasi bagi penulis *pulp fiction* Johnston McCulley untuk menghasilkan tokoh rekaannya yang pada 2019 ini telah berumur satu abad, yakni: Don Diego de la Vega alias Zorro, *vigilante* bertopeng pembela kaum miskin California dari kesewenang-wenangan kaum kaya dan penguasa Spanyol abad ke-18. Kita mengenalnya dari topeng, baju, jubah, dan topi yang serba hitam, serta anggar yang dipakainya untuk menggratkan huruf Z.

Dari Murrieta beralih ke Zorro, ada satu hal yang berubah telak yaitu latar belakang kedua sosok ini, yang nantinya juga menjadi stereotip tersendiri dari dua golongan pahlawan pemberontak di Amerika Latin. Murrieta terlahir memang dari kelas bawah tidak berpendidikan, sementara Zorro diceritakan sebagai bagian dari kelas aristokrat yang prihatin dengan penderitaan rakyat. Zorro bukan hanya melahirkan sosok-sosok *vigilante* sejenis dalam fiksi di kemudian hari, semisal Batman, yang merupakan bagian dari kelas elite di siang hari dan berjuang bagi kelas tertindas di malam hari.

Maka, dari sini kita dapat adanya dua jenis pahlawan pemberontak. Yang pertama, seperti Murrieta mereka lahir dari kelas bawah. Kita bisa katakan Pancho Villa dan Emiliano Zapata sebagai bagian dari jenis yang pertama ini. Lalu jenis kedua, seperti Zorro, tokoh-tokoh dari warna kulit atau kedudukan kelas terpendang yang sengaja melakukan “bunuh diri kelas” guna membaktikan diri sepenuhnya pada golongan tertindas. Kita bisa menyebut Che Guevara, José Mujica, dan Lucía Topolansky pada pertengahan abad ke-20, dan Subcomandante Marcos pada awal abad ke-21, dari jenis yang kedua ini: keturunan kulit putih kelas menengah dan sangat terpelajar.

Ilmu sosial kontemporer sepertinya lebih memberi titik berat pada soal-soal kelembagaan, agensi, dan identitas alih-alih pada soal karisma (seperti era Max Weber) untuk menjelaskan kemunculan sosok-sosok macam ini. Namun bisa jadi ada yang luput di situ. Kekaguman rakyat jelata pada yang mereka sebut “pahlawan rakyat” ini, misalnya: popularitas Si Pitung bagi orang Betawi bahkan di zaman ini, popularitas Antonio Silvino di Brasil, mungkin butuh analisis yang lebih dari sekadar struktural.<sup>2</sup> Ada ideal personal dan impian kolektif di dalamnya. Selama ketidakadilan ada, sosok-sosok bromocorah ini akan terus ada dan dipuja.

---

2 Kita banyak sekali [memiliki] lagu yang bercerita tentang Jesse Jackson di Amerika, atau lagu-lagu tentang Pablo Escobar di Kolombia yang sekalipun kita tahu dia bandit, penjahat, pengedar narkoba, kartel, tapi rakyat lebih mencintai sosoknya daripada sosok-sosok resmi atau para pahlawan negaranya sendiri. Begitu juga misalnya [...] soal Iwan Fals, satu tahun sebelum lagu “Senandung Istri Bromocorah” itu, Iwan Fals mengarang “Sugali” yang menurut saya adalah semacam perayaan bagi sosok gali ini. Kita tidak tahu siapa yang lebih dirayakan Iwan Fals di situ, apakah preman atau polisi yang berusaha menumpasnya. Kita bisa menduga juga dampak dari popularitas itu mungkin Iwan Fals mendapat tekanan untuk setahun berikutnya untuk menghasilkan lagu yang lebih didaktik atau memuat pesannya Orde Baru. (Transkripsi presentasi Ronny Agustinus, 19 Agustus 2019 di GoetheHaus Jakarta, Panel 1 Forum Festival ARKIPEL 2019)

## LAMPIRAN II

# **SALINAN DISKUSI PADA SESI TANYA JAWAB PANEL I “Bromocorah: Posisinya dalam Konteks Sosial, Politik, Kultural”**

**Prashasti Wilujeng Putri** (Moderator Panel I)

Demikian tadi presentasi dari panelis-panelis kita pada panel pertama ini. Kurang lebihnya tadi Pak Manneke berbicara soal bagaimana sebenarnya ketidakadilan sosial ini membentuk kelas-kelas sosialnya, yang kemudian membentuk definisi juga tentang apa yang kita sebut ‘kita’ dan apa yang disebut ‘mereka’. Dan kemudian bagaimana negara merespons hal itu, yang memunculkan adanya mitos-mitos baru dalam masyarakat.

Selanjutnya, Philippa Lovatt membicarakan tentang bagaimana situasi politik yang tegang di Thailand menghasilkan  *censorship*. Dan bagaimana kemudian dari  *censorship* itu muncul bahasa yang dapat mengakali sistem, yang kemudian ini menjadi bentuk aktivisme sendiri. Dan bagaimana kemudian itu juga menumbuhkan tegangan dalam relasi antara realitas film dan realitas di luar film, atau realitas kita.

Selanjutnya, Ronny Agustinus, ia berbicara tentang bagaimana pembentukan mitos dan juga soal realitas yang menjadi fiksi. Dan kemudian itu menjadi realitas baru dan dibingkai dalam sastra Amerika Latin. Ia memaparkan bagaimana bromocorah dicabut dari identitas aslinya. Kemudian ia dibubuhi identitas apa saja; kita sudah tidak tahu lagi apakah itu fiksi atau fakta. Bahkan persoalan fiksi atau fakta itu sudah tidak penting lagi. Sebagaimana fiksi, itu dikonstruksi dan kemudian membentuk kenyataan baru. Mungkin dari teman-teman, dari floor, ada pertanyaan atau ada opini untuk ketiga pembicara? Dipersilakan untuk tiga penanya.

**Budi Irawanto** (Jogja-NETPAC Asian Film Festival [JAFF])

Saya Budi Irawanto dari Jogja, mengajar di UGM dan juga mengorganisir sebuah festival film, Jogja-NETPAC Asian Film Festival (JAFF). Saya punya pertanyaan untuk Mas Manneke. Tadi disinggung di pidatonya Otty, berkaitan dengan terminologi “sampah masyarakat”. Ini istilah yang saya susah mencari padanannya dalam Bahasa Inggris. Otty menyebutnya dengan istilah yang menarik, “ampas masyarakat”. Nah, sebenarnya itu hampir sama dalam sastra dalam membicarakan romantisasi. Tadi Mas Manneke menyebut ada proses meromantisasi sosok bromocorah itu sebagai yang heroik. Seperti juga para penyair terutama, dan saya kira juga penulis novel, ada proses meromantisasi pelacur juga, yang sebenarnya ini dua-duanya ada di posisi yang marjinal di masyarakat. Nah, saya ingin tanggapan dari Mas Manneke tentang tindakan meromantisir ini. Apakah ini adalah cara untuk menyembunyikan antagonisme yang ada di sana? Misalnya, yang mungkin tadi Otty singgung, itu berkelit kemudian lari ke dalam estetika dan seterusnya. Apakah ini sebagai satu cara untuk melakukan itu? Nanti mungkin bisa dikomentari lebih lanjut.

Tentang film *Nagabonar*, saya kebetulan menulis artikel yang nanti akan di-*publish*, mungkin nanti malam; saya menyumbang satu tulisan tentang film-film perang Indonesia. Itu salah satu yang hendak saya jadikan *case study*. Ini menarik. Film *Nagabonar* itu benar-benar anomali di era Orde Baru. Terutama bahwa sosok *Nagabonar* itu jauh dari sosok yang maskulin—atau bahkan hipermaskulin—yang

biasa kita temukan dalam filem-filem perang, karena dia takut sama Kirana dan juga sama emaknya. Sebagai jenderal dia harus menggendong emaknya ketika mengungsi. Sama sekali tidak maskulin. Dan dia menangis hebat ketika Bujang meninggal. Ini hero yang mungkin jarang kita temukan. Dan yang menarik, tadi juga ditayangkan oleh Mas Manneke, bahwa hampir semua tokoh dalam filem perang itu dari Jawa semua. Ya beberapa mungkin tidak... dulu ada filem tentang Imam Bonjol, tapi ada sempat kontroversi, dan saya *nggak* tahu, itu akhirnya kayaknya *nggak* jadi diproduksi karena tokoh lawannya itu ada tentara sewaan dari Jawa. Jadi filem itu dianggap akan menimbulkan konflik. Selebihnya, kebanyakan tentara, militer, itu Jawa. Ada juga sih, filem Wolter Monginsidi<sup>1</sup>, misalnya. Tapi umumnya, yang diglorifikasi itu adalah militer dari Jawa. Saya kira, dengan sadar Asrul Sani membalik ini semua. Dan ini, menurut saya, merupakan salah satu filem yang—mungkin satu-satunya—yang anti-perang, selain beberapa filem Usmar Ismail, tapi jauh lebih kuat dalam Nagabonar spirit antimiliter-nya. Hanya sayangnya, catatan saya, pilihan filem ini kemudian komedi, sehingga pada waktu Orde Baru itu jadi aman, tidak disensor, tidak dilarang, karena komedi. Jadi tidak serius kritiknya. Jadi itu mungkin tadi pertanyaannya.

Nah, saya kira dalam beberapa—saya sepakat dengan apa yang disampaikan oleh Ronny tentang negara preman, dan saya kira partai politik memelihara itu sebagai semacam kekuatan paramiliterisme. Ada Banser, ada Pemuda Pancasila, banyak itu semua. Saya kira tulisan dari Ian Wilson<sup>2</sup> itu juga menjelaskan bagaimana simbiosis mutualisme antara kelompok ini dengan kekuatan politik formal itu terjadi. Maaf, ini mungkin agak sedikit borong pertanyaan. Soalnya saya sudah terlanjur jauh ke sini.

Saya punya pertanyaan untuk Philippa. Saya pikir, sangat menarik dan mempesona, presentasi tentang apa yang terjadi di Thailand itu. Pertama, Anda menulis tentang Hong Kong. Apa yang terjadi di Hong Kong adalah semacam perlawanan terhadap rezim pemerintah Cina. Tapi mungkin, bisakah Anda menjelaskan lebih lanjut tentang gagasan potensi bromocorah? Anda menyatakan, bromocorah bisa menjadi bagian dari kegembiraan aktivis untuk berurusan dengan sensor filem yang kejam, misalnya. Tetapi pada saat yang sama, ini juga merupakan cara bagaimana membangun atau memperdebatkan “alternatif”, atau, dalam kasus Thailand, Anda menyebutnya citra distopian Thailand, atau Anda berkata “...untuk bereksperimen dengan bentuk demi membayangkan ‘cara-cara menjadi sebaliknya’”. Jadi, dapatkah Anda menjelaskan lebih jauh, mana yang lebih penting, apakah itu eksperimen dengan bentuk atau

---

1 Catatan Penyunting: Filem yang dimaksud adalah *Tapak-Tapak Kaki Wolter Monginsidi* (1982), disutradarai oleh Frank Rorimpandey dan Achiel Nasrun.

2 Catatan Penyunting: Buku yang dimaksud adalah Wilson, Ian Douglas. 2015. *The Politics of Protection Racket in Post-New Order Indonesia: Coercive Capital, Authority and Street Politics*. New York & London: Routledge.

dengan cara, untuk menggambarkan, untuk menentang jenis citra resmi masyarakat?

### **Moderator**

Baik, terima kasih, mungkin bisa langsung dijawab aja oleh pembicara, Pak Manneke Budiman.

### **Manneke Budiman**

Terima kasih, Mas Budi. Romantisasi ini memang harus kita lihat kembali kepada konteks historis dan politisnya. Saya tidak melihat ini sebagai suatu strategi untuk berkelit, untuk menyampaikan, atau mengekspresikan gagasan sosial lewat bromocorah dengan cara yang aman. Tetapi justru, romantisasi bromocorah ini—kalau saya itu penguasa, kalau saya itu negara, romantisasi itu akan membuat saya marah, karena saya susah-susah membangun wacana resmi, melakukan demonisasi terhadap bromocorah, namun rupanya seniman-seniman, sastrawan, dan penyair malah melakukan sebaliknya. Jadi, ini seperti kontra-mitos. Bromocorah disajikan seperti monster dengan tatonya, dengan macam-macam alat-alat senjata yang menakutkan, sementara di dalam dunia sastra dan seni, mereka justru digambarkan sebagai sosok-sosok yang jauh dari itu. Orang tua, sosok suami yang setia, orang yang sangat peduli pada lingkungan sosialnya. Jadi, ini justru letak subversinya, kalau saya katakan. Jadi justru romantisasi ini bukan suatu tindakan yang naif dari para seniman untuk menciptakan citraan bromocorah yang ilusional, tetapi justru ia memiliki sifat yang subversif terhadap wacana dominan negara atas bromocorah. Itu yang bisa saya sampaikan kira-kira pada saat ini.

Juga, mengenai *Nagabonar*—saya memang tidak terpikir sama sekali, ketika berbicara atau merenungkan bromocorah, untuk melihat *Nagabonar* sebagai representasi bromocorah, karena dia maling amatiran, gitu ya, maling kecil-kecilan, tukang copet. Caranya ditampilkan di dalam filem itu juga, seperti yang Mas Budi tadi sudah terangkan, jauh dari konsep hero. Lagi-lagi, yang barangkali bisa kita perdalam adalah di dalam kontras dengan yang Jawa (yang elit, yang jadi betul-betul cikal bakal TNI yang betulan, para priyayi militer), sementara ada laskar pemuda yang setengah preman, setengah gerombolan. Pada kategori kedua, di dalam hal ini termasuk *Nagabonar*. Dia yang tumbuh justru dari suatu tuntutan atau kebutuhan nyata pada tatanan sosial; ketika krisis sedang terjadi, ketika kevakuman politik itu ada. Mereka bukan kelompok elit yang menempatkan dirinya dengan *sense of entitlement*, bahwa “kami lah yang

kemudian sekarang berhak untuk meneruskan negara ini”, tapi ini memang orang-orang yang hidup-matinya itu bukan di tangan negara, tapi di tangan...: bagaimana mereka bisa memanfaatkan peluang ketika krisis itu mengancam eksistensi mereka sebagai orang kecil.

Maka yang muncul adalah kreativitas, dan di dalam hal ini kita tidak perlu sosok yang heroik. Kita tidak perlu sosok seorang superhero yang jagoan, sendirian membunuh dua puluh orang tentara Belanda dengan bambu runcing, misalnya, tapi sosok seperti Nagabonar ini yang mungkin lebih *fit in* di dalam situasi ini. Jawaban yang coba saya pikirkan sendiri—terkait hal yang tadi dilontarkan oleh Otty dalam presentasinya—, “Kenapa yang (meromantisasi —*Peny.*) seperti ini?” begitu ya. Yang saya katakan sepintas bisa menghina perasaan korps bromocorah nasional, tetapi mungkin jawabannya ada di situ, gitu. Jadi kita sedang melihat sebetulnya pertarungan antarkelas. Dan lagi-lagi, ketika kondisi sudah mulai stabil dan terkendali, ini ada perwira Jawa yang datang, “Begini, nanti tidak semuanya akan direkrut.” Yang sekarang jenderal bisa jadi kopral. Tiba-tiba orang dari jauh ini menjadi penentu, siapa yang boleh menjadi apa, pada saat ketika krisis itu sudah berlalu. Mungkin, secara agak semrawut dan tidak sistematis, itu yang bisa saya sampaikan kepada Mas Budi. Terima kasih.

### **Philippa Lovatt**

Terima kasih atas pertanyaannya. Ya, saya pikir masalahnya, pertama-tama yang ingin saya sampaikan adalah, bagi saya, bromocorah adalah istilah yang sangat menggugah, dan sangat membantu untuk memikirkan filem-filem tersebut sehubungan dengan hal ini. Bagi saya, istilah itu, “bromocorah” adalah seorang provokator, sosok yang provokatif, bukan sosok pasif. Jadi, jika kita berpikir tentang bentuk, genre, dan estetika filem, saya pikir akan membantu jika kita berpikir tentang keruwetan bentuk filem, dan estetika serta genre yang dapat mengganggu *status quo*. Jadi, saya pikir seseorang dapat melakukan itu dengan dua cara, satu seperti contoh Hong Kong, yang dapat menjembatani kesenjangan antara filem, aktivisme filem, dan juga budaya masyarakat. Dan di Thailand juga, itu adalah pemutaran publik. Pada pemutaran filem pertama, pemimpin partai pro-demokrasi dari Future Forward Party datang ke pemutaran filem, memberikan ceramah, dan yang menarik ia sebenarnya menahan diri karena berbagai macam alasan yang dibuat-buat. Dan ketika dia dibawa ke kantor polisi sebelum dia diinterogasi, dia berdiri di tengah orang banyak, dia memberi salam tiga jari Hunger Games. Jadi itu benar-benar hubungan yang menarik antara tidak hanya filem Thailand tetapi juga dalam budaya dan sastra filem global dan betapa banyak simbol-simbol semacam ini digunakan dalam cara yang sangat provokatif ini. Jadi, niat menjembatani kesenjangan antara filem, aktivisme filem, dan budaya publik, budaya warga, itu—satu hal, dia memicu diskusi tetapi juga dalam hal estetika, jenis provokasi dapat datang dengan cara yang berbeda. Jadi, entah

penggunaan metafora tidur dalam karya Apichatpong yang kita lihat di *Song of the City*, kita juga melihatnya beberapa kali dalam film-filmnya yang lain, ada semacam metafora yang sangat provokatif terjadi di sana, bahwa, Anda tahu, bahwa warga Thailand sedang tidur nyenyak, dalam kritiknya—meskipun kritiknya tidak terang-terangan—dia menyarankan jenis tidur nyenyak yang pasif, semacam menerima hal-hal sebagaimana adanya. Tetapi cara dia menggunakannya—cara semua pembuat film ini membicarakan dan menggunakan keruwetan semacam ini dalam estetika film adalah untuk mencoba membangunkan orang, justru untuk mengganggu kepasifan itu. Dan ada banyak cara lainnya, misalnya, dalam film *Anocha, By the Time It Gets Dark*. Gangguan temporalitas semacam itu, yang memikirkan sejarah, dan kekerasan di masa lalu—kekerasan negara yang bukan sesuatu di masa lalu, tetapi kita bisa beralih darinya dan melupakannya, tetapi sebenarnya kekerasan itu masih ada dan tertanam kuat di masa sekarang. Dan cara bahwa, film bisa menggunakannya dan bermain dengan temporalitas untuk mencoba membawa pertanyaan-pertanyaan itu ke ruang publik dan masuk ke ranah publik. Terima kasih. Jadi, saya pikir dalam menjawab pertanyaan Anda, kedua elemen itu, jika saya memahaminya dengan benar, sebenarnya tidak dapat dipisahkan satu sama lain.

### **Moderator**

Oke, mungkin satu pertanyaan terakhir. Kita masih punya tujuh menit. Yak, Riar, silakan.

### **Riar Rizaldi** (Seniman dan Kurator Independen)

Sebenarnya ini bukan pertanyaan, sih, cuma mau berkomentar saja. Saya generasi yang lahir di tahun 1990. Jadi, istilah bromocorah buat saya '*tuh* identik banget dengan narapidana. Waktu saya kecil, saya tahu istilah bromocorah itu identik sama tetangga saya yang dulunya membunuh orang, terus keluar, terus balik lagi ke kampung, gitu. Dan selalu jadi, "*Tuh, tuh*, orang itu bromocorah." Saya baru tahu istilah bromocorah itu keren dan *cool* dipakai di sastra dan lain-lain ketika saya sudah tau Mochtar Lubis, dan lain-lain. Jadi, ada semacam narasi Orde Baru, lah, waktu saya besar di tahun 1990 dan mengerti apa sebenarnya makna bromocorah. Itu pertama.

Kedua, mungkin saya berkomentar dari perspektif media dan internet, karena *background* saya di situ. Ada semacam ide, bahwa *hacker class* yang disebut sama McKenzie Wark<sup>3</sup> itu juga bisa dianggap sebagai orang-orang yang kita maknai sebagai bromocorah di sini. Jadi, secara tindakan, secara legal, mereka abu-abu, mereka mungkin *nggak* bener, *nggak* positif dan *nggak* negatif. Mereka bisa ke arah meliberalisasi, tapi juga bisa ke arah yang justru, apa ya, kalau bahasanya saat ini

---

3 Catatan Penyunting: Buku yang dimaksud adalah Wark, McKenzie. 2004. *A Hacker Manifesto*. Boston: Harvard University Press.

"*alt-right*". Banyak hal, misalnya *hacker-hacker* dari tahun '90-an, Legend of Doom di Amerika, atau kayak *hacker* di Australia itu kelompoknya Cypherpunk. Mereka punya pemahaman akan internet yang bebas itu seperti apa. Pemahaman yang sangat anarkis dalam artian ideologis, tapi juga di lain pihak, justru saking anarkisnya, mereka malah menutup banyak kemungkinan-kemungkinan untuk orang bisa ada di dalam internet, istilahnya jadi sangat eksklusif. Itu yang terjadi, perkembangannya pun bisa dirasakan sekarang. Misalnya, banyak *hacker* yang sebelumnya memang meliberasi banyak orang malah sekarang jadi ke arah *alternative right*. Dan menurut saya, itu identik dengan pemaknaan bromocorah yang kita bahas hari ini, bagaimana sebenarnya bromocorah itu bisa dilihat sebagai penjahat tapi juga di satu sisi bisa dilihat sebagai orang yang meliberasi, gitu. Jadi, hal tersebut juga terjadi di luar konteks sosial dan politik; ia juga ada di dalam konteks *cyberspace*. Gitu aja, sih, komentarnya. *Makasih*.

### **Manneke Budiman**

Ini satu catatan saja. Itu sebabnya mengapa saya menempatkan bromocorah itu betul-betul di dalam kerangka pelaku, dan secara bersamaan, korban. Sehingga dengan demikian, kita tidak bisa memasukkan segala macam jenis penjahat di dalam kategori bromocorah. Koruptor itu pelaku, tapi dia bukan korban. *Hackers* itu saya *nggak* tau. Apakah itu dimotivasi karena dia secara sosial mengalami peminggiran sehingga dia menjadi *hackers*, atau tidak? Bagi saya, di dalam konteks sosial dan historis Indonesia, bromocorah itu menjadi pelaku kejahatan karena dia pertama-tama adalah korban dari sistem sosial yang ada. Sehingga kemudian kalau ia bertindak jahat di mana-mana itu balas dendamnya. Ada motif balas dendam, yang juga disinggung Mas Ronny, itu adalah balas dendam kolektif pada keseluruhan sistem, bukan pada orang per orang yang dianggap bertanggung jawab pada nasib buruknya. Itu sebabnya juga Mochtar Lubis itu menjadi bisa dibaca sebagai, apa ya, sterilisasi, sebetulnya, dari konsep bromocorah yang mestinya lebih keras dari apa yang digambarkan oleh Lubis. Seperti yang kita lihat di dalam banyak cerita yang lain. Dia haruslah pertama-tama merasa dirinya ditinggalkan oleh sistem yang tidak mengakomodasi, tidak berpihak, dan melestarikan ketimpangan. Maka dari itu, jiwa perlawanan itu bisa dengan mudah kemudian menjadi semangat yang revolusioner. Mereka dengan mudah dapat menjadi *freedom fighters* karena ada motivasi melawan suatu penindasan dan ketidakadilan, bukan semata-mata mau menumpuk kekayaan dari merampok dan membunuh orang lain. Itu yang kalau boleh saya tambahkan.

### **Moderator**

Oke, baik. Mungkin disudahi saja diskusi hari ini. Kalau judul panel hari ini adalah *Bromocorah: Posisinya dalam Konteks Sosial, Politik, dan Kultural*, dari diskusi hari ini, bromocorah adalah sesuatu, atau tokoh, yang eksistensinya tak lepas dari sebuah sistem, namun dia berada di luar sistem. Kita juga tidak bisa dengan rigid mendefinisikan di mana posisi bromocorah, karena ia adalah sesuatu yang

anti-definisi. Mungkin diskusi tentang bromocorah ini bisa kita lanjutkan dalam panel selanjutnya, panel kedua, yang akan dimulai pukul 12.30. Panel kedua akan membahas bromocorah dalam estetika bahasa sinema. Terima kasih semuanya telah datang di panel ini. Selamat siang.

# **Bromocorah: The Power of Arusbawah and Its Institutionalization by State's Politics.**

Manneke Budiman

### **Bromocorah in Literature**

This text discusses the tension between bromocorah as an *arusbawah* power and the state that wants to control, dominate, and regulate bromocorah. It is important to understand this tension so that the relationship between these two powers, often painted as antagonistic, could possibly be viewed as more 'friendly' and mutual. As my departing point for that purpose, I start with a discussion of Indonesian literature.

Lexically, the definitions of bromocorah in various dictionaries are very inadequate. The definitions are also very short and mixed up. For instance, it is so striking that several The Great Dictionary of the Indonesian Language of the Language Center (Indonesian: *Kamus Besar Bahasa Indonesia Pusat Bahasa*; abbreviated in English and Indonesian as KBBI) editions identify bromocorah as "recidivist". It is the recurring (of unlawful) condition that is being emphasized here. However, it is interesting to note that these dictionaries recognize that bromocorah is part of the society, they are not the anomaly, much less involved in a conflict and treated as 'the enemy' of the society. Bromocorah is depicted as an ordinary person who is, on some occasions, capable of committing crimes. Why, and in what moment they could turn into criminals—something that seemingly has no place in society and are seen as the enemy?

There is a glance of awareness that bromocorah exists in a vague "in-between" space, which is apparent in Mochtar Lubis's short story "Bromocorah", first published in a short story anthology *Bromocorah* in 1983. One part of the story tells the encounter between a nameless bromocorah and the villagers, they greet each other as if to show that he is part of 'us' or part of the village community. It is interesting to note that even if they meet and greet each other every day, the bromocorah subjectively does not feel that he is part of the village community. The bromocorah experiences a feeling of alienation—despite that the villagers may or may not feel the same, he feels alienated from the normal social order or system. I will return to this topic later, but now I am going to focus on discussing the content in Mochtar Lubis's short story.

Based on this bromocorah's subjective feeling, there seems to be an empty space that they subsequently occupy—if we think of them as a collective—and that causes

them to form their own social group. They are not fully part of the lower class, much less part of the middle class, never mind the elites. They are a separate social class that is not acknowledged, thus they become part of the undercurrent or *arusbawah*, always present but never made official nor recognized.

However, they did suddenly become massive and omnipresent at some moments in our history, this was not because they just recently existed or emerged, for they had long been present as a normal element of the society. It was the certain historical, political, social, and economical circumstances that caused these ordinary people to change into bromocorah, thus we suddenly saw a lot of them. These criminals, often called bromocorah, occupied the empty space that had been abandoned or could not be occupied by the dominant or the established powers due to some crises: crises of legitimacy or other types of crises.

In modern Indonesian history, the revolution period was an example of empty space of power occupied by various informal groups who otherwise might not be acknowledged. They did not appear as criminals with intimidating faces, tattooed, and big bodies, but rather as someone dressed with various kinds of insignias and attributes, or with service medals and awards that they invented. So, bromocorah did not always appear in the form of scary thugs like the common myth or villainization that surrounded them particularly in the New Order era.

The ambiguous representation of bromocorah, especially in literature, needs to be analyzed further. It is important to consider the ambiguity as a portal to understanding the relationship between bromocorah and the state. On one hand, there is a stigma that distinguishes bromocorah as a threat, danger, outcast or enemy of the society, yet their image in literature is often romanticised, even often portrayed rather heroically, and they do not have to be associated as a laughing stock or object of ridicule that is commonly found in comedy genre. In certain cases, they are indeed depicted as the hero. This encourages me to hypothesize that this kind of ambiguity is not just an “accident in history”, instead it is an identifiable pattern that we could trace in several periods, as well as in several works of literature at least, if we agree that literature is seen as some sort of reflection of its time.

There is a desolate in-between area—which the establishment does not always acknowledge as theirs—that could possibly be discerned if we look beneath the surface of the establishment. It is recognized as the power that is always dynamic and wildly turbulent beneath the surface, also known as the undercurrent, or *arusbawah*. Suyanto *et al.* define *arusbawah* as “some form of phenomena of social, cultural, and political resistance that represent the real power of society outside the system and structure of formal establishment” (1994:ix). However, the clear categorization of *arusbawah* is quite difficult to make since its boundary and criteria are so fluid and loose.

The establishment, ironically, always needs bromocorah not only as a scapegoat in times of chaos, but also as an alibi for the failure of the establishment or the dominant power to make their people prosper. Thus, their failure to make the people prosper results in a number of victims including bromocorah, yet this failure is directed at bromocorah

which gives an impression that the actual cause is their constant disruptive acts to security and orderliness. That is the complexity. Bromocorah is a perpetrator, and at the same time a victim. Due to this dual role, bromocorah becomes a highly valuable asset to the establishment, for they could not have become that powerful if they are not supported, paradoxically, by bromocorah.

Now I want to return to Mochtar Lubis's short story. The nameless bromocorah is far from the image depicted in the mass media or villainized by the official discourse. In the short story, he is not depicted as a robber nor murderer. He seems, on the contrary, very humane and takes a role as the head of the family, a husband, a father who is very nurturing towards his family and concerned about his child's future.

He also feels troubled about the social inequality that happens in front of his eyes, which he, even as a 'hero', is powerless to fix. The bromocorah stigma attached to him makes it impossible for him to change his life, to get a second chance, or to have an alternative to his profession and practice as bromocorah.

Mochtar Lubis's storytelling intrigues me. The issue is not told as a social tragedy or tragedy of humanity, instead his story is dramatic and heart-warming, running the risk of making the readers fail to notice its tragic events. This is similar to the comical portrayals of bromocorah in comedy films, creating the possibility of failing, as the audience, to view bromocorah as a tragic social phenomena.

In the short story, the readers are asked to reflect themselves with the bromocorah as the protagonist character, whereas the antagonist is the social power that is the main cause of all inequalities. There is one part in the short story where the bromocorah is depicted as the pride of the villagers and his family. This is the reason why at the beginning, I said that the villagers saw the bromocorah as part of them, and in contrast, it was the bromocorah who felt alienated and saw himself not as a genuine part of that normal society.

In the eyes of the villagers, he is actually their pride, not a taboo nor outcast found in the New Order's myths about security and order. Moreover, the message of the story is rather romantic, for instance in this quote, "...do not steal something from the people in your own village and villages nearby..." (with the implication that stealing from far villages is allowed). So, the relation becomes oppositional between those nearby and far, native and alien. It amplifies the ambiguity, if we refuse to see it as a contradiction, in the *bromocorah* figure in Mochtar Lubis's short story.

Going back in time, after the power shift from the Old Order to the New Order, a poem "Jante Arkidam" by Ajip Rosidi was published in Bumi Priangan. Jante Arkidam is a completely different bromocorah figure from the nameless bromocorah born in the New Order era in Mochtar Lubis's short story. This rhyme belongs to an epic genre that usually tells stories of grand figures, kings and heroes. Ajip Rosidi depicted Jante Arkidam as a pure ruthless villain without any trace of human kindness: a womanizer, gambler, drinker, robber, cold-blooded killer, all these deeds he committed for pleasure in front of his enemies whom he has disempowered. Who are his enemies? *Mantri polisi* (police) and *wedana* (assistant regents) who are also the state apparatus that supposedly maintain security, peace and

stability. However, in front of the bromocorah like Jante Arkidam, they are made powerless.

*'Mister Sheriff look at me!  
I burnt the gambling table with loads of cash stuffed in pouch  
Mister County Chief stop laughing!  
Go grab a fat-bottomed dancer  
Let's dance with Jante Arkidam  
I have bent open some iron bars!'*

*The county chief and the sheriff looked at each other  
'Jante, Jante Arkidam!  
Breaking into the pawnshop last night  
And now he is dancing!'*

The social criticism is clearly visible. The depiction of Jante Arkidam as an immoral being may be fascinating, but what should have intrigued us is: why do the state as illustrated in "Jante Arkidam" poem fail to perform its function in times of chaos? He openly challenges the *mantri polisi* (police) at a gambling hotspot and mocks the *wedana* (assistant regents) by challenging them to dance with him while boasting and revealing that the night before, he has broken into a pawnshop to steal its entire things. Who is bold enough to arrest him?

*With a pair of bloodshot eyes  
Hands as sharp as a machete's edge  
Weed blades fell down at each swing  
Arkidam, Jante Arkidam*

*The brick wall was just a drape of dew  
The metal bars were too soft for him to bent*

*He disappeared in rays of darkness  
Arkidam, Jante Arkidam*

This rhyme illustrates the state's inability to deal with social problems that are personified or manifested in Jante Arkidam character. This particular *bromocorah* is presented as completely inhumane, as a creature that resembles a monster, especially in his enemies' eyes. He is not afraid of anything, undefeatable, and kills for pleasure—this antihero figure truly deceived the state and its apparatus.

It is very likely that the story is seen as a glorification of criminals. However, as I have said earlier, it is also not too difficult to see it as a critique of society and an illustration of the dysfunction of the state and its apparatus in organizing a nation, especially in the period of discontinuity in government, as the poem takes place in the era of transition time after the end of colonialism. This is indicated through the use of words like “*mantri polisi*”, “*wedana*” which represent the kind of institutions at that time.

### **The state-*bromocorah* ‘symbiosis’**

The mix of heroic and villainous character of *bromocorah* in Indonesian literature has its own interesting historical background. Several historians recorded that in the beginning of independence, the new Republic made use of criminal organizations’ power in campaigning for international recognition of Indonesia. Only by recognizing the Republic would the world see the violence, and the destruction in the new country could finally be stopped (Cribb 1991). The state’s practice of recruiting criminal groups in order to achieve its political aims continued until the independence era (Cribb 1984; Ryter 1998; Bourchier 1994). In this case, the criminals functioned as a ‘supplementary apparatus’ that carried out armed actions related to the state’s own interests (Cribb 2011:43).

The colonizers had left, but the promised prosperity, wealth, and justice—which should have happened immediately after the colonization ended—have not yet come into fruition. Jante Arkidam undergoes monsterization and romanticization at once. The poem specifies his strong physique and sadistic acts. It describes his eyes, hands, actions, powers, and superpowers.

Back to Mochtar Lubis-era, the 1980s, that decade was the peak of the New Order dominance. During that time, the ‘*Petrus*’ phenomena<sup>1</sup> caused great distress. There were many cases of missing people and mysterious deaths; the culprits were never found, nor did we know the kinds of criminal acts that the targets have committed that got them killed in such a brutal way. The news wrote them as criminals or recidivists who had been terrorizing the people and disturbed the peace. The New Order refused to name them victims. Although they were slaughtered and killed, at the end of the day they were still criminals. Again, there is that ambiguity in the status of *bromocorah*, known as ‘*gali*’<sup>2</sup>.

‘*Petrus*’ was meant as a shock therapy addressed specifically to the lower class who were always presented as hard-to-please troublemakers, always demanding, and jealous of the middle and upper class. So, it served as a message or warning sent to the lower class, at the same time it was for the state to exhibit its power and re-emphasize its presence. That was the message. Thus, dead bodies were deliberately left lying on the streets, becoming a spectacle, a theater of atrocities performed intentionally and systematically to give a shock, as Soeharto himself explained in his autobiography, *Soeharto: My Thoughts, Words and Deeds: An Autobiography* (1991),

---

1 Editor’s Note: ‘*Petrus*’ (abbreviation of *penembakan misterius*, translated roughly into “mystery shootings”) were a series of extrajudicial executions in Indonesia that occurred between 1983 and 1985 under President Suharto’s New Order regime.

2 Editor’s Note: ‘*Gali*’ is another Indonesian term of *bromocorah*.

The corpses were left lying around (on the streets), just like that...This is a 'shock therapy'...so that the general people would understand that there were people around capable of acting against such criminals.

As a result, public space—the streets—was presented as a dangerous place that should have been avoided in the New Order era. Dangerous for whom? For the middle class specifically, since it was the group that yearned for steadiness, security, certainty and stability. Thus, the middle class members were isolated and subdivided into living surrounded with fences, barbed wires and protected by security guards. They were completely sterilized, away from public space that could have had so much potential to generate radical and revolutionary actions. '*Petrus*' indirectly created an implicit assumption that *gali* was a revolutionary group in a negative connotation, so that it had to be exterminated, stopped and mostly, avoided by the 'sane' group, the middle class, whose main backing was the New Order power.

In that era, the image of bromocorah in literature has changed. In Mochtar Lubis's short story, the bromocorah has no choice but to pass down his knowledge to his son, and he does it against his will because he actually does not want his children to have a future like his. Here is the New Order doctrine that seeps in the lower class consciousness, as the story ends with a message that the son should not follow the steps of his father, that being a bromocorah does not promise a good future. Mochtar Lubis insinuated a social critique; those who has been stigmatized as bromocorah do not have any choice to return to society, and that raises a question: What must be done to intervene this generational cycle? This is the critical question raised by Mochtar Lubis for the state.

Through the *petrus* operation that existed outside the legal system, the eradication of *gali* or bromocorah was paradoxically institutionalized. Formerly denied, then acknowledged, they were nonetheless depicted as lawless outsiders that threatened the order. This is indicated in Mochtar Lubis's short story by the absence of a name for the bromocorah despite the fact that he is the central character. Due to the systemic, massive yet illegal operation, bromocorah were not only briefly acknowledged, but also subjected to institutionalization by the state. Their presence was then recognized, taken seriously, no longer deemed insignificant, and indeed measured dramatically. Abidin Kusno in *The Appearances of Memory: Mnemonic practices of architecture and urban form in Indonesia* (2010), argues that *petrus* essentially was the state's attempt to ensure its control over *arusbawah* power that had been let loose for some time (2010:38).

At this point, it seems that they were then forced to visibly come to the surface and out of *arusbawah* through the use of horrible violence such as being eradicated and eliminated. They eventually achieved visibility through eradication and elimination. The question is: will this *arusbawah* power perish? The answer is no. Instead, they transform into an urban legend and expanded myth, and the image of criminals is now established as tattooed, sadist, and menacing figures. Consequently, all tattooed people, despite the fact that they were not *gali*, were also annihilated. Bromocorah became a myth influencing the state's political direction at that time.

## Conclusion

In conclusion, as part of the social system, the presence of bromocorah is seen as a symptom of a social disease that has plagued the society. Like a parasite, they operate and attack the immune system from the inside when that system is weak. However, bromocorah is also a victim of the poor social system. Curing that social disease, inevitably and out of necessity, will end in bromocorah being annihilated. This ambiguous treatment towards bromocorah by both the state structure and aesthetics in literature indicates a problematic consciousness in dealing with the complexity of bromocorah phenomena in this country.

Without considering the dynamic and complexity of bromocorah that lie beneath the structural layers, the study of its phenomena using a structural approach will only produce a conclusion that bromocorah is an external disruption that solely aims to disrupt security and order, as we can see from the dominant discourse found in the media and the state's official laws on this particular social group.

## Reference

- Cribb, R. (2011). A system of exemptions: historicizing state illegality in Indonesia. Dalam Aspinal, E. & van Klinken, G. (ed.), *The State and Illegality in Indonesia*. Leiden: KITLV Press, hal. 31-44.
- Kusno, A. (2010). *The Appearances of Memory: Mnemonic practices of architecture and urban form in Indonesia*. Durham & London: Duke University Press.
- Lubis, M. (1993). *Bromocorah*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Rosidi, A. (2016). *Jante Arkidam*. Cetakan ke-2. Jakarta: Kiblat Buku Utama.
- Soeharto (1991). *Soeharto: My Thoughts, Words and Deeds: An Autobiography*. Jakarta: Citra Lamtoro Gung.
- Suyanto, B., Asfar, M., Pranata, R. (1995). *Gejolak Arus Bawah, 1988-1993*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.

***Bromocorah and the  
“unfinished scene”:  
Ten Years Thailand (2018)***

Philippa Lovatt

When I learnt about the theme of *bromocorah* for the ARKIPEL symposium, I found the idea very evocative for thinking about the ways in which film form itself whether through experimentation, genre or aesthetics can be considered in relation to the “unfinished scene”. As the organizers of the symposium note, the concept of *bromocorah* suggests a potentiality for “coming into being” or indeed of “being otherwise.”<sup>1</sup> There is an unruliness and a playfulness to the term that is helpful to consider with regards to films that similarly play with form and genre to imagine alternative futures. Films that are made in cultures of censorship are often, out of necessity, required to take on the form of “clandestine activists”. What might or might not get past the censors (whose judgement is often arbitrary in the first place)?

As filmmakers negotiate these arbitrary restrictions, they, like the *bromocorah*, may demonstrate what the organizers describe as a “skepticism towards the established knowledge regime”. Becoming a tactician, they explain, requires a certain degree of flexibility and “speculative thinking”. And it is this aspect of speculative thinking that I want to consider in relation to the recent *Ten Years International* project, focusing in particular on the collection of dystopian fictions in the *Ten Years Thailand* anthology, which (while I acknowledge the elephant in the room—are there no women filmmakers in this imagined future?) similarly experiments with form and storytelling in order to imagine “ways of being otherwise”.

In his study of Thai contemporary art, David Teh asserts that “as artists move beyond the logic of national representation, critique becomes implicit and ambiguous, embedded in form, process, and unorthodox strategies of narrative and translation.”<sup>2</sup> Parallels can be drawn with the short films that make up *Ten Years Thailand* (and perhaps more widely in

---

1 See <https://arkipel.org/festival/arkipel-2018-bromocorah-7th-jakarta-international-documentary-and-experimental-film-festival/>

2 David Teh, *Thai Art: Currencies of the Contemporary* (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2017), p. 153.

Thai art cinema), which similarly deploy oblique strategies in order to critique the political situation in Thailand and in particular, the shift towards authoritarianism following the military coups in 2010 and 2014. Since these events Sudarat Musikawong and Malinee Khumsupa argue, independent cinema has become a venue “in which filmmakers and DIY video makers/artists express emotions and perspectives, and raise questions that would other-wise not be supported by the commercial market nor condoned by the state.”<sup>3</sup>

The genre we usually associate with speculative futures, science fiction, is well known for its intertextual qualities—its playful and knowing nods to previous films or works of art or literature—embedding the films narratively and aesthetically within “an active network of relations and practices.”<sup>4</sup> Consider for example Apichatpong Weerasethakul’s homage to Chris Marker’s *La Jetée* (1962) in *Primitive* (2009) as a gesture towards a dystopic dreamscape of the future. But increasingly, this textual fluidity extends to the worlds outside of the film, where fictional tropes and symbols become inextricably woven into political discourse.

As I will discuss below, *Ten Years Thailand* holds up a mirror to these processes. The omnibus is made up of four short films: Aditya Assarat’s *Sunset*, Wisit Sasanatieng’s *Catopia*, *Planetarium* by Chulayarnnon Siriphol and Apichatpong Weerasethakul’s *Song of the City*.<sup>5</sup> Like the first film of the Ten Years series, *Ten Years Hong Kong*, the film has played an active part in the pro-democracy movement through public screenings. Its premiere took place in Bangkok in December 2018 during a period of intense political campaigning in the run up to the general election in March 2019 (the first election to take place in Thailand in eight years) and several pro-democracy politicians, including the leader of the progressive Future Forward Party, Thanatorn Juangroongruangkit were invited to attend, some giving short speeches about their hope for Thailand’s political future, post-election.<sup>6</sup>

Since the coup d’état in 2014 and the death of the monarch King Bhumibol Adulyadej two years later (after a seventy-year reign), Thailand’s deeply divided political sphere has provided a metafictional prism through which tropes of dystopian literature and cinema are refracted in the everyday lived realities and practices of social control, protest and dissent. Like so much of the global political landscape, distinguishing between fiction and reality has perhaps never been more difficult. During the 2014 coup, the three-fingered salute featured in *The Hunger Games: Mockingjay Part I* (Francis Lawrence, 2014) became a symbolic gesture of resistance to authoritarian control, leading to several arrests and

---

3 Sudarat Musikawong and Malinee Khumsupa, ‘Notes on camp films in authoritarian Thailand’, *South East Asia Research*, 27:3, (2019): 277.

4 Annette Kuhn, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction* (Verso: London and New York, 1990), p. 177.

5 See Anchalee Chaiworaporn, “Ten Years Thailand: The Future Becoming” in *Frames Cinema Journal*, Issue 15 (May 2019) <https://framescinemajournal.com/article/ten-years-thailand-the-future-becoming/> for more information about the film’s funding and political context.

6 While it is beyond the scope of this essay to discuss in detail, it is important to note that following the election Thanatorn Juangroongruangkit was charged with sedition. See Caleb Quinley, “Thailand: Anti-military party leader faces sedition charges”, *Aljazeera* (April 6, 2019) <https://www.aljazeera.com/news/2019/04/thailand-anti-military-party-leader-faces-sedition-charges-190406052615231.html>

the cancellation of screenings of the film at a cinema in Bangkok.<sup>7</sup> Commenting on the screening of *The Hunger Games* in Thailand, the Prime Minister's Office spokesperson asserted that: "Seeing a movie is a personal thing, and they all have a right to do that, but if, after seeing the movie, there are political activities involved, this is prohibited by martial law."<sup>8</sup> This was just one of many specific forbidden public acts that included reading George Orwell's novel *1984*; planning to screen the film of *1984* (Michael Radford, 1984); eating a sandwich in public and playing the French national anthem; eating a sandwich in public while reading books related to dictatorships and resistance; wearing a t-shirt with the slogan "Respect my vote"; holding a blank A4 piece of paper or holding placards reading "Holding placards is not a crime" and other anti-coup messages.<sup>9</sup>

In film critic Kong Rithdee's "A Glossary of 2014 Newspeak", he explains that the junta introduced its own version of Orwellian newspeak where seemingly innocuous words take on more sinister meanings in the context of a military dictatorship.<sup>10</sup> For example, an "invitation" would mean a request for a person to report to a police station or military camp or official summons to do the same. Initially, these invitations were announced nightly on television but later they were delivered in person by military personnel on the doorstep. More concerning, the term "meditation" came to mean "spending a 'quiet time' under the care of soldiers in a military camp" without "distracting" contact from home.<sup>11</sup> Official opinion polls released via the military at the time suggested that up to 90% of Thais were satisfied with the military's ability to give the country stability—a sentiment expressed (and perhaps cajoled) through the song *Return Happiness to Thailand* written by NCPO (National Council for Peace and Order) leader and Prime Minister, General Prayuth Chan-ocha. As ethnomusicologist Ben Tausig explains, the song "had been hastily recorded on May 20 [2010] the day after the Thai military attacked the central occupied Red Shirt protest area in downtown Bangkok...resulting in dozens of deaths and thousands of injuries. Everyone was gripped by fear. 'Bring Back the Happiness' was recorded to help restore tranquility."<sup>12</sup> Tausig goes on to describe how celebrities were brought in to appear on the video for the song which was played over and over, day and night, on television and on the Skytrain. The resonances with Aldous Huxley's *Brave New World* (1931) in which the population are kept in a state of distraction by superficial amusements and indoctrinated through hypnopædic

---

7 See Seth Mydans, "Thai Protesters Are Detained After Using 'Hunger Games' Salute", *New York Times* (November 20, 2014) [https://www.nytimes.com/2014/11/21/world/asia/thailand-protesters-hunger-games-salute.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2014/11/21/world/asia/thailand-protesters-hunger-games-salute.html?_r=0)

8 Kaewmala, "Life under the Thai junta in 2014, Part 1: On Attitude and Happiness", *Asian Correspondent*, (November 26, 2014) <https://asiancorrespondent.com/2014/11/life-under-the-thai-junta-attitude-and-happiness/>

9 Anon, "Peaceful and normal actions forbidden under the junta regime", *Prachatai English*, 2/7/2014, <https://prachatai.com/english/node/4184> Tyrell Haberkorn notes that Orwell's *1984* was first translated into Thai in 1982 and has since seen multiple reprints, "most recently after the coup, when its dystopian vision took on new relevance". See Tyrell Haberkorn, 'Repression, Resistance, and the Law in Post-Coup Thailand' *Current History*. (September, 2015): 16-22.

10 Kong Rithdee, "A Glossary of 2014 Newspeak", *Bangkok Post* (November 15, 2014) <https://www.bangkokpost.com/opinion/opinion/443452/a-glossary-of-2014-newspeak>

11 Kaewmala, *op. cit.*

12 Ben Tausig, *Bangkok is Ringing: Sound, Protest, and Constraint* (New York: Oxford University Press, 2019), p. 9.

suggestions (“Everybody’s happy nowadays”) are striking.

Teeranai Charuvastra observes that “Soldiers have become a common sight in everyday life since the 2014 coup, having adopted dual roles as law enforcement officers and security forces for the ruling junta.”<sup>13</sup> In Aditya Assarat’s *Sunset*, a group of soldiers drop in on Bangkok’s Artist + Run gallery following up on a complaint. The interactions amongst the soldiers and gallery workers in the film expose the nature of censorship under the military dictatorship as it is perceived by the very people that it is intended to “protect”. The story was based on an event that took place at Gallery Ver in Bangkok in June 2017 when soldiers insisted on the removal of three photographs from Harit Srikhao’s exhibition *Whitewash* (which was a response to the 2010 massacre when pro-democracy “red shirt” protestors were indiscriminately shot at and murdered by the military).<sup>14</sup> In the film, a photography exhibition has been installed in the gallery entitled “I Laughed So Hard I Cried”—a series of mundane images of everyday life and portraits intended to express the spontaneous emotions of the subject (in contrast to the very formal photographic portraits of the monarchy that are omnipresent in Thailand). While the gallery manager expresses his surprise at the complaint, telling one of the soldiers that he thinks that the exhibition is quite “mild”, one image in particular of a police officer crying over his Burger King meal causes concern. The chief challenges him, “A cop crying in a Burger King is mild?... It’s not an appropriate picture to display”. Meanwhile, it becomes apparent that the young driver of the army van, Kaen who is slightly amused, or perhaps embarrassed, by the over-zealousness of his seniors, has a crush on one of the gallery cleaners, Ann. As the soldiers hang around waiting for the artist to arrive, Ann’s co-worker, a very down-to-earth, straight-talking “auntie” invites him to join them on their break and strikes up a conversation with him: “This is your third time visiting this year, why keep bothering people?” “Just doing my duty”, he tells her.

When the artist arrives at the gallery and attempts to defend her work, the chief explains that the photograph could cause “conflict and misunderstanding” in society and consequently must be removed in order to avoid provoking civil unrest. This statement has particular significance for this portrait, which is of a school girl standing in front of the Democracy Monument on Ratchadamnoen Avenue in the centre of Bangkok. The symbolic meaning of this monument is ambivalent however; commissioned in 1939 to mark the 1932 revolution when the absolute monarchy was overthrown by Field Marshal Phibul Songkhram, it was intended as a celebration of the military and the police as protectors of the constitution and of democracy. Originally negatively associated with the military dictatorship that took over power, its symbolism later shifted when it became an important site for the student-led, anti-junta, pro-democracy demonstrations of 1973, 1976 and

---

13 Teeranai Charuvastra, “Soldiers Remove Artworks from Bangkok Gallery”, Khaosod English (June, 16, 2017) <http://www.khaosodenglish.com/politics/2017/06/16/soldiers-remove-artworks-bangkok-gallery/>

14 See Thanavi Chotpradit, “Of Art and Absurdity: Military, Censorship and Contemporary Art in Thailand”, *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, Vol. 3, No. 1 (2018): 5-25.

1992.<sup>15</sup> Possibly with the memory of those events in mind, the chief claims that while foreign educated people might understand the intended meaning of the work, ordinary people (such as the gallery cleaners) “may get the wrong idea and start throwing rocks”. The film asserts that this is censorship under the guise of benevolent paternalism, leaving us to draw parallels with Huxley’s dystopic vision of a society whose capabilities for critical thinking have been so reduced that its people are no longer capable of engaging with works of art or literature and are only confused by the potentially conflicting messages found therein. In his essay *The Folly and Future of Thai Cinema Under Military Dictatorship*, Weerasethakul addresses this infantilizing tendency of the government directly as he criticizes an official in the Office of Cultural Surveillance who referred to “research that claimed Thai people [have] an average education of Grade 6, and thus [...] are not ready to be exposed to certain materials.”<sup>16</sup>

While the future setting of Assarat’s film is not detectable (as noted above, the events that the story is based on happened in 2017), Wisit Sasanatieng’s *Catopia* takes place in a more unfamiliar, post-apocalyptic city where cat-people (dressed in suits and walking upright, but with human-sized cat heads) are now the dominant species. The cats have taken on human characteristics displaying mob mentality as they sniff out a human called Methee who has been hiding in their midst by disguising his “human stench” with a special masking scent. Sasanatieng has talked about the short story *Town of Cats* from Haruki Murakami’s dystopian novel *1Q84* as an influence on his film<sup>17</sup> and the connection between the film and the novel are clear, as this dialogue from Murakami illustrates: “‘Hey, do you smell something human?’ one of the cats says. ‘Now that you mention it, I thought there was a funny smell the past few days,’ another chimes in, twitching his nose.”<sup>18</sup> *Catopia* begins with Methee sleeping in a chair in an empty office, woken by a call on his cell phone (the playful but misleading sound-image relations here, as the ring seems at first to be coming from an old-fashioned push-button telephone on his desk, signal that in what follows we shouldn’t trust anything that we see and hear). Disheveled and visibly nervous, he sprays himself with the scent he keeps in his pocket and takes the lift downstairs. In voiceover, he explains: “For two years, I have kept myself safe. No one knows. No one has a clue who I am...I conduct myself with caution, I make sure not to do anything that could give me away. I’ve blended in so well that sometimes I believe I have already become one of them.” When Methee goes outside, we see the quick feet of crowds of people running past and in the near distance hear the sound of a baying mob. “You’re going to miss all the fun”, a passer-by tells him. Methee asks, “What are you talking about?” They respond, “A rare kind of fun. You’ll be sorry if you miss it.” Methee pauses to light a cigarette and the camera

---

15 Serhat Ünalı, “Politics and the City: Protest, Memory, and Contested Space in Bangkok” in Pranee Liamputtong (ed.) *Contemporary Socio-Cultural and Political Perspectives in Thailand* (Dordrecht: Springer, 2014), p. 213.

16 Apichatpong Weerasethakul, ‘The Folly and Future of Thai Cinema Under Military Dictatorship’ in James Quandt (ed.), *Apichatpong Weerasethakul* (Vienna: SYNEMA, 2009), p. 180.

17 Ali Moosavi, “Omnibus of Unrest: On Ten Years Thailand”, *Film International* (June 18, 2018) <http://filmint.nu/?p=24779>

18 Haruki Murakami, *1Q84* (London: Vintage, 2012), p. 404.

slowly pans round before revealing that the other speaker, though dressed smartly in a suit, has the head of a cat! "Let's go, the mob is here" the cat person tells him before joining them.

Methee reluctantly follows as we see a large group of cat people running across the waste ground behind the office block. We hear occasional shouts of: "Hurry up, don't let it get away!" and "This way! It's going this way!" but individual voices are lost amidst a cacophony of screeching meows as the mob works up into a frenzy of violence while throwing rocks at a human who has been discovered hiding amongst them. "Why don't you chant?" someone questions Methee, "do it or you'll be in trouble." In their writing on the film, Dina Iordanova and Gina Marchetti refer to Lao She's disturbingly prophetic novel *Cat Country* (1932) as an apposite precursor to *Catopia*.<sup>19</sup> Published in the same year as *Brave New World*, *Cat Country* takes place on Mars amongst a society of cat-like people who worship Uncle Karl (aka Karl Marx), are oppressed by the designers of 'Everybody Shareskyism' (Communism) and are addicted to 'reverie leaves' (opium). The book satirizes 1930s China while also predicting the chaotic violence of the early days of the Cultural Revolution, describing how the residents of Cat City help to produce an atmosphere of paranoia, accusing each other of being "counterrevolutionary". Three decades after the book was published, Lao She committed suicide by drowning at the Lake of Great Peace during the "Red August" of 1966 after being set upon and beaten by Mao's Red Guards who branded him an "Unrepentant Counterrevolutionary."<sup>20</sup>

Throughout Sasanatieng's *Catopia*, the mood is similarly one of pessimism and intense paranoia, recalling a line from Lao She's novel: "You see, adherents of *Everybody Shareskyism* will kill a man without thinking twice about it." In *Catopia*, this paranoia is underscored by a "double bluff" that occurs when a sympathetically portrayed cat woman, who initially appears to be a victim of the mob and tells a story about her ex being a government spy ("his job is to work himself into various groups to sniff out humans hiding amongst us"), turns out to have entrapped Methee all along under the orders of her leader/ex-boyfriend. In the context of Thailand, the tribal mentality depicted in *Catopia* alludes to the divide between pro-democracy (led by the pro-Thaksin "Red Shirts") and pro-dictatorship (led by the ultra-nationalist and pro-royalist "Yellow Shirts") groups in Thailand since the military coup in 2006, tensions that became heightened in 2010 when the Red Shirts took to streets of Bangkok for several weeks of protests against the unelected Abhisit government, demanding the dissolution of parliament and fresh elections. The government crackdown on the protestors resulted in approximately 90 people dead and 2,000 injured.<sup>21</sup> However *Catopia* perhaps also stretches back further into the nation's traumatic history by making oblique references to past instances of state violence and

19 Dina Iordanova and Gina Marchetti, "New Political Cinema, Asia and Beyond: TEN YEARS", *Frames Cinema Journal*, Issue 15 (May 2019) <http://framescinemajournal.com/article/new-political-cinema-asia-and-beyond-ten-years/>

20 Ian Johnson, "Introduction to *Cat Country*" in Lao She, *Cat Country*, translated by William A. Lyell (Melbourne, Victoria, Australia: Penguin, 2013).

21 David McNeill, "Red Shirt v. Yellow Shirt: Thailand's Political Struggle", *The Independent* (20 August, 2010), <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/red-shirt-v-yellow-shirt-thailands-political-struggle-2057293.html>

mob brutality. These include the “Black May” massacre of 1992 that took place in Bangkok following large scale public protests against General Suchinda Kraprayoon’s government, referenced in Taiki Sakpisit’s multi-video and sound installation *A Ripe Volcano* (2011) and the massacre at Thammasat University when state forces and right-wing paramilitaries lynched, murdered and burnt the bodies of unarmed students, an event that is the subject of Anocha Suwichakornpong’s *By The Time It Gets Dark* (2016).<sup>22</sup> A recurrent theme underlying each of these examples is that ordinary people are capable of the very worst acts imaginable—torture, cruelty and murder, often carried out in the name of a utopian ideal, violence by one group against another, legitimized by accusations of heresy.<sup>23</sup>

Out of the short films in the *Ten Years Thailand* anthology, Chulayarnnon Siriphol’s *Planetarium*, although playful, is perhaps closest to the dystopian vision of the future set out by Orwell in its depiction of an all-powerful royalist militia. In this film, against an electro synth-pop soundtrack, a “Big Sister” figure, the Minister of VHS (a retro-futurist incarnation of Thailand’s Ministry of Culture) dressed in a hot pink uniform, commands the youth wing of the state “The New Youth” whose responsibilities include “correcting” dissidents and returning “happiness” to society. Using her smartphone, she sends text messages such as “Good Morning, Happy Monday Happy Faces” to her subjects. The New Youth wear scout uniforms with bright pink neckties, reminiscent of the “crimson scarf” iconography associated with the “Village Scouts”, a popular royalist movement that Thongchai Winichakul notes was actively involved in Thai politics in the late 1970s, especially the 1976 massacre.<sup>24</sup> The camp aesthetic of *Planetarium* invites comparisons with films discussed by Musikawong and Khumsupa in their article on “political camp” in which they argue that humour “has become one mode to express survivalist subversion when open resistance is not possible.” Here camp operates “as a form of counter-discourse against authoritarianism... utiliz[ing] exaggerated authoritarianism to demonstrate its destructive absurdity.”<sup>25</sup> Through camp humour and its aesthetics of hot pink excess, *Planetarium* similarly highlights the pervasiveness of state control (in both public and private spaces) and the technologies that facilitate it.

In one scene, we see the scouts meditating in a circle surrounded by strips of white light—at the centre of the circle sits a Buddhist monk wearing a motorcycle helmet. The image cuts to a scene of boys running around an athletics track in the open air like a scene from a Busby Berkeley musical; cogs in a machine controlled by an app on the Leader’s smartphone. In another scene, the scouts chant and enact a post-graduation ritual around a neon pyramid shaped ‘campfire’. This is a structure that also features in Siriphol’s *Myth*

---

22 See Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World* (London and New York: Verso, 1998) p. 185 and Sudarat Musikawong, “Art for October: Thai Cold War State Violence in Trauma Art”, *positions: east asia culture critique*, 18. 1 (Spring, 2010): 19 – 50.

23 See Ruth Levitas and Lucy Sargisson, “Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia”, in Raffaella Baccolini and Tom Moylan (eds.) *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (New York and London: Routledge, 2003), p. 25.

24 Thongchai Winichakul, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 1997), p. 137.

25 Sudarat Musikawong and Malinee Khumsupa (2019), 273.

of *Modernity* (2014), which critiques idealistic associations between the state and religion in Thai society, controlling bodies that are both protected by the country's lèse-majesté censorship laws that forbid criticism of the state, the monarchy, and Buddhism. In recent Thai cinema, similarly playful depictions of Buddhist monks have come under attack from the censors, most famously in Weerasethakul's *Syndromes and a Century* (2006), scenes of Buddhist monks strumming a guitar and flying a toy UFO in a public park were deemed by the censorship board to have breached the view described by Benedict Anderson that "Even if in real life one can easily observe monks having fun, the official nationalist-Buddhist position is that monks must be dedicated, wise, austere, and always serious people."<sup>26</sup>

We later see the scouts using the planetarium's telescopes to carry out surveillance through the many CCTV cameras that are placed in civilians' homes and in various public spaces. As the Leader controls the action through the pause/play buttons on her phone, the people being observed immediately stop what they are doing and stand to attention. One CCTV monitor shows a grainy black and white image of a shirtless man lying face down on the ground ('planking'), an alarm sounds and he is 'removed' by the scouts.<sup>27</sup> The civilians standing nearby discretely shift their gaze towards him but remain still until he has been taken away in a van and they return to their activities. Without shifting position, he is taken to an observation centre (the Ministry of VHS), the man is then stripped before being ejected (now in animated form) into outer space. The prone body foregrounded here in order to symbolize national passivity and a kind of collective cognitive dissonance with regards to state brutality is also a central motif in Siriphol's *Planking* (2012), in which an unidentified person is filmed 'planking' on the ground in different public spaces associated with historic pro-democracy movements, while a crowd nearby stand for the national anthem played daily at 8am and 6pm.<sup>28</sup>

The final film in *Ten Years Thailand* is Weerasethakul's *Songs of the City* in which a Mor lam singer turned salesman played by Patiwat 'Bank' Saraiyaem, a real-life Mor lam artist and activist from Sakon Nahhon who was imprisoned for his involvement in a play about the popular uprising of 1973, attempts to sell a "Good Sleep Machine" that he says helps with relaxation and well-being ("if you don't relax, you'll always be exhausted!"). Two old friends meet up after many years apart and talk about organic farming while another man dozes nearby under a mosquito net. In the background against the soporific atmosphere of this quotidian setting, a lively brass band is heard off camera, most likely coming from the nearby Anuban Khon Kaen School, playing the morning salute to the national flag.<sup>29</sup> The two friends are played by Sakda Kaewbuadee and Banlop Lomnoi, reunited lovers Keng and Tong from

---

26 Benedict Anderson, 'The Strange Story of a Strange Beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's *Tropical Malady*' in James Quandt (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, Austrian Film Museum, 2009, p.174.

27 'Planking' was a global fad that went viral in the early 2010s.

28 See Chulayarnnon Siriphol's website: <http://chulayarnnon.com/film13.html> and Kong Rithdee, "The (sur)real world", *Bangkok Post* (March 11, 2015), <https://www.bangkokpost.com/lifestyle/film/493988/the-sur-real-world>

29 I am grateful to the anonymous commenter from *The Isaan Record* for noting this detail in response to James Buchanan's review of *Ten Years Thailand* in the *New Mandala* (December 20, 2018) <https://www.newmandala.org/film-review-ten-years-thailand/>

*Tropical Malady* (2004), who were separated when Keng wakes up from a sleep to find that Tong has disappeared—or rather, has metamorphosed into a forest spirit in the form of a were-tiger.<sup>30</sup> In *Song of the City*, ten years in the future seems very much the same as today, in a state of political stagnation as if Thailand has simply slept through the intervening years.

*Song of the City* takes place in Ratchadanussorn park in Khon Kaen with the statue of former military dictator Field Marshal Sarit Thanarat as its focal point. As historian Thak Chaloemtiarana has described, in public speeches Sarit (who staged a coup before becoming Prime Minister between 1959 and 1963) would often refer to the country as a family, of which he was the father.<sup>31</sup> Although remembered in official discourse as a great leader, the treatment of ordinary Thais under Sarit's authoritarian regime, along with revelations of corruption that emerged following his death, led to a questioning in some circles of this dominant nationalist narrative. The ambivalence felt towards his memory is vividly expressed in an anecdote in Chaloemtiarana's book about a visit to the Sarit memorial in Khon Kaen where he found it to have been vandalized by graffiti.<sup>32</sup> Perhaps with a similar intention, Weerasethakul explains in an interview with *The Isaan Record* that he had initially planned to film the statue of Sarit and then erase him digitally, but instead chose to record the monument under construction (coincidentally by workers wearing red shirts), while figures around him represent particular memories.<sup>33</sup> As in *Cemetery of Splendor*, the noise and dust of construction work is all around, and with that perhaps also the promise of renewal, but what forgotten memories and untold stories lie buried beneath? At the beginning of *Song of the City*, the Mor lam singer jokes: "We need hope. Hope arrives on the 1st and 16th of every month. The hope to win the lotto." While this moment could be read as a satirical critique of Thailand's culture of Huxleyan distraction, it also underlines a central idea that connects the films in the project. The political and cinematic imagination of *Ten Years: Thailand* calls for an excavation of the past in the present, but as these stories project forward into the "not yet", in their ambivalence, they also evoke the fragile hope and radical potentiality of *bromocorah* and the "unfinished scene".

\*\*\*

My sincere thanks to Dina Iordanova and Felix Tsang for their generosity in providing me access to the *Ten Years International* films and to Graiwoot Chulphongsathorn and Jasmine Nadua Trice for their helpful comments on an earlier draft.

---

30 Continuing Weerasethakul's interest in liminality and the border between conscious and unconscious states, *Song of the City's* central motif of sleep (or sleeping sickness) extends themes that are central to his earlier work such as in *Blissfully Yours* (2002), *Teem* (2007), *Tropical Malady* (2004), *Primitive* (2009-), *Dilbar* (a collaboration with Chai Siri, 2013), *Cemetery of Splendor* (2015) and the IFFR installation *SleepCinemaHotel* (2018). In a recent interview at IFFR, Weerasethakul names Maya Deren's "dream images and confusion of time" as being a major influence on this aspect of his work, a theme and influence that he expands on in the recent 'Insomnia Series' exhibited at Gallery Seescape, Chiang Mai in early 2020 as part of the photography exhibition 'Almost Fiction'. See <http://www.galleryseescape.co/exhibition/almost-fiction/>

31 See Thak Chaloemtiarana, *Thailand: The Politics of Despotic Paternalism* (Ithaca: NY: Cornell Southeast Asia Program, 2007), p. 106.

32 See "Brian Curtin interview with Apichatpong Weerasethakul" (July 1 2010), [http://www.art-it.asia/u/ab\\_brianc?lang=en](http://www.art-it.asia/u/ab_brianc?lang=en)

33 Anon, "Apichatpong Weerasethakul: Bursting bubbles, awaiting a dark future", *The Isaan Record*, January 2, 2019 <https://isaanrecord.com/2019/02/01/apichatpong-weerasethakul-interview-tcdc/>

## **Bromocorah, Latin America and Others**

Ronny Agustinus

Ay, what laws so unjust.

To call me a bandit.

— from the ballad “Joaquin Murrieta”

THE WORD “BROMOCORAH” IS AN EXCITING CHOICE TO FRAME the main theme of ARKIPEL this year. If you look in the Big Indonesian Dictionary or Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI), “bromocorah” is not the official word. The standard, according to KBBI, is “bramacorah”, but who the fuck wrote and pronounced *bramacorah* in daily life? Mochtar Lubis wrote it “bromocorah”, Ahmad Tohari wrote it “bromocorah”, Putu Wijaya wrote it “bromocorah”. Perhaps only the Language Council officials were adamant with “bramacorah”. Thus, *bromocorah* as such a word or stereotype—was out of the official rules, outlaw, transverse, and unfettered by officials, yet it is coming and living in everyday life.

The dichotomy of the law versus the outlaw, official versus unofficial, is inseparable from how humans always have a belief that is never intact, coupled with certain suspicions, of the social contract that they build in creating a political community called the state. In Hobbes, the state—the Leviathan—exists as a collective agreement; hence humans do not pounce on another, but the emergence of the sovereign state raises a further issue as to how it can and has been proved to act arbitrary against the citizens.

In this tension between state power and people’s freedom, we recognize separatist figure “bromocorah” in the real and fictional worlds, in different historical and geographical contexts with similar characteristics as mentioned earlier. They are not merely criminals; they have a close relationship with the people they live in and even being idolised by them. Historian Eric Hobsbawm coined it as a “social bandit”, as a forerunner of a broader social movement. For instance, there is Robin Hood in 12th century England as the context of the royal state, Si Pitung in 19th century Dutch East Indies as the context of the colonial state, and Phoolan Devi in 20th century India as the context of the post-colonial state.

One thing to underline is that these *bromocorah* have an essential role in the formation of a national state. The line between thugs and heroes is thin and blurred. Take the United States as the clearest example. Even long after the state and its national government were formed, the frontier areas continued to be covered by lawless conditions, and many famous bromocorah were born from there. The national imagination of Americans cannot be separated from how the cowboys acted either in real or imagined,

whose legacy still can be perceived today, such as the freedom of gun ownership. The pro-gun groups consider that legislation enforcement, as applied in European countries, is a form of “un-American.”

Benedict Anderson has traced *bromocorah* in Indonesia through his seminal work *Revolusi Pemoeda*. The youth warriors captured the aspirations of Indonesian independence, then interpreted and carried it on with interpretations and objectives that were quite different from the older groups such as Soekarno-Hatta or the military. The young generation hoped for a genuine social revolution (in the form of the death penalty for the feudal class and landlords, as has already happened to the poet Amir Hamzah), which is precisely muted by the old politician. Their legacy and impact have remained until today. When the state—with its liberal principle—tries to organize everything based on formal law and a merit system, friction arises with the *bromocorah's* previous system who work with the different values (loyalty, charm, coercion, etc.). We have witnessed how difficult it is to erode the corruption of the Ratu Atut clan in Banten, given that Ratu Atut's father, Tubagus Chasan Sohib, is a crucial champion involved in the struggle in Banten. They are respected by Banten society; despite the formal violations they have committed.

In Latin America, what we can assume as the first recorded *bromocorah* in history—which later on became mixed with myths—is Joaquin Murrieta. Murrieta was a herdsman (*vaquero*), born in Sonora, Mexico in 1892 who turned his fortune to California during the Gold Fever era in the 1850s. There, he experienced various injustices due to racial discrimination by white people. He and his brother were accused without evidence of stealing mules; as a punishment, his half-brother was hanged to death, his wife was raped to death, and Murrieta himself was flogged. Then, Murrieta vowed to revenge on everyone who played a role in raping his wife, and this action made him the most feared *bromocorah* at that time in California. The governor and state-level representative council intervened, signing a law establishing the California State Rangers to hunt Murrieta dead or alive. Until the end of his career in 1853—the year he was supposedly killed—Murrieta had killed 13 white Americans. Rangers cut off the head of “Murrieta” and flaunted it throughout California as proof of their victory, but various arguments continue to circulate that the one who was killed was not Murrieta.<sup>1</sup>

As happened with most tales about *bromocorah*, oral stories surrounded him, making it harder to distinguish between history and legend. Hobsbawm used many materials from legends, folklore, myths and similar in framing his interpretation of “social bandits”. He acknowledged the inherent issue in using these “dubious” historical sources, such as poetry and ballads. On the other hand, other historians criticize Hobsbawm's approach given that works such as ballads or poems contain more idealisation than historical fact.

I am not a historian and do not want to debate over this approach. My intention

---

<sup>1</sup> But there is no way to prove these claims because the decapitated head was lost or damaged when America experienced—San Francisco suffered a great fire that was in 1906. (Transcription of Ronny Agustinus's presentation, 19th of August, 2019 at the GoetheHaus Jakarta, Panel 1 ARKIPEL Forum Festival 2019)

is only to show you how the image of the bromocorah was built, twisted, expanded, and continues to exist—at least in Latin America by using stories about Joaquín Murrieta. Various books were created from the life story of the Mexican *bromocorah*. The first one was published only a year after his “death,” the English novel *The Life and Adventures of Joaquín Murrieta: The Celebrated California Bandit* (1854) by anonymous “Yellow Bird,” which would later be known as the first Indian-American novelist from the Cherokee tribe who then used the Western name, John Rollin Ridge. How an American Indian fictionalized the life story of a Mexican immigrant to tell a white American despotism was an interesting topic of its own that could be discussed specifically outside this theme. What is important in this case, the novel is translated into French, and it helped popularise the story of Murrieta to Europe and create a “myth” about his life, to the extent that some historians quoted it as if it were a historical document and not a work of fiction.

The curious thing was, the French edition was translated into Spanish by Roberto Hyenne (or to be precise was being plagiarised as it was printed under the name Hyenne as a writer) and he published in Santiago, Chile with the title *El bandido chileno: Joaquín Murieta en California* (1867). “Chileno”? Yes, Murrieta, the Mexican, was changed to the Chilean born in Quillota in the Hyenne version! The book became popular in Chile and Murrieta became a hero of the Chilean who never existed: someone who dared to oppose white American imperialism. It is not surprising if the story of Murrieta is inherent among Chilean writers. The left poet Pablo Neruda elevated his story to the opera *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (1967) and Isabel Allende featured Murrieta in her novel *Hija de la fortuna* (1998). Neruda mentioned in his opera that Murrieta was born in Valparaíso, and Allende openly made him a gold miner from Chile, so we do not know precisely whether these two great Chilean writers knew the real history of Murrieta. (It should be noted: the Hyenne version was plagiarised in Spain by someone who used the name “P. Acigar” [and P stands for Professor] and is published in Barcelona under the title *El Caballero chileno, bandido en California: única y verdadera historia de Joaquín Murrieta*.)

The bromocorah is deprived of their real identity; thus, they can be affixed with any identity and be a hero to anyone. Not only for Mexicans or Chileans, the poem *I Am Joaquín* (1967) by activist Rodolfo Gonzales makes Murrieta a Chicanos (Mexican descendant in the US) rebel fighter who fights for the right to live in the US. Neruda himself used his opera as a direct criticism of US foreign policy on war. He portrayed Murrieta as a man who was wearing a high-crowned hat and striped trousers—reminding us of Uncle Sam’s typical stereotype. The song of Murrieta in Neruda’s opera:

*Today they kill Negroes,  
Earlier it was Mexicans,  
Also they killed Chileans,  
Nicaraguans, Peruvians,  
Those uncontrollable gringos  
With their inhuman instincts.*

*Who disputed their actions?  
 Who challenged them face to face?  
 It was a Chilean bandit!  
 It was our Joaquín Murieta!*

[...]

*Whether life is good or bad,  
 The Yankees will tell you:  
 This is a gentle world—  
 But they kill in Vietnam.<sup>2</sup>*

The more interesting part, Murrieta is said to be an inspiration for a pulp fiction writer Johnston McCulley to produce a fictional character who is already a century old in 2019, namely: Don Diego de la Vega, as known as Zorro, the masked vigilante defender of the Californian poor people from the abuses of the rich and 18th-century Spanish ruler. We know him from masks, clothes, robes, and hats that are all black, as well as the fencing that he uses to draw the letter Z.

From Murrieta to Zorro, one thing that has changed considerably is the background of these two figures, who later also became the stereotypes of the two rebel heroes in Latin America. Murrieta was born from the lower class without higher education, while Zorro was told as part of the aristocratic class who was concerned about the suffering of the people. Zorro not only gave birth to similar vigilante figures in later fiction, such as Batman, who was part of the elite class during the day and fought for the oppressed class at night.

Based on the stories, we can find two types of rebel heroes. The first, resemble Murrieta, they were born from the lower classes. We can say Pancho Villa and Emiliano Zapata are part of this first type. Then the second type, such as Zorro, figures of respected colour or class who deliberately committed “class suicide” to devote themselves entirely to the oppressed. We can refer to Che Guevara, José Mujica, and Lucía Topolansky in the mid-20th century, and Subcomandante Marcos in the early 21st century, of this second type: middle-class and highly educated white descendants.

Contemporary social science seems to put more emphasis on institutional, agency, and identity issues rather than on charisma (such as the Max Weber era) to explain the emergence of such figures. However, perhaps something is missing in this approach. People’s admiration for what they call “people’s heroes,” for instance: Si Pitung’s popularity among Betawi people until today, the popularity of Antonio Silvino in Brazil, may require

---

<sup>2</sup> Editor’s Note: The English version of this song is cited from Neruda, Pablo. 1972. *Splendor and death of Joaquín Murieta*. Translated by Ben Belitt. New York: Farrar, Straus and Giroux.

more than structural analysis.<sup>3</sup> There are personal ideals and collective dreams in them. As long as injustice exists, these *bromocorah* figures will continue to exist and be worshiped.

---

3 We have a lot of songs that tell stories about Jesse Jackson in America, or songs about Pablo Escobar in Colombia that even though we know he is a bandit, a criminal, a drug dealer, a cartel, yet the people loved his life figure more than the official figures or the heroes of their own country. Likewise, for example [...] Iwan Fals, one year before writing the song *Senandung Istri Bromocorah*, Iwan Fals composed *Sugali* which in my opinion was a kind of celebration for this *gali* figure. We don't know who is more celebrated by Iwan Fals, whether thugs or police who are trying to crush him. We can also guess the impact of that popularity, that may be Iwan Fals was under pressure for the following year to produce a more didactic song or carry the message of the New Order. (Transcription of Ronny Agustinus's presentation, 19th of August, 2019 at the GoetheHaus Jakarta, Panel 1 ARKIPEL Forum Festival 2019)

APPENDIX II

**COPY OF PANEL I DISCUSSION SESSION**

**“Bromocorah: Its Position in Social, Political,  
and Cultural Context”**

**Prashasti Wilujeng Putri** (Moderator of Panel I)

That was our panellists' presentations in this first panel. Overall, Mr. Manneke discussed how social inequality shaped our social classes, which then formed a definition of what we call 'us' and what we called 'them'. As well as how the state responds to that issue, which gives rise to new myths in society.

Then, Philippa Lovatt talked about how a tense political situation in Thailand resulted in censorship. She also discussed how the censorship situation led to the birth of language that could outsmart the system, which later became a form of activism itself. As well as how it creates tension in the relationship between the film's reality and our reality. Meanwhile, Ronny Agustinus talked about the formation of myths and its relation to fictionized reality, how it becomes a new reality and is framed in Latin American literature. He explained how bromorah was revoked from its original identity, then affixed with any identity that we no longer know whether it is fiction or fact. Even, the difference is no longer important. Similar to the works of fiction, the fact is also constructed and then forms a new reality. So, do any of you have a question for the three speakers? For now, three questions are welcome, please.

**Budi Irawanto** (Jogja-NETPAC Asian Film Festival [JAFF])

I am Budi Irawanto from Jogja. I teach at UGM and also organize a film festival, Jogja-NETPAC Asian Film Festival (JAFF). I have a question for Mas Manneke. Earlier, in Otty's speech, she mentioned the term *sampah masyarakat* ('scumbag'). I have quite a difficulty finding its equivalent in English. Otty, interestingly, called it "*ampas masyarakat*" ('residue of the community'). Actually, it's almost the same in literature, regarding the romanticization. You mentioned that there was a process of romanticizing the Bromocorah figure as a heroic one. Like poets in particular, also novelists, I think, there tends to be a process of romanticizing prostitutes as well, both of which are actually in marginal positions in society. Well, I need your elaboration about this act of romanticizing. Is this a way to hide the antagonism that exists in it? For example, what Otty might have alluded, it dodged then ran into aesthetics and so on. Is this a way to do that? Perhaps, you can give any further commentary later.

Regarding the *Nagabonar* film, I happened to write an article that would be published soon, hopefully, tonight; I contributed one essay about Indonesian war films. That is one of the films I want to use as a case study. It is interesting. *Nagabonar* is an anomaly in the New Order era. The protagonist character in *Nagabonar* was far from the masculine—or even hypermasculine—characteristic that we usually find in war films;

he was afraid of Kirana and his mother. As a general, he had to carry his mother while fleeing. Not masculine at all. He cried a lot when Bujang died. This is a hero we might rarely find. Interestingly, as Manneke has shown to us in his presentation, almost all the figures in our war films were from Java, weren't they? Maybe some were not... once, a film about Imam Bonjol was about to be produced. But, there was a controversy, and, I'm not sure, they seemed to cancel the production because the antagonist was a hired soldier from Java. So, it was considered that the film would cause conflict. The rest of the character in our war films, mostly army, military, is Javanese. Well, there is also the Wolter Monginsidi<sup>1</sup> film, for example. However, our films generally glorified Javanese military. I think that Asrul Sani consciously turned this around. And this, in my opinion, is one of the films—it might be the one and only—that is anti-war, besides some of Usmar Ismail's films, but *Nagabonar* has a stronger antimilitary spirit. But, in my opinion, it is unfortunate that they chose comedy as the film's genre—during the New Order it was safe, not censored, not prohibited because of its comedic form. So, the criticism in it was not so significant. Well, that was my question.

Now, I think, in some respects—I agree with what Ronny said about the thug state and I guess our political parties maintain it as a kind of paramilitary force (there is Banser, there is Pemuda Pancasila, lots of it all)—the writings of Ian Wilson<sup>2</sup> also explain how the mutualism symbiosis between these groups and formal political power takes place.

Sorry, this might be a little bit too much questions. The thing is, I have already gone far here.

I have a question for Philippa. I think it's very interesting and fascinating, the presentation about what happened in Thailand. You first write about Hong Kong. What happened in Hong Kong is a kind of resistance against the regime of the Chinese government. But maybe, you can explain more about the idea of the potentiality of bromocorah. Because you mentioned, bromocorah can be a part of the activists' playfulness on dealing with the draconian film censorship, for instance. But at the same time, it is also a way to construct or to debate "the alternate", or, in the case of Thailand, you call it the dystopian image of Thailand, or you said "... to experiment with form in order to imagine 'ways of being otherwise'". So, can you explain more, which one is more significant, is it the experiment with the form or with the way to depict, to resist against the official kind of image of the society?

## Moderator

OK, thank you! So, Mr. Manneke Budiman can answer it right away, please!

---

1 Editor's Note: Wolter Monginsidi, a freedom fighter dubbed as a national hero, is of Manadonese descent. The film referred to is *Tapak-Tapak Kaki Wolter Monginsidi* (1982) directed by Frank Rorimandey and Achiel Nasrun.

2 Editor's Note: The book in question is Wilson, Ian Douglas. 2015. *The Politics of Protection Racket in Post-New Order Indonesia: Coercive Capital, Authority and Street Politics*. New York & London: Routledge.

### Manneke Budiman

Thank you, Mas Budi. We should review this romanticization in its historical and political context. I do not see it as a strategy to circumvent, to convey or to express social ideas through bromocorah in a safe way. But precisely, suppose that I had the authority, if only I were the state, such a romanticization would make me angry because I had struggled to develop a formal discourse, demonizing the bromocorah. But these artists, literateurs and poets did the opposite instead. Thus, it is like a counter-myth. Bromocorah was described as a monster with their tattoos, with all sorts of frightening weapons. While in the realm of literature and art, they are portrayed as figures far from it. They're portrayed as parents, loyal husband figures, people who care deeply about their social environment. So, this is precisely where the subversion is if I say. So, this romanticization is not a naive act by artists to create an illusory bromocorah image, but rather it has a subversive nature to the state's prevailing discourse on bromocorah. That's what I can say about now.

Also, regarding Nagabonar—I did not think at all that, when discussing or contemplating bromocorah, Nagabonar as one of representation of bromocorah because he was an amateur thief, you know, a small thief, a pickpocket. The way he is depicted in the film as well, as Mas Budi explained, is far from the concept of a hero. Again, what we might be able to deepen is in contrast with the Javanese (the elite, who were the pioneers of the real TNI, military aristocrats), there were also paramilitary youths who were half-thugs, half-hordes. In the second category, this includes Nagabonar. He who grew precisely from a demand or a real need on the social order; when a crisis was happening, when a political vacuum existed. They were not an elite group which places themselves with a sense of entitlement, that "we are the ones who are now entitled to carry on with this country", but these are indeed people whose lives and death are not in the hands of the state, but in the hands of...: how they can use opportunities when the crisis threatened their existence as poor people.

Therefore, what emerges then was creativity, and in this case, we don't need a heroic figure. We don't need a character who is a hero able to kill twenty Dutch soldiers with spiked bamboo, for example, but a person like Nagabonar who might be more fit in such a situation. The answer that I am trying to think for myself is—related to what Otty had put forward in her presentation—"Why is it (romanticized —*Ed.*) like that?" This question can insult the feelings of the national bromocorah corps, but maybe the answer is there. So, we are looking at a real fight between classes. And again, when conditions had been stabilized and controlled, there were Javanese officers who came, "Look, later not all of them will be recruited." Then the general could be a corporal. Suddenly, people from afar determined who was allowed to be what at the moment when the crisis was over. Maybe, in a rather chaotic and unsystematic way, that is what I can convey to Mas Budi. Thank you.

## Philippa Lovatt

Thank you for the question. Yeah, I think the problem with the first one, that I would love to say, is that for me, the bromocorah is a really evocative term, and it was very helpful of thinking about these films in relation to this. For me, the term, the “bromocorah” is a provocator, it is a provocative figure, it’s not a passive figure. So if we think about film form, film genre, and film aesthetics, I think it’s helpful for thinking about the unruliness of film forms, and aesthetics and genre can disrupt the status quo. So, I think one can do that in two ways, one is like the Hong Kong example, that can bridge the gap between film, film activism, but also civic culture. And in Thailand as well, it was also public screenings. On the first screening of the film, the leader of the pro-democracy party from the Future Forward Party came to the screening, gave a talk, and interestingly he was actually arrested himself for various kinds of made up reasons. And when he was taken into the police station before he went in for questioning, he stood in the crowd, he gave the three-finger, Hunger Games salute. So it was really interesting connections between not just Thai film but also in the global film culture and literature as well and how a lot of these kinds of symbols are kind of used in this very provocative way.

So the intent of bridging the gap between film, film activism, and public culture, civic culture, it’s—one thing it’s provoking discussion but also in terms of aesthetics kind of provocation can come in different ways. So whether it’s in Apichatpong’s use of sleeping metaphors that we see in *Song of the City* but we also we see in several of that in his films, there is kind of deeply provocative metaphor going on there, that, you know, that Thai citizens are sleeping through—they’re just being—in his critique, although his critique isn’t overt, he’s suggesting that kind of sleeping through passively, kind of accepting things as they were, as they are. But the way he’s using—the way all of these filmmakers have been talking about and using this kind of unruliness in film aesthetics is to try to wake people up, to kind of disrupt that passivity. And there are a lot of other ways in which whether we talk about Anocha’s film *By The Time It Gets Dark*. That kind of disruption of temporality, thinking about history, and the violence of the past—state violence that is not something in the past, but we can move on from and forget, but actually that violence is still present and deeply embedded in the present. And the way that film can use that and play with temporality to try to kind of bring those questions to public space and into the public domain. Thank you. So I think in answer to your question, both of those elements, if I understood it correctly, are actually completely inseparable from each other.

## Moderator

Alright, maybe one last question. We still have seven minutes. Riar, please!

## Riar Rizaldi (Independent artist and curator)

It is not a question, anyway, just want to comment. I am a generation born in 1990. So, the term bromocorah for me is very identical to inmates. When I was little, I

knew the term bromocorah was identical to my neighbour who used to kill people, then released, then went back again to the village. And it was always like, “See, that person is bromocorah!” I just found out that the term bromocorah is cool, used in literature etc. was when I already knew Mochtar Lubis and others. So, there is a kind of narrative of the New Order, when I grew up in 1990 and understood what bromocorah meant. That is the first point.

Second, let me comment from the perspective of the media and the internet as it was my educational background. There is a kind of idea that the hacker class mentioned by McKenzie Wark<sup>3</sup> can also be considered as people we interpret as bromocorah here. So, in terms of their action, legally, they are in the grey area, they may not be right, not positive but not negative as well. They can be in the direction of liberalizing, but also in the direction—what do we call it?—we can use perhaps the word alt-right. Many things, for example, hackers from the 90s, Legend of Doom in America, or like hackers in Australia, Cypherpunk. They understand what free internet is like. A very anarchist understanding in the ideological sense, but also on the other hand, due to it being so anarchist, they actually cover a lot of possibilities for people to be on the internet, the term becomes very exclusive. That happened, its development can be felt now. For example, many hackers who previously did liberate many people have now turned to the alternative right. And in my opinion, it is identical to the meaning of the bromocorah that we discussed today, how exactly can the bromocorah be seen as a villain but also, on the one hand, it can be seen as a person who liberates. So, this also happens outside the social and political context; it also exists in the context of cyberspace. That’s all, the comments. Thanks.

### **Manneke Budiman**

This is just a note (from me). That is why I placed the bromocorah truly within the framework of the perpetrator, and simultaneously, the victim. Therefore, we cannot include all types of criminals in the bromocorah category. Corruptors are perpetrators, but he is not a victim. I don’t know about the hackers. Was it motivated because he was socially marginalized so he became a hacker, or not? For me, in the social and historical context of Indonesia, the bromocorah is a criminal because he is first a victim of the existing social system. So then if he acts evil everywhere, it’s revenge. There is a motive for revenge, which Mas Ronny also mentioned, that is collective revenge on the whole system, not on individuals who are considered responsible for their bad luck. That is why Mochtar Lubis’s story also can be read as, what is it, sterilization, actually, from the concept of bromocorah which should be harder than what was described by Lubis. As we see in many other stories. He must first feel abandoned by a system that does not accommodate, take sides, and preserve inequality. Therefore, the spirit of resistance can easily become a

---

3 Editor’s Note: The book in question is Wark, McKenzie. 2004. *A Hacker Manifesto*. Boston: Harvard University Press.

revolutionary spirit. They can become freedom fighters because there is motivation against oppression and injustice, not merely wanting to accumulate wealth from robbing and killing others. That's what I might add.

**Moderator**

Alright! We can end this discussion today. Concerning the title of this session, "Bromocorah: Its Position in the Social, Political, and Cultural Context", we can conclude that bromocorah is something, or a figure, whose existence cannot be separated from a system, but it is outside the system. We also cannot rigidly define the position of the bromocorah, because it is something that is anti-definition. Maybe we can continue this discussion about bromocorah in the next panel, the second panel, which will begin at 12:30. The second panel will discuss bromocorah in the context of cinema language aesthetics. Thank you all for coming to this panel. Good afternoon.



foru

Bromocorah dalam

Bromocorah within Film A

Garin Nugroho Indonesia

Manshur Zikri Indonesia

Edwin Indonesia filmaker

**PANEL II**

Estetika Film

aesthetics

filmmaker  
film critic

EDWIN  
GARIN NUGROHO  
MANSHUR ZIKRI

*MODERATOR*  
DHUHA RAMADHANI

BROMOCORAH DALAM ESTETIKA FILEM  
BROMOCORAH IN FILM AESTHETICS



# **Filem Pendek Indonesia: Perjalanannya di Pinggir Sejarah Sinema Indonesia<sup>1</sup>**

Edwin

---

1 Catatan Penyunting: Teks berikut adalah hasil suntingan dari transkripsi rekaman audio dari presentasi Edwin.

### **1970 - 1980an: Penemuan dan Percobaan**

Dalam kesempatan kali ini saya ingin mengingat-ingat lagi tentang bagaimana filem pendek di Indonesia diputar; pengaruhnya kemudian terhadap generasi-generasi selanjutnya dan juga industrinya. Ini pengamatan dari saya pribadi saja, sebagian besar saya dapatkan dari perbincangan dengan pelakunya. Bisa dibilang pengamatan ini masih seperti sketsa, berisi poin-poin umum saja. Namun, saya rasa penting untuk diutarakan bahwa filem pendek itu, sepengetahuan saya dari tahun '70-an sampai sekarang, berperan cukup jelas sebagai kritik terhadap bentuk filem yang lebih mapan, filem panjang, yang umumnya bermain di bioskop-bioskop arus utama. Saya sendiri, sebagai sutradara, berangkat dari filem pendek. Saya mulai bekerja di ranah ini sejak awal tahun 2000 dan selalu mencoba untuk mencari bentuk-bentuk yang pas buat saya sendiri, karena pada awalnya saya bikin filem untuk saya konsumsi sendiri. Kemudian tentunya seiring waktu ada rekan-rekan yang berperan aktif untuk melancarkan aksi-aksi pembuatan filem pendek berikutnya.

Saya akan mulai dari yang awal dulu, sekitar tahun '70-an sampai pertengahan '80-an. Sebenarnya, pertemuan saya dengan filem-filem ini tidak pernah terjadi. Saya hanya banyak mendengar cerita saja dari Gotot Prakosa, seorang pembuat filem pendek yang sangat saya hormati, dosen saya dulu di IKJ. Hal mana, dari beliau saya melihat apa esensi dari filem pendek. Dari tahun '70-an awal, setahu saya memang industri filem Indonesia sedang bagus-bagusnya. Jumlah kuantitas filem itu paling tinggi di tahun-tahun tersebut, bahkan di tahun 1977 itu tersebut sekitar 300 filem yang masuk ke distribusi komersial. Tentu juga dari pelaku-pelaku filem panjangnya, maestro-maestro kita yang sering kita dengar itu Teguh Karya, Sjumandjaja, memang sedang ada di puncak-puncak karirnya, atau memang memulainya di tahun-tahun tersebut. Mereka mengeksplorasi sinema bersama-sama, juga sebenarnya masih bersinggungan dengan teater dan sastra.

Setelahnya, muncul filem-filem pendek dari generasinya Gotot Prakosa dan Sardono W. Kusumo. Mereka hadir untuk menawarkan, atau lebih tepatnya menertawakan filem-filem panjang yang mereka anggap terlalu serius itu. Kemudian eksplorasi mereka memang lebih dimulai dari keterbatasan-keterbatasan yang mereka miliki, misalnya medium film 8 mm yang dijadikan sebagai medium jagoan untuk mereka berkarya. Alasannya, pertama

karena memang harganya lebih terjangkau, dan secara perangkat lebih fleksibel. Maka, kemudian peristiwa yang benar-benar ada di depan mata mereka lah yang menjadi bahan bakunya dalam berkarya. Misalnya, Sardono dengan film *Taifun*. Filmnya ini, katanya, melibatkan penarinya, yaitu Sentot, yang disuruh menari di tengah badai di kota Osaka yang kemudian direkam secara sadar dengan *editing* di dalam kamera. Jadi, ada permainan antara proses mendokumentasi peristiwa tari tadi dengan interaksi alam yang jelas tidak bisa ditebak itu. Kemudian ini bisa kita bilang sebagai film pendek karena ada kesadaran *editing* dalam kamera tadi. Walaupun awalnya dilihat sebagai dokumentasi, namun rekaman ini bisa dilihat menjadi sebuah film pendek, atau rekaman yang perlu untuk dilihat menjadi suatu materi yang bisa kita baca sebagai film pendek, sebagai medium ekspresi atau seni.

Yang menarik di era ini adalah usaha untuk memisahkan film dari teater dan sastra itu tadi. Mungkin karena mereka terlalu dekat lingkungannya, jadi, film pendek di situasi ini kemudian mencari bahasanya sendiri. Itu satu hal yang menarik buat saya, karena sebagai pembuat film pendek saya tidak pernah terlalu berusaha untuk mencari-cari bahasa. Tapi, terbayang sebuah kondisi yang *mainstream* seperti pada tahun '70-an ini di mana teater dan sinema *mainstream* pada umumnya memang dekat sekali hubungannya dengan teater, misalnya dalam seni peran yang direkam dalam film-film atau sinema sebenarnya adalah peristiwa teater yang cukup standar. Lalu, muncullah film-film pendek di tahun '70-an ini yang mengeksplorasi hal itu.

### **Kine Club DKJ - Sinema Alternatif Film Pendek - Seni**

Di era ini juga muncul komunitas, awal-awal komunitas film yang juga menandai munculnya kebutuhan ruang putar alternatif. Karena, film-film pendek yang saya sebutkan tadi, termasuk film-filmnya Gotot, pada akhirnya harus mencari penontonnya. Dan penonton memang harus diciptakan. Tahun 1969, ada Kine Klub di DKJ yang kemudian menjadi tempat berkumpulnya film-film semacam ini. Kebutuhan untuk saling mengapresiasi, saling mempelajari bentuk A, mengeksplor bentuk B, dan seterusnya, terjadi dalam ruang-ruang semacam Festival Film Mini tahun '74 sampai '81. Ada juga, sok-sokannya disebut manifesto, semacam Manifesto Oberhausen yang disebut Sinema 8. Saya juga kurang begitu tahu, tapi tampaknya idenya cukup romantis dan cukup jelas juga bahwa film 8 mm adalah medium yang bisa dibilang sebagai medium yang sah sebagai film. Hal ini karena film 8 mm di era itu terlalu dianggap sebagai *home movie*, terlalu amatir. Sementara, anak-anak muda di tahun tersebut, mereka membutuhkan medium yang sesuai dengan energi mereka, maka film 8 mm jadi pilihannya.

Kemudian, ruang semacam Kine Klub ini juga memberikan semacam *exposure* kepada para *filmmaker* muda dan membuat mereka bisa bertemu dengan kultur lain. Di antara itu misalnya ada pemutaran-pemutaran, bahkan kedatangan para *filmmaker* dari Eropa, yang pasti pertukaran informasi dan pengetahuannya luar biasa sehingga mereka saling mempengaruhi. Ruang-ruang seperti itu yang rasanya sampai sekarang masih ada dan bekasnya itu terasa dan memiliki kontribusi terhadap perkembangan sinema Indonesia. Gotot Prakosa sendiri spesial menurut saya karena beliau menerapkan semacam pendekatan

yang unik semisal ketika konten yang ia buat serius atau politis, di sana aspek *playfulness*-nya selalu kelihatan dalam karya-karyanya. Dan itu agak jarang sebenarnya ditemukan di film-film Indonesia setelah era ini. Keragaman konten dan keragaman teknik, makin ke sini makin ironis. Ironis terlebih ketika teknologi semakin bermacam-macam, namun keseragaman dalam aspek tersebut juga mulai mengancam. Dalam film-filmnya Gotot kita bisa lihat ada animasi, ada lukisan, dan dia benar-benar bisa memutar sebuah film dengan cat minyak yang masih basah. Hal-hal tersebut rasanya tidak mungkin terjadi sekarang, tentang bagaimana film itu masih punya elemen *physicality* yang bisa dimainkan dan itu menjadi salah satu medium ekspresi.

### **Pertengahan 1980 - akhir 1990 Sekolah Film - IKJ**

Setelah itu kemudian film pendek menurut saya mulai mengarah ke semacam kemapanan, kalau bisa dibilang agak terlalu membosankan, karena memang mulai lahir semacam sistem, dimulai dari berdirinya sekolah film. Sekolah yang pertama baru ada pada tahun '73 dan itu juga sebenarnya juga tempat bermainnya Gotot dan kawan-kawan juga. Tapi pada era tahun '80-an, mungkin juga eranya Mas Garin juga, yang saya lihat adalah usaha untuk memperbaiki sistem produksi dengan objektif teknis yang lebih baik tentunya. Namun mungkin karena terlahir dari suatu lingkungan yang sama maka ada sedikit kesamaan, atau keseragaman bentuk; baik bentuk maupun isinya juga. Namun bisa dipahami bahwa ini generasi yang sebenarnya dididik untuk mempersiapkan sebuah industri, dan ternyata cukup ada kontribusinya, pada akhirnya orang-orang yang membuat film-film pendek di era ini kemudian memulai era film Indonesia baru di tahun 2000-an keatas setelah tahun '90-an tidak ada film panjang kecuali filmnya Mas Garin.

Kebanyakan yang saya lihat, walaupun memang ada perlawanan-perlawanan terhadap konteks kontennya, kebanyakan film memang terasa personal. Terasa terasa sekali bahwa film-film personal di sini menjadi mulai ada tempatnya. Jadi, konten personal ini menjadi semacam eksplorasinya di luar hal teknis dan mediumnya tadi, karena hal-hal teknis dan mediumnya sedikit mulai punya struktur yang jelas, mulai punya sistem yang jelas, maka mungkin keberagamannya ada di sisi personal *filmmaker*-nya. Soal eksplorasi bentuknya, lebih banyak eksplorasi dilakukan ke aspek naratif. Kalaupun ada eksplorasi atau eksperimen, yang terjadi selalu dalam kerangka naratif yang masih bisa diterjemahkan. Hal ini berbeda dengan tahun-tahun '70-an dan '80-an, di mana interpretasi penonton itu lebih dominan sebagai hasil yang diharapkan muncul dari sebuah penayangan film pendek.

### **Era 2000-an - Video**

Setelah era sekolah film, kita berpindah ke era tahun 2000 di mana teknologi video mulai muncul, mulai mendemokratisasi pembuatan film. Video yang bisa dianggap lebih murah daripada teknologi film, atau lebih ringan, bahkan lebih personal. Bisa dibilang banyak keluarga-keluarga atau yang *home videos* itu semua menggunakan kamera video yang sederhana dan itu bisa dipakai untuk membuat film. Kemudian muncullah komunitas-komunitas film di berbagai kota di luar Jakarta. Misalnya saja seperti di Purbalingga ada

Cinema Lovers Club (CLC), di Bali ada Minikino, di Jogja ada Fourcolours. Mereka yang melakukan praktik produksi film secara mandiri dengan keterbatasan-keterbatasan teknologi dan biaya namun mampu menciptakan penonton-penontonnya masing-masing dengan membuat praktik-praktik pemutaran yang mandiri, kemudian ada pertukaran film dan distribusi, ada model-model bisnisnya juga yang bisa didistribusikan secara DVD, atau dibuat kompilasi, omnibus, dan wadah festival makin beragam, makin banyak. Mulai dari JiFFest, sebagai festival film yang pertama kali muncul, kemudian ada Festival Film Video Independen Indonesia. Bahkan di ranah yang lebih komersial ada SCTV yang mempunyai kontribusi terhadap aspek *accessibility* film pendek dan memperkenalkannya anak-anak muda.

Dari generasi ini, cukup banyak yang kemudian melanjutkan ke produksi film panjang, karena memang dari generasi sebelumnya, generasi Garin, Riri, Nan, itu semua udah mulai membuka jalan bentuk-bentuk film baru, akhirnya, secara komersial juga sedang dicari-cari bentuknya. Film-film pendek ini juga terpengaruh lah semangat serupa. Menurut saya, ini adalah masa yang lumayan *chaos*, paling banyak jumlah produksinya, tidak terlacak, mungkin hanya bisa terlacak di festival-festival yang ada di kota-kota besar. Kontennya cukup beragam, ditambah juga dengan euforia reformasi yang memang menyenangkan untuk anak-anak muda di tahun itu untuk menggali kembali kemungkinan-kemungkinan kepalsuan sejarah yang bisa terjadi. Banyak konten-konten film yang bersinggungan dengan peristiwa sosial politik tahun '65, tahun '98. Konten semacam itu muncul dalam bentuk film pendek jauh lebih dulu dibandingkan film panjang komersial.

Kesadaran pasar juga terjadi dengan berjejaring di antara komunitas film, juga mulai adanya kebutuhan dari pasar internasional, adanya film-film festival yang mulai mencari bentuk-bentuk baru dari area di Asia Tenggara, Indonesia tidak luput juga. Di era tahun 2000 ini kita mulai melihat para *filmmaker* film pendek keliling memutar filmnya di festival-festival film seperti di Cannes, di Clermont-Ferrand International Short Film Festival, Rotterdam, dan banyak lagi.

### **Pertengahan 2010 - Sekarang: Percobaan Digital**

Lalu kita pindah ke zaman sekarang, di mana kelanjutan dari teknologi video ini mengarah ke teknologi digital yang lebih ruwet lagi, di mana internet juga berperan penting untuk menciptakan bentuk-bentuk film pendek yang baru. Namun lebih dipicu oleh kemungkinan-kemungkinan *channel* distribusi digital yang bermacam-macam. Kalau dulu, di 10 tahun sebelumnya, kita melihat film pendek melalui festival atau pertemuan-pertemuan *offline*, secara fisik, mungkin di era ini lebih banyak *online* semua, lewat YouTube, lewat festival-festival *online*. Sekolah-sekolah film makin banyak, industri filmnya memang semakin berkembang. Kemudian karena industri filmnya juga sepertinya butuh juga "napas-napas baru", jadi banyak kebutuhan melahirkan para *filmmaker* baru, makanya ada banyak sekolah-sekolah film. Hal itu juga salah satu yang penting, menjadi semacam awal dari mulainya regenerasinya dari generasi yang hidup di era tahun 2000-an.

Lalu juga karakter penontonnya juga berbeda dari penonton- penonton sepuluh tahun sebelumnya, di mana lebih banyak fasih di dunia digital, mereka *digital native*, *exposure* mereka terhadap bentuk filem pendek jauh lebih banyak daripada generasi-generasi sebelumnya. Meski pengetahuan mereka terhadap sejarah filem yang lama sedikit lebih berkurang, artinya tidak terlalu terekspos dengan sejarah kita. Jadi, kalau dilihat segi positifnya, mereka bisa bebas meredefinisi bentuk-bentuk yang mereka inginkan, akan tetapi sayangnya kurang *nyambung* dengan generasi-generasi sebelumnya.

Akan tetapi, yang perlu dicatat adalah generasi ini adalah generasi yang tumbuh di masyarakat yang menurut saya makin konservatif. Dari tahun '70-an sampai tahun 2020 ini, inilah era di mana penonton filem Indonesia, filem pendek juga termasuk di dalamnya, bersentuhan dengan masyarakat yang memang sedikit lebih konservatif. Artinya, bagus juga bagi para *filmmaker*-nya untuk kemudian melihat medium filem sebagai medium alternatif untuk mengekspresikan apa pun yang ada di kepala mereka. Secara teknis, keberhasilan memadukan konten-konten sosial dan pengamatan mereka yang tajam bisa dibungkus dengan teknis-teknis yang rasanya pas. Ini menurut saya pencapaian filem pendek yang asik di tahun ini. Misalnya kita bisa lihat ada filem dari Makassar yang berjudul *Kado*, karya sutradara Aditya Ahmad. Aditya membuat sebuah filem yang memungkinkan kita untuk melihat realisme menjadi sebuah alternatif di zaman yang penuh keragaman ini. Tentunya, komunitas dan ruang pemutaran filem dan festival seperti ARKIPEL semakin menjadi signifikan fungsi untuk perkembangan filem pendek dan masa depan filem Indonesia pada umumnya. Terima kasih.

# Filem dan Bromocorah sebagai Paradoks<sup>1</sup>

Garin Nugroho

---

<sup>1</sup> Catatan Penyunting: Teks berikut adalah hasil suntingan dari transkripsi rekaman audio dari presentasi Garin Nugroho.

**SELAMAT SIANG SAHABAT-SAHABAT SEMUA.** Saya memilih *Filem dan Bromocorah sebagai Paradoks* sebagai judul presentasi ini. Jadi judulnya adalah sebuah paradoks terkait bromocorah itu sendiri. Mungkin gambar pertama bisa disajikan, berita dari *The Guardian*. Saya hidup Jogja dan lahir di sebuah kampung yang terkenal sebagai kampung bromocorah, namanya Beji. Di Beji dulu terkenal dengan sebutan *Gali (Gabungan anak liar)*, istilah lain dari bromocorah di sana dan saya masih ingat bagaimana Petrus (Penembakan misterius) tahun '80 menghabiskan *gali-gali* di kampung saya. Di situasi yang sekarang pun ternyata hal menyangkut bromocorah masih terjadi, yaitu Petrus di zaman Asian Games. Ini adalah berita tentang Asian Games, di mana banyak preman dibunuh tapi tidak diberitakan karena pendukung Jokowi (Joko Widodo) khawatir disebut sebagai apa yang disebut kekerasan militer, jadi jarang diberitakan di Indonesia.

Akan tetapi, kabar tersebut diberitakan di majalah *The Guardian*. Jadi begitu saya membaca tema bromocorah, kemudian ingatan saya pergi ke tahun '80, namun tidak hanya '80, tapi ingatan saya pada waktu Asian Games ini. Berita ini dikirim oleh seorang teman yang mengatakan, "Nilai bromocorah akan selalu muncul di Indonesia dengan wajah berbeda-beda dan ditutup-tutupi." Di tahun '80, bromocorah ditutupi keberhasilan ekonomi Soeharto. Di tahun sekarang ini ditutupi oleh pemilu demokrasi. Dan karena kita mendukung, mencintai presiden kita seperti diva, kita menutupi segala kelemahan yang terjadi, termasuk kabar berita kematian para preman yang dibunuh hanya untuk mensukseskan Asian Games. Ini adalah pengantar untuk kita mengatakan bahwa aspek-aspek nilai pada bromocorah selalu paradoks dan muncul di setiap zaman.

Saya akan mulai bicara tentang bromocorah dalam filem saja. Tadi sudah diceritakan dengan baik sekali oleh Edwin tentang bromocorah dalam aspek apa yang disebut dengan komunitas, dan apa yang disebut dengan filem pendek. Menurut saya, nilai-nilai bromocorah ada pada setiap individu, organisasi, hingga negara, juga dalam cara-cara penciptaan ataupun cara-cara melawan penciptaan. Ia adalah paradoks dalam arti kata bromocorah itu sendiri. Ia bisa pusat, bisa di pinggiran. Bisa dari kelompok yang menguasai ekonomi, bisa dari kelompok yang harus *survival*. Akan tetapi bisa juga sentralisasi dan desentralisasi. Jadi dalam kata "bromocorah" itu terkandung paradoks di dalam kata itu sendiri.

Kita dapat melihatnya dalam aspek filem dan arti kata bromocorah itu sendiri. Saya sendiri mengalami era tahun '80-an yang disebut oleh Edwin, dulu gerakan itu disebut dengan Sinema Gerilya; sebuah sebutan yang rasanya seram, "sinema gerilya". Karena kami pakai film 8 mm, kami tidak gampang memutar filem. Jadi misalnya kita putar di tempat Romo Mangun, kita listriknnya langsung kita ambil dari tiang listrik. Disebut "sinema gerilya" karena kita hanya bisa memutar di wilayah yang pinggiran betul; di pinggir rel, di pinggir rumah Romo Mangun, dan sebagainya. Sumber listriknnya juga sangat "pinggiran". "Nyantol listrik" atau mencuri listrik itu biasa sekali pada waktu itu karena tidak ada cara-cara lain. Ini hanya ilustrasi untuk menerangkan saja.

Kemudian, betul bahwa era Kine Klub membuat apa yang disebut dengan nilai-nilai apresiasi filem bertumbuh besar di luar sistem bioskop arus utama yang besar sekali. Tetapi lebih penting lagi sesungguhnya memang era komunitas yang dibangun tahun '90-an. Komunitas-komunitas itulah yang sebetulnya menyelamatkan filem Indonesia, bahwa filem Indonesia tidak hanya diselamatkan oleh para pembuat filem. Tetapi ketika Soeharto turun, seluruh komunitas membangun bangunannya sendiri untuk menghidupkan negara ini ketika transisi dari era Soeharto ke era yang baru. Jadi, komunitas adalah sebuah institusi *survival*. Misalnya, ada komunitas sepeda, juga ada komunitas lain yang eksistensinya tidak jelas; mereka tiap sore di hari Kamis naik sepeda dengan aksesoris sampah kemudian jalan-jalan berkeliling di Solo, anak-anak SMP. Seluruhnya adalah modus *survival*, katakanlah, untuk kebersamaan, profesi, bakat, atau untuk katarsis yang bahkan kita tidak tahu apa. Hal-hal itu terjadi di tengah era transisi Soeharto. Oleh karena itu, segala-galanya menjadi apa yang disebut sebagai paradoks. Ada perlawanan, ada pinggiran, ada *survival*, dan sebagainya.

Mari kita lihat misalnya pada aspek distribusi. Kita harus tahu bahwa sampai sekarang pun monopoli masih terjadi. Seorang pembuat film di Indonesia tidak mungkin mengetahui kapan filmnya diturunkan dari bioskop. Jumlah tiketnya, diumumkan oleh XXI. Kalau filem saya penontonnya masih di angka 100.000, lalu ada film Amerika laku 300.000 tiket, maka filem saya akan diturunkan. Tidak ada proteksi sama sekali. Ini adalah monopoli terbesar oleh XXI yang hidup di dalam sesuatu yang disebut sebagai "wajah demokratisasi". Oleh karena itu, distribusi juga bromocorah itu sendiri sebenarnya, karena seorang pembuat film tidak tahu kapan filmnya diturunkan, tidak tahu jumlah tiketnya, lalu diumumkan oleh distribusi itu sendiri, dan sebagainya. Oleh karena itu timbul apa yang disebut sebagai perlawanan. Perlawanan itu bisa dari komunitas, festival independen, dan sebagainya. Akan tetapi, seluruhnya adalah paradoks; antara yang pusat, pinggiran, yang besar, yang kecil, dan seterusnya. Semua melakukan jalan-jalan bromocorahnya sendiri.

Mari kita lihat aspek sensor. Sampai sekarang memang terjadi perubahan. Tetapi, kita tetap dapat melihat aspek sensor sebagai sebetulnya kerja bromocorah. Ada dua penandanya, kalau dulu aspek sensor lebih banyak bergantung pada kepentingan politik rezim, sekarang ini aspek sensor tersebar pada massa, dengan kata lain, penghakiman massa. Dulu, kalau dalam filem, bentuk penghakiman massa adalah orang diarak menggunakan obor. Selalu begitu. Dalam filem Indonesia selalu begitu bentuknya. Misalnya, ketika ada adegan orang yang berbuat mesum, mesti ia akan diarak di desa,

mesti dibawa ke depan Pak Lurah, lalu “digotong” diiringi obor-obor. Sekarang, tidak perlu obor, cukup “digotong” dengan media sosial. Oleh karena itu, selalu terjadi apa yang disebut paradoks di dalam sensor dalam kaitannya dengan pengertian bromocorah itu.

Misalnya dalam kasus filem saya yang terakhir, *Kucumbu Tubuh Indahku* (2018). Laku penghakiman massa terjadi pula. Banyak orang yang tidak menonton filem saya ikut menghakimi, filem ini kemudian di-*banned* di tujuh kota, dan oleh apa yang disebut “majelis ulama” di beberapa kota, filem saya disarankan untuk tidak ditonton karena merusak moral. Perilaku bromocorah oleh lembaga agama juga terjadi, selain oleh lembaga sensor masyarakat.

Oleh karena itu, di dalam aspek sensor, kalau kita teliti panjang dari dulu hingga sekarang terjadi paradoks-paradoks yang luar biasa; di tengah kebebasan, misalnya, timbul radikalisme dan sebagainya. Aspek yang lain adalah aspek tema dalam filem, sebagai contoh tema-tema yang berbau politik dan agama. Misalnya, kita pernah menonton filem G30S PKI, sekarang ini, di Makassar, buku-buku menyangkut tema tersebut ditarik oleh aparat. Ketika saya membuat filem *Puisi Tak Terkuburkan* (1999)<sup>1</sup>, yang menarik adalah saat saya buat filemnya pada tahun 2001, ternyata banyak buku juga ditarik. Buku-buku yang menyangkut isu G30S PKI ditarik dari peredaran. Lalu saya bilang, “Ini kejadiannya di Aceh, dua ratus orang ditahan, satu orang hidup, yakni si penyair. Orang Islam, ini. *Lha*, kamu orang Islam, ‘kok mau menarik filem saya? Ini tentang orang Islam yang dibunuh.” Jadi, masalah tahun ‘65 bukan soal agama dan komunis, tapi soal politik. Orang-orang Aceh, dan Islam, juga dibunuh di mana-mana. Itu yang saya jelaskan padanya. Itu contoh dari terjadinya paradoks dalam tema-tema politik dan agama dalam filem, dan itu jejaknya panjang dan bisa diteliti dengan panjang juga.

Kemudian dalam aspek teknologi, di dalamnya juga terkandung paradoks. Dulu, bukannya kita ingin memakai teknologi murah, film 8 mm itu mahal sekali, jangan dikira itu teknologi perlawanan. Untuk membeli bahan baku film 8 mm perlu menyuap di TVRI, karena satu-satunya bahan film 8 mm hanya di TVRI. Dan kita harus membelinya dengan harga yang sangat mahal, Rp25.000,00 untuk satu *can* kecil. Bagi mahasiswa IKJ, harganya sangat mahal. Kemudian, kalau mau membuat filem, baru di tahun ketiga kita bisa menggunakan film 35 mm. Seluruhnya adalah upacara. Seluruhnya adalah penguasaan. Kalo mau bikin filem pun, ketika orang sudah bisa memegang film 35 mm, itu sudah luar biasa sekali.

Paradoks juga terjadi di ranah digital. Kita sering bicara, misalnya, tentang pluralisme, ide-ide keberagaman, tetapi politik identitas menjamur luar biasa. Jadi, bergabunglah persoalan politik identitas dan pluralisme, bahkan *post-truth* juga turut bergabung. Hal tersebut menunjukkan sebuah kejadian yang penuh paradoks dalam konteks sekarang ini. Jika kita berupaya mendeskripsikan situasi di era digital ini, ini luar biasa sekali. Anda akan melihatnya sendiri, cobalah putar seluruh radio di Jakarta. Apakah Anda mengira masalah era digital itu penyebaran? Tidak. Sebanyak-banyaknya hanya tiga

---

1 Catatan Penyunting: Menurut presentasi, filem *Puisi Tak Terkuburkan* dibuat tahun 2001, namun berdasarkan data dari kineforum.org dan jaff-filfest.org, filem tersebut dirilis tahun 1999.

sampai empat lagu internasional yang diputarkan di radio. Lagu yang sama, yang populer di seluruh dunia. Oleh karena itu, kalau kita mau bicara tentang Revolusi Industri 4.0, menurut saya Revolusi 4.0 di Indonesia adalah revolusi penuh paradoks.

Mengapa penuh paradoks? Pertama, Revolusi 1.0 adalah revolusi yang ditandai dengan mesin uap. Jika kita mau melihat letak paradoksnya di era teknologi tersebut, kita bisa melihat lima gejala yang dilahirkan oleh mesin uap, dan gejala ini, menurut saya, diwariskan sampai sekarang. Gejala yang pertama adalah orang-orang pribumi tidak memiliki tanah; tanah diambil alih oleh perdagangan liberalisme global. Apakah ini sekarang tidak terjadi? Tentu masih terjadi. Yang kedua, adalah akses-akses teknologi dan bank dikuasai oleh minoritas, semisal kaum-kaum dari bangsa Cina dan Eropa. Lantas, apakah sekarang gejala ini tidak terjadi? Bahwa kekuatan ekonomi dikuasai 20 persen minoritas jika dibandingkan dengan 80 persen masyarakat lain di seluruh Indonesia yang tak menguasainya, apakah ini tidak terjadi? Lagi, ini adalah warisan dari Revolusi 1.0. Yang ketiga, adalah apa yang disebut dengan pembebanan pajak untuk kekuatan global. Pajak terkumpul di mana? Apa sekarang tidak terjadi? Yang keempat, adalah upah minimum yang tidak diterapkan pada buruh yang kerja untuk perdagangan ekspor. Apa sekarang tidak terjadi dalam konteks *agriculture export*? Kalau dulu, di Revolusi 1.0, sekitar abad 20, gejala ini bisa dilihat dalam industri kopi dan gula. Yang kelima, liberalisme meningkatkan ekonomi global enam kali lipat, akan tetapi, di dalam negeri sendiri justru meningkatkan kemunduran dan perbudakan. Apakah ini tidak terjadi sekarang?

Oleh karena itu, kalau ada anak-anak muda sekarang bicara, bahwa Revolusi 4.0 seakan-akan adalah sebuah sejarah yang linier, saya rasa tidak. Kita masih punya warisan panjang dari Revolusi 1.0. Demikian paradoksnya situasi tersebut. Begitu pula dalam Revolusi 2.0 dan 3.0. Sejarah kita hari ini selalu campuran, revolusi itu campuran, tidak linear. Mari kita lihat zaman Soeharto. Apa-apa yang lumrah disebut oleh negara lain, semisal, kekuatan ekonomi menjadikan masyarakat sipil punya institusi sendiri; baik itu institusi data, informasi, galeri, museum, dan sebagainya tidak pernah benar-benar terjadi dalam konteks masyarakat kita. Setiap ada revolusi baru, masyarakat tidak punya data tentang itu. Lalu orang dengan santai bicara seperti ini, "Lawan dong, *hoax* itu, lawan! Cari *dong* data yang *bener!*" Padahal, institusi datanya saja tidak pernah ada. Tidak pernah dibangun! Selalu diambil lagi oleh kekuasaan. Betapa ironis ketika kita mendengar generasi milenial dengan ringannya berbicara ke masyarakat seakan-akan masyarakat itu mempunyai akses besar terhadap data.

Setiap kali terjadi perkembangan akibat dari revolusi teknologi, kita tidak melengkapi masyarakat sipil dengan institusi atau kemampuan untuk mengolah data dan informasi. Lalu dengan sombongnya kita berkata, "Aku generasi milenial! Hey, jangan terpengaruh *hoax*, cari data yang *bener!*" Kalimat itu diucapkan tanpa kesadaran bahwa yang bisa mengakses pusat data itu hanyalah sejumlah minoritas. Adanya ucapan semacam ini, yang dengan gencar diteriakkan ke seluruh masyarakat Indonesia, juga adalah sebuah paradoks. Oleh karena itu, dalam era digital terjadi paradoks-paradoks yang luar biasa.

Mari kita tengok kembali Revolusi 3.0 yang ditandai dengan internet, satelit, dan munculnya televisi (TV). Setiap kali ada teknologi baru, seperti di era digital sekarang,

semua orang seakan tenggelam dalam euforia, “TV tidak seru! Berarti demokrasi tidak jalan!” “Dialog di TV tidak ada, demokrasi mati!” Sekarang apa yang terjadi di TV? Vulgar! Pengusaha TV melanggar banyak kode etik. Kontennya dipenuhi dan melanggengkan selera rendah. Contohnya, debat calon presiden disela dengan iklan. Di mana-mana, peristiwa penting semacam ini jika disela oleh iklan rasanya sungguh memalukan. Secara kebutuhan etika, maupun politik, tidak boleh debat calon presiden disela oleh iklan.

Akan tetapi, kita semua menutupi itu demi harapan dan impian pada demokratisasi. Etika TV banyak yang dibiarkan hancur bahkan dihancurkan. Penggunaan anak-anak untuk iklan sebenarnya tidak boleh, namun lagi, kita menutup semua hal itu, nilai-nilai etika dalam masyarakat sipil diabaikan demi impian akan dunia baru ke depan. Lalu dengan sembarangan kita diberikan contoh-contoh anak milenial sukses yang satu, anak milenial sukses yang dua, dan seterusnya. Tetapi, dasar struktur masyarakat sipil tidak pernah benar-benar terbangun.

Atas hal-hal di atas, maka semua hal adalah paradoks bagi saya. Akhirnya seperti nasi campur. Revolusi Industri 4.0, dengan segala warisannya dari Revolusi 1.0, 2.0, dan 3.0, bercampur-baur. Dan kita dihadapkan pada kegagahan banyak pemimpin kita yang melantangkan kalimat semacam, “Sudah 143 juta orang menggunakan internet!” Pertanyaan saya menyoroti hal mendasar, apakah itu pengguna atau pasar? Atau agar lebih terang, saya akan katakan, “Pasar kita akan menjadi jalan Daendels! Hal mana jalan-jalan itu akan digunakan untuk mengambil kekayaan kita.” Ini adalah contoh paradoks-paradoks yang harus kita hadapi sekarang.

Bahkan dalam aspek hak cipta dan distribusi, di dalamnya juga terdapat paradoks. Jika kita berkehendak untuk melihat aspek pembuatan filem, distribusi, dan hak cipta, kita perlu membicarakannya dengan cukup dalam karena persoalan-persoalan tersebut sangatlah rumit. Sebagai contoh lain, tempo hari, di Rotterdam Film Festival, ada yang membuat filem tanpa menggunakan kamera, sutradaranya menggunakan bahan-bahan dari internet. Kemudian debatnya justru soal hak cipta, “Izinnya dari mana?” Dia tidak pernah izin. Oleh karena itu, seluruh proses digitalisasi dan impian 4.0 itu penuh paradoks. Penemuan, ketertinggalan, kemajuan, kematian-kematian, kemudian menemukan harapan, tapi juga kita bertemu dengan apa yang disebut dengan *infinity*, sesuatu yang tak terbatas, yang kita tidak tahu.

Kembali ke persoalan filem. Bagi saya, membuat filem haruslah dan memang akan selalu berhadapan dengan paradoks bromocorah itu. Kita akan terus-menerus melakukan kerja yang akan berhadapan dengan paradoks bromocorah itu sendiri. Bahkan, kita harus menjadi bromocorah kalau mau hidup di negeri ini. Saya akan menayangkan contoh filem yang judulnya *Surat Untuk Bidadari* (1994).

(Cuplikan adegan *Surat Untuk Bidadari* diputar —*Peny.*)

Filem ini adalah contoh bahwa Anda harus menjadi seorang bromocorah kalau mau membuat filem di negeri ini. Saya membuat karya ini pada tahun '94, di tengah zaman Soeharto yang serba tidak mudah dalam urusan sensor. Pemeran yang menjadi preman,

atau menjadi bromocorah, adalah preman itu sendiri. Di seluruh adegan pembunuhan dan sebagainya, saya mengikuti apa yang diinstruksikan oleh si preman. Seperti yang tadi Anda dilihat, ada adegan pembunuhan di sungai, saya tanya padanya, “Kamu kalau membunuh orang bagaimana?” Lalu ia menjawab, “Saat saya akan membunuh, gampang, Pak Garin. Itu, kalau orang datang ke sini, saya gak langsung bunuh. Orang itu, pasti akan lewat sungai, jadi, anak-anak yang saya suruh membunuhnya. Kan anak-anak *nggak* masuk penjara!”

Untuk mencari preman tersebut tidaklah mudah karena waktu itu preman ini adalah pencuri kerbau dan sapi di Sumba. Jadilah saya harus menemukan tiga anak buahnya yang pandai mencuri, mencuri yang sesungguhnya, karena kalau saya menggunakan aktor ia tidak akan bisa. Maka, saya harus menyuap polisi untuk membebaskan tiga preman, jadilah anak buahnya dikeluarkan dari penjara dengan penyipuan itu. Begitulah, saya akan melakukan cara-cara bromocorah karena tidak ada cara lain.

Lalu, ketika saya ingin mengirim filem ini ke luar negeri—waktu itu tidak bisa seenaknya karena filem yang dikirim haruslah filem yang dipilih pemerintah—akhirnya saya harus melakukan aksi bromocorah juga. Filem saya dikirim lewat kedutaan dan sebagainya. Ini contoh. Oleh karena itu, seorang pembuat filem di Indonesia sepatutnya akan mengalami paradoks terus-menerus sampai sekarang. Filem *Kucumbu Tubuh Indahku* (2018), ketika semua orang membicarakan pluralisme, politik, saya bertanya, adakah yang membela filem saya? Tidak ada! Tidak ada, itu semua omong kosong. Baik politik, demokrasi, itu semua omong kosong. Kalau ada FPI (Front Pembela Islam) menutup sebuah kesenian, apakah polisi tegas? Organisasi masyarakat kita sekarang, seperti FPI itu, seakan sudah menjadi lembaga kepolisian. Apakah polisi merasa terhina dan akan tegas? Tidak. Karena apa? Paradoks.

Ide demokrasi hanya milik politisi, hanya prosedural saja. Semua membicarakan pluralisme, tetapi tidak ada pembelaan nyata di lapangan. Dan sebagian besar kita hanya tutup mata karena mencintai Presiden. Padahal, kalau kita mencintai presiden, kita harus mengukur kehidupan rakyat, bukan presidennya. Presiden bukanlah “diva”. Namun, karena sekarang masyarakat kita adalah masyarakat digital dan masyarakat hiburan, presiden pun menjadi diva. Inilah era hiburan. Teknologi digital telah menjadikan kita masuk ke era hiburan dan TV, semua kandidat pemimpin adalah diva dalam dunia penggemar. Tidak bisa dideskripsikan, Ahok (Basuki Tjahaya Purnama) dan Anies (Anies Baswedan), masing-masing punya penggemarnya. Ini karena adanya cinta yang membuat mereka layak diva. Oleh karena itu, kalau kita lihat, membuat filem di Indonesia selalu harus jadi bromocorah, di setiap periode. Sekarang pun tetap demikian. Kita harus menjadi seorang bromocorah untuk membuat filem.

Saya akan tayangkan *trailer* filem kedua, *Mata Tertutup* (2011). Filem ini berangkat dari hasil riset Syafii Maarif.

(Cuplikan adegan dari *Mata Tertutup* diputar —*Peny.*)

Selanjutnya, sebagai penutup, langsung ditayangkan adegan dari filem *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja* (2002).

(Adegan dari *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja* diputar —Peny.)

Jika Anda melihat kedua filem ini, yang pertama tentang Negara Islam Indonesia (NII), berisi hasil riset tentang bagaimana organisasi seperti NII merekrut anak muda. Kemudian yang kedua, filem tentang Papua, pertanyaan saya sederhana, ketika saya mendapat ancaman akan dibunuh, apakah negara ini melindungi saya? Tidak sama sekali, saudara-saudara. Dan itu terjadi. Maka, lagi-lagi, saya harus jadi bromocorah untuk melindungi diri saya sendiri. Kalau Anda lihat filem tentang Papua, sekarang banyak berita tentang Papua, kita seperti kebakaran jenggot karena kita tidak pernah disosialisasikan bagaimana kondisi sesungguhnya tentang Papua. Tapi, jika ingin membuat filem semacam ini, pasti Anda akan diundang ke Markas Besar dan sebagainya. Maka, Anda harus jadi bromocorah untuk bisa melahirkan karya-karya semacam ini.

Oleh karena itu, sebagai penutup, bromocorah menurut saya memang penuh paradoks. Ada di setiap aspek sejarah filem; baik dalam aspek teknologinya, distribusinya, cara pembuatannya, hak ciptanya, dan cara-cara menghidupinya. Dia, bromocorah, berada antara di sentral dan di pinggiran, antara kapitalisasi dan *survival*, menjadi satu. Oleh karena itu, pada era digital 4.0 ini, menurut saya, percayalah bahwa warisan dari Revolusi Industri 1.0 sampai 3.0 masih ada di negeri kita. Seorang pemimpin pernah mengatakan, “Kamu harus khawatir, karena dengan khawatir kamu akan membuat keputusan yang baik.” Sekarang ini, banyak dari kita yang tidak khawatir, termasuk dalam menghadapi dunia filem baru ini. Karena kita tidak khawatir, maka kita terlena, abai bahwa ada sesuatu yang bersejarah dan penuh paradoks dari kata “bromocorah”. Terima kasih.

# **Bingkai Bromocorah, Bromocorah yang Terbingkai, dan Bromocorah yang Membingkai<sup>1</sup>**

Manshur Zikri

---

<sup>1</sup> Catatan Penyunting: Teks berikut adalah hasil suntingan dari transkripsi rekaman audio dari presentasi Manshur Zikri.

**TERIMA KASIH ATAS KESEMPATANNYA.** Presentasi saya singkat saja, mengacu pada tiga poin yang saya taruh sebagai judul, yaitu bagaimana kita berbicara tentang bingkai bromocorah, yang kedua kita berbicara tentang bromocorah yang terbingkai, dan yang ketiga kita berbicara tentang bromocorah yang membingkai.

Dua literatur ini (*Bromocorah* karya Mochtar Lubis dan *Wahyu yang Hilang, Negeri yang Guncang* karya Ong Hok Ham —*Peny.*) penting saya tampilkan karena memang, sejauh yang saya tahu, bingkai tentang bromocorah di dalam ARKIPEL mengacu pada dua literatur ini. Karena, di dalam penjelasan yang ditulis oleh Ong Hok Ham, dengan cukup rinci ia menjabarkan bagaimana bromocorah itu dikonstruksi, baik secara sosial maupun politik, dan bagaimana perkembangannya hingga ke fenomena pascakolonial. Selanjutnya pada karya Mochtar Lubis, semisal di dalam presentasinya Pak Manneke, bromocorah dijabarkan dengan sifat manusiawinya, namun menurut saya, justru, secara estetika, dalam konteks sastra, ambiguitas dari bromocorah itu sangat tergambarkan dalam cerpennya Mochtar Lubis; dan juga tentang persoalan bagaimana kendala-kendala yang dihadapi bromocorah sebagai subjek di masyarakat itu menjadi poin yang selalu memeros dalam ruang lingkup berkehidupan bromocorah.

Terkait “bromocorah” sebagai bingkai dalam konteks ARKIPEL, apa yang saya kutip di *slide ini* adalah poin-poin yang saya kira harus perlu kita resapi. Karena, menurut amatan saya, dan sejauh penelitian saya tentang film, terutama dalam pembicaraan tentang estetika film, yang menjadi persoalan itu adalah bagaimana sebuah gagasan, dapat diterjemahkan, ketika ia diterjemahkan ke dalam bahasa visual. Misalnya, bagaimana kita bisa melihat teori montase Rusia atau teori montase Hollywood yang bisa sangat mendominasi dalam diskursus sinema dunia. Itu terjadi karena para pemikirnya mampu mentransformasi gagasannya menjadi sesuatu yang sifatnya materiil. Materiil semisal dalam konteks bagaimana film itu disusun secara visual, dalam proses *editing*, misalnya, atau dalam konteks produksi, atau dalam konteks eksplorasi bahasanya.

Sebagai contoh, dulu kita terbiasa merespons pertanyaan, “Kamu mau pergi ke pasar?” dengan jawaban, “Ya iya, lah.”, kemudian, tiba-tiba, dalam perkembangannya ada

penambahan kata-kata, “Ya iya, lah, masa’ ya iya dong.” artinya, ada eksplorasi bahasa tutur, dan dalam konteks visual, seharusnya juga mempunyai peluang seperti itu. Menurut saya, tawaran-tawaran yang dihadirkan oleh tema ARKIPEL: *bromocorah* membuka diskusi ke arah sana; bahwa bromocorah yang dimaksud di sini bukan hanya soal subjek di dalam masyarakat, juga bukan hanya soal fenomena yang selalu ada. Akan tetapi, bagaimana kita melihat bromocorah sebagai konsep estetika. Dalam konteks itu, tentu ada tiga aspek yang perlu dilihat: pertama, narasi dari sebuah film atau kontennya; kedua, metode dari produksi filmnya—menurut saya metode dari produksi akan berpengaruh pada konten dan narasinya; dan yang ketiga, bagaimana eksplorasi bahasanya.

Terkait hal ini, saya mencoba mencari komparasi tekstual yang menurut saya, berdasarkan diskusi saya dengan teman-teman saya di Forum Lenteng, cukup menjawab—dalam arti ia menjadi respons yang cukup *equal* dengan apa yang dibayangkan oleh ARKIPEL—,yaitu mengacu pada gerakan Cinema Novo di Brazil. Tapi, sebelum saya masuk ke situ, saya akan mencoba mengajak kita berdiskusi tentang film *In Vanda’s Room* (2000) karya Pedro Costa—Pedro Costa baru mendapat penghargaan Locarno, untuk film barunya.

Saya sengaja mengambil film *In Vanda’s Room* karena Pedro secara jelas, dalam konteks film ini, mengacu pada tiga poin yang saya sampaikan di *slide* sebelumnya. Pertama, secara narasi ia mengacu pada bromocorah, karena subjek yang ia pilih adalah bromocorah. Tetapi dalam konteks produksi, ia mereformasi secara radikal pendekatan-pendekatan realisme yang ada pada masa sebelum Pedro Costa. Bahkan, terkait pada bagaimana modus gerakan Neorealisme Italia mendekati masyarakat untuk memproduksi film, dikembangkan olehnya hingga kita bisa melihat bagaimana kaitannya dengan perkembangan sinema di Jepang, dan hal-hal tersebut dieksplorasi lebih jauh dengan pendekatan estetika *a la* Pedro Costa, yang hasilnya adalah film *In Vanda’s Room*.



Gambar 1. *In Vanda’s Room* (2000)

Dalam *In Vanda's Room*, kita bisa melihat bagaimana perpaduan antara fiksi dan realitas itu menjadi sesuatu yang sangat ambigu, yang sangat erat karakteristiknya dengan bromocorah sebagai konsep. Kita melihat orang menghisap sabu-sabu dalam sebuah kamar, tetapi di dalam bingkai filem. Sesuatu yang nyata, namun ia menjadi fiksi karena dibingkai. Jadi, bromocorah dimasukkan ke dalam wilayah estetik sampai sejauh itu oleh Pedro Costa. Lalu, kembali lagi ke soal Cinema Novo yang saya maksud, itu mengacu pada teks literturnya Glauber Rocha, salah satu...bukan salah satu, tetapi bisa dibilang dia adalah Bresson-nya filem eksperimental Brazil untuk membicarakan tentang apa itu "*the real*" Sinema Gerilya.

"*The real*" Sinema Gerilya dalam konteks ini adalah acuannya pada fenomena *cangaço* atau bromocorah dalam konteks masyarakat kita, atau kalau tadi di presentasinya Ronny ia disebut sebagai *social banditry*. Jadi, di konteks zaman itu, di tahun 1920-an sampai 1980-an, ada fenomena bahwa penjahat, seperti Robin Hood, yang melawan kekuasaan tetapi juga berpihak pada masyarakat. Tetapi, penjahat ini juga punya rivalnya sendiri, yang mana, penjahat rival itu adalah pihak yang disewa oleh penguasa untuk melawannya. Ada dua filem penting dari Rocha yang membingkai fenomena itu. Tetapi, yang menarik adalah filem sekuelnya. Rocha mencoba menarik konteks gerilya di Brazil dengan sejarah seni rupa, tentang bagaimana kekuatan militer mempunyai konteks geopolitik dalam konteks kawasan Eropa, ia mengadopsinya tetapi disesuaikan dengan konteks kontemporer masyarakat Brazil saat itu. Filem yang saya maksud adalah *Black God, White Devil* (1964).



Gambar 2. *Black God, White Devil* (1964)

Semisal persoalan bromocorah dalam konteks bromocorah sebagai konsep sudah kita sepakati, merujuk pada Panel 1 terkait pada bagaimana bromocorah didefinisikan, maka, secara estetika, *still image* dari filem *Black God, White Devil* di atas, menjadi penting karena kalau kita menggunakan faktor-faktor yang dimaksud oleh Ronny Agustinus — atau tadi Pak Manneke?—tentang apa itu bromocorah, *image* ini menjadi penting karena dia dalam satu bingkai ini saja sudah berhasil menggambarkan konteks bromocorah. Apabila kita menyimak cerita dari filem ini, orang yang duduk di bawah salib itu adalah bromocorah, yang di sebelah kiri adalah pastor, simbol agama, dan bayangan itu adalah kolonel, itu kalau dari aspek naratif. Tetapi, Rocha, bisa menggambarkan semuanya dalam satu *frame*. Maksud saya, inilah yang menurut saya harus dilihat lebih jauh tentang bagaimana kita membingkai bromocorah sebagai konsep, bukan hanya semata menjadikan bromocorah sebagai cerita filem.

Eksplorasi yang lebih jauh juga terdapat di filem sekuel dari Rocha yang berjudul *Antonio das Mortes* (1969)—Antonio adalah tokoh yang minum kopi, di filem sekuelnya ia menjadi tokoh utama. Hal ini perihal posisi kamera ketika menyambut kedua tokoh protagonis dalam filem yang akan membantai kerumunan yang ada di dalam *frame* ini. Dengan sadar, posisi kamera bermain di wilayah yang tidak terduga, yakni ditempatkan di balik massa. Jika kita mengacu kepada adegan ini, kita kembali lagi ke apa yang disebut Glauber Rocha tentang estetika kelaparan. Di sini, bisa teman-teman baca, bahwa kelaparan diangkat sebagai estetika dalam konteks sinema gerilya yang dibayangkan oleh Rocha, itu disebabkan oleh kaitannya dengan posisi politik dia dalam kawasan Amerika Latin, dan bagaimana Eropa atau Barat melihat masyarakat yang ada di Brazil. Dengan kata lain, posisi bromocorah dan kaitannya dengan kehadiran massa dalam konteks ini



Gambar 3. *Antonio das Mortes* (1969)

mempunyai latar belakang yang jelas untuk ditarik sebagai sebuah permainan estetika. Bahkan, eksplorasinya bisa sampai pada bentuk duel yang menjadi *counter* posisi atau *counter* gaya dari permainan duel atau tindakan *violence* di filem yang dilawan secara diskursus oleh sinema gerilya atau *third cinema* ini.

Konteks kekerasan kemudian menjadi poin pada bagaimana gagasan tentang kelaparan, sesuatu yang tidak bisa dirasakan oleh hitungan-hitungan statistik Barat itu, menjadi dasar dari bagaimana komposisi visual itu disusun. Dan ini juga berkaitan dengan bagaimana pembantaian oleh penguasa yang kemudian *collapse* oleh sebab masyarakat petani berontak, dan itu membalikkan posisi dari situasi Santo George yang membantai naga dalam konteks Eropa. Jadi, ada *counter* estetika yang dimainkan oleh Rocha di sini untuk membicarakan apa itu fenomena bromocorah yang sangat lokal di dalam konteks masyarakatnya.

Terkait hal itu, jika misalnya kita mencoba menariknya ke praktik yang ada di Indonesia, sebenarnya pidato kunci dari Otty Widasari yang dengan sadar mengambil filem tahun '80-an itu sudahlah menjadi kata kunci untuk membicarakan konteks bromocorah di wilayah sosial politik: tahun Petrus (Penembakan misterius). Saya rasa, panel setelah ini juga akan membicarakan filem-filem di tahun pada era itu. Tetapi, saya justru lebih tertarik untuk mengambil satu adegan dalam filemnya Arifin C. Noer, yang berjudul *Suci Sang Primadona* (1977), karena teringat dengan argumentasinya Mas Budi di panel sebelumnya, yang mengatakan bahwa filem *Nagabonar* (1987) itu justru tampil berbeda karena dia tidak maskulin. Di filem karya Arifin C. Noer, ia dengan jelas menghadirkan bromocorah dalam konteks feminis. Bahwa posisi perempuan ini, ia ada sesuatu yang "dihormati" pun "tidak dihormati" dalam masyarakat, tetapi ia mempunyai siasatnya sendiri untuk bisa *survive*.



Gambar 4. *Suci Sang Primadona* (1977)

Bagi saya, yang menarik dari adegan ini adalah bagaimana Arifin C. Noer kemudian menggambarkan karakteristik dari emansipasi perempuan itu dalam menghadapi situasi patriarkis yang menyelubunginya. Hal itu tentu berkaitan dengan permainan dramaturgi di dalam sebuah *frame* pula. Jika kita kembali mengacu kepada teks literatur dari Glauber Rocha dalam elaborasinya tentang apa itu konsep sinema gerilya, kita akan melihatnya sebagai sesuatu yang selalu melawan sistem yang mapan, kembali kepada dasar filosofis dari bromocorah itu sendiri, dan selalu akan melawan konsepsi-konsepsi lama, dan bertentangan dengan apa yang dibayangkan oleh elit. Jika kita merefleksikan kembali tentang apa itu narasi, metode produksi, dan eksperimentasi visual, Rocha dalam teks sekuelnya mengenai estetika kelaparan itu mengajukan mistisisme. Bahwa mistik itu mempunyai peluang dalam membicarakan apa itu bromocorah dalam konteks estetika sinema, karena mistik adalah perwakilan dari sesuatu yang tidak bisa dinilai secara statistik, secara hitungan, secara Barat.

Sebenarnya, di Indonesia, peluang itu telah terjadi, dan bahkan mungkin sudah dianggap sebagai sesuatu yang layak untuk dipetakan. Misalnya, filem-filem hantu yang tadi disinggung oleh Otty di pidatonya, atau filem-filem yang dibintangi Suzzanna, tentang bagaimana kekuatan masyarakat itu mengkritik pemerintah atau pemegang otoritas tetapi melalui cara yang sangat subtil, demikianlah cara bromocorah. Bukannya berarti ia menegaskan atau mengolok-olok bromocorah, tetapi niatan atau caranya untuk menjadi sensitif lah yang menjadikannya bernilai bromocorah dan itu dimanfaatkan sebagai estetika dalam sinema.



Gambar 5. *Gerbong Satu, Dua* (1984)

Dari beberapa filemnya Pak Garin, saya justru tertarik dengan filemnya yang berjudul *Gerbong Satu, Dua* (1984), mengapa? Karena, terlepas dari konteks naratif yang ada di dalam filem itu, dia menawarkan sebuah kemungkinan—kalau misalnya kita melihat pada bromocorah sebagai konsep kemungkinan—tentang eksperimentasi itu. Saya percaya bagi siapa saja yang mempunyai minat yang tinggi terhadap sinema, *image* seperti ini adalah sesuatu yang sangat ikonik dalam sejarah perfileman dunia di mana pun—filem ini membicarakan mesin, membicarakan industri, membicarakan perkembangan kota— dan oleh Garin logikanya dibalik, yang mana peluang untuk mendobrak konvensi tentang apa itu *filem*, apa itu *filem*, apa itu *filem*, tidak hanya persoalan tentang bagaimana mengulik-ulik medium yang seperti dilakukan oleh Gotot Prakosa, tetapi juga bagaimana aksinya mengeksplorasi dalam konteks bahasa visual, seperti kalimat yang saya bilang tadi, “Ya iya lah, masa ya iya dong.” Jadi, ada persoalan bahasa yang dieksplorasi lebih jauh.

Akan tetapi, saya kira, pasca-’98, ketika rezim Orde Baru sudah tidak menjadi musuh bersama lagi, dan mulai masuk ke generasi setelahnya, persoalan bromocorah ditingkai oleh kebanyakan perfileman kita, filem-filem di Indonesia, dengan kerangka yang justru menjauh dari apa yang diharapkan dari konsep bromocorah itu; yaitu menyiasati sistem yang mapan, estetika yang mapan. Dia justru kembali lagi pada narasi. Tapi, ada satu filem yang, menurut saya, ini justru menjadi contoh, mungkin bisa dibilang mengawali kembali tentang apa itu eksplorasi bahasa dalam konteks sinema, yaitu filemnya Hafiz, yang berjudul *Alam: Syuhada* (2005).



Gambar 6. *Alam Syuhada* (2005)

Saya pertama kali menonton filem ini pada tahun 2009, dan saya mengira bahwa ini adalah karya seni video. Namun, salah satu kritikus yang saya hormati, Akbar Yumni, menyebut bahwa karya ini adalah filem eksperimental, dan dia menyatakan bahwa filem ini bisa dibaca sebagai sebuah fragmen yang berdiri tunggal, tetapi mempunyai kemampuan yang sangat filemis. Kalau misalnya kita kaitkan dengan fenomena bromocorah, kemudian menarik lagi pada persoalan tentang konteks sosio-politik Petrus, bayangkan *still image* dari filem ini adalah semacam KTP (Kartu Tanda Penduduk); bagaimana masyarakat yang diidentitaskan oleh sebuah otoritas dan dia mewakili suatu ruang tertentu dan suatu konteks masyarakat tertentu, tetapi dihadirkan melalui satu fragmen yang disebutkan oleh Akbar Yumni tadi. Lalu, filem ini juga memiliki konteks dengan apa yang tadi disampaikan oleh Philippa, persoalan bromocorah bisa mempunyai peluang untuk aktivisme estetika, maupun aktivisme sosial. Filem ini diproduksi dalam konteks proyek yang saya kira berada dalam wilayah itu. Maka bagi saya, filem ini tidak perlu dibela, filem ini tidak perlu harus dipertanyakan posisinya. Bagi saya, Hafiz, sebagai sutradaranya, adalah seorang bromocorah. Terima kasih.



ADA, 2005



## LAMPIRAN I

### **SALINAN DISKUSI PADA SESI TANYA JAWAB PANEL 2 “Bromocorah dalam Estetika Filem”**

**Dhuha Ramadhani** (Moderator)

Terima kasih, Zikri. Barangkali langsung saja saya buka kesempatan untuk bertanya.

**Hafiz Rancajale** (Pembuat Film, Kurator, Direktur Artistik ARKIPEL)

Saya ingin tanya ke Mas Garin dan Edwin. Begini, tadi Mas Garin mengatakan bahwa kalau kita melihat bromocorah itu adalah hal yang paradoks. Persoalannya sekarang, sebenarnya kalau kita menarik lagi kepada persoalan filem, ke-paradoks-an itu menurut saya menjadi sangat cukup tereduksi karena hal itu selesai pada kejadian di dalam filemnya. Karena, menurut saya, di banyak elemen, bukan hanya di industri filem, tapi juga sinema independen, persoalan semacam itu sudah selesai di filemnya. Lalu, bagaimana kita melihat itu sekarang? Karena, juga merujuk kepada apa yang dipaparkan oleh Edwin tadi tentang heroiknya para pekerja atau pelaku filem komunitas atau filem pendek, apa yang dipaparkan Edwin pada akhirnya tidak membentuk semacam “kritisisme” dalam konteks sejarah filem kita sekarang, khususnya dalam fenomena pembuat filem pendek sekarang. Saya ingin tahu, sebenarnya apa yang bisa kita tarik kalau kita hendak mbingkai bromocorah—merujuk pada omongannya Zikri tadi—untuk bisa kita lihat sebagai estetika yang bisa diandaikan lebih jauh. Saya cukup mengikuti karya-karyanya Mas Garin, misalnya, *Surat Untuk Bidadari*, dan sebagainya. Tapi, itu berbeda sama sekali ketika kita coba tarik; bagaimana kita mencari benang merah untuk dijadikan sebagai sebuah estetika bromocorah. Lantas, saya ingin tahu apakah, di dalam filem tersebut, ke-paradoks-an yang dimaksud Mas Garin itu karena memang kita selalu harus menyasati situasi? Baik dari cerita Mas Garin soal situasi sosio-politik, industrinya itu sendiri, dan lain-lain. Atau, apakah memang kita mencari sesuatu yang paling mudah, mungkin? Siasat itu pada dasarnya bertujuan untuk mempermudah diri, kan?

**Garin Nugroho**

Mungkin, kalau saya dulu itu cukup lama menjadi kritikus filem, akan lebih mudah menjawab pertanyaan ini. Tapi, begitu jadi pembuat filem, persoalan kita adalah tidak cukup banyaknya kajian tentang proses pembuatan filem. Kritikus kita kebanyakan hanya melihat filem itu setelah jadi, seperti yang Anda katakan. Jarang sekali orang yang mengikuti seorang pencipta di dalam proses penciptaan sehingga ia dapat melihat hubungan antara proses dan hasil menjadi sebuah dialog untuk melihat persoalan estetika itu sendiri. Tidak banyak kritikus, tidak seperti Tadao Satō, yang terkenal di Jepang, yang sampai menanyakan rumah saya di Jogja seperti apa. Detail sekali apa yang ditanyakan bagi seorang kritikus terkemuka seperti Tadao. Tidak ada kritikus Indonesia yang melakukan hal seperti itu. Padahal, ada banyak sekali kemungkinan dari para pembuat filem yang punya cara-cara dan estetika tertentu yang bisa dibongkar, bisa dikaji, tapi tidak sebanding dengan orang-orang yang melakukan kajian itu.

Ambillah contoh, misalnya saya... saya itu dapat menjadi contoh betapa konyolnya hidup menjadi pembuat film, saya membaca pengetahuan film tentang apa yang disebut sebagai *New German Cinema*, *New Brazil Cinema*, itu saya membacanya karena ada bukunya. Tetapi, saya baru bisa menonton filmnya tiga tahun setelah membaca. Berbeda dengan anak sekarang, mereka bisa langsung menonton. Contoh lain, orang mengkritik *Cinta Dalam Sepotong Roti*, "Seperti sebuah film dalam *New Wave Prancis*," tulisan. Padahal, dalam kenyataannya, saya tidak pernah menonton film itu. Saya memang membaca bukunya. Tapi, saya baru melihat film itu setelah film saya selesai.

Saya mencintai Neorealisme Italia, namun saya hanya menonton tiga sampai empat film saja. Sebetulnya itu bagian dari alasan mengapa saya membuat film *Surat untuk Bidadari*. Tapi, apakah cara-cara saya membuat film itu adalah suatu bentuk estetika bromocorah? Saya tidak tahu, karena saya pembuat film. Oleh karena itu, yang saya kritik justru ketertinggalan kita, dalam kajian-kajian kita pada seni, para pengkaji itu selalu atau seakan tidak punya kesempatan untuk masuk lebih dalam kepada para pencipta. Tulisan *postmodern* misalnya, kajiannya itu mengambil subjeknya di Barat semua, kebanyakan seperti itu di dalam buku-bukunya. Kemudian, karena itu, bagi saya sulit sekali untuk menjawab pertanyaan Anda apakah ini estetika saya atau tidak, itu bukan hak saya.

Contoh lainnya, saya membuat film *Puisi Tak Terkuburkan*, apakah itu siasat? Tidak. Pokoknya, saat itu, saya mau membuat film yang menjadi pernyataan saya, itu yang saya tegaskan. Sekalipun sensitif, itu resiko saya. Sederhananya seperti itu. Lagipula, saya hanya mau bikin film yang sensitif, yang menimbulkan diskusi. Lalu, apakah ini estetika saya? Saya tidak tahu. Saya lebih sering tidak memperdulikannya. Oleh karena itu, misalnya ketika saya membuat film *Puisi Tak Terkuburkan*, saya mengumpulkan orang-orang yang memang mengalami peristiwa '65 dalam penjara. Kesaksian mereka saya rekonstruksi, begitu cara kerjanya. Tidak ada skenario. Penyair itu, satu-satunya orang yang masih hidup dari 200 orang yang ditahan di Aceh, saya minta rekonstruksi, "Pak, kalau masuk penjara waktu itu kayak apa?" "Oh, saya masuk, Pak Garin. Lalu saya berdiri, saya bilang, 'Assalamualaikum'," katanya. "Lalu orang-orang gimana?" "Diem." "Oh diem aja, ya? Coba, ayuk, adegan diemnya gimana?" Lalu seseorang mempraktikkan. "Gak gitu, Pak, diem-nya, matanya nggak ada reaksi." "Oh, salah, ya?" Lalu saya coba rekonstruksi lagi. Kemudian ada adegan ibu-ibu nangis di dapur, "Bu, coba nangis." Ia menjawab, "Saya nggak bisa nangis kecuali kalau ada lagu, karena waktu itu orang-orang sedang nyanyi." "Nyanyi-nya apa, Bu? Ini lagunya? Oke, bapak-bapak tolong nyanyi—ini ada set penjara, silakan nyanyi di sini, ya. Ayuk, nyanyi." Si ibu kemudian menangis.

Lalu, apakah strategi semacam itu dalam rangka untuk menggampangkan atau tidak? Saya tidak tahu. Tetapi, setiap ide saya biasanya dilakukan dengan cara-cara

yang berbeda. Ada yang rekonstruksi, seperti *Puisi Tak Terkuburkan*. Ada tokoh-tokoh fiksi, ada tokoh-tokoh tidak fiksi. Karena saya menyukai filem-filem Neorealisme Italia, seperti dalam filem di Sumba, ada tokoh yang perannya mafia, mafia yang sesungguhnya yang saya pilih untuk berperan. Begitu juga dengan seluruh adegan pembunuhan dan percakapan, semua itu berdasarkan dari apa yang dia ungkapkan. Apakah itu menjadi suatu estetika yang punya istilah? Saya juga tidak tahu, karena saya berdiri sebagai pembuat filem.

Menurut saya, atau saran saya, sebetulnya terletak pada kajian terhadap proses untuk menemukan gejala apa yang terjadi dalam proses penciptaan, khususnya karya-karya anak-anak sekarang yang luar biasa ini, menjadi kian penting dan harus menjadi perjalanan kita bersama. Karena, pada dasarnya, pembuat filem akan sulit menjawab pertanyaan serupa, “Apakah itu masuk menjadi estetika dirinya atau tidak?” Karena pada hakikatnya, para pengkaji lah yang perlahan-lahan dapat menemukan tentang proses-proses penciptaan itu sendiri.

Jadi, apakah gaya rekonstruksi itu digunakan untuk memudahkan kerjanya atau tidak, saya cenderung tidak peduli. Yang paling penting adalah apa yang saya inginkan dapat terwujud dengan cara-cara saya. Kembali lagi ke filem *Cinta Dalam Sepotong Roti*, tidak ada kereta api dari museum, tetapi karena tidak boleh kalau tidak ada kereta, akhirnya saya harus pakai kereta lama. Kereta barunya saya jungkirkan. Saya minta penduduk menggunakan besi, meletakkannya di rel-rel kereta api sampai kereta apinya jatuh, akhirnya kereta museum bisa digunakan. Apakah cara-cara ini dianggap estetika? Lagi-lagi, saya tidak tahu. Sebetulnya diskusi ini menjadi sangat menarik, tapi harus juga disertai dengan orang-orang yang mencatat—kalau mengkritik banyak. Yang dibutuhkan adalah seorang pencatat, yang kemudian dapat menemukan sebuah gejala dari para pencipta filem Indonesia yang begitu banyak dalam prosesnya. Menurut saya, ini proses yang sangat menarik dan harusnya, ke depannya, diskusi ini disertai dengan langkah-langkah seperti itu.

### **Dhuha Ramadhani**

Baik. Terima kasih, Pak Garin. Bagi rekan-rekan, jika masih ada komentar mohon ditahan terlebih dulu karena waktunya sudah habis. Terima kasih rekan-rekan semua sudah hadir. Setelah ini kita akan istirahat lima menit, kemudian akan lanjut ke panel ketiga. Terima kasih kepada Zikri, Pak Garin, dan Edwin, Terima kasih semua.

# **Indonesian Short Film: A Journey Along the Margins of Indonesian Cinema History<sup>1</sup>**

Edwin

---

<sup>1</sup> Editor's Note: The following text is the edited version of the transcription of an audio recording of Edwin's presentation.

### **1970s-1980s: Invention and Experimentation**

In this opportunity, I would like to recall the advent of the screening of short films in Indonesia and their impact on subsequent generations and the industry. This comes from a personal observation, most of which I get from conversations with its various figures. Maybe it's a rough sketch, containing only general points. However, I think it is important to point out that these short films, to my knowledge from the 70s up to the present, play quite a clear role as a critique on feature films, a more established form released in mainstream cinemas. As a director myself, I started from making short films. I started working in this area in the beginning of 2000 and always tried to find the right forms for myself, because at first I made films for my own viewing. Then of course, over time there are colleagues who are always in the process of shooting their upcoming short films.

I'll start from the very beginning, sometime in the '70s to mid' 80s. Actually, my encounter with these films never happened. I've only heard about them from Gotot Prakosa, a short filmmaker whom I really respect, my former lecturer at IKJ. Through him, I learned the essence of short films. To my knowledge, the Indonesian film industry did well during the '70s. The quantity of films was the highest in those years, even in 1977, around 300 films entered the commercial distribution. Feature film directors, our maestros we often hear about: Teguh Karya, Sjumandjaja, were indeed at the peak of their careers, or they've only started in those years. They explored the realm of cinema together, while still intersecting with theater and literature.

Afterwards, short films from Gotot Prakosa, Sardono W. Kusumo, and others from their generation emerged. They are here to offer, or rather to laugh at, feature films which they considered too serious. Their exploration departed from the limitations they have, for example the 8 mm film as their go-to film medium. The reasons are, firstly, because the price is more affordable, and the device is more flexible. The events in front of their eyes became the raw materials for their work. For example, Sardono with the film *Taifun*. The film, he said, involved a dancer, Sentot, who was ordered to dance in the middle of a storm in the city of Osaka which was then recorded consciously with in-camera editing. So, a playful interaction occurs between the process of documenting the dance events

and the unpredictable force of nature. Then we can call this a short film because there is an awareness when he did the editing on camera. Even though it was initially seen as a documentation, this recording can be seen as a short film, or a recording that *needs* to be seen as a material that we can read as a short film, as a medium of expression or art.

The interesting thing about this era is the emerging attempt to separate film from theater and literature. It might be because the three of them remain in a similar environment, therefore, the short film went on to find its own language. I think this is interesting, because as a short filmmaker I never bothered to figure out my own language. However, one can imagine a common condition in the '70s where mainstream theater and cinema in general are closely related to theater, for example, the acting that was recorded in films or cinema does not differ from a common staged theatre acting. Then, short films in the '70s attempted to explore this problem.

### **DKJ Kine Club - Short Film Alternative Cinema - Art**

In this era, the emergence of film collectives marks the urgency for alternative screening spaces. Because, the short films I mentioned earlier, including Gotot's films, ultimately had to find their audience. And the audience must be created. In 1969, there was a Kine Klub at DKJ which later became a gathering place for these kinds of films. The need to appreciate each other, together learning form A, exploring form B, and so on, occurs in spaces such as the Mini Film Festival from the '74 to '81. There was also a so-called manifesto, a kind of Oberhausen Manifesto, called Sinema 8. I don't know, it seems that the idea was quite romantic at the time, and it asserted the idea of 8 mm film as a legitimate medium of cinema. At that time, 8 mm films were considered merely as home movies, too amateurish. Meanwhile, the young people at that time needed a medium that suits their energy, so 8 mm film is the choice.

Moreover, a space like Kine Klub provides exposure to young filmmakers and allows them to meet other cultures. For example, there were screenings, and even the arrival of filmmakers from Europe, initiating an extraordinary exchange of information and knowledge to the point where they influenced each other. Such spaces still exist to these days, in which their past traces can be felt, along with their contribution to the development of Indonesian cinema. Gotot Prakosa himself is special in my opinion, because he applies a kind of unique approach. For example, when the content he creates is serious or political, a kind of playfulness is always visible in his works. And it is actually quite rare to find this in Indonesian films after this era. The increasing diversity of content and techniques becomes ironic. This irony falls where the usage of technology becomes more diverse, but uniformity in this aspect becomes threatening. In Gotot's films we can see that there are animations, there are paintings, and he can actually play with a film using wet oil paint. These things are unlikely to happen now, about how the film still has an element of physicality that can be toyed with, on its way to become a medium of expression.

### **Mid 1980s - end of the 1990s Film School - IKJ**

Afterwards, I think short films began to lead to a kind of establishment, it might become a bit too boring, because a system was born, starting with the establishment of film schools. The first school was founded in '73, and then it became a playground for Gotot and his friends. But in the 80s, maybe it was around Garin [Nugroho]'s era too, what I saw was an attempt to improve the production system with better technical objectives. But, probably because this attempt was born from the same environment, there seemed to be a uniformity in terms of form and content. However, we can see that this generation is actually being educated to prepare an industry. With enough contribution, the people who made short films in this era started a new Indonesian film era in the 2000s, after going through the '90s without any feature film production; except for Garin's production.

From what I observed, even though there is still a resistance to the context of the content at the time, most films do feel personal. It seemed that personal films were starting to have a place in our cinema. So, this personal content becomes a way to explore beyond the technical and medium terms, because both of them were starting to have a concise structure, a concise system, then the personal narrative of the filmmakers made these films diverse. While the exploration of forms mostly occurred in the narrative. If there were any exploration or experiments, it was conducted in a straightforward narrative framework. This differed from the films of the '70s and '80s, where the audience's interpretation had more space, a result that was expected from a short film screening.

### **The 2000s - Video**

After the film school era, we move forward to the year 2000 where video technology gained its popularity, and began democratizing filmmaking. Videos that were considered cheaper or lighter than film, can even be more personal. Many families use simple video cameras to record home video, it can be used to make films. Then, film collectives emerge in cities outside Jakarta. For example, Purbalingga has Cinema Lovers Club (CLC), Bali has Minikino, Jogja has Fourcolours. They produced their films independently with technological and cost limitations, but are able to find their audience through independent screening practices. There is also film exchange and distribution, various models of distribution for business purposes were sprouting: through DVD, compilation, omnibus. Film festivals also grew in terms of quantity and diversity. Starting from JiFFest [Jakarta International Film Festival], the first film festival that was held, there was also the Indonesian Independent Video Film Festival. At the commercial level, SCTV [a private-owned national television channel —Ed.] contributed to the accessibility of short films by introducing young people to them.

From this generation, quite a number of them have continued to produce feature films, because indeed from the previous generation, the Garin, Riri [Riza], Nan [T. Achnas] generations, all of them have started to pave the way for new film forms to emerge, even in commercial films. These short films are also influenced by the same spirit. In my opinion, this period is quite chaotic; with large numbers in terms of production, yet most of them were not able to be tracked except in film festivals in big cities. The content itself was quite diverse, powered by the euphoria of Reformasi; it was exciting for young people at the time

to re-examine the possibilities of fabricated history that had occurred. Many contents of the films intersect with the socio-political events of '65 and '98. Such content appeared in short films much earlier than commercial feature-length films.

Market awareness also increased through networking among the film collectives, and through the demand from the international market. Film festivals were seeking for new forms of films in Southeast Asia, including Indonesia. In the 2000s, we began to see filmmakers traveling to present their short films at film festivals such as Cannes, the Clermont-Ferrand International Short Film Festival, Rotterdam, and many more.

### **Mid 2010 - Now: Digital Experimentation**

Fast forward to the present, where the continuation of this video technology leads to even more complex digital technology, where the internet also plays an important role in creating new forms of short film. However, this phenomenon was triggered by the possibilities of various digital distribution channels. Ten years prior, we had seen short films through festivals or offline screenings, physically. In this era, everything mostly happened online, through YouTube, through online festivals. New film schools are sprouting, the film industry is growing. The film industry also seems to need some fresh air, it demands the birth of new filmmakers, that's why there are many film schools. This is important, it marks the beginning of a regeneration of the filmmakers who had made films during the 2000s.

Other than that, the character of the audience is different from those of ten years ago. They are fluent in the digital world, digital natives; they are more exposed to the form of short films than the previous generations. Although they have less knowledge of the early film history, it means that they are not too exposed to our history. So, on the bright side, they can freely redefine the forms they want, even though it is unfortunate that they are unable to connect with previous generations.

However, we must note that this generation is growing up in a society, which, in my opinion, is increasingly conservative. The '70s, up until 2020, is the era in which the audience of Indonesian films, including short films, came into contact with a conservative society. It can be a good thing for the filmmakers to see film as an alternative medium to express whatever is on their mind. They are able to combine social content and their sharp observations, thus wrapping them in techniques that feel just right. I think this is an exciting achievement that has been scored by short films this year. For example, a film from Makassar, *Kado*, directed by Aditya Ahmad. Aditya made a film that allows us to see realism as an alternative in this diverse age. Of course, collectives, screening spaces, and festivals such as ARKIPEL had developed a significant function in the development of short films and the future of Indonesian films in general. Thank you.

1970 - 1980an  
Penemuan dan



# Film and Bromocorah as a Paradox<sup>1</sup>

Garin Nugroho

---

<sup>1</sup> Editor's Note: The following text is the edited version of the transcription of an audio recording of Garin Nugroho's presentation.

Good afternoon, my friends. I picked *Film and Bromocorah as a Paradox* as the title of my presentation. So, the title is a paradox regarding bromocorah itself. Maybe the first slide can be presented, a news published by *The Guardian*. I live in Jogja, I was born in Beji, a village known as the bromocorah village. In Beji, bromocorah was known locally as *gali*<sup>1</sup>, and I still remember how *petrus*<sup>2</sup> in the '80s massacred the *gali* in my village. In the present day, it turns out that these killings related to bromocorah still occur, we have *petrus* during the Asian Games. Here we have news coverage about Asian Games, in which many thugs were killed, but these cases went unreported because supporters of Jokowi (Joko Widodo) were worried about how it would be called out as military violence, so these cases are rarely reported in Indonesia.

However, the news was reported in *The Guardian* magazine. So when I read the theme of *bromocorah*, my memory goes back to the year '80, and it also finds itself in the year of Asian Games. A friend sent me this news, and he said, "*Bromocorah* values will always come into surface in Indonesia, with different faces and facades." In the '80s, the *bromocorah* went behind the facade of Soeharto's economic success. In the current year, it went behind the facade of our democratic elections. Because we support and love our president like he's a diva, we cover up all the weaknesses that have occurred, including the news of the deaths of thugs who were sacrificed for the success of the Asian Games. This introduced us to the fact that *bromocorah* values are always paradoxical and inherent in every era.

I will talk about bromocorah in films. Edwin had told us about bromocorah in the aspect of collective and also short film. In my opinion, bromocorah values exist in every individual. In every organization, the state, every means of creation or even the means

---

2 Editor's Note: Abbreviation of *gabungan anak liar*, roughly translated to "a gang of wild kids", a local term for *bromocorah*.

3 Editor's Note: *Petrus* (abbreviation of *penembakan misterius*, translated roughly into "mysterious shootings") were a series of extrajudicial executions in Indonesia that occurred between 1983 and 1985 under President Suharto's New Order regime.

against creation. It is a paradox, like the word *bromocorah* itself. It could exist in the center, yet it could also exist in the periphery. It could be a group that controls the economy, yet it could be a group that struggles for survival. It could be centralized or decentralized. So, the word "*bromocorah*" contains a paradox in itself.

We can see it in the aspect of film and the meaning of the word *bromocorah* itself. I had experienced the '80s as Edwin mentioned, the movement was called Guerrilla Cinema; a term that feels scary, "guerrilla cinema". Because we used 8 mm film, it was not easy for us to screen the film. So for example, if we screened it at Romo Mangun's place, we conduct the electricity directly from the electric poles. It is called "guerrilla cinema" because we can only screen the films in marginal areas; on the edge of the tracks, on the side of Romo Mangun's house, and so on. The power source is also quite "marginal". *Nyantol listrik* or stealing electricity was very common at that time, because there was no other way. This is just an illustration to explain it.

It is true that the Kine Klub era saw the film appreciation values grow outside of the immense mainstream cinema system. But more importantly, it was the era of film collectives that was built in the '90s. These collectives were what actually saved Indonesian films, not only the filmmakers saved them. But when Soeharto stepped down, these collectives built their own structure to revive the country as it transitioned from the Soeharto era to the new one. So, collectives, or communities, functioned as an institution of survival. For example, a bicycle communities, or other obscure communities; they ride their accessorized bicycles every afternoon and ride around Solo, junior high school students. Their activities function as a mode of survival, say, for a togetherness, a shared profession, talent, or other catharsis that we might not know. These things happened during the middle of Soeharto's transitional era. It all became a paradox. There is resistance, there is marginality, there is survival, and so on.

For example, let's talk about the distribution sector. We must know that until now, monopoly still exists. It is impossible for a filmmaker in Indonesia to know when their film is going to be taken down. The number of tickets are announced by XXI<sup>3</sup>. If my film has an audience of 100,000, then an American film sells for 300,000 tickets, then my film will be taken down. There is no protection at all. This is the biggest monopoly by XXI, executed behind the facade of "democratization". Therefore, the distribution sector is also *bromocorah*, because a filmmaker does not know when the film will be taken down, does not know the number of tickets, until it is announced by the distribution itself, and so on. From that, resistance arises. Resistance can come from collectives, independent festivals, and others. However, all of them are paradoxes; between the center, the periphery, the large, the small, and so on. They all walk their own *bromocorah* paths.

We can also see it in the censorship system. Things are indeed changing. However, we can still see censorship as a work of *bromocorah*. There are two markers we can consider: if in the past censorship depended on the political interests of the regime, now

---

4 Editor's Note: One of the biggest private-owned cinema chain in Indonesia.

the censorship is spread to the masses, in other words, it becomes a tool of judgment by the masses. In the past, in films, the form of judgment from the mass is visualized by parading and torches. It had always been like that. In Indonesian films it had always been like that. For example, in a scene where someone is committing obscenity, they must be paraded in the village, they must be brought to the head of the village, and then “carried” accompanied by torches. Now, there is no need for a torch, you “carry” them by social media. Therefore, this paradox always happens in censorship, and relates to the meaning of bromocorah.

For example, the case of my last film, *Kucumbu Tubuh Indahku* (2018). Mass judgment also occurred. Many people who have not seen my film even rejected it, this film was then banned in seven cities, and many so-called “cleric councils” in several cities advised people not to watch it due to the moral corruption it causes. Bromocorah behavior was also posed by religious institutions, apart from community censorship institutions.

Therefore, in terms of censorship, if we examine its history up until now, there have been extraordinary paradoxes; for example, in the midst of freedom, radicalism and others arise. The theme also matters, for example the ones related to politics and religion. For example, we all have seen the G30S PKI film. Now, in Makassar, the authorities are pulling out books on these subjects. When I made the film *Puisi Tak Terkuburkan* (1999)<sup>4</sup>, what was interesting was that when I made it in 2001, many books were also taken down. Books concerning the G30S PKI event were withdrawn from circulation. Then I said, “This is what happened in Aceh, 200 people were arrested, 1 person was alive, who happened to be a poet. He was a Muslim. Well, you are a Muslim, why would you want to take down my film? It’s about the murders of Muslim.” So, the problem of ‘65 is not about religion and communism, but about politics. Acehnese and Muslims were also killed everywhere. That’s what I explained to him. It is an example of the paradox in political and religious themes in film, which has a long history that we can trace for a long time.

The technological aspect is also paradoxical. In the past, we did not intend to use cheap technology, as 8 mm film was very expensive. Don’t think of it as resistance technology. To buy 8 mm film raw material, we had to bribe TVRI, because they had the only 8 mm film material available. And we had to buy it at a very expensive price, IDR 25,000 for one small can. For IKJ students, the price was very expensive. Then, if we want to make a film, we were only able to use 35 mm film once we were in the third year. The whole thing is a ceremony. The whole thing is mastery. If you wanted to make a film, being able to use 35 mm film was already an incredible feat.

The paradox also occurs in the digital realm. For example, we often talk about pluralism, ideas of diversity; but identity politics has mushroomed extraordinarily. So, the issue of identity politics and pluralism, even post-truth, also joins the conversation. This indicates a paradoxical phenomenon in the present day. To describe the situation in this digital era is extraordinary. You can see for yourself, try turning on all the radio stations in

---

5 Editor’s Note: According to the presentation, the film was made in 2001, but the data from [kineforum.org](http://kineforum.org) and [jaff-filmfest.org](http://jaff-filmfest.org) stated that the film was released in 1999.

Jakarta. Do you think the problem of the digital age is distribution? Not. At most, only three to four international songs are played on the radio. The same songs, airing worldwide. Therefore, if we want to talk about the 4.0 Industrial Revolution, I think the 4.0 Revolution in Indonesia is a revolution full of paradoxes.

Why is it paradoxical? First, Revolution 1.0 was marked by the invention of the steam engine. The paradox is marked by five symptoms born out of the engine, and these symptoms, in my opinion, have been passed down to the present day. The first symptom is that the indigenous people had no land; the lands were being taken over by global trade liberalism. Is this not happening now? Of course, it still happens. The second is that access to technology and banks are controlled by minorities, such as the Chinese and European nationalities. So, are these symptoms not happening now? That the economic power is controlled by a minority of 20 percent, compared to 80 percent of other people throughout Indonesia who have no control of it, is this not happening? Again, this is a legacy from Revolution 1.0. Third, on the taxation of global powers. Where did it all go? Isn't it happening now? The fourth is the minimum wage which was not applied to workers of export trade. Is this not happening now in the context of agricultural export? In the past, in Revolution 1.0, around the 20th century, this phenomenon could be seen in the coffee and sugar industry. Fifth, liberalism has increased the global economy sixfold, however, it only increases deterioration and slavery in our nation. Isn't this happening now?

Therefore, if young people talk about Revolution 4.0 as if it is linear history, I don't think so. We still hold our legacy from Revolution 1.0. Such is the paradox of the situation. It was the same in Revolution 2.0 and 3.0. Our history today is a mixture of everything else, revolutions are mixed, it does not happen in a linear track. Let's take a look at the Soeharto era. What other countries commonly call economic power builds institutions for the civil society; be it data institutions, information, galleries, museums, and so on, this never really happened in our society. Every time there is a new revolution, society has no data on it. Then people would casually say, "Fight hoaxes! Find the correct data!" Yet, the data institution does not exist. It has never been built! The data is always reclaimed by the ones with power. It is ironic when we hear the millennials say it to the society, as if the society has wide access to that data

Whenever there is a development as a result of technological revolution, we do not equip civil society with the institutions or capabilities to process data and information. Then we proudly say, "I am a millennial! Hey, don't trust that hoax, find the correct data!" The sentence was spoken without realizing that only a minority can access the data center. This remark, shouted at the whole Indonesian society, is also a paradox. Extraordinary paradoxes take place in the digital age.

Let us look back at the 3.0 Revolution, marked by the internet, satellite, and the emergence of television (TV). Whenever there is a new technology, like in today's digital era, everyone seems to be immersed in the euphoria. "TV shows are not fun! It means that democracy doesn't work!" "There are no dialogues in TV shows, democracy is dead!" Now what is happening on the TV? Vulgarly! TV entrepreneurs violate many ethical codes. The content is filled by and perpetuates low taste. For example, the presidential candidate

debate was interrupted by advertisements. Everywhere, the interruption of an important event by advertisements is simply embarrassing. In terms of ethical as well as political needs, an advertisement should not interrupt a presidential debate.

However, we all ignore it for the sake of hopes and dreams of democratization. Many TV ethics have been left to ruin or even destroyed. The use of children for advertising is actually not allowed, but again, we ignore all that; ethical values in civil society are ignored for the dream of a new world ahead. Then we are carelessly given examples of the successful millennial children one, the successful millennial children two, and so on. However, the structural foundations of civil society were never really built.

All the things above are paradoxical to me. At the end, it's like mixed rice bowls. The Industrial Revolution 4.0, with all its legacy from Revolution 1.0, 2.0, and 3.0, is all a mix of chaos. And we are faced with the courage of our leaders upon their loud statements, "143 million people are now using the internet!" My question highlights the basics: is it the user or the market? Or to make it clearer, I would say, "Our market is going to be Daendels road! The roads that will be used to take our wealth." These are examples of the paradoxes we must face today.

Even, copyright and distribution is also paradoxical. If we wish to look at the aspects of filmmaking, distribution and copyright, we need to discuss them quite deeply, because these issues are very complex. As another example, the other day at the Rotterdam Film Festival, someone made a film without using a camera, the director used materials from the internet. Then the copyright debate started, "Where does the permit come from?" He never had permission. Therefore, the whole process of digitization and dream 4.0 is full of paradoxes. Discovery, regress, progress, death, finding hope; but also we face infinity, the unknowable.

Back to films. For me, making films must, and will always, face this bromocorah paradox. We will continue to do work that will confront the bromocorah paradox itself. In fact, we have to be bromocorah if we want to live in this country. I will show a snippet from *Surat Untuk Bidadari* (1994).

(A trailer from *Surat Untuk Bidadari* was screened —Ed.)

This film is an example of how you have to be a bromocorah if you want to make films in this country. I made this work in '94, in the midst of the Soeharto era, which had a complicated procedure when it came to censorship. The actors who acted as thugs or *bromocorah* were thugs themselves. Throughout the murder scenes, I followed what the thug instructed me to do. As you've seen on the video, there was a murder scene in the river, I asked him, "How do you kill people?" Then he replied, "When I'm going to kill, it's easy, Mr. Garin. When people come here, I don't kill them right away. That person will definitely pass by the river, so I told the children to kill him. Children don't go to prison!"

Finding thugs was not easy, because at that time these thugs stole buffaloes and cows in Sumba. So I had to find three of his men who are good at stealing, stealing the real thing, because actors wouldn't be able to do that. So, I had to bribe the police to free the

three thugs. Thus, I went through the bromocorah way, because there was no other way.

Then, when I wanted to send this film abroad—at that time, we could not send it ourselves, because the films that were sent had to be ones that were chosen by the government—in the end I had to do the bromocorah act, too. My film was sent through the embassy. This is just an example. A filmmaker in Indonesia would experience this paradox continuously until now. *Kucumbu Tubuh Indahku* (2018), when everyone talked about pluralism and politics, I would ask, is there anyone who defended my film? There is none! Nothing, it was all nonsense. Whether politics, democracy, it's all nonsense. If FPI (Islamic Defenders Front) takes down a work of art, will the police stand their ground? Our current local organizations, like the FPI, seem to have become a police institution. Do the police feel insulted? Will they assert their authority? Not. Because of what? This is the paradox.

The idea of democracy belongs only to politicians, it's merely procedural. Everyone talks about pluralism, but there is no real defense on the ground. And most of us just close our eyes because we loved the President. When in fact, if we love the president, we must measure it from the lives of the people, not the president. The president is not a "diva". However, now that our society becomes a digital society, an entertainment society, the president thus becomes a diva. This is the era of entertainment. Digital technology has sent us off to the age of entertainment and TV, all candidates for leadership are divas in a fan world. It cannot be described, Ahok (Basuki Tjahaya Purnama) and Anies (Baswedan), they each have their fans. The love from the people made them into divas. Therefore, if we look at it, making films in Indonesia requires the filmmakers to be bromocorah, in every period. Even now, it's still the same. We have to be a bromocorah to create films.

I will play the second trailer from the film *Mata Tertutup* (2011). This film was adapted from Syafii Maarif's research.

(A scene from *Mata Tertutup* was played —Ed.)

The last one, as a closing, a scene from *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja* (2002) will be played.

(A scene from *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja* was played —Ed.)

If you look at these two films, the first is about the *Negara Islam Indonesia* (Islamic State of Indonesia), which contains the results of research on how organizations like NII recruit young people. The second film is about Papua. My question is simple, when somebody threatens my life, does this country protect me? Not at all, gentlemen. And it happened. So, again, I had to be a bromocorah to protect myself. If you look at films about Papua, nowadays there is a lot of news about Papua, and we all panicked because we have never known about the real conditions about Papua. However, if you want to make a film like this, you will get an invitation to the Police Headquarters. So, you would have to be a bromocorah to produce these kinds of works.

Therefore, as a closing statement, I think bromocorah is full of paradoxes. It exists in every aspect of film history; whether in its technology, distribution, manufacture, copyright, and its survival. He, the bromocorah, exists between the center and the periphery, between capitalization and survival, it all becomes one. Therefore, in this digital era 4.0, in my opinion, believe that the legacy of the 1.0 to 3.0 Industrial Revolution still exists in our country. A leader once said, "You have to worry, because by worrying you will make good decisions." Today, many of us are not worried, especially when facing this new world of film. If we are not worried, we are lulled into ignorance that there is something historic and full of paradox from the word "*bromocorah*". Thank you.

# **The Frame of Bromocorah, The Framed Bromocorah, and The Framing Bromocorah<sup>1</sup>**

Manshur Zikri

---

<sup>1</sup> Editor's Note: The following text is the edited version of the transcription of an audio recording of Manshur Zikri's presentation.

Thank you for the opportunity. My presentation is short, referring to the three points I put in the title: how we talk about the frame of bromocorah, and second about the framed bromocorah, and at last we talk about the bromocorah who frames.

These two literatures (*Bromocorah* by Mochtar Lubis and *Wahyu yang Hilang, Negeri yang Guncang* by Ong Hok Ham —*Ed.*) are important for me to present, because, as far as I know, the frame of bromocorah in ARKIPEL refers to these two literatures. In the explanation written by Ong Hok Ham, he describes in sufficient detail how bromocorah was constructed, both socially and politically, and how it developed into a post-colonial phenomenon. Furthermore, in the context of Mochtar Lubis' work, Mr Manneke's presentation noted that bromocorah is described by its human nature. But in my opinion, aesthetically, in a literary context, the ambiguity of bromocorah is very much illustrated in Mochtar Lubis' short stories; and also the problems they face as a subject in society, it is a pivotal point in bromocorah's lifeworld.

Regarding "bromocorah" as a frame in the context of ARKIPEL, what I have quoted in this slide are the points that I think we need to reflect on. Because, according to my observations, and as far as my research on film goes, especially on film aesthetics, the problem is how an idea can be translated when it is translated into visual language. For example, we can see how Russian montage theory or Hollywood montage theory can dominate the discourse of world cinema. This happens because the thinkers were able to transform their ideas into something material in nature. The material, for example, is in the context of how the film is constructed visually; in the editing process, or in its production, or in its exploration of language.

For example, we used to respond to the question, "Are you going to the market?" with the answer, "Ya iya, lah."<sup>1</sup> Then, suddenly, in the course of its development there was

---

1 Editor's Note: Roughly translated to "of course!".

the addition of the words, “*Ya iya, lah, masa’ ya iya dong.*”<sup>2</sup> This indicates an exploration of the spoken language, and in the visual context, it should also have such opportunity. In my opinion, the offers presented by the theme ARKIPEL: bromocorah encourages the discussion in that direction; that the bromocorah referred to here is not only a matter of subject in society, nor is it just a question of the ever-existing phenomena. Rather, it questions how we see bromocorah as an aesthetic concept. In this context, of course there are three aspects that need to be seen: first, the narrative of a film or its content; second, the method of film production—I think the method of production will influence the content and narrative; and third, how the exploration of language proceeds.

On this matter, I tried to find a textual comparison which in my opinion, based on my discussions with my friends at Forum Lenteng, can answer this question—in the sense that it was a response that was quite equal to what ARKIPEL had imagined—which refers to the Cinema Novo movement in Brazil. But, before going into that, I will try to invite us to discuss the film *In Vanda’s Room* (2000) by Pedro Costa—who just received a Locarno award for his new film.

I purposely used *In Vanda’s Room* as an example, because Pedro, in the context of this film, clearly refers to the three points I have stated in the previous slide. First, in a narrative he refers to bromocorah, because the subject he chose was a bromocorah. But in the context of production, he radically reformed approaches to realism that existed before Pedro Costa. In fact, related to how the mode of the Italian Neorealism movement



Figure 1. *In Vanda’s Room* (2000)

- 
- 2 Editor’s Note: Not necessarily a slang or pun, simply just wordplay. That is a sarcastic sentence covered with comedy. In English, the sentence “*Ya iya, lah, masa’ ya iya dong?!*” is similar to, “Of course! Or should I say ‘duh?’” The question “Are you going to the market?” usually answered with “Of course! Or should I say ‘hospital?’” The object “hospital” is a false place, that is far from the correct place. It can be replaced with another place, depending on the situation in the content of the conversation. The phrase “of course” is an affirmation that there is only one option. However, in the development of social language, sarcastic exclamations emerged, replacing the object “hospital” with particles “*lah*” and “*dong*” (which is similar to sarcastic particle “*duh*”).

approaches society to produce its films, he developed it further, so that we can see how it is related to the development of cinema in Japan, and these things are further explored with his own aesthetic approach, which results in the film *In Vanda's Room*.

In *In Vanda's Room*, we can see how the fusion of fiction and reality becomes something very ambiguous, which is closely related to bromocorah as a concept. We see people smoking crystal methamphetamine in a room, but in a frame of a film. Something real, but it becomes fiction when it is framed. So, bromocorah was put into the aesthetic realm to that extent by Pedro Costa. Then, going back to the Cinema Novo movement which I mentioned earlier, the movement refers to Glauber Rocha's literary text, one of...not one of them, but you could say he is the Bresson of Brazilian experimental films to talk about what is "the real" Guerrilla Cinema.

"The real" Guerrilla Cinema in this context is a reference to the phenomenon of *cangaço* or bromocorah in the context of our society, or in Ronny's presentation he referred to as social banditry. So, in the context of that era, from the 1920s to 1980s, there was a phenomenon of criminals, like Robin Hood, who were against the powerful but sided with society. However, these criminals also had their own rivals, the ones hired by the authorities to fight them. There are two important films from Rocha that frame this phenomenon. However, the sequel is interesting. Rocha tried to draw the context of guerrilla in Brazil with the history of art, about how military power had a geopolitical context in the context of the European region. He adopted it but he tailored it to fit the contemporary context of Brazilian society at that time. The film I meant is *Black God White Devil* (1964).



Figure 2. *Black God, White Devil* (1964)

Once we have agreed with the problem of *bromocorah* in the context of bromocorah as a concept, referring to Panel 1 regarding how bromocorah is defined, then, aesthetically, this still image from the film *Black God, White Devil* above becomes important because if we use the factors referred to by Ronny Agustinus—or was it Mr. Manneke?—about what is bromocorah, this still image is important, because in this one frame alone he has succeeded in describing the context of bromocorah. If we look at the story from this film, the person sitting under the cross is *bromocorah*, the one on the left is a priest, a religious symbol, and the image is a colonel, that's from a narrative aspect. However, Rocha can describe everything in one frame. I mean, this is what I think should be inquired further about how we frame bromocorah as a concept, not just making bromocorah into a film story.

Further exploration is also found in the sequel film from Rocha, *Antonio das Mortes* (1969)—Antonio is the character who drinks coffee, in the sequel film he becomes the main character. This regards the position of the camera when welcoming the two protagonists in the film that will slaughter the crowd in this frame. Consciously, the position of the camera was playing in an unexpected area, positioned behind the masses. If we turn to this scene, we return to what Glauber Rocha called the aesthetic of hunger. Here, we can read that hunger is raised as an aesthetic in the context of guerrilla cinema imagined by Rocha, it is due to its relation to his political position in the Latin American region, and how Europe or the West see the people in Brazil. In other words, the position of bromocorah and its relation to the presence of the masses in this context has a clear background to be



Figure 3. *Antonio das Mortes* (1969)

drawn as a play of aesthetics. In fact, his exploration even comes to the form of a duel that becomes the counterposition or counter-style to dueling or acts of violence in films that are discursively opposed by this guerrilla or third cinema.

The context of violence then makes a point on how the idea of hunger, something that cannot be perceived by those Western statistical calculations, forms the basis of how the visual composition is constructed. And this also has to do with how the massacre planned by the rulers collapsed because the peasant society rebelled, and it reversed the position of the situation of Saint George who slaughtered dragons in the European context. So, a counter-aesthetic was played by Rocha here to discuss what is a very local bromocorah phenomenon in the context of its society.

Regarding that matter, if, for example, we try to draw it into the existing practices in Indonesia, actually the key speech from Otty Widasari who consciously picked the film from the '80s has already become a keyword to discuss the context of bromocorah in the socio-political sphere: the year of *Petrus* (the mystery shootings). I think the next panel will also discuss films in that era. However, I am more interested in taking one scene in Arifin C. Noer's film, *Suci Sang Primadona* (1977), because I remembered Mas Budi's argument in the previous panel, which said that the *Nagabonar* (1987) film appeared differently because it is not a masculine film. In Arifin C. Noer's film, he clearly presents bromocorah in a feminist context; that the position of a woman, she has something that is "respected" and "not respected" in society, but she has her own strategy to survive.



Figure 4. *Suci Sang Primadona* (1977)

For me, what's interesting about this scene is how Arifin C. Noer then describes the characteristics of the woman's emancipation in facing the patriarchal situation that surrounds her. Of course, this is related to the play of dramaturgy in the frame as well. If we return to the literary text of Glauber Rocha in his elaboration of what is the concept of guerrilla cinema, we will see it as always going against the established system, returning to the philosophical foundations of bromocorah itself, and will always go against old conceptions, and contradicts the imagination of the elite. If we reflect back on what narrative, production method, and visual experimentation are, Rocha in his sequel text regarding the aesthetics of hunger proposes mysticism. That the mystic has the opportunity to discuss what bromocorah is in the context of cinema aesthetics, because the mystic is a representation of something that cannot be judged statistically, in a calculated, Western way.

In fact, in Indonesia, this opportunity has occurred, and may even have been considered as something worthy of mapping. For example, the horror films Otty alluded to in his speech, or the films starring Suzzanna, about how society's power criticize the government or authorities in a very subtle way; that is the way of bromocorah. It's not that he affirms or makes fun of bromocorah, but it is his intention or process of becoming sensitive that creates its bromocorah value, and it is used as an aesthetic in cinema.

Out of a few Mr. Garin's films, I am actually interested in his film titled *Gerbong Satu, Dua* (1984). Why? Because, regardless of the narrative context in the film, he offers a

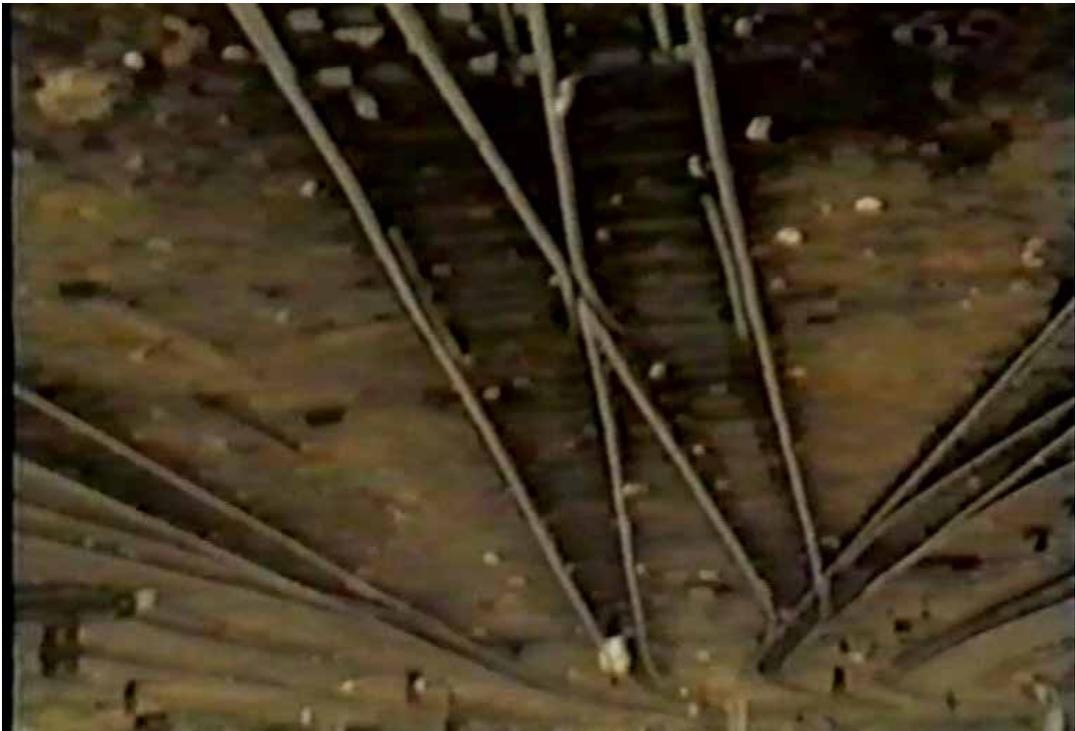


Figure 5. *Gerbong Satu, Dua* (1984)

possibility—if we read bromocorah as a concept of possibility—of the experimentation. I believe for anyone who is highly interested in cinema, an image like this is something very iconic in the history of world cinema everywhere—this film talks about machines, industry, urban development—and Garin reversed this logic, which becomes an opportunity to break the conventions about what is *film*, what *is film*, *what is film*; it is not only a matter of tinkering with the medium as was done by Gotot Prakosa, but also how the action explores, in the context of visual language, like the sentence I spoke earlier, “*Ya iya lah, masa ya iya dong*” So, a matter of language was further explored.

However, I think, post-'98, when the New Order regime was no longer a common enemy, and the next generation took over, the problem of bromocorah was framed by most of our films, films in Indonesia, with a framework that is far from what is expected from the concept of bromocorah; that is, slipping through the established system, the established aesthetics. Instead, they turn to narratives. However, there is one film which, in my opinion, can be an example, perhaps it could restart the discussion on what language exploration is in the context of cinema, which is Hafiz's film, *Alam: Syuhada* (2005).

I saw this film for the first time in 2009, and I thought it was a work of video art. However, one of the critics I respect, Akbar Yumni, said that this work is an experimental film, and he stated that this film can be read as a stand-alone fragment, but has a strong cinematic ability. If, for example, we relate it to the phenomenon of bromocorah, and then to *petrus'* socio-political context, imagine that the still image of this film is a kind of KTP



Figure 6. *Alam Syuhada* (2005)

(state-issued identity card); how a member of society is identified by an authority and the certain space and community context the card represents, but this concept is presented through a fragment mentioned by Akbar Yumni earlier. Then, this film has the same context with what Philippa said earlier, the issue of bromocorah has the opportunity for aesthetic activism, as well as social activism. This film is produced in the context of a project which I think belongs in that area. So, for me, this film does not need to be defended, its position does not need to be questioned. For me, Hafiz, as the director, is a *bromocorah*. Thank you.



*o Diabo na Terra do Sol (Black God, White Devil)*



## APPENDIX II

### **COPY OF PANEL 2 DISCUSSION SESSION “Bromocorah in Film Aesthetics”**

**Dhuha Ramadhani** (Moderator)

Thank you, Zikri. Perhaps I will start the discussion session right away.

**Hafiz Rancajale** (Filmmaker, Curator, Artistic Director of ARKIPEL)

I have a question for Garin and Edwin. So, earlier Garin said that we see bromocorah as a paradoxical phenomenon. The thing is, if we relate it to film, this paradox becomes quite reduced, because it ends with the event in the film. Because, I think, in many elements—not just the film industry, but also in the independent cinema—this matter stops within the film. So, how do we see it now? Because, referring to Edwin's presentation on the heroism of the workers and figures of community films or short films, all of that does not lead to a form of "criticism" in the context of our film history today, especially regarding the phenomenon of short film makers of today. I would like to know, what can we conclude if we attempt to frame bromocorah—referring to Zikri's presentation—as an aesthetic that can be imagined further. I watch most of Garin's works, such as *Surat Untuk Bidadari*, and others. But it's totally different if we want to trace it; how do we find a common thread to a formulation of bromocorah aesthetic. Therefore, I would like to know, in those films, were the paradox you refer to is our way of always having to strategize to get around those situations? From your stories about socio-political situations, the industry itself, and others. Or, perhaps it's just because we want to find the easiest way? Isn't the point of strategy is to make things easier?

**Garin Nugroho**

Perhaps, if I had been a film critic longer, it would be easier to answer this question. But, as a filmmaker, the problem is the lack of studies on the process of filmmaking. Our critics only see film as a final product, like you've said. Not everyone follows the creator throughout the creative process, where they consider the relation between the process and the result as a dialogue to read the problem of aesthetics itself. Not a lot of critics, unlike Tadao Satō, a well-known film critic in Japan, who even asked what my house in Jogja looked like. A distinguished critic like Tadao asked questions in great detail. Not many Indonesian critics do that. In fact, there are many filmmakers with their own ways and aesthetics that have the possibility to be unpacked and studied, but not a lot of people study them.

For example, myself... I can be an example of how ridiculous it would be to live as a filmmaker, I read film history on German Cinema, New Brazil Cinema, I read them because they are written in books. But I was only able to see their films three years after I read about them. It's different than the kids nowadays who can watch them instantly. Another example, some critics on *Cinta Dalam Sepotong Roti* expressed how it "resembles a French New Wave film". In reality, I haven't seen their films. I read their books. But I've only got the chance to see the films after I finished my film.

I love Italian Neorealism, but I've only seen 3-4 films. They are actually one of the reasons why I made *Surat Untuk Bidadari*. But, were my ways of making that film a part of the bromocorah aesthetic? I don't know, because I'm a filmmaker. I am criticizing our backwardness regarding our studies on the arts, it's as if these critics never had the chance to delve deeper into the creators. Writings on postmodernism, for example, the studies always refer to Western subjects, it's mostly like that in the books. Therefore, it's hard for me to answer your question, whether this is my aesthetic or not, it's not my right to answer that.

Another example, when I made *Puisi Tak Terkuburkan*, was it a strategy? No. At the time, I only wanted to make a film as my statement, that was my aim. Even though the subject was sensitive, it was my own risk. Simply, that was it. I only wanted to make a film with a sensitive subject that invoked discussion. Then, was it my aesthetic? I don't know. I'd rather not think about it. So, when I made *Puisi Tak Terkuburkan*, I gathered the people who actually experienced the events of '65 in prison. I reenacted their testimony, that was how it worked. There was no script. The poet, the only one who was alive out of 200 people who were detained in Aceh, I reconstructed his experience, "Sir, what was it like when you entered the cell at the time?" "Oh, I went in, Mr. Garin. I stood, and I said, 'Assalamualaikum'," he said. "And then, how did they react?" "They stayed silent." "So, they stayed silent? Let's try, how would the silent scene go?" Someone would act it out. "That's not it, Sir, the silence... their eyes do not react." "Was it wrong?" I would try to reenact it again. There was also a scene of a woman crying in a kitchen. "Maam, would you try crying?" She answered, "I can't cry without a song playing. Because, when it happened, some people were singing." "What were they singing, Maam? Is this the song? Okay, the men, please start singing—here is the prison cell set, you can sing here. Let's sing." Then, the woman started to cry.

Were those strategies applied as a way to make things easier? I don't know. But, each one of my ideas were executed in different ways. Some of them were reenacted, like *Puisi Tak Terkuburkan*. Some of the characters were fiction, some of them were inspired by real people. Since I liked Italian Neorealism, like the film set in Sumba, I wrote some mafia characters, and I chose real-life mafias to act the role. The murder scenes, the conversations, everything was based on what he told me. Does it become a definable aesthetic? I don't know either, because I stand as a filmmaker.

I think... or rather, my suggestion lies in the study of process to find a certain tendency in the creative process, especially on the outstanding works of kids nowadays, it becomes increasingly important, and we must work together towards it. Because, basically filmmakers would find it hard to answer similar questions, "Is it a part of his aesthetic, or not?" Naturally, the critics are the one that are able to slowly read the creative process itself.

So, is my reenactment method used to make the work easier or not, I generally do not care. The important thing is that my intention can be realized through my own ways. In *Cinta Dalam Sepotong Roti*, we weren't able to rent a train car from the museum, but I insisted that the train should be there. So, I used an old train car. I pushed the train to the side. I asked for help from the nearby residents, they pushed the train tracks with metal bars until the train fell to the side, and it can be used as a property. Can this be considered as an aesthetic? Again, I don't know. This discussion can develop into something interesting, but someone should record it down—there are already many people who criticize it. What we need is a recorder, who can work out tendencies from the many creators of Indonesian film in their creative process. I think this is an interesting process, and in the future, this discussion should be accompanied with these next steps.

### **Dhuha Ramadhani**

Right. Thank you, Garin. For the rest of the audience, please hold any further remarks, because our time is up. Thank you, everyone, for your attendance. After this, we will take a break for five minutes before getting on the third panel. Thank you, Zikri, Garin, and Edwin. Thank you, everyone.



# *PANEL III*

DINI ADANURANI  
UMI LESTARI  
MARIA SILALAH

*MODERATOR*  
DHUHA RAMADHANI

STUDI KASUS TERHADAP FENOMENA BROMOCORAH  
CASE STUDY ON BROMOCORAH PHENOMENON



# **Filem Mahasiswa: Si Bromocorah yang Melampaui Definisi**

Dini Adanurani

Tahun lalu, saya sempat mempresentasikan *paper* di ARKIPEL pada panel tentang komunitas juga, yang berjudul *Komunitas Filem sebagai Sarana Pencarian Identitas*. Ada beberapa poin mengenai cairnya identitas mahasiswa dalam transisi dari pendidikan SMA menuju dunia kerja, dan kegiatan komunitas filem-lah yang menjadi sarana untuk mewedahi refleksi tersebut.

Saat saya berusaha mendefinisikan karakteristik filem mahasiswa tahun lalu dan sekarang, meski tetap ada kesulitan untuk melakukan hal tersebut. Mulai dari topiknya yang cukup beragam: drama, *thriller*, kehidupan mahasiswa, kehidupan orang dewasa; latarnya yang selalu fleksibel mulai dari yang urban seperti kantor dan lingkungan kampus, sampai latar kedaerahan yang beragam; kualitas dan bujet mulai dari standar industri sampai standar suka-suka. Dari cerita pun tak ada standar tertentu untuk filem mahasiswa.

Seolah-olah, mahasiswa berusaha "lari" dari kotak yang mendefinisikan mereka sendiri. Fenomena ini bisa diperbandingkan dengan kasus bromocorah, sebagai tema yang diusung ARKIPEL tahun ini. Sekilas, mudah untuk mendefinisikan mereka sebagai bagian dari sistem atau bentuk perlawanan dari sistem tersebut. Sesungguhnya, mereka adalah entitas tersendiri yang bukan bagian dari keduanya, namun bisa menyamar jadi keduanya, belajar dan memanfaatkan kedua sisi pula.

Sinema mahasiswa, seperti bromocorah, selalu diandaikan untuk bergumul di pinggiran batas-batas. Kondisi sinema mahasiswa yang berada di luar *ring* industri filem bioskop, secara otomatis akan didefinisikan sebagai sinema pinggiran atau alternatif. Dalam kondisi aktualnya, apakah sinema mahasiswa selalu yang alternatif? Mungkin harus terlebih dahulu diperjelas: alternatif dari segi gagasan, estetika, atau ekosistemnya?

Secara struktur, mahasiswa memang berada di dalam suatu sistem birokrasi, dan bagi mahasiswa filem, mereka berada di bawah kerangka dan standar-standar akademik tertentu yang menentukan standar bagi filem-filem mereka. Standar-standar tersebut pun berbeda tujuannya: (1) Ada yang bertujuan untuk mengasah kemampuan mahasiswa menjadi tenaga kerja yang siap diserap industri semata; (2) Ada pula pengajar-pengajar yang memang ingin membimbing mahasiswanya untuk memunculkan kebaruan-kebaruan tertentu di ranah perfileman. Dari segi gagasan dan estetika, banyak filem yang kemudian

berakhir hanya menjadi miniatur dari filem-filem berstandar industri, sebagai hasil dari kurangnya eksplorasi dalam sistem yang pertama. Namun, sistem pertama justru juga dapat memunculkan kebaruan dari inisiatif mahasiswa itu sendiri, seperti luapan keluar dari wadah yang tak mampu mengakomodasinya.

Secara ekosistem, tanpa dukungan pemilik modal maupun sirkulasi penayangan yang terpusat, filem mahasiswa memang tidak berada di tahap industri. Praktik-praktik mereka belum memiliki keberlangsungan yang pasti, maupun komitmen yang cukup. Justru inilah yang memberikan keluwesan bagi para pemainnya untuk bereksperimen, dan memanfaatkan posisi mereka yang di luar sistem sebesar-besarnya.

Beberapa komunitas filem mahasiswa, seperti komunitas-komunitas tingkat fakultas yang berada di Universitas Indonesia (UI), hanya memproduksi untuk diri mereka sendiri, untuk menyalurkan daya cipta mereka. Namun, tidak sampai pada tahap distribusi. Padahal, karena jika filem tersebut tidak didistribusikan, ditonton oleh khalayak luas, dan didiskusikan, khasanah filem mereka hanya akan terjebak di satu posisi saja. Karena belum banyak dibebani ikatan legal, melalui jejaring antarmahasiswa, distribusi dapat dilakukan sesederhana saling *copy* filem dalam *harddisk drive* masing-masing. Izin penayangan pun bisa tinggal kontak produser atau sutradaranya, dan biayanya dapat dinegosiasikan.

Di luar *copy-copy-an*, kesadaran distribusi filem sudah berjalan di sebagian komunitas-komunitas filem. Ada sistem distribusi filem kampus yang sudah bekerja dengan baik, seperti UMN Gate dari kampus Universitas Multimedia Nusantara (UMN) misalnya, yang menyebarkan filem-filem yang diproduksi mahasiswa mereka kepada festival-festival yang sekiranya tepat dengan filem mereka. Ada pula *online* platform Viddsee, yang memasukkan filem-filem tersebut ke dalam direktori *online* yang dapat bebas diakses publik, meskipun tidak mengkhususkan diri pada ranah mahasiswa. Selain itu, berbagai festival filem komunitas mencari filem-filem pendek untuk ditayangkan melalui sistem submisi terbuka.

Dalam sistem festival itu sendiri, filem seperti apa yang dicari? Saya kira setiap festival filem harus punya sikap dalam menyeleksi filem-filem yang mereka tayangkan. Di sini, para selektor filem menjadi penentu dari filem-filem apa yang akan ditampilkan kepada penonton. Pembentukan kriteria seleksi jadi penting, mewakili pandangan festival itu secara keseluruhan. Menjadi kurang dinamis ketika festival-festival filem skala kecil yang seharusnya memberikan tempat bagi filem-filem kecil pula, malah berkiblat kepada industri, dan luput melihat eksperimen-eksperimen yang dilakukan oleh mahasiswa, yang misalnya terhalang karena kurangnya dana. Filem-filem yang akan lolos ke festival tersebut, mungkin hanya hasil produksi mahasiswa filem yang unggul dari segi *production value*, namun kering dalam hal ide maupun eksekusinya. Gagasan dan bungkusannya akan terus sama dan berulang.

Kami berusaha mengurangi kecenderungan untuk berkiblat ke industri dalam proses seleksi UI Film Festival tahun ini. Dari pengalaman saya sebelumnya, kriteria seleksi yang ditetapkan cukup ketat dan menggunakan sistem angka, yaitu aspek teknis seperti sinematografi, suara, *offline* dan *online editing*; kemudian artistiknya dan musik juga cukup di-detailkan. Aspek gagasan dan *storytelling* hanya memakan 1/3 dari penilaian yang dilakukan.

Setelah diskusi bersama para kurator kompetisi, kami akhirnya menetapkan untuk tidak menggunakan borang di tahap seleksi pertama. Saat mengeksplor filem-filem yang diikutsertakan oleh para partisipan, kami memberikan fokus pada eksperimentasi yang dilakukan mahasiswa di ranah ide dan teknis.

Dalam hal ide, misalnya, sejauh apa mereka bisa menawarkan gagasan-gagasan baru yang mengejutkan? Apakah hal yang dibicarakan cukup imajinatif, segar, ataupun yang di luar kebiasaan? Di sini, saya memberikan rujukan kepada salah satu filem berjudul *Mars: Don't Pee Randomly* (2017) yang disutradarai oleh Muhammad Marhawi dari ISI Yogyakarta, yang pernah masuk nominasi UI Film Festival 2017; yang bercerita tentang sekelompok anak sekolah dasar yang *study tour* ke planet Mars. Menurut saya, itu imajinasi tingkat tinggi yang diwujudkan dengan sangat baik dalam filemnya.

Apakah ada layer kedua dari narasi tersebut yang membuat filem menjadi kompleks? Di sini, saya merujuk kepada filem *Siaran Langsung Berakhir* (2018) karya Ahmad Fazri dari Universitas Esa Unggul, yang pernah masuk nominasi UI Film Festival 2018. Filem tersebut bercerita tentang sebuah perampokan, melalui *frame* vertikal Instagram *live*, lengkap dengan komentar-komentar dari *follower*, dan fitur-fitur lainnya. Selain menceritakan peristiwa perampokan itu, filem tersebut bisa bicara banyak mengenai penggunaan fitur media sosial yang sudah menembus ruang-ruang privat kita, dan kultur interaksi dua arah dalam media sosial secara umum. Di sini menarik untuk mengungkap kemungkinan baru: bagaimana kita bisa membicarakan sesuatu tanpa menyebutnya secara langsung?

Apakah filem bisa menawarkan pengalaman langsung kepada penonton? Melalui pengalaman kami, kebanyakan filem mahasiswa berusaha menyodorkan suatu *statement* secara langsung kepada penonton, entah dari dialog yang terlalu mengarahkan, pesan-pesan motivasi yang terlalu gamblang, kontras hitam-putih antara si baik dan si jahat, bukan menawarkannya secara subtil dalam sinema. Terkadang gagasan tersebut datang dari sesuatu yang tidak mereka alami sendiri, misalnya hubungan suami-istri atau menceritakan kehidupan orang-orang yang berada di bawah garis kemiskinan, yang kemudian hasilnya mengeksotisasi kemiskinan tersebut, atau menjadikannya *poverty porn*.

Dalam hal teknis, kami juga mencari bentuk eksperimentasi yang di luar kebiasaan. Namun, perlu dipertimbangkan juga, apakah tepat penggunaan tersebut? Salah satu contohnya yang pernah tampil di ARKIPEL sendiri dalam program Candrawala tahun lalu adalah *Rimba Kini* (2017) karya Wisnu Dewa Broto dari kampus UMN. Eksperimentasinya dilakukan pada saat syuting, di mana si kameramen kemudian memberikan kameranya kepada anak-anak yang direkam, menjadikan si objek menjelma jadi subjek—secara visual, ada perpindahan kuasa yang terjadi di sini kepada para anak-anak tersebut. Ada satu lagi filem yang saya temukan di Viddsee yang judulnya *Mamam* (2018) karya Ivo Saka Yuvens yang sempat tampil di Layar Komunitas Jogja Asia-NETPAC Film Festival tahun 2018. Di filem itu, percakapan dua siswa SMA yang kebetulan juga mantan kekasih, di tengah sebuah makan siang, dengan adegan yang di-*rewind* dari awal sampai akhir, sehingga didapatkan visual yang menggelitik: orang yang meludah, ludahnya jadi seperti melawan gravitasi, orang makan kelihatannya seperti mengeluarkan kembali makanannya.

Setelah filem-filem tersebut terkumpul, barulah masuk ke tahap kedua, di mana penilaian mulai eksplisit dan agak ketat. Penggunaan angka akhirnya dipertahankan, demi memberikan batasan-batasan yang jelas bagi para kurator filem. Kembali lagi, poin yang diperhitungkan adalah aspek gagasan dan teknis.

Dari segi gagasan, kami menggarisbawahi dua poin: orisinalitas dan *storytelling*. Dari segi orisinalitas, apakah filem ini memberikan perspektif baru dari suatu isu atau kejadian? Dari segi *storytelling*, apakah hal yang ingin dibicarakan si sutradara dapat ditangkap oleh penonton, tanpa harus dijelaskan ulang, atau bahkan penonton bisa menghasilkan tafsirannya sendiri dari filem tersebut. Sementara, dari poin teknis, yang dinilai adalah bagaimana elemen-elemen teknis, atau eksperimen di ranah tersebut, dapat meningkatkan maupun mendukung cerita. Aspek-aspek yang dinilai adalah sinematografi, suara, maupun artistik.

Demikianlah eksperimen yang kami, sebagai penyelenggara, coba-coba dalam penyeleksian filem-filem yang akan kami tayangkan. Gagasan ini pun timbul dari kebosanan kami dalam menonton filem-filem mahasiswa yang agaknya itu-itu saja. Hal yang kami lakukan juga bukanlah hal yang baru dalam ranah perfilman mahasiswa, kami hanya berusaha keluar dari kelaziman tahun-tahun sebelumnya, dan memanfaatkan kesempatan ini untuk belajar dan melihat filem-filem ini melalui sudut pandang yang lain.

Usaha pengubahan metode seleksi ini juga menjadi bagian dari tema kami tahun ini, yaitu *BONGKAR*. Kami ingin melakukan pengkajian ulang terhadap praktik produksi-apresiasi filem di ranah mahasiswa, karena mahasiswa seharusnya dapat menawarkan eksplorasi yang lebih berani dalam memproduksi gagasan mereka dalam bentuk audio visual, maupun membaca dan mengkaji filem melalui sudut pandang baru. Filem di ranah mahasiswa kemungkinannya bisa jadi tak terbatas. Belum terikat pada industri, namun punya kesempatan untuk cari sumber daya yang seluas-luasnya, mulai dari jejaring, pengetahuan, referensi, yang dapat dicapai melalui internet, universitas, maupun komunitas. Seharusnya bisa melakukan wawasan atau gebrakan baru, dalam hal apresiasi dan produksi.

Kemudian, timbul lagi pertanyaan. Yang “baru” itu estetika yang seperti apa? Yang “alternatif”, “eksperimental”—istilah-istilah yang memarginalkan tersebut cenderung menakutkan bagi kami yang baru belajar, atau terbiasa dengan bingkai-bingkai perfileman yang diciptakan industri. Tidak salah jika membingungkan, karena saya rasa Indonesia, apalagi mahasiswanya, belum memiliki garis perfileman alternatif yang cukup tegas. Pada tahun 1985, mahasiswa FFTV IKJ pernah mengadakan Pekan Sinema Alternatif. Mengutip dasar pemikiran dari acara tersebut yang dirumuskan oleh Nana Mulyana, acara tersebut diadakan sebagai usaha untuk menawarkan “kemungkinan lain dari perkembangan perfileman nasional, yang makin hari makin tergenet oleh jotosan-jotosan filem yang merendahkan budaya bangsa, disebabkan antara lain jalan pintas sistem produksi yang hanya menekankan aspek komersial belaka.”<sup>1</sup>

---

1 Gotot Prakosa, *Kamera Subyektif: Rekaman Perjalanan*, Dewan Kesenian Jakarta dan Yayasan Seni Visual Indonesia, Jakarta, 2006, hal. 81-82

Dapat dipahami bahwa semangat alternatif ini timbul karena adanya semangat untuk menentang kemapanan, dicampur oleh keingintahuan untuk bereksperimen dengan material yang ada. Sebagaimana dikomentari Eros Djarot dalam salah satu diskusi yang ada di dalam program festival, eksperimentasi ini berpotensi menjadi cikal-bakal gelombang-gelombang selanjutnya seperti *French New Wave* atau Neorealisme Italia.<sup>2</sup> Namun, salah satu catatan terhadap Pekan Sinema Alternatif itu, melalui komentar di koran yang ditulis oleh Marselli Sumarno, adalah bahwa filem-filem yang dikatakan alternatif dalam festival tersebut belum cukup kuat untuk membentuk paradigma baru tersebut.<sup>3</sup>

Jika direfleksikan kembali ke masa kini, saya rasa bisa kita lihat bahwa memang gelombang ini belum terjadi. Untuk membentuk gelombang, sesuatu harus berhimpun dalam tingkat kemapanan definitif tertentu. Sementara, filem-filem alternatif dan filem buatan mahasiswa hingga kini masih cukup tersebar, memiliki estetikanya masing-masing, tidak terpusat pada suatu kiblat tertentu. Namun, ia selalu ada di skena, produksinya selalu berjalan (setidaknya lebih berkelanjutan dibandingkan kajiannya).

Filem mahasiswa tidak memiliki posisi yang tetap dalam skena perfileman Indonesia. Kemunculannya didorong oleh hasrat untuk mencipta. Beberapa filem mengacu pada standar industri, beberapa berambisi memenuhi standar industri, namun tak cukup memadai. Beberapa filem yang berusaha melakukan eksperimen, masih berbasis rasa ingin tahu dan keisengan dalam mengulik. Tidak cukup terorganisir untuk menjadi suatu gelombang besar, namun punya potensi untuk itu. Potensi inilah yang saya rasa harus terus diuji dan dipermainkan, lalu diwariskan dari angkatan ke angkatan agar eksperimentasi filem mahasiswa tidak lantas luntur, malahan bisa semakin berkembang dari waktu ke waktu. Meskipun banyak yang kemudian "lulus" dan masuk ke dalam industri, ranah filem mahasiswa itu waktunya teman-teman untuk bermain sepuas-puasnya. Filem mahasiswa itu dibutuhkan, untuk menyentil dan memberikan tawaran baru di luar aliran utama.

---

2 Prakosa, hal. 107

3 Prakosa, hal. 124

# Tentang Sepatu *Boot* dan Muatan Traumanya: Sebuah Catatan atas *Benyamin Tukang Ngibul* (1975) karya Nawi Ismail<sup>1</sup>

Umi Lestari

---

<sup>1</sup> Tulisan ini pernah dipresentasikan di Rumah Lifepatch pada 23 September 2018, dan kemudian pada 19 Agustus 2020 untuk Forum Festival ARKIPEL: bromocorah. Telaah lebih mendalam mengenai film Nawi Ismail terdapat dalam karya tesis saya yang berjudul Nasionalisme dalam Film Nawi Ismail. Terima kasih kepada Bapak St. Sunardi selaku mentor untuk penulisan tesis ini. Saya ucapkan terima kasih pula untuk Forum Lenteng, tempat saya mempelajari unsur instrinsik film dengan lebih seksama.

*"Aduh! Mundur lagi deh peradaban gua. Liat jam aja musti liat matahari."*

Beni, *Benyamin Tukang Ngibul* (1975)

"Dalam mimpi, kita bisa memutuskan untuk bangun saat menjumpai objek yang traumatis.

Namun di dalam sinema, kita dipaksa untuk menjumpai *gaze*."

Todd, McGowan (2008).

Filem Nawi Ismail, *Benyamin Tukang Ngibul* (1975) merupakan filem yang diproduksi pada era Orde Baru. Saat memproduksi filem ini, Nawi tergabung dalam PT Adhi Yasa Film, perusahaan yang aktif pada tahun era 1970-an dan selalu menggunakan Benyamin Sueb pada beberapa filem produksinya. Filem Benyamin yang diproduksi oleh PT Adhi Yasa tidak pernah mendapatkan komentar positif, baik dari kritikus filem maupun wartawan.<sup>2</sup> Filem Nawi yang sering didiskusikan adalah karyanya tentang prajurit Siliwangi dalam *Mereka Kembali* (1972) dan kisah Robin Hood Betawi, *Si Pitung* (1970). Jarang ada yang mendiskusikan lebih jauh mengenai filem-filem komedi buatan Nawi. Padahal bila didiskusikan lebih mendalam, ada unsur-unsur politis yang bisa ditemukan dalam filem hiburan ala Nawi Ismail.<sup>3</sup>

*Benyamin Tukang Ngibul* secara linear berkisah mengenai Beni (diperankan oleh Benyamin Sueb) yang memutuskan untuk pergi ke Jakarta. Ceritanya sederhana dan akrab ditemui dalam keseharian. Ia sudah bosan tinggal di pedesaan. Begitu sampai di Jakarta, ia menumpang di rumah Salim. Kemudian bersama Gombloh (diperankan oleh Gombloh), Beni menjadi tukang obat jalanan, memikat warga yang menyaksikan aksi teatrikalnya. Satu-satunya orang kaya yang tertipu adalah istri Hamid, orang gedongan yang suaminya (diperankan oleh A. Hamid Arief) lama mengidap eksim. Beni dan Gombloh ternyata memperburuk eksim Hamid, dan sekali lagi mereka menjadi pengangguran di Ibukota. Momen ini akhirnya mempertemukan Beni pada sepatu boot yang membawanya pada peristiwa-peristiwa kurang menyenangkan, bertemu dengan aparatus negara, dan ia harus pulang kampung membawa sepatu boot tersebut.

Filem ini memang ringan karena cerita yang dibawakan akrab dengan keseharian penonton. Gambar-gambar yang diambil bukanlah gambar yang susah dicerna karena

---

2 Dalam artikel "Pembalasan Si Pitung: Tantangan Bagi Nawi Ismail", *Suara Karya Minggu*, 4 September 1977, penulis mengungkapkan bahwa tujuh filem yang dibuat Nawi di PT Adhi Yasa Film, tidak ada satu pun yang terpuji.

3 Lihat bagaimana upaya Akbar Yumni dan Afrian Purnama dalam membedah dan merumuskan kembali teks filem Nawi Ismail dan mengaitkannya dengan estetika filem dalam dua artikel berikut: <http://jurnalfootage.net/v4/menolak-universalisme-dalam-filem-filem-nawi-ismail/> dan <http://jurnalfootage.net/v4/koboi-ala-nawi-ismail/>

potongannya cenderung realis. Namun bila ditelisik lebih jauh, kepiawaian Nawi justru terletak pada bagaimana sutradara ini meramu konten yang sebenarnya menunjukkan kekuatan aparatus negara ke dalam adegan-adegan yang mengundang tawa. Film ini tidak sekadar menertawakan kelemahan negara (misalnya dalam adegan Beni yang berhasil membohongi pembelinya dengan obat palsu tanpa BPOM, ataupun menertawakan *trend* mengenakan sanggul ketika ia tanpa sengaja memancing sanggul milik istri Salim), tetapi juga potensinya untuk menertawakan kelompok yang termarginalkan secara status sosial. Melalui konsep *gaze* yang ditawarkan nantinya bisa dilihat sejauh mana sisi radikal Nawi Ismail yang diterjemahkan ke dalam film ini.

### **Tentang Nawi Ismail dan Beberapa Penelitian Mengenai Film Indonesia**

Salah satu sutradara Indonesia yang aktif berkarya pada era 1970-an hingga 1980-an adalah Nawi Ismail (1918–1990). Penonton zaman sekarang masih bisa mengingat Nawi melalui film-film komedi hasil kolaborasi dengan Benyamin Sueb, aktor, penyanyi, dan komedian yang berasal dari etnis Betawi. Beberapa film kolaborasi Nawi dan Benyamin di antaranya *Benyamin Biang Kerok* (1972), *Ratu Amplop* (1974), *Benyamin Tukang Ngibul* (1975), *3 Janggo* (1976), *Benyamin Kobo Ngungsi* (1975), *Samson Betawi* (1975), dan *Sama Gilanya* (1983). Selain dengan Benyamin, Nawi juga pernah berkolaborasi dengan Dicky Zulkarnaen dalam film *Si Pitung* (1970) dan *Banteng Betawi* (1971). Ketika Warkop DKI (Dono, Kasino, Indro) memutuskan untuk mengubah drama radionya ke dalam media film, mereka meminta Nawi yang memang terkenal piawai menjadikan film komedi menjadi *box office* untuk menyutradarai film perdana mereka. Kolaborasi Nawi dan Warkop di antaranya *Mana Tahan* (1979), *Ge... Er* (1980), dan *Gengsi Dong* (1980).

Nawi adalah sedikit dari sutradara Indonesia yang memulai karir langsung dari belakang layar. Ia belajar secara otodidak. Pada masa Hindia Belanda, Nawi bekerja pada perusahaan Java Industrial Film (JIF), perusahaan film buatan The Teng Chun. Nawi menjadi pemain figuran dalam film *Matjan Berbisik* (1941). Pernah pula ia menjadi pemain pembantu dalam film *Melati Van Agam* (1940), garapan Tan's Film Company. Kemudian Nawi bergabung ke dalam Standard Film pada tahun 1941 sebagai asisten di bidang kamera, pembantu editor, dan pembantu laboran, sambil sesekali menjadi figuran. Pada masa pendudukan Jepang, Nawi bergabung ke dalam Nanpo Hodo sebagai editor yang bertugas untuk membuat film berita. Nawi juga ikut dalam pembuatan film buatan Dr. Huyung berjudul *Calling Australia* sebagai *klep boy*, merangkap asisten naskah. Pada masa ini, Nawi melihat dan mencoba mencuci dan menyambung gulungan film.<sup>4</sup> Pada periode Orde Lama, Nawi membuat beberapa judul film seperti *Solo di Waktu Malam* (1952), *Gembira Ria* (1959), *Karena Daster* (1961), dan *Panon Hideung* (1968).

Bila membicarakan penelitian mengenai sinema pada masa Orde Baru, maka hal yang paling dominan ditemukan adalah bagaimana era ini membentuk semesta kebudayaannya dengan beragam cara seperti pembuatan kebijakan secara nasional,

---

4 Sinar Harapan, 17 Juli 1972. *Orang-orang di Belakang Layar: Sutradara Nawi Ismail*.

proses sensor, hingga ke bagian terkecil produksi filem, represi negara pada pekerja kreatifnya, dan peran pemerintah dalam memberi modal. Penelitian pertama yang membicarakan hal tersebut, tak lain berasal dari rangkuman Khrisna Sen dalam bukunya *Indonesian Cinema: Framing New Order* (1994). Sen memberikan klasifikasi pada filem-filem yang beredar pada era ini, sekaligus memberikan pijakan konteks sejarahnya. Senada dengan Sen, buku yang ditulis oleh Garin Nugroho dan Dyna Herlina, *Krisis dan Paradoks Film Indonesia* (2015), juga membicarakan Orde Baru dari sisi represifnya. Kedua penelitian ini memang bisa memberikan pemahaman konteks sejarah dalam sinema Indonesia, namun tidak ada yang membiarkan teks filem berbicara dengan caranya sendiri. Filem dianggap sebagai efek dari kebijakan yang diambil oleh penguasa.

Salah satu peneliti yang memberikan perhatian lebih pada teks filem dan budaya populer di Indonesia adalah David Hanan. Dalam penelitiannya bersama Basoeki Koesasi, *Betawi Moderen: Songs and Films of Benyamin S from Jakarta in the 1970s—Further Dimensions of Indonesian Popular Culture*, Hanan meneliti syair, jenis musik, dan narasi filem yang diperankan oleh Benyamin. Hanan dan Koesasi melihat bahwa narasi filem-filem Benyamin memiliki muatan kritik terhadap pemerintahan Orde Baru dan imbasnya pada orang Betawi. Salah satu filem Nawi Ismail yang ditelaah adalah *Benyamin Koboï Ngungsi*. Bagi Hanan dan Koesasi, filem ini mampu memberikan makna lain pada hal-hal yang sudah mapan dalam filem *spaghetti western*. “Minum susu” yang identik dengan ketidakjantanan dalam filem koboï Barat, dimaknai sebagai hal yang mampu membuat tubuh kuat dalam *Koboï Ngungsi*.<sup>5</sup> Dengan konteks sejarah di masa Orde Baru, ketika Jakarta menjadi pusat yang memicu arus urbanisasi, maka tidaklah heran bila filem-filem Indonesia pada periode 1970-an dan 1980-an dibanjiri oleh filem dengan tema urbanisasi dan imbasnya pada penduduk lokal. Penelitian Hanan dan Koesasi yang mengambil pintu masuk dari filem-filem Benyamin sendiri cukup komprehensif untuk melihat bagaimana modernisasi yang diusung oleh Orde Baru berimbas pada kelompok marjinal yang tinggal di Jakarta.

Artikel ini sendiri tidak akan membicarakan aspek-aspek yang menonjol selama periode Orde Baru seperti sisi represif penguasa ataupun sensor yang ketat. Kemudian, meskipun penelitian ini sama-sama memulainya dari teks, namun akan ada temuan lain yang berbeda dari temuan Hanan dan Koesasi. Secara garis besar, *Benyamin Tukang Ngibul* juga menceritakan permasalahan Benyamin sebagai bagian dari etnis Betawi yang merasakan imbas dari perubahan Ibu Kota. Namun ada bagian istimewa dari filem ini yang tidak dimiliki oleh filem, bahkan dari filem yang telah dijabarkan oleh Hanan dan Koesasi.

### **Gaze dalam Sinema**

Penggunaan konsep psikoanalisa untuk kajian filem bukanlah hal baru. Para teoritis Lacanian untuk sinema awal menggunakan esai *The Mirror Stage* untuk menjelaskan konten filem yang berimbas pada pengalaman menonton. Salah satu teoritis tersebut adalah

---

5 Hanan dan Koesasi melihat bahwa filem *Benyamin Koboï Ngungsi* memberikan konteks Indonesia pada filem koboï. Perbandingannya dengan filem koboï Amerika, bila peternakan yang baik bisa menghasilkan daging segar seperti dalam filem *Red River* (1948) karya Howard Hawk, maka dalam *Benyamin Koboï Ngungsi* produksi susu menjadi hal vital dalam peternakan. Hanan dan Koesasi mencatat bahwa hal ini masih berkaitan dengan kehadiran pabrik susu pertama kali “Indomilk” di Indonesia pada tahun 1969, yang setelahnya gencar mempromosikan konsumsi susu.

Christian Metz dalam esainya, *The Imaginary Signifier*. Selain itu ada pula Jean Louis Baudry yang menekankan pada sisi sinema sebagai aparatus. Ia menyatakan bahwa, “gambar sinematis bertindak sebagai muslihat imajiner, sebuah rayuan yang mengajak kita tunduk pada struktur simbolik dan material aparatus sinema.”<sup>6</sup> Menurut McGowan yang teorinya digunakan dalam penelitian ini, para teoritis Lacanian awal tersebut menggunakan konsep Lacan dan mencampuradukkannya dengan *Ideological State Apparatuses* (ISA) dari Louis Althusser. Sinema dianggap sebagai perpanjangan tangan ideologi yang mampu merayu penonton untuk tunduk pada ideologi.

Bagi teoritis Lacanian awal, *gaze* adalah kunci untuk memahami tipuan imajiner yang ada dalam sinema. Telaah lebih jauh mengenai penggunaan *gaze* adalah tulisan Laura Mulvey dalam antologinya *Visual Theory and Narrative Cinema*, mengenai *gaze* dan *male spectatorship* dalam film Hollywood dan kaitannya dengan sistem patriarkal. Contoh penggunaan konsep *gaze* dari Mulvey dipakai penulis seperti Intan Paramaditha yang menelaah film karya Nan Achnas, *Pasir Berbisik* (2001). Dalam *Pasir Berbisik and New Women's Aesthetics in Indonesian Cinema*, Intan melihat adanya kontestasi antara *gaze* dari perempuan maupun laki-laki dalam film.<sup>7</sup> Ada pula Dag Yvegson yang menelaah film *Bumi Makin Panas* (1973) karya Ali Shahab. Yvegson mengatakan, meski bidikan kamera dan gambar sinematis masih mengobjektifikasi perempuan, namun ini dibuat supaya hasrat laki-laki dilucuti.<sup>8</sup> Baik Paramaditha dan Yvegson menggunakan *gaze* sebagai jalan untuk melihat bagaimana ideologi bekerja dalam semesta teks film.

Namun konsep *gaze* yang ditawarkan oleh McGowan berbeda dengan tawaran Mulvey. McGowan justru melihat kembali tulisan Lacan dalam *Seminar XI* mengenai *the gaze* dalam lukisan Hans Holbein *The Ambassadors* (1533). Dua pengelana dan hartanya tergambar. Namun ketika melihat ke bagian bawah, akan ada bagian anamorfis: ketika melihat langsung tidak akan muncul apa-apa, tetapi begitu memiringkan kepala, maka gambar tengkorak akan terlihat. Menurut Lacan, inilah *gaze*, sesuatu yang hadir yang mengingatkan akan ketidaknyamanan, adanya gangguan. Kehadiran *gaze* justru mengingatkan ketidakmampuan pirsawan ketika mereka kehilangan daya kontrolnya. Mereka pikir, mereka melihat lukisan dalam jarak yang aman, tetapi ternyata lukisan itulah yang menatap mereka. McGowan mengembangkan penjelasan Lacan ini untuk melihat teks film sehingga nantinya bisa dilihat bahwa ternyata sebuah teks mampu menunjukkan beragam *treatment* pada *gaze*.

Analisis psikoanalisa untuk film fokus pada penjabaran surplus filemis (*filmic excess*). Menurut McGowan, surplus filemis ini bisa diandaikan seperti konsep dari Roland Barthes yakni ‘*obtuse meaning*’, pemaknaan yang melampaui makna denotasi dan konotasi.<sup>9</sup>

6 McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. 2007. New York: State University of New York, hlm. 4.

7 Paramaditha, Intan. *Pasir Berbisik and New Women's Aesthetics in Indonesian Cinema*. 2007. Diakses pada 21 September 2018.

8 Yngvesson, Dag. “The Earth is Getting Hotter: Urban Apocalypse and Outsider Women's Collectives in Bumi Makin Panas,” *Plaridel*. Vol. 11 No. 2. August 2014.

9 McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. 2007. New York: State University of New York, hlm. 27.

Meskipun sama-sama menekankan pada sisi surplus dalam teks, namun McGowan seperti meranahkan kembali konsep yang sebelumnya diujarkan oleh teoritisi seperti Roland Barthes, Stephen Heath, and Kristin Thompson. Para teoritisi tersebut justru menggunakan konsep surplus untuk menjabarkan batasan narasi dan batasan interpretasi.<sup>10</sup>

Surplus filemis atau *gaze* atau *objet a* dalam filem bukanlah batasan dari narasi. Ia adalah *nonsense* yang hadir dalam struktur *sense* narasi filem. Justru narasi filem itu mampu menunjukkan surplus dengan dirinya sendiri. Ia bisa muncul pada konten atau pilihan estetis (*form*) dalam filem. Sebagaimana yang McGowan kutip dari Brett Farmer (dari *Spectacular Passions*, 2000: 81),

*"Momen surplus muncul sebagai penyimpangan atau melampaui permintaan naratif yang dominan, baik dalam level konten naratif seperti sekuen, ambilan gambar, karakter, atau aksi tidak menentu dalam narasi dan memiliki relasi yang kurang menonjol dengan fungsi dominan, atau pada bentuk tekstual seperti kerja kamera yang tidak sesuai tradisi, penonjolan gaya editing, mise-en-scene yang luar biasa, dan sejenisnya."*<sup>11</sup>

Dalam proses identifikasi subjek, *objet a* dan fantasi adalah dua mata koin.<sup>12</sup> Keduanya memiliki sifat berlainan namun sebenarnya itulah yang membentuk realitas. Filem sendiri mampu menghadirkan dua hal ini secara bersamaan pada penonton. *Objet a* sendiri memiliki sifat tidak cocok (*fit*) dalam layar. Ia bisa dihadirkan secara terbuka sehingga memantik pengalaman traumatis pada subjek atau bisa ditundukkan dengan kehadiran fantasi. Kata McGowan, filem mengkonstruksi fantasi supaya penonton bisa melihat secara terbuka dan gamblang adanya penikmatan tersembunyi (*hidden enjoyment*) yang membentuk pengalaman subjektif kita.<sup>13</sup> Kehadiran *objet a* sebagai objek yang mustahil untuk dimaknakan, menjadi daya sinema dalam memproduksi hasrat. Dalam struktur naratif filem sendiri, hasrat merupakan bagian yang membuat alur tetap berjalan.<sup>14</sup> Subjek berhasrat mencari objek yang mustahil untuk didapat, yakni *objet a*. Pencarian ini bisa dijawab dengan menghadirkan *object of desire* melalui kehadiran fantasi yang menjadi jawaban atas kegelisahan subjek mencari objek. Atau bisa pula tanpa

---

10 Ibid., hlm. 28.

11 Ibid., hlm. 29.

12 Dalam psikoanalisa, konsep perjalanan subjek memainkan peranan penting, termasuk untuk menelaah filem. Ada tiga tatanan yang dilalui subjek yakni real, imajiner, dan simbolik. Lacan dalam *esai The Mirror Stage* menjelaskan bahwa perjalanan subjek dimulai dari fase cermin, pengandaianya seperti bayi berumur 6 - 18 bulan yang mendapati identitasnya terbagi dalam berapa fragmen, dan proses identifikasinya berlangsung dari menyatukan kepingan-kepingan identitas yang dilihat dalam cermin. Dalam fase imajiner ini, terjadilah situasi teralienasi karena cermin sendiri tidak bisa memberikan identitas secara penuh. Satu-satunya jalan untuk memahami siapa dirinya, maka berjalanlah anak-anak ini memasuki tatanan simbolik, dunia bahasa, dunia yang ia tinggali—di mana nantinya anak akan belajar mengenai hukum, bersosialisasi, dan menjalani kewajiban. Dalam proses perjalanan, subjek memasuki dunia bahasa, ada hal yang harus dikorbankan, yakni *jouissance*, sebuah kenikmatan hakiki. Pada saat pengorbanan kenikmatan inilah, hasrat (*desire*) hadir. Ada sisa-sisa yakni *objet a*, sesuatu yang tidak bisa disimbolisasikan karena ia berasal dari proses kastrasi itu sendiri. *Objet a* merupakan metafora bahwa *jouissance* selalu absen.

13 Ibid., hlm. 32

14 Ibid., hlm. 74.

jawaban, membiarkan penonton untuk berjumpa dengan momen ketidakpuasan setelah menonton film.

McGowan membuat klasifikasi film berdasarkan bagaimana teks menghadirkan *objet a*. Pertama adalah film fantasi dimana *gaze* menyaru, meluber dalam gambar sehingga mengizinkan penonton untuk melihat surplus filmis, hal-hal yang tidak pernah dijamah di keseharian. Kedua adalah film yang didominasi hasrat. Jenis film ini biasanya tidak begitu disukai penonton karena ia mengizinkan realita direkam apa adanya. Contoh yang ditawarkan McGowan adalah film-film dari *Italian Neorealism* dan *French New Wave*. Ketiga adalah film yang mengawinkan hasrat dan fantasi. Inilah jenis film yang mendominasi sinema sekarang. Seperti halnya film Hollywood yang berpegang pada hasrat, saat *objet a* dihilangkan, hingga pada akhirnya fantasi akan hadir sebagai obat dari hasrat. Film jenis ini biasanya mengandaikan keberhasilan percintaan, meskipun kedua pasangan ini berbeda etnis dan kelas. Terakhir adalah film yang menubrukkan hasrat dan fantasi, ketika *objet a* dihadirkan apa adanya sebagai sesuatu yang mengganggu penonton. Contoh dari film jenis ini adalah film dari Andrei Tarkovsky, David Lynch, dan Alain Resnais.



Gambar 1. Hans Holbein, The Ambassadors (1533). Sumber: wikipedia.org

### **Sepatu *Boot* sebagai *The Real Gaze***

Saat saya menanyakan pada beberapa teman, film *Benyamin* manakah yang paling mengena dalam ingatan mereka, jawaban sebagian besar akan menunjuk pada film dengan sepatu *boot*. Komentar sederhana dari salah satu teman saya yang bernama Kholis misalnya, "Film *Benyamin* yang ini absurd. Lucu tapi *gimana*, gitu." Ada pula komentar cukup serius yang mengaitkan sepatu *boot* sebagai metafora untuk membicarakan wacana Angkatan Bersenjata Indonesia masuk desa yang digalakkan semasa Orde Baru. Sedangkan komentar yang merujuk pada pilihan estetis datang dari teman saya yang bernama Ugeng di Jakarta, yang mengatakan bahwa Nawi bisa bermain-main dengan objek yang memiliki kesejarahan dengan militer di Indonesia dengan balutan humor yang halus sehingga mudah diterima oleh penonton. Bagi saya sendiri, dalam film *Benyamin Tukang Ngibul* ada banyak dimensi yang bisa dikupas, bahkan selalu ada hal-hal baru bermunculan ketika menonton film ini berulang kali. Kelakuan Beni si tokoh utama dalam film mampu membawa penonton untuk menertawakan kelas atas, tetapi di sisi lain terdapat adegan yang mampu mengundang untuk menertawakan kelas bawah, meskipun itu hal yang berat untuk dilakukan. Kepiawaian Nawi dalam menghadirkan cerita yang umum dijumpai dalam keseharian termatangkan dalam film ini, namun di baliknya ia juga mampu memunculkan sebuah objek yang berpotensi untuk menghantui penonton.

Beni mendambakan modernitas kota dan kekayaan instan yang tidak bisa didapatkan di desa. Kebosanan Beni pada kehidupan desa ia sampaikan dalam ujaran, "Aduh! Mundur lagi *deh* peradaban *gua*. Liat jam *aja musti liat* matahari." Suasana desa yang monoton diperlihatkan Nawi melalui gambar sawah dan bebek-bebek berlarian. Kemudian dihadirkan pula adegan Beni mengimajinasikan tujuh bidadari turun dari kayangan dengan harapan ia bisa hidup enak seperti Jaka Tarub. Selaras dengan pernyataan Beni mengenai kemunduran peradaban, dalam imajinasi pun ia kembali membangkitkan cerita rakyat bukan malah memimpikan hal-hal yang dekat dengan modernitas. Kebosanan Beni memuncak saat istrinya datang membawa makanan khas desa berupa tahu dan ikan teri. Pada saat inilah Beni memutuskan untuk pergi ke Jakarta, mencoba peruntungannya untuk lekas menjadi jutawan.

Berbeda dengan film-film Nawi sebelumnya, *Benyamin Tukang Ngibul* menghadirkan dua macam fantasi Ibu Kota: sisi yang manis dan sisi yang traumatis. Jenis fantasi yang pertama ini dihadirkan oleh Ibu Kota yang dianggap Beni mampu memberikan pemenuhan hidup. Fantasi itu mengajarkan subjek untuk berhasrat. Begitu sampai Jakarta, Beni belajar bagaimana caranya mencari uang dengan cara cepat saat adegan Beni dan Gombloh ditipu oleh tukang judi di bawah pohon. Justru setelah pertemuannya dengan tukang judi ini, Beni bertransformasi dari seorang petani desa menjadi tukang obat. Beni dan Gombloh sepakat untuk melakukan penjualan obat untuk eksim yang diracik sendiri. Untuk lebih meyakinkan aksinya, Gombloh berpura-pura menjadi pasien dengan eksim parah dan seorang pawang ular. Dari ambilan gambar, diperlihatkan bahwa masyarakat yang menyaksikan aksi tersebut terpesona dan percaya dengan apa yang dikatakan oleh Beni, termasuk seorang ibu muda yang berdandan layaknya perempuan kelas atas dengan sanggul dan kebaya bagus.



Gambar 2. Beni pergi ke kota. Menyerahkan identitasnya pada tatanan simbolik negara yang ada di kota. (*Benyamin Tukang Ngibul*, 1975)

Tukang obat merupakan bentuk pengejawantahan Beni sebagai subjek di hadapan Liyan, menjadi metafora supaya Beni bisa menerabas hierarki kelas yang ada di kota. Salah satu penontonnya, seorang istri orang gedongan, yang semula tertipu dengan obat yang dibeli dari Beni. Suaminya memiliki luka eksim yang sangat parah, dan Nawi menghadirkan luka ini secara gamblang (*close-up*) yang memiliki efek mengganggu subjek. Inilah surplus yang mengindikasikan *excessive enjoyment* yang tidak bisa diakses dalam dunia nyata ketika melihat kelas atas. Luka adalah jalan masuk Nawi untuk memberitahukan bahwa kelas atas tidak sesopan yang terlihat: mereka bisa memaki dengan kata kasar dan mereka bisa ditipu oleh Beni yang mengaku sebagai tukang obat. Adegan ini menjadi salah satu adegan yang mengundang gelak tawa, seolah ingin menegaskan bahwa kelas gedongan juga memiliki kelemahan karena tertipu oleh tindakan Beni. Ditambah dengan logika filemis yang dimulai dari Gombloh yang mencampur obat tersebut dengan cabai sebelum obatnya sampai ke tangan Hamid, penonton seperti diajak untuk menertawakan sekaligus mengasihani Hamid karena kemalangan yang disebabkan kelalaian Beni dan Gombloh.

Bila film-film Nawi Ismail seperti *Si Pitung* dan *Mereka Kembali* termasuk sebagai sinema fantasi yang memungkinkan penonton untuk berjumpa dengan *gaze* sebagai yang mengganggu, sedangkan film yang lain termasuk ke dalam sinema hasrat karena potensinya yang mampu mengaburkan *gaze*, maka film *Benyamin Tukang Ngibul* justru masuk ke dalam sinema interseksi karena menghadirkan sisi traumatis *gaze*. Menurut McGowan, sinema interseksi memungkinkan kita untuk memeriksa kembali apa yang terjadi

ketika fantasi muncul sebagai jawaban atas ketidakpuasan hasrat.<sup>15</sup> Lebih lanjut, McGowan menjelaskan, karena ketidaklengkapan fantasi, meskipun ia mampu mendomestifikasi *gaze*, ia juga mengizinkan kita berjumpa dengan *gaze* dalam sisi ketidaktunggunya. Pengalaman ini berlangsung ketika pada batas fantasi—ketika ia muncul dan ketika ia koyak.<sup>16</sup> Ketika batas fantasi muncul, saat itulah *the real gaze* hadir. Film ini akan terjebak untuk memiliki pola yang sama dengan film *Nawi* yang lain bila ia berakhir pada adegan Beni dan Gombloh yang pecah kongsi. Beni tentu akan menerima nasibnya sebagai orang miskin sama seperti tokoh-tokoh Benyamin dalam film yang dikupas sebelumnya. Pada *Benyamin Tukang Ngibul*, *Nawi* justru meneruskan skenario yang menunjukkan pertemuan Beni dengan sisi lain dari tatanan simbolik yang ada di kota. Justru setelah pertemuannya dengan sepatu *boot* dalam adegan memancing, fantasi kesejahteraan Ibu Kota mulai runtuh berganti dengan fantasi yang menampilkan sisi negatif dari aparatus negara.



Gambar 3. Saat Beni mendapatkan sepatu boot. (*Benyamin Tukang Ngibul*, 1975)

Sebelum lebih jauh membahas sisi negatif, adegan memancing Beni mungkin perlu dijabarkan lebih jauh. Latar sungai dan kebun yang sepi, membuat Beni mampu seperti terisolasi dari dunia luar. Dengan cara inilah Beni seperti mengevaluasi kegagalannya

15 McGowan, Todd. *Ibid.*, hlm. 166

16 *Ibid.*, hlm. 167

karena tidak mampu mendapatkan apa yang ia inginkan di kota. Lirik yang Beni nyanyikan:

*kuda lari gampang dikejar  
nasib orang siapa tahu  
hidup di kota musti pinter  
kalau gak nanti digilas jadi lempur*  
(Lirik lagu “Ayo Mancing” dalam *Benyamin Tukang Ngibul* —  
*Peny.*)

Lirik ini seolah menegaskan bahwa ternyata kota tidak memberikan apa-apa kepada Beni. Perbandingan penggunaan “kuda lari gampang dikejar” dan “nasib orang siapa tahu” seperti permainan kata yang mampu menjelaskan perbedaan ketakutan dan kecemasan. Ketakutan didasarkan karena ada objek yang jelas, yang bisa diraih atau gagal diraih; sedangkan kecemasan didasarkan pada tidak jelasnya objek yang dikejar—dalam kasus Beni, dari lirik inilah penonton akhirnya mengetahui bahwa Beni ternyata tidak mengetahui apa yang ia kejar. Ia merasa cemas karena kota sebagai Liyan juga tidak memberikan kepastian nasib Beni selanjutnya.



Gambar 4. Sepatu boot masuk ke panci bakso. (*Benyamin Tukang Ngibul*, 1975)

Filem-filem Nawi yang condong memberikan akhir cerita berupa gugatan terhadap tatanan simbolik tidak menampilkan adanya momen setelah peristiwa. Secara sekilas, bila berpijak pada *ending* yang demikian, maka penonton akan jatuh pada kesimpulan bahwa ‘negara itu tidak penting’. Padahal, ketika tatanan simbolik disingkirkan dalam proses pembentukan identitas, ia akan berada dalam tahap yang berbahaya. Akan muncul

kecemasan ketika subjek tidak mengetahui apa yang harus dilakukan setelah mereka menggugat. Bila diibaratkan seperti film seri, justru Nawi menghadirkan akhir cerita lain yang mampu menggambarkan keadaan semacam apa bila subjek menggugat. Apa yang harus dilakukan ketika gugatan itu timbul?

Sebagai jawaban untuk mengatasi kecemasan subjek karena tidak mengetahui apa yang harus dilakukan, Nawi menunjukkan jenis fantasi yang lain—fantasi yang menyeramkan dan traumatis. Berbeda dari film-film lain yang berakhir ketika subjek menyadari ketidakmungkinan negara dalam memberikan janji kesetaraan, film ini justru menampilkan negara lewat militer yang dimetaforakan lewat sepatu *boot* dalam film sebagai sesuatu yang memiliki karakteristik “sangat” represif. Sisi represif ini tidak bisa dicerna, sangat memaksa tapi secara halus dan terkadang tidak logis. Nawi meramu sisi represif lewat sekuen yang mampu membuat orang tertawa, namun pada saat yang bersamaan akan merasakan ketakutan. Inilah skenario tidak menyenangkan yang dibuat supaya subjek bisa menerima ketidaksempurnaan Liyan.

Lewat adegan Benyamin memancing sepatu *boot*, penonton diizinkan untuk melihat momen setelah peristiwa, setelah fantasi yang manis itu runtuh. Lewat lagu dengan lirik pasrah, tak mengetahui apa yang harus dilakukan setelah Beni dan Gombloh gagal menjadi tukang obat, Beni menunjukkan kecemasan. Sepatu *boot* merupakan cara Nawi untuk memaksa Beni mengetahui apa yang dia inginkan, dengan kata lain, mengajarnya berfantasi. Tentu penonton akan tertawa saat gambar sepatu *boot* masuk ke dalam panci bakso. Tetapi tawa ini bukanlah tawa lepas karena penonton dibayangi oleh pertanyaan-pertanyaan “kok bisa sepatu *boot* masuk panci?”. Upaya untuk menghilangkan sekaligus berhadapan hal traumatis ini sepanjang sekuen ketiga dalam film bisa diandaikan menjadi cara bagi Nawi untuk mengungkapkan sisi Liyan yang tidak masuk akal. Hal tersebut terwakili dari cara sepatu *boot* yang selalu hadir kembali meskipun ia dibuang, dikafankan, dan dikubur. Sepatu *boot* seperti sudah menempel pada Beni dan selalu memiliki caranya sendiri untuk pulang. Hingga akhirnya dalam *ending* film, Nawi menampilkan Beni yang berusaha menjaga sepatu *boot* tersebut supaya tidak mendatangkan masalah.

Menurut McGowan, ketika subjek tidak tahu apa yang dia kehendaki, ia harus dibawa untuk bisa menerima fantasi yang diberikan karena fantasi itu bisa membuat subjek mengetahui hasratnya. Justru karena kehadiran sepatu boot ini, akhirnya Beni termotivasi membawa sepatu boot ke desa. Memang film ini tidak menggambarkan kejadian setelah sepatu boot itu masuk desa, tetapi lewat *ending* yang demikian, bisa disimpulkan bahwa negara bisa hadir di mana saja, termasuk di desa. Penggambaran realitas simbolik, dengan skenario paling buruk justru membuat subjek bisa menerima kekurangan pada Liyan. Pada titik ini, subjek akan terbebas dari rayuan ideologis negara, tetapi di sisi lain ia juga bisa bernegosiasi dengan karakteristik negara yang paling buruk sekalipun.

## Referensi

- Hanan, David dan Basoeki Koesasi. (2011). "Betawi Moderen: Songs and Films of Benyamin S from Jakarta in the 1970s—Further Dimensions of Indonesian Popular Culture," *Indonesia 91* (April 2011)
- McGowan, Todd. (2007). *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. New York: State University of New York.
- Nugroho, Garin dan Dyna Herlina S. (2015). *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Sen, Khrisna. (1994). *Indonesia Cinema: Framing The New Order*. London: Zed Books Ltd.
- Stavrakakis, Yannis. (2007). *The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory, Politics*. Edinburgh: Edinburg University Press.
- Stavrakakis, Yannis. (1999). *Lacan and the Political*. London-NY: Routledge.
- Yngvesson, Dag. (2014). "The Earth is Getting Hotter: Urban Apocalypse and Outsider Women's Collectives in Bumi Makin Panas," *Plaridel*. Vol. 11 No. 2. August 2014

L

ia



# **Bromocorah..., di mana? Telaah atas Gagasan, Fenomena, dan Filem Bromocorah dari Perspektif Kriminologi**

Maria Christina Silalahi

Melalui makalah ini, saya akan mencoba menelaah persoalan terkait fenomena “bromocorah” dari segi gagasan dan studi kasus terhadap dua film Imam Tantowi yang berjudul *Carok* (1984) dan *7 Manusia Harimau* (1986) dari sudut pandang kriminologi. Yang melatarbelakangi saya untuk memilih kedua film ini antara lain: konteks tahun produksi dari kedua film, yaitu periode 1980-an ketika fenomena Petrus merupakan suatu gejala sosial yang signifikan saat itu—menjadi teror sosial bagi masyarakat karena politik kontrol yang diterapkan rezim Orde Baru. Dari pertimbangan konten naratifnya, kedua film tersebut membingkai fenomena lokal yang memiliki hubungan dengan masalah konflik sosial yang lebih umum di Indonesia.

Film *Carok* diproduksi pada 1984 dan rilis setahun setelahnya, 1985. Film ini mengisahkan konflik keluarga Madura yang diadu-domba oleh pihak luar, dalam hal ini pebisnis, yang memanfaatkan tradisi lokal Madura sebagai alat manajemen konflik untuk melancarkan kepentingannya. Nilai kultural carok disalahgunakan untuk kepentingan kapitalisme dan modernisme.

Film kedua berjudul *7 Manusia Harimau*. Dibuat pada tahun 1986, mengisahkan suatu benturan sosio-kultural antara paradigma kehidupan modern dengan tradisi. Kedua isu di dalam film itu, terutama *subject matter* yang dipilih Imam Tantowi, merupakan dua contoh yang paling mewakili fenomena bromocorah yang hidup di berbagai situasi sosial dan budaya manusia yang beragam.

Sebelum saya membahas lebih jauh tentang kedua film tersebut, tentunya kita harus tahu terlebih dahulu kerangka konstruksi ARKIPEL dalam menginterpretasi bromocorah sebagai konsep yang kemudian diangkat menjadi tema besar festival. Di sini saya mencoba menawarkan pemetaan saya pribadi terhadap bingkai ARKIPEL atas bromocorah, lewat tiga poin utama.

Pada poin pertama saya mencoba menggarisbawahi pandangan ARKIPEL terhadap situasi atau latar belakang yang menyebabkan bromocorah didefinisikan secara sempit oleh lembaga-lembaga sosial, mulai dari zaman pra-kemerdekaan hingga kini. Pendefinisian itu dipengaruhi oleh konstruksi sosial dan konstruksi politik yang bekerja

pada ruang dan waktu tertentu. Hal ini, menurut ARKIPEL, bertolak belakang dengan karakteristik bromocorah itu sendiri. Sebagaimana pada poin kedua, karakteristik bromocorah dapat diukur dari esensinya, posisinya, dan perannya di masyarakat. Menurut saya, dalam upayanya membuka potensi bromocorah sebagai konsep progresif dan berguna bagi pengembangan pengetahuan sinema, ARKIPEL menawarkan pendekatan dari segi estetika sinema, yaitu bagaimana bromocorah disikapi sebagai metafora dari bahasa visual dan temuan-temuan artistik dalam sejarah sinema dunia.

Kalau melihat dari sejarahnya, bromocorah dikonstruksi baik secara sosial maupun politik. Lembaga-lembaga sosial mengadopsi istilah-istilah yang digunakan masyarakat secara turun-temurun untuk merujuk pada peristiwa lokal, yaitu bromocorah itu sendiri. Seiring dengan gejolak sosial politik yang berkembang, lembaga-lembaga sosial—misalnya negara (pemerintah Belanda)—lewat institusi hukumnya, mempolitisasi bromocorah. Dasar saya menyatakan hal ini adalah esai Ong Hok Ham tahun 1981.<sup>1</sup>

Konstruksi sosial dan politik itulah yang menyebabkan bromocorah kemudian dilihat secara sempit. Hal ini tidak hanya berdampak pada makna istilah itu, tetapi juga bagaimana kemudian masyarakat menyikapi kehadiran bromocorah. Dampak itu dikritisi oleh Mochtar Lubis dalam salah satu cerpennya yang berjudul *Bromocorah* tahun 1983. Pada satu sisi, konstruksi sosial menempatkan bromocorah sebagai pihak yang memiliki modal sosial tertentu, tetapi sekaligus posisi tersebut menegaskan aspek marginalnya. Pada sisi yang lain, konstruksi politik kemudian memberikan dampak tertentu terhadap dirinya; label bromocorah memberikannya privilese tertentu (orang yang disegani), tetapi sekaligus juga membuatnya harus berhadapan dengan keterbatasan-keterbatasan akses sebagai masyarakat awam.

Literatur yang dicatat oleh Ong Hok Ham dan cerpen yang ditulis Mochtar Lubis mewakili kerangka teori kriminologis mengenai perubahan sosial yang dalam perkembangannya berhubungan erat dengan praktik *labelling* di masyarakat kita. Hagan menjelaskan, bahwa hukum formal merupakan wujud penyamartaan persepsi moral atas perubahan dari situasi dan kontrol sosial. Perubahan yang dimaksud ialah perkembangan masyarakat tradisional, yang ia sebut *Gemeinschaft*, ke bentuk masyarakat modern, yang ia sebut *Gesselschaft*. Penyamartaan persepsi moral itu bisa dilihat sebagai standarisasi moral dan perilaku masyarakat oleh lembaga sosial. Menurut Sumner, hukum yang terbentuk dari usaha penyamartaan persepsi moral tersebut bisa saja tidak terwujud efektivitasnya karena bertentangan dengan pola perilaku masyarakat. Pertentangan itu bisa terjadi karena kepentingan masyarakat berseberangan dengan kepentingan lembaga sosial atau otoritas. Sebab, menurut Robert K. Merton, hukum itu sifatnya paradoks. Dalam arti bahwa tujuannya untuk menata masyarakat (atau fungsi manifesnya) ternyata juga bisa memicu sesuatu di luar prediksi penataannya (hukum punya fungsi laten), sesuatu itu bisa

---

1 Catatan Penyunting: Artikel yang ditulis oleh Ong Hok Ham ini berjudul *Bromocorah dalam Sejarah Kita*, ditulis pada 1983. Artikel ini kemudian diterbitkan kembali dalam sebuah buku kumpulan tulisan Ong Hok Ham oleh Pusat Data dan Analisa TEMPO bekerja sama dengan Freedom Institute dan LSSI, Jakarta, pada 2003. Buku yang berisi 70 kolom Onghokham di majalah Tempo pada kurun 1976-2002 tersebut berjudul *Wahyu yang Hilang, Negeri yang Guncang*.

saja positif ataupun negatif.<sup>2</sup> Dalam bentuk negatifnya, misalnya label, sebagaimana yang telah disebutkan oleh Mead. Akan tetapi, dari pemetaan ini dapat kita simpulkan secara sementara bahwa label terhadap bromocorah terjadi karena konstruksi sosial dan politik yang tadi telah saya jelaskan.

Bagaimana sinema dari Imam Tantowi membingkai “bromocorah” berdasarkan kerangka berpikir yang saya tawarkan tersebut? Menurut sudut pandang ARKIPEL, konstruksi sosial itu menjadi faktor determinan yang mengaburkan definisi luas dari bromocorah, kemudian membuat ambiguitas posisi bromocorah, menempatkan posisi bromocorah semata sebagai alat kontrol. Di sini saya melihat ARKIPEL membenturkan batasan pengetahuan dari Bromocorah itu dengan menawarkan tiga kata kunci baru: bahwa sebenarnya **esensi** dari luasnya makna bromocorah menunjukkan progresivitasnya sebagai sebuah konsep; **posisinya** yang ambigu itu memungkinkan adanya praktik eksperimentasi; dan jika otoritas bisa menjadikan **peran** bromocorah sebagai alat kontrol, kita pun bisa berspekulasi bahwa otoritas sinema menjadikan peran bromocorah sebagai alat bingkai. Di situ saya akan menelaahnya dari tiga aspek, yaitu cerita, bahasa visual (montase), dan sebagai gerakan sinema.

## **7 Manusia Harimau**

Pada keseluruhan film ini, saya menarik dua konstruksi sinema yang ditawarkan oleh Imam Tantowi merujuk pada kehadiran bromocorah di dalam narasi film. Pertama, bromocorah yang mencoba untuk membaur dengan masyarakat. Terjadi proses filtrasi baik pada bromocorah (sebagai wujud solid kekuasaan tradisi) maupun pada masyarakat. Hal itu terlihat pada adegan di kelas yang terpapar secara narasi.

Protagonis, sebagai guru Sekolah Menengah Pertama (SMP) di suatu wilayah yang mempertahankan nilai tradisi, menegaskan posisi dirinya saat menghukum salah satu muridnya ketika tidak mengerjakan soal dengan baik. Konsensus menjadi kata kunci yang penting di dalam narasi tersebut untuk mengamini posisi si yang berkuasa. Filtrasi yang ada pada masyarakat terkait pada konsensus yang terjadi atas keberadaan masyarakat menuju modern dan masyarakat yang masih memegang kuat nilai tradisi. Fenomena sosial yang dikatakan oleh Hagan terlihat pada penjelasannya dalam *gemeinschaft* dan *gessellschaft*. Sedangkan, filtrasi pada bromocorah di sini tergambar sebagai budaya lokal. Konsensus itu dipengaruhi oleh kuasa si pemegang tradisi (tetua/siluman harimau/Inyiak). Secara praktik terlihat kuasa kontrol atas hukum modern serta masyarakat yang mengikuti cara pandang serta interaksi sosial di suatu masa transisi kebudayaan. Dari konsensus tersebut lahirlah persepsi mengenai label bromocorah. Hukum, baik hukum modern maupun hukum tradisi, ternyata memperlihatkan fungsi manifes, seperti tata aturan lokal lewat kepercayaan klenik yang dianut masyarakat dan kinerja aparat SPP. Juga fungsi latennya, yaitu ketidaksiapan sejumlah elemen masyarakat dalam menghadapi perubahan sosial juga terjadinya konflik antar tetua adat yang adalah bromocorah sekaligus pemegang kuasa

---

2 Diabstraksikan dari buku *Introduction to Criminology: Theories, Methods, and Criminal Behavior* karya Frank Hagan, terbitan 2013, Jakarta: Kencana Prenada Media Group.

lokal. Maka pada konstruksi sinematik pertama ini, bromocorah menjadi sarana bingkai krimonologi kultural yang dapat menjawab keterbatasan-keterbatasan hukum formal dalam menata masyarakat.

Konstruksi sinematik yang kedua justru terlihat lewat kehadiran sosok yang kemudian narasi ini saya beri nama "hantu-bukan-hantu". Sosok ini kerap muncul di beberapa adegan dalam keseluruhan film. Menariknya adalah sosok ini memiliki latar belakang sebagai individu yang terusir dari masyarakat karena penolakan dirinya untuk mengikuti buah dari keyakinan serta harapan konsensus. Kehadiran hantu-bukan-hantu memperlihatkan bagaimana modern berupaya untuk menyusup ke dalam tradisi. Terdapat sebuah *layer* pertahanan dalam tradisi yang melakukan penangkalan atas modern. Padahal kehadiran hantu-bukan-hantu juga terlihat sebagai perantara komunikasi. Ia menjadi alat wicara yang sifatnya metafisik (di luar kenyataan atau realita). Pada aspek ini, Imam Tantowi melihat bromocorah sebagai wacana lokal/adat/tradisi/budaya atau sebagai kosakata kultural dalam menghadapi ekspansi modernisme (paradigma keilmuan).

### **Carok**

Jika pada film *7 Manusia Harimau* saya memberikan gambaran global tentang konstruksi sinematik secara utuh, pada film *Carok* saya mencoba melakukan analisa tiga adegan yang saya rasa menjadi pernyataan kunci dari Imam Tantowi sebagai sutradara.

Salah satu adegan pada film *Carok* menceritakan tentang pertemuan konflik bisnis antara keluarga protagonis dengan keluarga rivalnya. Di sini si protagonis menguping percakapan antara ayah dan kakaknya di meja makan yang membicarakan bagaimana pebisnis rival mereka memanfaatkan bromocorah. Di adegan ini, sutradara bermain dengan dua latar berbeda, yaitu ruang makan dan ruang belajar melalui suatu jukstaposisi yang ditunjukkan lewat bolak-balik kamera. Montase semacam ini mengindikasikan posisi kelas subjek secara visual. Sementara itu, secara sinematik, Imam Tantowi juga menghadirkan puncak konflik batin si protagonis lewat adegan buku sosiologi hukum yang ditutup. Adegan buku yang ditutup ini seakan mempertegas pandangan sutradara mengenai relativitas hukum (posisi instrumen sosial di masyarakat) dalam menghadapi fenomena bromocorah itu atau pranata konflik sosial itu. Kita pun tidak dijelaskan apa makna buku tersebut dalam adegan, karena secara film, interpretasinya berada di kepala penonton. Namun jika kita telaah lebih jauh, buku tersebut adalah buku yang dibuat oleh Dr. Soerjono Soekanto di tahun 1980-an yang umumnya digunakan oleh universitas negeri pada masa itu sebagai bahan ajar. Artinya, Imam Tantowi berusaha untuk menggambarkan situasi kontemporer dari bromocorah kala itu melalui bahasa sinema. Alih-alih mendeskripsikan posisi, peran, dan esensi bromocorah, si sutradara justru bereksperimen dengan artikulasi visual.

Di dalam adegan protagonis dan dosen di dalam ruang dosen, yang membicarakan perkembangan proses penelitiannya, kita dihadapkan dengan perubahan pandangan protagonis terhadap bromocorah, serta posisi hukum. Di adegan ini, sutradara mengartikulasikan secara visual tentang luasnya makna bromocorah dan keterbatasan hukum dalam menangani carok. Pernyataan si dosen mewakili respons dunia akademik

yang menilai secara objektif pendapat pribadi si protagonis sebagai sebuah kebingungan ilmiah. Pada adegan dosen menyinggung soal “sangsi”—yang menurut saya mengandung dua makna, yaitu “sangsi” sebagai keraguan dan “sanksi” sebagai sebuah tindakan yang berbenturan dengan hukum—sutradara menghadirkan foto Soeharto, pemegang otoritas tertinggi negara di masa itu. Adegan ini merepresentasikan bagaimana Orde baru memainkan kontrol terhadap bromocorah (carok) melalui aparatus kekuasaannya; yang mana bromocorah adalah subjek penelitian skripsi si protagonis.

Jika pada dua sampel adegan sebelumnya kita ditawarkan oleh Imam Tantowi soal esensi dan peran bromocorah terkait dekonstruksi atas cakupan makna dan politisasi yang dialaminya, pada contoh adegan ketiga kita melihat bagaimana artikulasi sinematik Imam Tantowi mengenai ambiguitas bromocorah. Di sini, konsepsi label dalam ranah kriminologis dihadirkan lewat adegan tindakan pasca membunuh yang berujung bui; ini adalah paparan tentang alur sistem peradilan pidana. Visual ekspresi sang bromocorah (si protagonis) yang menolak kemungkinan perilaku koruptif dipertentangkan dengan wacana perselingkuhan bromocorah (diwakili lewat audio). Pertentangan itu semakin dipertegas pada skena selanjutnya, yaitu visual jeruji penjara yang memisahkan si bromocorah (terhukum) dengan dua anggota keluarganya (yang berdiri di luar jeruji). Menurut saya, ini merepresentasikan tentang pengidentitasan sosial terhadap subjek oleh hukum atau sistem peradilan pidana atau negara, bahwa si protagonis adalah pelaku kriminal. Namun, si kriminal tersebut justru berbicara tentang moral dan kehormatan budayanya, dan dengan tegas kamera sutradara bergerak mendekat ke wajah si protagonis menembus jeruji itu. Montase ini seakan menunjukkan refleksi sang sutradara sendiri dalam membingkai bromocorah melalui sinema. Dan *superimpose* yang dihadirkan di penghujung film justru berfungsi sebagai pisau puitik yang mampu menggugah moral penonton dalam menilai bromocorah atau carok itu sendiri, bahwa bromocorah itu relatif. Inilah yang saya maksud dengan: eksplorasi naratif yang beriring dengan eksplorasi bahasa visual dari Imam Tantowi mengenai progresivitas esensi, eksperimentasi posisi, dan bingkai peran bromocorah.

Sebagai sebuah kesimpulan, studi kasus terhadap dua film Imam Tantowi ini menegaskan bagaimana sinema mampu mendekonstruksi pemahaman kita akan esensi, posisi, dan peran bromocorah. Hal itu dapat disadari dari posisi Imam Tantowi sebagai sutradara pada era 80-an, ketika fenomena bromocorah bersinggungan langsung dengan rezim kontrol. Sedangkan, potensi tentang gagasan bromocorah dalam sinema kita, tentunya bisa dilihat dengan meninjau karya-karya se-generasi Imam Tantowi. Saya percaya, bahwa Imam Tantowi bukanlah satu-satunya sutradara yang membingkai fenomena ini pada kala itu. Jika memang demikian, untuk meluaskan esensi bromocorah, kita bisa berkesimpulan bahwa konstruksi bromocorah melekat pada progresivitas pembuat karya sinema dalam berbahasa sinema. Sebab bahasa sinema mampu melampaui kejumudan ilmiah.

## LAMPIRAN IV

# **SALINAN DISKUSI PADA SESI TANYA-JAWAB PANEL III “Studi Kasus terhadap Fenomena Bromocorah”**

**Dhuha Ramadhani** (Moderator Panel III)

Oke, terima kasih. Silakan, hadirin, yang masih ada pertanyaan atau komentar. Ya, satu. Barangkali kita tampung dulu. Mohon disebutkan kembali nama dan festivalnya, biar tersimpan dan terekam.

**Budi Irawanto** (Jogja-NETPAC Asian Film Festival [JAFF])

*Makasih.* Nama saya Budi Irawanto dari UGM, dari Jogja-NETPAC Asian Film Festival atau JAFF. Ada dua pertanyaan. Satu untuk Dini, dan satu untuk Umi, ya, Michan. Pertama, saya menggunakan dari istilah yang dipakai oleh Mas Garin dalam sesi sebelumnya, “paradoks”. Saya penasaran. Dari pengalaman mengkurasi Festival Film UI, yang kebanyakan mendistribusikan filem-filem mahasiswa, mungkin Dini bisa menjelaskan. Saat paparan terhadap pengetahuan atau referensi tentang filem itu sangat tidak terbatas di dunia siber yang bisa diakses, justru keterampilan bercerita itu malah tidak terjadi dalam generasi yang lebih baru ini—mungkin Dini bisa mewakili? Apa yang terjadi? Apakah mahasiswa mengalami problem dengan literasi menggunakan media digital ini sendiri? Mereka hanya berkepentingan untuk *fun*, gitu ya, dan tidak menggunakan referensi itu. Atau ada sebab-sebab lain. Dan mengapa begitu? Atau mungkin ada kaitan juga barangkali dengan sistem pengajaran di perguruan tinggi? Bisa jadi.

Nah yang kedua, untuk Michan (Umi Lestari —*Peny.*), pertanyaan saya: kira-kira ada *nggak* perbedaan Nawi Ismail dengan Nya’ Abbas Akup yang sangat akrab dengan komedi yang sarat dengan kritik sosial? Salah satu filemnya adalah *Inem Pelayan Seksi* (1976). Ada *nggak* perbedaan secara estetik di dalam pendekatan yang dipakai antara Nawi Ismail dan Nya’ Abbas Akup? Memang Nawi lebih banyak menggarap—selain Arizal—banyak menggarap filem dari Warkop DKI. Nah, di sini, ada *nggak* perbedaan itu?

Pertanyaan yang lain adalah ada yang mengatakan bahwa komedi adalah salah satu siasat untuk mengatasi sensor. Jadi, cara untuk menghindari sensor. Pertanyaan saya adalah, pernahkah Nawi Ismail berhadapan dengan persoalan-persoalan sensor ini? Karena kalau kita lihat juga isu-isu yang diangkat cukup sensitif, misalnya adegan mengangkat sepatu itu. Itu *aja* pertanyaannya, terima kasih.

**Dini Adanurani**

Selamat sore, Mas. Ini juga menarik ya, karena saya juga suka *mikir* justru di zaman dulu ketika justru keadaannya—dari ke-terpepet-an itu justru bisa muncul eksperimentasi-eksperimentasi atau kreativitas-kreativitas yang bikin, ya, berekspresi jadi *urgent*. Mungkin ini berhubungan dengan *paper* saya yang

satu lagi, yang tahun lalu<sup>1</sup>. Kalau yang saya lihat sih, karena ada yang bikin jadi *urgent*... maksudnya, pada zaman Orde Baru kan itu ada gerakan mahasiswa, yang memelopori pergerakannya. Kalau misalnya *nggak* ada musuh dari luar, mereka *nggak* bakal bersatu dan membuat gerakan, harus ada kontranya, gitu. Dan kalau di awal-awal setelah reformasi itu juga persebaran pergerakan itu makin subur karena mungkin masih merayakan ekspresi kebebasan, kayak, "Wah kita bisa...!" . Mereka mulai bebas untuk berkreasi terus, euforianya masih besar. Namun, kalau makin ke sini justru kemudahan-kemudahan itu—kalau terlalu mudah, justru memang jadinya mungkin cuma orang-orang yang bener-bener serius untuk ngulik *aja* yang *bener-bener* telaten bisa menggali, sih. Kemampuan bercerita, mungkin saya rasa tidak berkurang, cuma intensitasnya mungkin menjadi berkurang karena segalanya lebih mudah dan kita *nggak* perlu bersusah-payah, justru karena itu mudah didapat. Jadi saya rasa ya *males*, gitu, karena *nggak* ada urgensi dan bisa kapan *aja*. Kalau yang saya lihat sih begitu mungkin, kalau ada yang mau menambahkan atau punya opini lain silakan.

### Moderator

Saya kira mungkin Kak Michan bisa menambahkan poin terakhir terkait apakah ada pengaruh dari pendidikan tinggi film yang kemudian membuat mahasiswa jadi kayaknya *mentok mulu* setiap saat.

### Umi Lestari

Buat Mas Budi, kalau untuk filemnya Nya' Abbas Akup sendiri sejujurnya saya hanya menonton beberapa filemnya saja. *Inem Pelayan Seksi* itu saya nonton, tapi di YouTube dan itu resolusi rendah banget, jadinya *nggak* bisa melihat detail gambar yang dibuat oleh Nya' Abbas Akup seperti apa. Terus yang kedua, *Ambisi* (1973), menurut saya lebih ke drama. Terakhir kemarin saya menonton *Koboi Sutra Ungu* (1981). Nah, menurut saya, Nya' itu lebih pandai dalam mengolah kata-kata, karena seingat saya ada salah satu adegan ketika dua karakter utama dalam *Koboi Sutra Ungu* ini sedang pacar-pacaran, terus si ceweknya *nanya*, "Bintangmu apa?" cowoknya jawab, "Taurus," "Taurus, kok, *melempem*?" Nah, di situ saya merelasikan dengan kondisi sosial-politik pada masa itu. Ketika itu di tahun '80-an, kita cuma punya tiga partai, Golkar, PPP, sama PDI. PDI gambarnya banteng, banteng mirip sama Taurus. Nah, di situ saya *mikir*... Jangan-jangan ini Nya' Abbas Akup sedang menysar orang-orang PDI. "Kamu, kok, katanya banteng, tapi sama pemerintahan *nggak* bisa ngapa-ngapain?"

---

1 Catatan Penyunting: Makalah yang dimaksud adalah makalah yang ditulis oleh Dini Adanurani, "Komunitas Film sebagai Sarana Pencarian Identitas" (tulisan dipresentasikan di Forum Festival: ARKIPEL *Homoludens - 6th International Documentary and Experimental Film Festival*, Goethe Haus - Goethe-Institut Indonesien, Jakarta, 9 Agustus 2018)

Sedangkan si Nawi sendiri, komedinya sebenarnya dekat dengan kehidupan sehari-hari. Kayak yang kisah percintaan terus tiba-tiba putus, terus *nggak* dapet pacar, itu kan sesuatu yang sehari-hari. Tapi dia bisa *ngeramu* dengan gambar-gambar yang “aneh” secara komposisi. Misalnya, di *Ratu Amplop* (1974), tiba-tiba di siang bolong ada si Ratmi B-29 *pake* baju à la Marilyn Monroe. Itu ‘kan... “Apaan nih, panas-panasan gini.” Terus misalkan di filemnya yang *Benyamin Tukang Ngibul* (1975) juga, ini ada sepatu *boot* masuk panci. Nah, sepatu *boot* masuk panci kan *nggak* logis ya. Itu cuma dimiliki sama Nawi. Sampai sekarang saya juga *nggak* menemukan gambar-gambar aneh macam gini di filem-filem komedi Indonesia selanjutnya.

Terus untuk sensor sendiri, Nawi itu kan, gimana ya, dia “di luar” wacana besar sinema Indonesia. Tapi dia *temenan* sama pemerintah, sama Pak Misbach (Yusa Biran —*Peny.*) juga, sama Jamaluddin Malik juga temenan. Jadi, sama yang sayap kiri “*deket*” banget, *cuman* sama pemerintah sebenarnya juga “*deket*”. Makanya ada beberapa filem yang didanai langsung sama pemerintah seperti *Mereka Kembali* (1975). Tapi *pas* PT. Adhi Yasa ini—saya masih nyari sebenarnya si Nawi tuh *ngapain* sih—tiba-tiba di satu periode dia bisa bikin filem komedi sehari-hari macam ini nih. Ini masih jadi misteri buat saya. Nah, untuk sensor sendiri, justru sensor datang dari masyarakat. Itu untuk filem *Ratu Amplop*. Di situ Benyamin bikin olok-olok terhadap janda. Terus di berita saya membaca kalau ada persatuan janda-janda mengkritik Benyamin karena tidak suka Benyamin merendahkan janda dalam filem *Ratu Amplop* itu. Jadi pada saat setelah filem itu diputar, Benyamin secara terbuka meminta maaf kepada janda seluruh Indonesia karena telah mengolok-olok.

Untuk poin terakhir (pertanyaan yang diajukan ke Dini Adanurani. —*Peny.*), mungkin Mas Budi yang lebih senior sebagai dosen bisa menjawab. Terima kasih.

### **Moderator**

Ada pertanyaan atau komentar lain? Baik, kalau tidak ada pertanyaan lagi, saya kira diskusinya bisa kita lanjutkan di luar. Terima kasih teman-teman sudah hadir. Jangan lupa besok juga masih ada Forum Festival dari pagi sampai siang. Kemudian di malam hari, pukul tujuh malam kita ada pembukaan festival. Terima kasih. Terima kasih Maria, terima kasih Michan, dan Dini. Selamat sore.

# **Student Films: The Bromocorah Who Escaped Definitions**

Dini Adanurani

Last year, I also presented a paper on the panel about collectives in ARKIPEL, titled *Film Community as a Medium of Identity Search*. There are several points regarding the flexibility of an undergraduate student's identity during the transition between high school and professional work, and their activities in student film collectives as an outlet to reflect their identity.

When I try to define student films' characteristics now and then, it turns out to be quite tricky. The narrative range is fairly diverse: drama, thriller, student life, adult life. The background is always flexible, ranging from urban areas such as offices and campus environments to diverse regional backgrounds. The quality and budget has the vast range from the standards of the film industry to the standards of students' pockets. Even from the narratives aspect of the film, there is no certain standard for student films.

It is as if these students try to escape from the boxes that define themselves. This phenomenon can be compared with the concept of bromocorah as the theme carried by ARKIPEL this year. At first glance, it is easy to define them as part of a system, or otherwise, as a form of resistance against that system. In fact, they do not stand as either of them, yet they can disguise themselves as both to learn and utilize both sides.

Student cinema, like bromocorah, is always assumed to struggle on the fringes of boundaries. The condition of student cinema outside the cinema film industry will automatically be defined as peripheral or alternative cinema. In actual conditions, is student cinema always an alternative? In what terms, exactly: the ideas, aesthetics, or the ecosystem?

Structurally, students belong in a university's bureaucratic system, and for film majors, they are indebted to a certain academic framework that determines the standards for their films. The standards also differ in purpose: (1) Some aim to hone their ability according to the film industry; (2) Some teachers aim to evoke novelty and originality out of their students. In terms of ideas and aesthetics, many films can end up as miniatures of industry-standard films due to the first system's lack of exploration. However, the first system can also produce new initiatives, as if they overflow a container that cannot accommodate it.

In the cinema ecosystem, without the support of capital owners or a centralized broadcast circulation, student films are not yet ready for the industrial stage. Their practices do not have the sustainability or commitment required. Yet, this is precisely what gives them the flexibility to experiment and to take advantage of their positions outside the system as much as possible.

Some student film collectives, such as faculty-level film collective in the University of Indonesia, only produce for themselves to channel their creativity. However, the films never reach the distribution stage. Without distribution to a wider audience and the discussion among them, these films' zeal would end after it is produced. Unburdened with legal obligations, student films can easily be distributed through a network of friendships and acquaintances, swapping each others' films in their hard disks. From that network, contacts to the producer and director can easily be made for any broadcasting license, and the costs can be negotiated.

Beyond sharing copies of films among themselves, awareness of film distribution is already running in some film collectives. There is a campus film distribution system that has worked well, such as UMN Gate from the University of Multimedia Nusantara, for example, which distributes the films produced by their students to festivals that are just fit for their films. There is also the Viddsee online platform, which includes the films in an online directory that the public can freely access, although it does not specialize in students' realm. In addition, various collective film festivals are looking for short films to be screened through an open submission system.

What kind of films are those festivals looking for? I think every film festival must have an outlook in selecting the films they show. In this case, film selectors determine the films that will be exhibited to the audience. It becomes less dynamic when small-scale film festivals, which are supposed to provide space for small films, are oriented towards the industry and miss the experiments carried out by students, sometimes hindered by a lack of funds. Therefore, only films that excel in terms of production value would be exhibited without regard for their ideas and execution. The ideas and packages will continue to be the same and repeat themselves.

We are trying to reduce the orientation towards such films in this year's UI Film Festival selection process. From my previous experience, the set election criteria are quite strict using a numerical score, measuring technical aspects such as cinematography, sound, offline, and online editing; then, the artistic and the music are also quite detailed. The aspect of idea and storytelling only takes up 1/3 of the score assessment.

After discussions with the curators of film competition section, we finally decided not to use assessment forms in the first selection stage. When exploring films that were included by the participants, we focused on the experiments carried out by students in terms of ideas and techniques.

In terms of ideas, for example, to what extent can they offer surprising new ideas? Are the things being discussed quite imaginative, fresh, or out of the ordinary? Here, I give a reference to one film titled *Mars: Don't Pee Randomly* (2017) directed by Muhamad Marhawi from ISI Yogyakarta, who was nominated for the UI Film Festival 2017; which tells the story

of a group of elementary school children on a study tour to Mars. In my opinion, it's a high-level imagination that is realized very well in the film.

Is there a second layer of narration that makes the film complex? Here, I refer to the film *Siaran Langsung Berakhir* (2018) by Ahmad Fazri from Universitas Esa Unggul, which was nominated for the UI Film Festival 2018. The film tells the story of a robbery, through a vertical frame Instagram live, complete with comments from followers, and other features. In addition to telling the robbery, the film can talk a lot about using social media features that have penetrated our private spaces, and the culture of two-way interaction in social media. Here it is interesting to uncover new possibilities: how can we talk about something without mentioning it directly?

Can films offer a direct experience to the audience? Through our experience, most student films try to offer a statement directly to the audience, whether from the dictating dialogue, overly motivational messages, dichotomous idea of good and evil, rather than to subtly offer the images to the audience. Sometimes, these ideas come from something they have not experienced themselves, such as marriages, or lives of people in poverty, resulting in exploitation and poverty porn.

In technical terms, we also look for unusual forms of experimentation. However, the reason for that experimentation must also be considered. One example screened on ARKIPEL's *Candrawala* program last year was *Rimba Kini* (2017) by Wisnu Dewa Broto from Universitas Multimedia Nusantara. The experiment was carried out during the shoot. The cameraman gave the camera to the children who were being recorded, making the object transformed into a subject. Visually, there was a transfer of power that occurred from the cameraman to the children. I found another film in Vidsee, titled *Mamam* (2018) by Ivo Saka Yuvens, which was screened at the 2018 Jogja Asia-NETPAC Film Festival's *Layar Komunitas* program. In the film, the conversation between two high school students who happened to be ex-lovers in the middle of lunch was edited so that the film rewinds from the back to the start, producing an intriguing visual: the effect manipulated a person spitting at the washbasin to make the saliva seems like it defies gravity; people eating in the film seems like they took out the food from their mouth.

After the films are collected, we enter the second stage, where the assessment starts to be explicit and rather rigorous criteria. The use of numbers is ultimately maintained in order to provide clear boundaries for film curators. Again, the points taken into account are the ideas and technical aspects.

In terms of ideas, we underline two points: originality and storytelling. In terms of originality, does this film provide a new perspective on an issue or event? In terms of storytelling, whether the thing the director wants to talk about can be captured by the audience, without having to be explained again, or even the audience can produce their own interpretations of the film. Meanwhile, from a technical point, what is assessed is how the technical elements, or experiments in the realm, can enhance or support the story. The aspects assessed are cinematographic, sound, and artistic.

As organizers, that's the experiment we try to dabble in, throughout the process of selecting the films we were going to screen. This idea also arose from our boredom while

watching student films, which feels like watching the same film repeatedly. Our so-called “experiment” is not something new in terms of a student film; we only try to break out of the standards of last year and to take advantage of this opportunity to study and see these films through other perspectives.

The effort to change this selection method is also part of our theme this year, *BONGKAR* (translated loosely “to take apart” —*Ed.*). We want to re-evaluate the practice of film production and film appreciation for students because students should offer bolder exploration in producing their ideas in audiovisual form and reading and studying films through new perspectives. Student films have that unlimited potential. You are not yet tied to the obligations of the film industry. Yet, you have the opportunity to search for unlimited resources, starting from the network, knowledge, reference, which can be acquired through the internet, film schools, and film collectives.

Another question arises. What is the “new” aesthetic like? Which are the “alternative,” “experimental,” —the terminology that tends to be frightening for those of us who just started to learn, or are accustomed to industry framework? It is not wrong to be confused, because I feel that Indonesia, especially its students, does not yet have a firm stance on alternative films. In 1985, FFTV IKJ (Film & Television Faculty of the Jakarta Institute for the Arts) students once held an Alternative Cinema Week. Quoting the preface of the event, formulated by Nana Mulyana, the event was held as an effort to offer “another possibility of the development of national film, which is increasingly squashed by films that undermine the nation’s culture, one of the causes is that the production system shortcuts which only emphasize the commercial aspect.”<sup>1</sup>

It can be understood that this alternative spirit arises due to the anti-establishment euphoria, mixed with the curiosity to experiment with what they have. As Eros Djarot commented in one of the discussions in the festival program, this experimentation has the potential to be the forerunner of subsequent waves such as the French New Wave or Italian Neorealism.<sup>2</sup> However, one of the notes on the Alternative Cinema Week by Marselli Sumarno, is that the films that were defined as an alternative in the festival were not strong enough to shape a new paradigm.<sup>3</sup>

Reflecting on the present, I think we can see that this wave has not occurred. To form a wave, something must gather at a certain definitive level of establishment. Meanwhile, students’ alternative films and films until now are still quite sporadic, with their own respective aesthetics, not revolving around a particular axis. However, it has always been in the film scene, and the production is always running (at least the production department is more sustainable than the film study).

Film students do not have a fixed position in the Indonesian film scene. Its appearance is driven by a desire to create. Some films refer to industry standards, some

---

1 Gotot Prakosa, *Kamera Subyektif: Rekaman Perjalanan*, Dewan Kesenian Jakarta dan Yayasan Seni Visual Indonesia, Jakarta, 2006, p. 81-82

2 Prakosa, p. 107

3 Prakosa, p. 124

aspire to meet those standards, but they haven't quite reached it. Some films that try to experiment are driven by curiosity and the attempt to tinker. They are not organized enough to be a big wave, but they have the potential for it. This potential is what I feel must be continually tested and tinkered with before passing it down to another generation so that the experimentation does not necessarily fade. In fact, it can further develop over time. Although many alternative student filmmakers would later "graduate" and enter the industry, they have their time in the playground to play as much as they could. We need these student films to make a spark and to offer new things outside the mainstream.

# **About Boot and Its Traumatic Content: A Note on Benyamin Tukang Ngibul (1975) by Nawī Ismail<sup>1</sup>**

Umi Lestari

---

<sup>1</sup> This paper was made to be presented in Rumah Lifepatch on 23 September 2018. Further analysis on Nawī Ismail's film can be found in my thesis titled "Nasionalisme dalam Film Nawī Ismail" or "Nationalism in Nawī Ismail's Films". I would like to express my gratitude to Pak Nardi as the mentor in the Religious and Cultural Studies Master Program. I would also like to thank Forum Lenteng, a place where I can learn with many people about the intrinsic elements of film and have a taste of becoming a more curious film enthusiast.

“Ouch! It’s like my civilization has gone backward.  
I need to look at the sun just to know what time it is!”  
Beni, *Benyamin Tukang Ngibul* (1975)

“In a dream, we can decide to wake up upon seeing a traumatic object.  
But in a cinema, we are forced to encounter the gaze.”  
Todd McGowan (2008)

Nawi Ismail’s film, *Benyamin Tukang Ngibul* (1975) or literally translated as “Benyamin the Trickster,” is a film produced during the New Order era. When making this film, Nawi was a part of PT Adhi Yasa Film, a 1970s company that always employed Benyamin Sueb in several films it produced. Benyamin’s films produced by PT Adhi Yasa have never received positive feedback, whether from film critics or journalists.<sup>1</sup> Nawi’s film, which was often discussed, is his work about Siliwangi soldiers in *Mereka Kembali* (1972) and the Robin Hood of Batavia, *Si Pitung* (1970). Few have made an in-depth discussion on Nawi’s comedy films. Little did they know, there are political elements that can be discovered in Nawi Ismail’s pop entertainment films.<sup>2</sup>

In a linear sense, *Benyamin Tukang Ngibul* told the story of Beni (played by Benyamin Sueb), who decided to go to Jakarta. The story is simple and highly relatable. He was bored with his rural life. Upon arriving in Jakarta, he stayed in Salim’s house. Then, along with Gombloh (played by Gombloh), Beni became a medicine peddler, attracting the people who watched his theatrics. The only rich people to be tricked by his antics was Hamid’s wife, a bourgeoisie whose husband (played by A. Hamid Arief) had long suffered from eczema. It turned out that Beni and Gombloh made Hamid’s eczema worse, and once again, they went vagrant in the capital city. This moment ultimately allows Beni to encounter the boot that brought him to unfortunate events, meeting with the state apparatus, and in the end, he must return to his home with the boot.

This film is easy to watch because the story is highly relatable to the viewers’ daily life. The pictures in this film are not challenging to consume because the cut tends to be realist. But upon closer inspection, Nawi’s skills shine in how this director can mix contents that signify the strength of state apparatus in comedic scenes. The film did not only laugh at state’s weakness (e.g., in a scene where Beni successfully tricked his customer by selling

---

1 In an article titled “Pembalasan Si Pitung: Tantangan Bagi Nawi Ismail” published in *Suara Karya* on Sunday, 4 September 1977, the author found that none of the seven films made by Nawi in PT Adhi Yasa Film received praise.

2 See the efforts made by Akbar Yumni and Afrian Purnama to dissect and re-compile Nawi Ismail’s film text and relating it to the film aesthetics in these two articles: <http://jurnalfootage.net/v4/menolak-universalisme-dalam-film-film-nawi-ismail/> and <http://jurnalfootage.net/v4/koboi-ala-nawi-ismail/>

fake medicine without National Agency of Drug and Food Control's (BPOM) stamp, or at the trend of wearing *sanggul* or hair bun when Beni accidentally hooked the *sanggul* of Salim's wife with his fishing line), but it also has a potential to laugh at the socially marginalized group. Through the concept of gaze that will be explained later, we can find the extent to which Nawi Ismail translated his radical side into this film.

### **About Nawi Ismail And Existing Studies On Indonesian Film**

Nawi Ismail (1918-1990) is an Indonesian director who did his work in the 1970s up to the 1980s. Today's viewers will remember Nawi from his comedy films made in collaboration with Benyamin Sueb, an actor, singer, and comedian of Betawi origin. Some of the Nawi-Benyamin films include *Benyamin Biang Kerok* (Benyamin the Troublemaker) (1972), *Ratu Amplop* (1974), *Benyamin Tukang Ngibul* (1975), *3 Janggo* (1976), *Benyamin Koboi Ngungsi* (1975), *Samson Betawi* (1975), and *Sama Gilanya* (1983). In addition to Benyamin, Nawi has also collaborated with Dicky Zulkarnaen in *Si Pitung* (1970) and *Banteng Betawi* (1971). When Warkop DKI (Dono, Kasino, Indro) decided to transform their radio drama into a film, they asked Nawi, who is well known to turn comedy into a box office, to direct their first film. The Nawi-Warkop collaboration includes *Mana Tahan* (1979), *Ge... Er* (1980), and *Gengsi Dong* (1980).

Nawi is one of the few Indonesian directors who started his career from behind the screen. He is self-taught. During the Dutch East Indies era, Nawi worked in Java Industrial Film (JIF), a film company founded by The Teng Chun. Nawi was an extra in *Matjan Berbisik* (Whispering Tiger) (1941). He also played as an extra in *Melati Van Agam* (1940), produced by Tan's Film Company. Then, he joined the Standard Film in 1941 as a camera assistant, film editor assistant, and laboratory assistant, while also playing as an extra. During the Japanese colonialism, he joined the Nanpo Hodo as an editor tasked to make news films. Nawi was also part of the crew producing Dr. Huyung's film titled *Calling Australia* as a clapper, as well as an assistant scriptwriter. In this era, Nawi saw and attempted to clean and collate film rolls.<sup>3</sup> During the Old Order era, Nawi created several films, such as *Solo di Waktu Malam* (1952), *Gembira Ria* (1959), *Karena Daster* (1961), and *Panon Hideung* (1968).

Studies on cinema in the New Order era is heavily dominated by discourses on how this era shaped its cultural universe through various means such as national policy-making, censorship process up to the smallest part of film production, state repression to its creative workers, and the role of the government in providing capital. The first study on this matter came from Khrisna Sen's summary in her book *Indonesian Cinema: Framing New Order* (1994). Sen provides classification on films distributed in this era, as well as its historical context. Like Sen, in book *Krisis dan Paradoks Film Indonesia* (2015), written by Garin Nugroho and Dyna Herlina, also discussed the repressive side of the New Order. Both of these studies can provide an understanding of the historical context of Indonesian Cinema, but neither allows the film text to speak with its own language. The film is seen as

---

3 Sinar Harapan, 17 July 1972. *Orang-Orang di Belakang Layar: Sutradara Nawi Ismail*.

an effect of the policy made by the ruler.

One scholar who gives more attention to film text and pop culture in Indonesia is David Hanan. In his study with Basoeki Koesasi, *Betawi Moderen: Songs and Films of Benyamin S from Jakarta in the 1970s—Further Dimensions of Indonesian Popular Culture*, Hanan studied the verses, music, and narratives of Benyamin's film. Hanan and Koesasi argued that Benyamin's film narratives contain criticism toward the government of New Order, especially in their impact on Betawi people. One of Nawi Ismail's films studied in this research is *Benyamin Koboï Ngungsi*. For Hanan and Koesasi, this film can provide an alternative meaning to the tropes in spaghetti western films. 'Drinking milk' which is often interpreted as signs of emasculation is instead shown as something that strengthens the body in *Koboï Ngungsi*.<sup>4</sup> In light of the historical context in the New Order era, when Jakarta became a center of urbanization, it is no wonder that Indonesian films in the 1970s and 1980s are full to the brim with urbanization films and its impact on the locals. Hanan and Koesasi's study that uses Benyamin's film as a gateway is already comprehensive to see how the New Order's modernization harmed Jakarta's marginalized group.

This article will not discuss the aspects that stand out during the New Order period, such as the repressive rule or tight censorship. While this study begins with text, there will be other findings that are different from Hanan and Koesasi's. Overall, *Benyamin Tukang Ngibul* also talked about Benyamin's problem as part of Betawi ethnicity, who felt the impact of the capital changes. However, there is a special part of this film that has not been analyzed by Hanan and Koesasi.

### Gaze in Cinema

The use of the psychoanalysis concept to study film is not a novelty. Lacanian theoreticians in early cinema have used *The Mirror Stage* essay to explain film contents than impact our watching experience. One of them is Christian Metz in his essay *The Imaginary Signifier*. In addition, there is Jean Louis Baudry, who emphasized the apparatus aspect of cinema. To Baudry, "cinematic image acts as an imaginary deception, a lure blinding us to an underlying symbolic structure and the cinematic material apparatus."<sup>5</sup> According to McGowan, whose theory is used in this article, early Lacanian theoreticians employ Lacanian concepts and confuse it with Louis Althusser's Ideological State Apparatus. Cinema is seen as an extension of ideology that can seduce viewers to be a subject of ideology.

For early Lacanian theoreticians, the gaze is a key to understand the imaginary deception in the cinema. Further discussion on the use of gaze can be found in Laura Mulvey's anthology *Visual Theory and Narrative Cinema*, on gaze and male spectatorship in

---

4 Hanan and Koesasi argued that *Benyamin Koboï Ngungsi* provided an Indonesian context to western movies. In comparison to the American western movie, if a good farm is a farm that can produce fresh meat such as in *Red River* (1948) by Howard Hawk, then in *Benyamin Koboï Ngungsi* a good farm is signified by its milk production. Hanan and Koesasi wrote that this is related to the presence of the first milk factory in Indonesia "Indomilk" in 1969, which was later followed by heavy promotion on milk consumption.

5 McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, New York: State University of New York, p. 4.

Hollywood film, and its relation to the patriarchal system. Mulvey's example in applying gaze concept is used by author such as Intan Paramaditha, who has studied Nan Achnas' film, *Pasir Berbisik* (Whispering Sands) (2001). In *Pasir Berbisik and New Women's Aesthetics in Indonesian Cinema*, Intan saw contestation between female and male gaze in the film.<sup>6</sup> Dag Yvegson studied *Bumi Makin Panas* (*The Earth is Getting Hotter*) (1973) by Ali Shahab. Yvegson argued that, although the shot and cinematic image still objectifies women, this is intended to emasculate men's desire.<sup>7</sup> Both Paramaditha and Yvegson employed the gaze to see the working of ideology in the film text universe.

However, the concept of gaze offered by McGowan is different from Mulvey. McGowan prefers to review Lacan's article in *Seminar XI* on the gaze in Hans Holbein's painting *The Ambassadors* (1533). The painting illustrates two travelers and their wealth. However, when we set our gaze down, there is an anamorphic: if we see it directly, we cannot see anything, but when we tilt our head a bit, we can see a skull. Lacan argued that this is gaze, something that appears to remind ourselves of the presence of discomfort and disruption. The presence of gaze reminds the viewers of their inability to lose their control. They thought that they gaze at the painting at a safe distance, but the painting gazes back at them in actuality. McGowan elaborated on Lacan's argument to view film text in order to see how a text can signify various treatments on gaze.



Figure 1. Hans Holbein, *The Ambassadors* (1533), Source: wikipedia.org

6 Paramaditha, Intan. 2007. "*Pasir Berbisik* and New Women's Aesthetics in Indonesian Cinema". Accessed on 21 September 2018.

7 Yngvesson, Dag. "The Earth is Getting Hotter: Urban Apocalypse and Outsider Women's Collectives in *Bumi Makin Panas*," *Plaridel*. Vol. 11 No. 2. August 2014.

Psychoanalysis in the film focuses on describing the filmic excess. According to McGowan, filmic excess is akin to Roland Barthes' concept of the 'obtuse meaning,' a meaning that goes beyond denotation and connotation.<sup>8</sup> Although they both emphasized the excess of text, McGowan appears to put these concepts previously theorized by Roland Barthes, Stephen Heath, and Kristin Thompson down to earth. These theoreticians actually use the concept of surplus to elaborate the limit of narrative and the limit of interpretation.<sup>9</sup>

Filmic excess or gaze or *objet* in a film is not the limit of the narrative. It is a nonsense that appears in the sense structure of film narrative. It is actually this film narrative that can show the excess on its own. It can appear in the contents or aesthetical choices (form) of a film. As McGowan argued, by quoting Brett Farmer (from *Spectacular Passions*, 2000: 81),

"Moments of excess appear as a deviation from or a going beyond the motivations of dominant narrative demands either at the level of narrative content, such as certain scenes, shots, characters or actions that have no apparent narrative function and bear little if any relation to dominant diegetic foci, or at the level of textual forms, such as unconventional camera work, obtrusive editing styles, extravagant *mise-en-scène*, and the like."<sup>10</sup>

In the process of identifying the subject, *objet a* and fantasy are two sides of the same coin.<sup>11</sup> Both have a contrasting trait, but it is precisely what shapes reality. A film by itself is capable of presenting both of these things simultaneously to the audience. *Objet a* is actually unfit to be on a screen. It can be presented openly to ignite the traumatic experience, or it can be subjugated by presenting fantasy. McGowan argued that film constructs fantasy so that the audience can see clearly and openly the hidden enjoyment that shapes our subjective experience.<sup>12</sup> The presence of *objet a* as an object that is impossible to be interpreted allows cinema to have the power to produce desire. In the film narrative structure, desire is what makes the plot running.<sup>13</sup> The subject desires to find an object that is impossible to find, namely *objet a*. This search can be answered by

---

8 McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. 2007. New York: State University of New York, p. 27.

9 *Ibid*, p. 28.

10 *Ibid.*, p. 29.

11 In psychoanalysis, the concept of the subject's journey plays an important role, including in reviewing film. There are three stages that the subject will go through, namely real, imaginary and symbolic. Lacan in *The Mirror Stage* essay argued that the subject's journey began in the mirror stage, think of it as a baby of 6 to 18 months who found their identity divided into fragments, and the identification process occurs by collating the identity fragments as seen in the mirror. In this imaginary stage, an alienation situation will occur because the mirror cannot provide the identity as a whole. The only way to understand who they are is for this child to enter into the symbolic stage, the world of language, the world they live in where the child will eventually learn about law, socializing, and duty. In the process of entering into the world of language, the child must sacrifice something, namely *jouissance* or the true enjoyment. Upon sacrificing this enjoyment, desire is born. There will be some remains of the *objet a*, as something that cannot be symbolized since it resulted from the castration process itself. *Objet a* is a metaphor of the constantly absent *jouissance*.

12 *Ibid*, p. 32.

13 *Ibid*, p. 74.

presenting the object of desire through fantasy that answers the subject's nerves to find the object. Or it can also present no answer, letting the audience to meet with the moment of dissatisfaction after watching the film.

McGowan creates film classification based on how the text presents *objet a*. First is the fantasy film where the gaze becomes blurred, overflowed in the picture, allowing the audience to see the filmic excess, the things that they will not find in daily life. Second is a film dominated by desire. The audience usually dislikes this type of film because it allows reality to be captured for what it is. The example offered by McGowan is the Italian Neorealism and French New Wave films. Third is a film that combines desire and fantasy. This is the type of film that dominates the current cinema. Like Hollywood films that refers to desire, upon eliminating the *objet a*, ultimately the fantasy will appear as a cure for the desire. This type of film usually fantasizes about love's success, even though the two lovers are from different ethnicities and classes. The last one is a film that clashes desire and fantasy, where *objet a* is presented for what it is as something that disturbs the audience. The example includes films from Andrei Tarkovsky, David Lynch, and Alain Resnais.

### **Boot as The Real Gaze**

When I asked my friends what they remember the most from Benjamin films, most of them will remember it as "a film with a pair of boots." My friend, Kholis, made a simple remark that "This Benjamin film is absurd. Funny but also something else, I don't know." There are also some serious remarks interpreting the boot as a metaphor for the Armed Forces Enters the Village (*ABRI Masuk Desa*) program promoted during the New Order. There is also a remark about this film's aesthetic choice from my friend, Ugeng, in Jakarta, who said that Nawi managed to play around with objects that already have historicity with the Indonesian military by disguising it as a harmless joke that the audience can easily consume. Personally, I believe there are many dimensions in *Benyamin Tukang Ngibul* that can be further discussed; I always find new things whenever I rewatch this movie. Beni's antics in this film can bring the audience to laugh at the upper class, but some scenes made them laugh at the lower class, although it is difficult to do. Nawi's skill in presenting a story that can be found in daily life is refined in this film, but behind it, he also presents an object that can potentially haunt the audience.

Beni longs for the urban modernity and instant wealth that he can never achieve in the village. Beni's boredom to rural life is expressed in his quote, "Ouch! It's like my civilization has gone backward. I need to look at the sun just to know what time it is!" Nawi depicts the monotonous rural life through the picture of rice fields and running ducks. He also presented a scene where Beni fantasizes about seven angels descending from heaven to take him to live in prosperity like Jaka Tarub. In line with Beni's statement about his retarded civilization, his imagination is limited to traditional folklores as he cannot imagine anything close to modernity. Beni's boredom reached its peak when his wife brought him rural foods like tofu and anchovy. It is this situation that propels Beni to go to Jakarta, to press his luck in becoming an instant millionaire.

Unlike previous Nawi films, *Benyamin Tukang Ngibul* presents two kinds of fantasy about Capital City: the sweet and the traumatic side. The first type of fantasy is presented by how Beni perceives the Capital as capable of giving him self-sufficiency. This fantasy teaches the subject to desire. Upon arriving in Jakarta, Beni quickly learns to get money in a scene where a bookie tricks Beni and Gombloh under a tree. It is actually by meeting with this bookie that Beni can successfully transform from a village farmer to a medicine peddler. Beni and Gombloh agree to sell a self-made eczema medicine. To be more persuasive, Gombloh pretends to be a patient with severe eczema and a snake charmer. The picture shows how the people looking at their actions are charmed by Beni, and they believe him. One of these people is a young woman dressed like an upper-class woman with a *sanggul* or hair bun and fancy *kebaya*.



Figure 2. Beni goes to the city. Surrendering his identity to the symbolic order of the state in the city (Benyamin Tukang Ngibul, 1975)

Medicine peddler is the manifestation of Beni as a subject in the face of the Others as a metaphor so Beni can break through the class hierarchy in the city. One of his audience, a bourgeoisie's wife, was initially tricked by buying medicine from Beni. Her husband has a very severe eczema wound, and Nawi presents this wound clearly (in a close-up) that disturbs the subject. This excess indicates an excessive enjoyment that cannot be accessed in the real world when looking at the upper class. The wound is the gateway for Nawi that the upper class is not as polite as they appear: they can throw curses, and they can be tricked by Beni, who sells fake medicine. This is one of the scenes that

invites laughter as if reaffirming that the bourgeoisie also has weakness if Beni can trick them. This is in addition to the filmic logic that begins from Gombloh brewing the medicine with chili before delivering the medicine to Hamid. The audience is invited to laugh at Hamid and also pity him for his misfortune caused by Beni and Gombloh's negligence.

If Nawi Ismail's films such as *Si Pitung* and *Mereka Kembali* are categorized as a fantasy cinema that allows the audience to encounter the gaze as the disturber, whereas other films are categorized as desire cinema for its potential to blur the gaze, then *Benyamin Tukang Ngibul* can actually be categorized as an intersection cinema since it presents the traumatic side of the gaze. According to McGowan, intersection cinema allows us to recheck what actually happens when fantasy appears as an answer to the dissatisfied desire.<sup>14</sup> Furthermore, McGowan elaborated that, due to the incompleteness of fantasy, even if it can demystify the gaze, it also allows us to encounter the gaze in its impossibility. This experience occurs at the limit of the fantasy—when it appears and when it is torn apart.<sup>15</sup> When the limit of fantasy appears, the real gaze will present itself. This film would be trapped in the same pattern as other Nawi films if it ended when Beni and Gombloh broke up. Beni will obviously accept his fate as the poor, just like other Benyamin figures in previously reviewed films. Instead in *Benyamin Tukang Ngibul*, Nawi continued the scenario that shows Beni's encounter with the boot in the fishing scene, the fantasy about the Capital's prosperity collapses and supersedes by a fantasy about the negative side of state apparatus.



Figure 3. When Beni gets the boot (Benyamin Tukang Ngibul, 1975)

14 McGowan, Todd, *Ibid.*, p. 166.

15 *Ibid.*, p. 167.

Before we discuss the negative side further, perhaps we need to elaborate more on Beni's fishing scene. The background of a quiet river and farm makes Beni isolated from the external world. In this way, Beni seems to evaluate his failure to achieve what he wants in the city. The lyric of the song that Beni sings:

*running horse easy to capture  
fate is nobody's knowledge  
living in the city has to be astute  
otherwise, will become a rice cake*  
(Lyrics of "Ayo Mancing" in *Benyamin Tukang Ngibul* —Ed.)

The lyrics seem to affirm the idea that the city has given nothing to Beni. By comparing the phrase "running horse easy to capture" and "fate is nobody's knowledge," we can see it akin to a wordplay to describe the difference between fear and anxiety. Fear is based on a clear object, the attainable, and the unattainable. In contrast, anxiety is based on an unclear object to chase—in Beni's case—this lyric allows the audience to know that Beni was uncertain of what he wants to chase. He felt anxious because the city as the Others did not give him a certainty for his future.



Figure 4. The boot sinks in a meatball pan (Benyamin Tukang Ngibul, 1975)

Nawi's films that give an ending in the form of an indictment against the symbolic structure tends to present no moment after the event. In a glance, if we refer to such an ending, then the audience will conclude that 'the state is unimportant.' However, when the symbolic structure is eliminated in identity formation, it will be left in a dangerous stage. There will be anxiety when the subject cannot know what they should do after making

their indictment. If we see it as a series film, Nawi instead presents other endings that can depict a situation as if the subject is giving an indictment. What should be done when the indictment appears?

As an answer to deal with the subject's anxiety due to its inability to know about what must be done, Nawi presents other types of fantasy—a scary and traumatic fantasy. Unlike other films that end when the subject realizes the state's impossibility to realize its promise of prosperity, this film instead presents the state through the military, which is represented by the boot in the film as something that is “very” repressive in nature. This repressive side cannot be fathomed, very forceful, but in a subtle and sometimes illogical manner. Nawi mixes this repressive side through sequences that can make people laugh and be frightened at the same time. This is an uncomfortable scenario created so that the subject can accept the imperfection of the Others.

Through the scene of fishing a boot, the audience is permitted to see the moment after the event, after the collapse of the sweet fantasy. Through a song with a lyric about surrendering, having no idea what to do after Beni and Gombloh fails in their quest to be a medicine peddler, Beni shows anxiety. The boot is Nawi's way to force Beni to find out what he actually wants. In other words, to teach him to fantasize. But of course, the audience will laugh during the scene where the boot sinks in a meatball pan. But this laugh is not a *laugh out loud* because the audience is also haunted by questions such as “how can this boot gets into a pan?” The effort to eliminate and encounter this traumatic thing during the third sequence of the film can be interpreted as Nawi expressing the illogical side of the Others. This is represented by how the boot always reappears despite having been thrown away, mummified and buried. The boot sticks to Beni and always finds its own way to return. Until finally, at the ending of the film, Nawi depicts Beni attempting to make sure the boot will bring him no further problem.

According to McGowan, when a subject has no idea of what they desire, they must be brought to accept the given fantasy because the fantasy can cause the subject to know about their desire. It is with the presence of this boot that Beni finally becomes motivated to bring the boot to the village. The film does not depict what happened after the boot enters the village, but through such an ending, we can conclude that the state can appear anywhere, including in the village. The depiction of symbolic reality with the worst scenario has instead allowed the subject to accept the flaw of the Others. At this point, the subject will be freed from the state's ideological seduction, but on the other hand, they can also negotiate with even the worst characteristics of the state.

## References

- Hanan, David dan Basoeki Koesasi. (2011). "Betawi Moderen: Songs and Films of Benyamin S from Jakarta in the 1970s—Further Dimensions of Indonesian Popular Culture," *Indonesia 91* (April 2011)
- McGowan, Todd. (2007). *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. New York: State University of New York.
- Nugroho, Garin dan Dyna Herlina S. (2015). *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Sen, Khrisna. (1994). *Indonesia Cinema: Framing The New Order*. London: Zed Books Ltd.
- Stavrakakis, Yannis. (2007). *The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory, Politics*. Edinburgh: Edinburg University Press.
- Stavrakakis, Yannis. (1999). *Lacan and the Political*. London-NY: Routledge.
- Yngvesson, Dag. (2014). "The Earth is Getting Hotter: Urban Apocalypse and Outsider Women's Collectives in Bumi Makin Panas," *Plaridel*. Vol. 11 No. 2. August 2014

# **Bromocorah... Where Is It? A Study on the Idea, Phenomenon, and Film of Bromocorah from A Criminology Perspective**

Maria Christina Silalahi

Through this paper, I attempt to examine issues related to the phenomenon of “bromocorah” in terms of its ideas, and a case study of two Imam Tantowi films titled *Carok* (1984) and *7 Manusia Harimau* (1986) from the perspective of criminology. I chose these two films for the context of the year they produced, the 1980s period when *Petrus*<sup>1</sup> killings were a significant social phenomenon at the time—it became a social terror for the people because of the political control applied by the New Order regime. Considering their narrative content, the two films framed local phenomena related to more common social conflict problems in Indonesia.

*Carok* was produced in 1984 and was released the next year, 1985. The film tells the story of a conflict in a Madurese family pitted by outsiders, in this case, were business people, who utilized Madurese local traditions as conflict management tools for their own interests. The cultural values of *carok* were misused for the benefit of capitalism and modernism.

The second film is titled *7 Manusia Harimau*. Produced in 1986, it tells a story of a socio-cultural clash between the paradigm of modern life and tradition. The two issues in the film, especially the subject matter chosen by Imam Tantowi, are the two examples that best represent the bromocorah phenomenon that lives in various social situations and diverse human cultures.

Before I discuss the two films further, surely we must first comprehend the framework of ARKIPEL’s construction in interpreting bromocorah as a concept, which was later adopted as a major theme of the festival. I am trying to offer my personal mapping of ARKIPEL’s frame of bromocorah, through three main points.

In the first point, I try to underline ARKIPEL’s view of the situation or background that caused bromocorah to be narrowly defined by social institutions, from pre-independence

---

1 Editor’s Note: *Petrus* killings (abbreviation of *penembakan misterius*, translated roughly into “mystery killings”) were a series of extrajudicial executions in Indonesia that occurred between 1983 and 1985 under President Soeharto’s New Order regime.

times to the present. The definition is influenced by social and political construction that works in a certain space and time. This, according to ARKIPEL, is contrary to the characteristics of the *bromocorah* itself. As in the second point, the characteristics of a *bromocorah* can be measured by its essence, position, and role in society. In my opinion, in their efforts to unlock the potential of bromocorah as a progressive and practical concept for the development of cinema knowledge, ARKIPEL offers an approach in terms of cinema aesthetics, namely how bromocorah is addressed as a metaphor of visual language and artistic findings in the history of world cinema.

Judging from its history, bromocorah is constructed both socially and politically. Social institutions adopt terms that people have used for generations to refer to local events, that is bromocorah itself. Throughout social and political turmoils, social institutions, for example—the state (the Dutch government)—through its legal institutions, politicized bromocorah. My basis for this is the 1981 Ong Hok Ham essay<sup>2</sup>.

This social and political construction causes a prejudiced view towards bromocorah. It does not only impact the meaning of the term but also how people respond to the presence of bromocorah. Mochtar Lubis criticized this impact in one of his short stories titled *Bromocorah*, published in 1983. On the one hand, social construction places bromocorah as a party that has a certain social capital, yet this position confirms its marginal aspects. On the other hand, the political construction impacted them to an extent; the bromocorah label gives them certain privileges (respect from others), but at the same time, they have to face limitations of access as ordinary people.

The literature by Ong Hok Ham and short stories written by Mochtar Lubis represent criminological theoretical framework regarding social change, which in its development is closely related to the labeling practices occurring in our society. Hagan explained that formal law is a form of equalization of moral perceptions towards change in situations and social control. The change in question is the development of traditional society, which he called the *Gemeinschaft*, to the form of modern society, which he called the *Gesselschaft*. The leveling of moral perceptions can be seen as standardization of morals and behavior by social institutions. According to Sumner, the law formed by the leveling of moral perception may not be effective because it contradicts society's behavioral pattern. This contradiction can occur since society's interests are at odds with the interests of social institutions or authorities. Because, according to Robert K. Merton, the nature of law is paradoxical. In this sense, the aim to manage society (or its manifest function) can also trigger something outside the prediction of its arrangement (the law has a latent function), something that can be positive or negative.<sup>3</sup> One of the negative effects is labeling, as mentioned by Mead. However, from this mapping, we can conclude temporarily that the labeling of bromocorah occurs because of the social and political construction I have just explained.

2 Editor's Note: Ong Hok Ham's article is titled "*Bromocorah dalam Sejarah Kita*" (*Bromocorah in Our History*), written in 1983. This article was republished in Ong Hok Ham's collection of essays compiled by TEMPO Data and Analysis Center, collaborating with Freedom Institute from LSSI, Jakarta, in 2003. Compiling 70 of his columns in Tempo magazine during 1976-2002, the book was titled *Wahyu yang Hilang, Negeri yang Guncang*.

3 Editor's Note: Abstracted from "Introduction to Criminology: Theories, Methods, and Criminal Behavior" by Frank Hagan, 2013, Jakarta: Kencana Prenada Media Group.

How does the cinema of Imam Tantowi frame “bromocorah” based on the framework I have offered? According to ARKIPEL’s perspective, social construction becomes a determinant factor that obscures the broad definition of bromocorah, then puts it in an ambiguous position as a means of control. Here, I see ARKIPEL’s attempt to clash the boundaries of knowledge from bromocorah by offering three new keywords: that the **essence** of its broad meaning shows its progressiveness as a concept; its ambiguous **position** enables the practice of experimentation; and if the authority can put bromocorah in a **role** as the means of control, we can also speculate that the authority of the cinema puts bromocorah in a role of a framing tool. Then, I will examine it from three aspects, namely the story, visual language (montage), and a cinema movement.

### **7 Manusia Harimau**

Throughout this film, I draw two cinematic constructions offered by Imam Tantowi, referring to the presence of bromocorah in the film’s narrative. First, bromocorah who try to blend in with society. A filtration process occurs both on bromocorah (as a form of solid power of tradition) and on society. We can see this in the class scenes that are narratively exposed.

As a middle school teacher in a region that maintains traditional values, the protagonist affirms his position when he punishes one of his students for not working on a problem properly. The consensus is an important keyword in the narrative to guarantee the position of the ruler. Filtration in the society is related to the consensus that occurs over the existence of society towards modernity and a society that still holds strong traditional values. The social phenomenon mentioned by Hagan is seen in his explanation in the *Gemeinschaft* and *Gesellschaft*. Meanwhile, the filtration against bromocorah here is expressed as local culture. The consensus is influenced by the power of the chief of the tradition (elder/tiger phantom/ *Inyjak*). In practice, we can see the control over modern law and society that conforms to the perspective and social interaction in a period of cultural transition. From this consensus, a certain perception of the *bromocorah* label was born. The law, both modern and traditional, reveals their manifest functions, such as local rules through the spiritual beliefs held by the society and the performance of the SPP officers. There is also its latent function, namely the unpreparedness of the elements of society in dealing with social change as well as conflicts between customary elders who are *bromocorah* and the local ruler at the same time. So in this first cinematic construction, bromocorah is a means of framing cultural criminology that can answer the limitations of formal law in managing the society.

The second cinematic construction is seen through the presence of a figure, which I am calling “the not-a-ghost spectre”. This figure appears in several scenes throughout the film. Interestingly, this figure was an individual driven out of society because he refused to follow the belief and expectation that was agreed upon. The presence of the not-a-ghost spectre shows how modernity attempts to infiltrate the tradition. There is a defense layer in the tradition that deters the modern. Whereas the presence of the not-a-ghost spectre functions as an intermediary for communication. He became a metaphysical speech tool (outside reality). In this aspect, Imam Tantowi sees bromocorah as a local/custom/tradition/cultural discourse or as a cultural vocabulary upon the expansion of modernism (scientific paradigm).

### **Carok**

While in *7 Manusia Harimau* I described the cinematic construction as a whole, in *Carok*, I try to analyze three scenes that I see as key statements from Imam Tantowi as a director.

In one of the scenes in *Carok*, a business meeting was held to resolve a conflict between the protagonist's family and his rival's family. The protagonist eavesdropped on a conversation between his father and brother at the dinner table, discussing how their rival businessmen employed bromocorah. In this scene, the director plays with two different backgrounds: the dining room and study room, through a juxtaposition shown through the back-and-forth camera movement. This kind of montage visually indicates the class position of the subject. Meanwhile, cinematically, Imam Tantowi also presents the culmination of the protagonist's inner conflict through the scene where he closes the Law Sociology book. The closed book scene seems to reinforce the director's view of legal relativity (the position of social instruments in the community) in dealing with the bromocorah phenomenon or social conflict institutions. The meaning of the scene was not explained to the audience, because in the film, the interpretation exists in the audience's mind. But, if we examine further, the book was written in the 1980s by Dr Soerjono Soekanto, a sociologist, and it was generally used as teaching material by state universities at the time. This means that Imam Tantowi tried to describe the contemporary situation of bromocorah at that time through the language of cinema. Instead of describing the position, role, and essence of bromocorah, the director experimented with visual articulation.

In the scene where the protagonist discussed the development of his research with the lecturer in the lecturer's room, we are faced with a change in the protagonist's perspective regarding *bromocorah* and the legal position. In this scene, the director visually articulates bromocorah's breadth of meaning and the limitations of the law in dealing with *carok*. The lecturer represented the response of the academic world, objectively assessing the protagonist's personal opinion as a scientific hesitation. When the lecturer refers to the "sanctions" (translates to *sanksi* in Indonesian, but pronounced as *sangsi* —*Ed.*)—which in my opinion contains two meanings, namely *sangsi* as "doubts" and *sanksi* as "actions that conflict with the law"—the director presents a photo of Soeharto, the highest authority of the country at that time. This scene represents how the New Order controlled *bromocorah* (*carok*) through its apparatus of power; in which *bromocorah* is the subject of the protagonist's thesis research.

While in the two previous scenes, Imam Tantowi offered us the essence and role of bromocorah related to the deconstruction of its meaning and how it is politicized, in the third scene, we see Imam Tantowi's cinematic articulation of the ambiguity of bromocorah. The concept of labels in criminology is presented through scenes after the act of killing that ends in jail; this is an explanation of the flow of the criminal justice system. The visual expression of the *bromocorah* (the protagonist) who rejects the possibility of corrupt behavior is contrasted with the discourse of *bromocorah*'s love affair (represented through audio). The contradiction was further emphasized in the next scene, through the visual of prison bars which separated the bromocorah (the condemned) from the two members of his family (who stood outside the bars). In my opinion, this represents social identification of the subject by the law, or

the criminal justice system, or the state, that the protagonist is a criminal. However, the criminal spoke precisely of his moral and cultural honor, and firmly the director's camera moved closer to the protagonist's face through the bars. This montage shows the director's reflection in framing bromocorah through cinema. And the superimpose presented at the end of the film actually functions as a poetic knife that is able to arouse the morale of the audience in assessing *bromocorah* or *carok* itself, that bromocorah is relative. This is what I mean by a narrative exploration, hand in hand with an exploration in visual language by Imam Tantowi regarding the progressivity of an essence, the experimentation of the position, and the framing of the role of the *bromocorah*.

As a conclusion, this case study of two Imam Tantowi films confirms how cinema is able to deconstruct our understanding of the essence, position, and role of bromocorah. This can be read through Imam Tantowi's position as a director in the '80s when the *bromocorah* phenomenon occurred during the regime of control. Meanwhile, the potential of the idea of bromocorah in our cinema, of course, can be seen by reviewing other works of the same era. I believe that Imam Tantowi was not the only director who framed this phenomenon at that time. Therefore, to expand the essence of bromocorah, we can conclude that the construction of bromocorah is inherent in the filmmakers' progressivity on working through the language of cinema because the language of cinema is able to transcend scientific stagnation.

## APPENDIX IV

### **COPY OF PANEL III DISCUSSION SESSION “Case Study on Bromocorah Phenomenon”**

**Dhuha Ramadhani** (Moderator of Panel III)

Okay, thank you. Audiences with any questions or comments are welcome. Yes, there is one. We will hold the question first. Please state your name and the festival you represent, to keep it on the record.

**Budi Irawanto** (Jogja-NETPAC Asian Film Festival [JAFF])

Thank you. My name is Budi Irawanto from UGM, representing Jogja-NETPAC Asian Film Festival, known as JAFF. I have two questions. First, for Dini, and the second one for Umi, yes, Michan. For the first question, I will use the phrase that Garin used in the previous section, “paradox”. I’m curious, maybe you can explain from your experience of curating UI Film Festival that mainly distributes student films. When the exposure to film knowledge and reference is boundless in the accessible cyberspace, the storytelling craft does not expand in this new generation—maybe you can answer for them? What happened? Are the students having a problem with digital media literacy? Are their purpose solely to have fun, therefore not utilizing this reference? Or are there any other causes? And why does it occur? Maybe it is related to the learning system in higher education? It is possible.

The second one, for Michan (Umi Lestari —*Ed.*), my question is: is there any difference between Nawī Ismail and Nya’ Abbas Akup, who does a lot of comedy loaded with social critique? One of his films was *Inem Pelayan Seksi* (1976 —*Ed.*). Is there any aesthetic difference in their approach? Indeed, Nawī directed more Warkop DKI films—besides Arizal. Is there any difference in this case?

Another question is, some say that comedy is one of the strategies to overcome censorship. It’s a way to avoid them. My question is, have Nawī Ismail faced any problems with censorship? Because, we can see that the issues he dealt with are pretty sensitive, for example, the scene with the boots. That’s all. Thank you.

**Dini Adanurani**

Good afternoon. This is interesting because I thought about how our limited movements in the past can produce experiments or creativity that underlines the urgency of self-expression. This matter can also be related to the paper I presented [in] last year[’s Forum Festival]<sup>1</sup>. According to my observation, some things raise this urgency—I mean, during the New Order, a student movement was one of the responses. If there were no enemy from the outside, they wouldn’t be united in a movement to counteract it. In the early days of Reformasi, the movement flourished in the spirit of celebrating their freedom of expression, in the sense of, “Yes, we can

---

1 Dini Adanurani, “Film Community as a Medium of Identity Search” (paper presented at Forum Festival: ARKIPEL Homoludens – 6th International Documentary and Experimental Film Festival, Goethe Haus - Goethe-Institut Indonesien, Jakarta, August 9 2018)

do many things!" They found out the freedom to create; the euphoria was in the air. Nowadays, those ease of access—when it's too easy, only those who persist in what they do will tinker deeper. In terms of the storytelling craft, I don't think it's regressing, but the intensity to learn might decrease due to the ease of access. It might be laziness because there is no urgency; you can do it anytime. At least that's what I've observed, other opinions or additions to mine are welcome.

### **Moderator**

I think Michan (Umi Lestari —*Ed.*) can add to the last points, regarding whether academic film education influences the students' state of impasse.

### **Umi Lestari**

For Budi, honestly, I've only seen a couple of Nya' Abbas Akup's films. I saw *Inem Pelayan Seksi* only on low-resolution on YouTube so that I couldn't see the details of his picture. The second one, *Ambisi* (1973 —*Ed.*), is more of a drama film. The last one I've seen was *Koboi Sutra Ungu* (1981 —*Ed.*). I think, Nya' can cleverly work his words because I remember a scene when the two main characters in *Koboi Sutra Ungu* was on a date, and the woman asked, "What's your sign?" the man answered, "Taurus," "Taurus, why are you so helpless?" I'm relating this to the socio-political conditions of the era. In the '80s, we only had three political parties, Golkar, PPP, and PDI. PDI has the logo of a bull; a bull resembles the sign of Taurus. This makes me think this is Nya' Abbas Akup's quip against the PDI members. "You claim that you're bulls, how come are you powerless against your own government?"

While Nawī's comedy is more down to earth, the romance that ends in a sudden, not getting a partner, it's closer to our daily life. But, he can combine it in pictures that seem odd in composition. For example, in *Ratu Amplop* (1974 —*Ed.*), in the middle of the day, Ratmi B-29 was seen wearing a Marilyn Monroe dress. It's weird to see in that hot weather. Also, in *Benyamin Tukang Ngibul* (1975 —*Ed.*), we see a boot inside a cooking pot. That's not logical. Only Nawī can do that. To this day, I still haven't found any odd pictures like these in other Indonesian comedies.

In terms of censorship, Nawi is, well, he is “outside” the grand Indonesian cinema discourse. But, he’s a friend of the government, Mr Misbach (Yusa Biran —Ed.), also with Jamaluddin Malik. He’s close with both the left-wing and the government. That’s why some of his films were funded by the government, such as *Mereka Kembali* (1975 —Ed.). But during his time with PT. Adhi Yasa—I’m still finding out what Nawi is actually doing—suddenly, in a period, he makes everyday comedy. This is still a mystery for me. But then, the censorship was enforced by society instead. For example in *Ratu Amplop* film, Benyamin made jokes about widows. I read the news that a league of widows criticized Benyamin for degrading widows in that film. When the film was released, Benyamin openly apologized to widows around the nation for making those jokes.

For the last point (the question for Dini Adanurani —Ed.), maybe Budi as a senior lecturer can answer it. Thank you.

**Moderator**

Are there any questions or comments? Well, if there are no more questions, we can continue our chat outside. Thank you, everyone, for attending this panel. Don’t forget; tomorrow we still hold the Forum Festival until afternoon. In the evening at 7 PM, we have our festival opening. Thank you. Thank you, Maria, Michan, and Dini. Good afternoon.



# *PANEL IV*

TONY TRIMARSANTO  
IRWAN AHMETT  
JASMINE NADUA TRICE

*MODERATOR*  
AKBAR YUMNI

EKSPERIMENTASI SENI DAN PERFORMATIVITAS  
ART EXPERIMENTATION AND PERFORMATIVITY



# Kemarin dan Hari Ini<sup>1</sup>

Tonny Trimarsanto

---

<sup>1</sup> Catatan Penyunting: Teks berikut adalah hasil suntingan dari transkripsi rekaman audio dari presentasi Tonny Trimarsanto.

Terima kasih dan selamat pagi semuanya. Awal ketika saya diminta untuk *sharing* di sini, saya sangat senang karena ini berkaitan dengan pengalaman-pengalaman saya, yang memang tidak lepas dari apa yang saya alami sejak kecil. Saya lahir dan tumbuh dari keluarga yang senang dengan kesenian tradisional. Kakek dari keluarga besar kami punya sebuah kelompok musik karawitan dan gamelan. Lalu sejak kecil saya tinggal di Klaten. Klaten itu suatu kota yang terletak antara Jogja dan Solo. Yang menarik buat saya adalah situasi bahwa di Klaten ada lebih dari 13 bioskop pada waktu itu. Di tingkat kecamatan, paling tidak ada satu sampai tiga bioskop kecil. Di Pedan ada tiga bioskop, di Delanggu ada tiga bioskop, di pusat kota itu ada empat sampai lima bioskop.

Lalu saya juga ingat bahwa bapak saya adalah penggemar film dan saya sering diajak nonton. Film yang paling sering kami tonton pada waktu saya masih kecil, sekitar tahun 1970-an, adalah film-film komedi Ateng-Iskak, Bagio dan lain-lainnya. Itu yang sampai sekarang masih saya ingat. Terus, saya selalu membayangkan bahwa dunia itu menarik, dunia itu sangat komedi, dan saya selalu senang ketika Bapak mengajak saya untuk menonton di bioskop. Beranjak kemudian setelah film komedi, saat remaja saya suka film India. Saya suka film-film India pada waktu itu, yaitu saat saya SD-SMP. Seringkali saya menyisihkan uang untuk sekedar menonton film-film India. Pada waktu itu, harga tiket masuknya adalah Rp200,00 atau Rp300,00 paling mahal.

Nah, ternyata setelah saya tarik ke belakang, apa yang saya alami ketika masa kecil itu ternyata mempunyai banyak pengaruh ke dalam karya-karya saya hingga saat ini. Artinya apa? Misalnya, hingga saat ini saya sudah membuat empat film tentang waria, tentang transgender. Sampai pada akhirnya teman-teman menyebut saya sebagai "sutradara waria". Setelah saya tarik lagi tentang kenapa saya bisa mempunyai karya seperti itu, saya teringat lagi bahwa ketika kecil, jarak sekolah agak jauh dari rumah dan saya melewati pasar tanpa alas kaki untuk berangkat ke sekolah. Setiap kali saya pulang sekolah, saya harus melewati pasar. Di pasar itu banyak sekali pengamen, salah satunya adalah waria. Bagi saya itu menarik. Pertemuan itu menarik sebagai sebuah peristiwa. Lalu saya mencoba untuk berpikir, "Kok ini tidak dikenalkan di dalam keluarga saya?" Bapak-Ibu

tidak pernah mengenalkannya ke saya. Saya mencoba mencari tahu. Pada akhirnya, setelah saya besar dan mempunyai peluang untuk membuat karya film tentang waria, semuanya menjadi terjawab.

Artinya, pengetahuan saya tentang proses penciptaan itu tidak lepas dari apa yang saya alami sejak kecil. Ruang sosial atau bahkan trauma yang saya alami kuat sekali sehingga mendorong saya untuk membuat karya. Pilihan-pilihan peristiwa yang bagi saya terasa menakutkan atau penting untuk diangkat telah mendorong saya untuk terus-menerus menekuni metode semacam itu hingga saat ini untuk memilah apa yang harus saya buat dalam sebuah karya. Ini juga sebenarnya menyangkut pilihan. Ada banyak peristiwa dalam ruang sehari-hari yang selalu menarik untuk diungkap ke masyarakat dan penonton. Tapi ini selalu terkait dengan ruang yang menjadi trauma dan pilihan; bagaimana saya mempunyai strategi untuk mengangkat trauma lewat karya. Bagaimana keluarga kami adalah keluarga yang distigma sebagai komunis pada waktu itu, misalnya. Dan untuk keluar dari stigma semacam itu sebenarnya sangat sulit. Makanya kami di keluarga besar tidak disarankan untuk memilih pekerjaan-pekerjaan yang memang tidak sesuai dengan apa yang kami alami pada waktu itu. Ini trauma terbesar dalam keluarga. Artinya apa? Pilihan-pilihan isu film yang saya kerjakan selalu hal-hal yang memang bagi saya berkaitan dengan trauma masa kecil saya. Film tentang gender, tentang hak perempuan, ataupun tentang isu kekerasan peristiwa 1965, selalu ingin saya angkat. Dan sampai hari ini saya masih mempertimbangkan untuk mengeluarkan beberapa film yang memang berkaitan dengan trauma-trauma tersebut. Nah, pilihan kekaryaannya dalam karya-karya saya berangkat dari proses upaya untuk melakukan seleksi. Jadi setiap peristiwa saya seleksi dan kerucutkan lagi menjadi hal yang spesifik serta mungkin penting untuk penonton.

Nah, selain itu juga berkaitan dengan krisis. Saya melihat bahwa karya selalu berkaitan dengan krisis. Krisis apapun jika bagi saya dirasa penting untuk diangkat menjadi film, maka akan saya lakukan. Misalnya, dulu Klaten adalah lumbung padi terbesar era Orde Baru. Tapi, ketika ada suatu perusahaan air minum besar—saya tidak perlu menyebut namanya dan lain-lain—konflik mulai terjadi. Antar petani saling berkonflik dan berebut air karena sumber daya air semakin menipis. Itu adalah peristiwa yang bagi saya sangat penting untuk diangkat menjadi film. Lalu muncul karya, misalnya *Hari Yang Indah*. *Hari Yang Indah* menceritakan soal bagaimana masyarakat di suatu desa yang begitu aman lalu terusik dengan hadirnya suatu perusahaan. Selalu seperti itu. Jadi, memang peristiwa-peristiwa yang bagi saya harus saya seleksi dulu. Peristiwa ini tidak hanya sekedar penting, karena semua peristiwa mungkin dirasa penting seperti pada peristiwa yang sehari-hari yang saya hadapi, tapi tidak selalu penting untuk diangkat menjadi sebuah karya. Saya masih selalu berpikir bahwa, apakah setiap krisis tersebut penting untuk diangkat? Sejauh mana saya punya akses?

Jujur saya bukan pembuat film yang mengandalkan *funding* (pendanaan —*Peny.*). Saya selalu mengerjakan karya dari apa yang saya punyai. Saya selalu berpikir: ada peristiwa menarik, lalu akses saya seperti apa? *Accessible* tidak? Itu penting untuk saya pertimbangkan sebelum saya membuat karya. Sejauh mana saya punya kedekatan dengan peristiwa itu? Peristiwa 1965 sangat dekat dengan saya. Setiap hari menjelang perayaan

Idul Fitri, nenek selalu mengajak saya naik angkutan umum dan berhenti di tepi sungai. Lalu nenek ini mengajak saya waktu saya masih kecil untuk menabur bunga. Saya tidak tahu bunga apa dan ini tempat apa. Saya tidak tahu. Tapi setelah itu saya baru tahu bahwa itu adalah tempat dulu kakekku dibunuh.

Jadi seperti itu. Hal-hal yang dekat, hal-hal yang ada akses. Hal itu selalu saya pikirkan untuk bisa saya angkat menjadi sebuah film. Soal kedekatan, soal aksesibilitas. Lalu juga soal kemungkinan dengan apa yang saya punyai. Karena saya percaya bahwa setiap krisis selalu menciptakan kesadaran. Dalam krisis itu ada kesadaran, ada ketekunan dan kerja keras. Saya selalu berpikir seperti itu. Krisis itu penting untuk disiasati. Krisis itu penting untuk diakali; bagaimana caranya kita bisa keluar dari krisis. Saya selalu mencoba untuk mengambil peran dalam krisis itu. Makanya setiap krisis, saya selalu melihatnya sebagai sebuah kesadaran yang penting untuk diangkat lewat media yang saya pahami—lewat kamera, misalnya.

Nah, lalu persoalan yang selanjutnya adalah ketika sampai hari ini mayoritas film saya itu non-*funding* atau tidak ada sponsor, bagaimana menggerakkannya? Bukan persoalan yang gampang sebenarnya untuk bisa *survive*. Saya tinggal di Klaten dan saya mengerjakan film dokumenter. Lalu yang saya punyai apa? Saya hanya punya kamera, saya hanya punya alat *editing*, saya hanya punya teman, lalu saya hanya punya modal pengetahuan dan pengalaman atau pun trauma-trauma yang saya punya. Itu saja. Saya tidak punya modal kapital yang besar yang bisa memberikan suatu kemewahan dalam produksi film. Makanya film-film yang saya kerjakan selama ini tidak pernah selesai dalam 1-2 tahun. Saya akan menghasilkan film paling cepat 3 - 4 tahun, atau 5 tahun. *Mangga Golek Matang di Pohon* dimulai tahun 2007 dan saya selesaikan dalam waktu 4 tahun. Lalu *Doa Terakhir* saya kerjakan tahun 2008 dan baru selesai tahun 2017. Itu pun semuanya penuh dengan keberuntungan. Artinya apa? Saya selalu percaya bahwa ada modal sosial, modal pertemanan, modal intelektual, dan itu yang bisa saya punyai. Hanya itu. Saya tidak punya kapasitas lebih. Kalau pun nanti misalnya ada peluang *pitching*, saya baru akan *pitching*. Ya selama ini saya hanya mengandalkan situasi bahwa saya punya akses dengan peristiwa, saya menggunakan akses itu sebaik-baiknya. Karena ini penting untuk langkah awal ketika saya ingin membuat film. Nah, dengan adanya modal intelektual, pengetahuan, sosial, dan mungkin alat-alat sederhana yang saya punyai, saya mulai berkarya. Mulainya selalu seperti itu. Nah dari situlah setiap krisis memang bisa menghasilkan karya. Memang di situ ada ketekunan, kerja keras, dan upaya-upaya untuk mencari jawabnya.

Nah, orang sering berpikir dan bertanya pada saya misalnya, “Kenapa saya lihat kamera di karya-karya Anda tidak pernah nampak sebagai kamera?” Konon—pernah ada yang *ngomong*—[kamera] “tidak berjarak” atau sejenisnya [dalam karya saya]. Saya *nggak* tahu istilahnya. Tapi, bagi saya, kamera itu ya mata saya, pengetahuan saya, empati saya, dan ruang saya dekat dengan subjek. Saya tidak menganggap kamera itu sebagai benda yang berjarak dengan saya. Jadi, ketika saya mengerjakan karya, saya selalu berpikir bahwa saya adalah bagian dari peristiwa itu. Saya bagian dari isu itu. Ini penting karena ketika saya mencoba untuk mengambil jarak di luar itu, yang terjadi adalah saya tidak merasakan

kedekatan dengan si karakter—dengan subjek. Nah, biasanya ketika saya berkenalan dengan subjek, misalnya, saya langsung mengatakan dengan jujur bahwa saya akan membuat film dengan Anda. Kita mempunyai tujuan yang sama. Kenapa kejujuran ini penting untuk saya ungkapkan dari awal? Karena di dokumenter itu, hubungannya bukan hubungan ekonomi. Hubungannya adalah hubungan persaudaraan. Hubungannya adalah ketika dari sikap Anda bertemu, lalu muncul empati, lalu muncul kesadaran dan empati.

Bahkan ketika pembuatan film itu berakhir, [hubungannya] sampai pada tingkat persaudaraan. Itu yang saya rasakan. Misalnya, hingga saat ini, saya masih menjalin hubungan dengan subjek yang saya kerjakan filmnya 12 tahun yang lalu, yaitu tahun 2006. Bahkan beberapa pengalaman misal ketika film itu menang di festival, saya akan mengabarkan, “Film Anda menang, film kita menang, ayo, Anda mau apa lagi?” Selalu seperti itu. Saya melihat bahwa mengerjakan film bukan sebagai sebuah kerja ekonomi, tapi lebih sebagai sebuah kerja kolektif yang di dalamnya ada keterikatan emosi, kedekatan, lalu ada persaudaraan. Dan itu yang saya jaga hingga saat ini ketika saya menyelesaikan film.

Persoalan bahwa bagaimana saya dekat dengan kamera, itu gampang-gampang susah untuk dijelaskan. Saya tidak lalu bilang, “Mbak, jangan anggap saya bawa kamera”. Saya jarang mengatakan itu pada subjek saya. Saya hanya datang, kita bercakap-cakap tentang hal yang sangat personal, tidak selalu yang formal. Ya, begitulah hubungan lalu muncul. Jadi, selama ini yang saya lakukan adalah mencoba mendekati karakter tidak dengan pola bahwa saya berjarak dengan karakter saya. Tapi saya adalah bagian dari peristiwa itu. Makanya ada suatu pengalaman yang menarik, yakni ketika telah dua belas tahun saya menggeluti isu gender, tiba-tiba tahun lalu saya diminta memberikan kata pengantar [untuk] terbitan buku biografi seorang waria. Saya kaget dan saya bilang ke dia—namanya Erwin—bahwa saya tidak punya *background* psikologis maupun politis tentang waria. Saya tanya kenapa meminta saya. “Ya, Anda selama ini berada di pihak kami! Anda bagian dari kami!” Itu yang mengatakan mereka.

Ketika mereka membuat buku biografi dan saya diminta memberikan kata pengantar, saya *nggak* tahu apakah itu bentuk penerimaan teman-teman jaringan kepada saya. Yang pasti adalah salah satu hal yang seringkali saya pelajari adalah dokumenter itu penuh kejutan sebenarnya. Hari ini mungkin jelas akan ada peristiwa yang muncul, tapi tiba-tiba tidak ada. Atau kadang-kadang peristiwa yang tidak kita bayangkan sebelumnya justru muncul dengan spontan. Satu contoh film saya *Mangga Golek Matang di Pohon*, ada satu adegan ketika subjek saya sedang naik kapal karena ingin pulang kampung, lalu ia dilecehkan oleh para pedagang. Itu spontan. Spontanitas yang memang bagi saya selalu muncul dalam dokumenter. Dan hal-hal yang spontan tidak terduga itulah yang saya pelajari sampai sekarang dari dokumenter. Satu hal lagi adalah bahwa dokumenter itu butuh ketekunan sebenarnya, menurut saya. Karena ketika Anda tidak tekun, dengan tidak mempertimbangkan latar belakang yang [Anda] punyai, sangat sulit untuk mengerjakan dokumenter. Dokumenter itu sepi sebenarnya buat saya, *nggak* banyak kok yang mengerjakan. Tapi saya mencintai proses ini dan saya masih punya karya yang mungkin akan selesai dalam 2-3 tahun ini. Saya masih akan terus memproduksi itu, dengan

pertimbangan bahwa saya punya akses, saya punya kedekatan, saya bisa mengelola kedekatan itu menjadi sebuah energi penciptaan. Begitu, Mas.

# Perjumpaan<sup>1</sup>

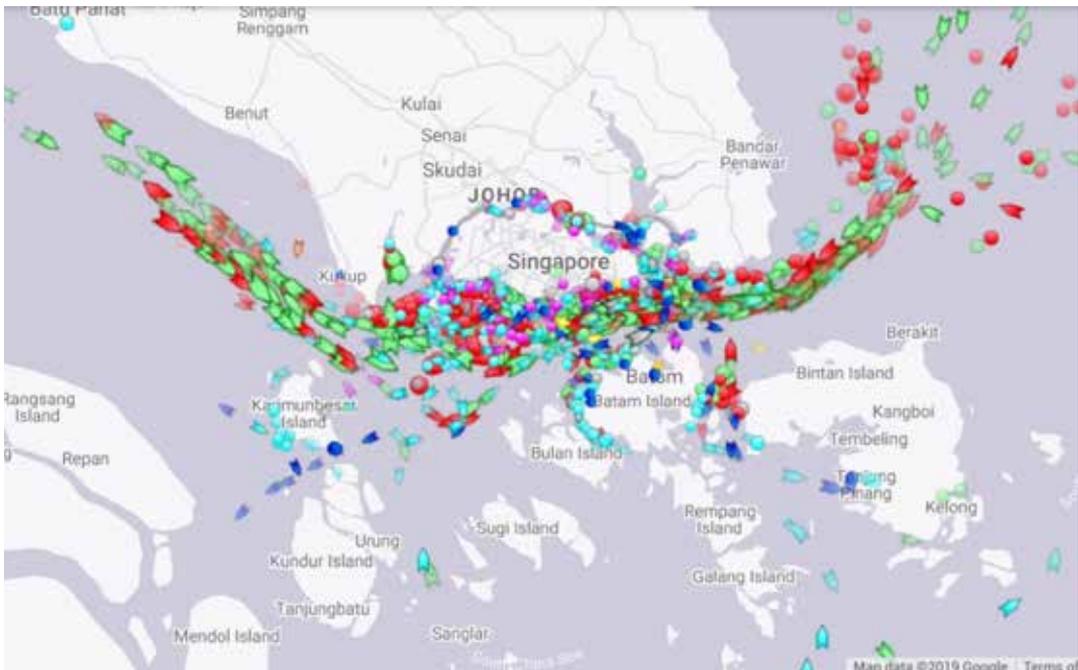
Irwan Ahmett

---

<sup>1</sup> Catatan Penyunting: Teks berikut adalah hasil suntingan dari transkripsi rekaman audio dari presentasi Irwan Ahmett.

Mungkin dalam beberapa menit ke depan, saya akan mencoba bercerita tentang sekitar tiga atau empat perjumpaan. Namun dalam rentang perjumpaan ini, saya ingin melihat suatu narasi yang lebih jauh tentang perjumpaan manusia di wilayah kepulauan yang terjadi sekitar dua juta tahun yang lalu ketika sekelompok kolektif kera dari Afrika Timur melakukan migrasi. Kemudian sekitar satu juta tahun yang lalu, perjumpaan terjadi di sebuah situs kuno Sangiran yang sebetulnya jika kita lihat kondisinya sekarang dengan satu juta yang lalu, keduanya sebenarnya tidak jauh berbeda. Kita masih berhadapan dengan bencana, kita masih berhadapan dengan segudang persoalan. Akan sangat sulit untuk mengungkapkan ini dalam waktu yang demikian singkat, tapi saya akan mencoba untuk menggarisbawahi bagaimana perjumpaan yang paling menarik dari kepulauan justru ketika ia terjadi lewat laut. Ada sebuah narasi yang muncul yang menyatakan bahwa manusia-manusia yang hidup di kepulauan Nusantara ini merupakan manusia-manusia pertama yang menaklukkan lautan.

Untuk lebih mudah, saya akan membagi [presentasi ini] ke dalam tiga perjumpaan. Yang pertama adalah perjumpaan ideologi dan perbatasan. Dalam konteks sebagai seniman, saya tertarik untuk menempatkan diri saya dalam kondisi konstelasi geopolitik. Pada proyek sebelumnya, saya dan *partner* saya—Tita Salina—melakukan intervensi di salah satu selat yang paling sibuk di dunia, yaitu Selat Malaka. Setiap tahunnya, ada sekitar 50.000 kapal *tanker* yang melalui selat sibuk yang sangat sempit tersebut. Mungkin, ini menjadi suatu perhatian kita bersama, bahwa persoalan Selat Malaka menjadi begitu rumit justru bukan karena narasi-narasi sejarahnya, tapi karena narasi sekarang yang memunculkan ide tentang perbatasan, ideologi, nasionalisme. Nah, apa yang terjadi dalam kelompok konstelasi perbatasan di Asia Tenggara tersebut sangat tercerminkan dalam persoalan-persoalan yang tidak bisa diselesaikan oleh satu negara saja. Beberapa minggu yang lalu muncul persoalan asap, terorisme, *climate change*, pulau-pulau yang hilang terjadi sedemikian cepat di konstelasi Selat Malaka tersebut. Sebagai seniman, saya selalu tertarik melihat posisi diri dalam bentuk peta. Peta merupakan salah satu wilayah yang tidak tetap namun bernafas. Peta dibuat dan ditaklukan. Tetapi juga, kita melihat sebuah perubahan yang sangat drastis justru terjadi di wilayah tersebut.



Kita bisa melihat bahwa ini adalah peta Pulau Batam tahun 1984 dan ini peta Singapura. Ukuran Batam dan Singapura tidak berbeda jauh. Pulau ini adalah pulau yang dihubungkan dengan celah paling sempit tempat kapal-kapal besar ke China, Korea, Jepang melalui celah tersebut. Tahun 1984 situasinya masih sangat hijau dan Singapura tidak berkembang sedemikian besar. Sementara tahun 2018, kita melihat Batam sudah tercabik, hancur menjadi serpihan-serpihan kota tanpa warna hijau lagi. Sedangkan Singapura memiliki luas yang bertambah sekitar 30 persen. Bagi saya, ini merupakan salah satu bentuk kolonialisme baru; bagaimana pasir diangkut dari wilayah Asia Tenggara dan dibangun untuk memperluas wilayah Singapura yang menimbulkan persoalan perbatasan hingga hari ini bersama Malaysia dan Indonesia.

Salah satu kontradiksi yang sangat menarik ialah bagaimana Singapura berkembang menjadi sebuah kota metropolitan. Simbol-simbol keberhasilan globalisasi dan pencapaian keemasan ekonomi global. Simbolnya sangat megah. Tetapi hanya berjarak 5 km, sebuah katastrofe terjadi di sebuah pulau bernama Batam; pulau yang dibangun tanpa budaya, sehingga menjadi *chaos* dan tempat bromocorah bermunculan. Ini salah satu kejadian berupa perang antara polisi dengan TNI.



1984



2018



Perang itu terjadi karena oknum TNI melindungi penyelundupan minyak. Dan pada saat mereka menyelundupkan minyak, polisi merazia mereka. Maka terjadilah tembakan. Ada empat korban dan ini menjadi salah satu perang kota yang cukup serius.

Hal lain yang menarik dari kota Batam adalah adanya kesenjangan ekonomi yang sangat tinggi. Malaysia, Singapura dan Brunei merupakan level ekonomi tertinggi di Asia Tenggara. Sementara itu, negara-negara lainnya terseret-seret dan terseok-seok dalam lautan hutang.



Ini adalah salah satu pulau yang sangat unik dibandingkan dengan pulau lainnya. Ia memiliki kantong-kantong tempat bagi buruh migran untuk bersembunyi. Pelabuhan-pelabuhan tikus dibangun untuk menyelundupkan minyak maupun bahan-bahan selundupan paling favorit lainnya, seperti rokok, bawang, dan bahan-bahan lainnya. Tetapi hal yang paling penting dari Batam adalah penyelundupan manusia. Kita bisa dengan mudah menemukan pelabuhan kecil tempat mereka melakukan pekerjaan yang ilegal—buat saya itu legal, ini hanya karena negara mengenalinya sebagai ilegal. Mereka melakukan *crossing* pelabuhan, umumnya ke Malaysia, atau kemudian mereka harus *extend* ke Singapura dan kembali bekerja di Singapura. Konstelasi hal tersebut menjadi sangat mudah diakomodir oleh para preman, seperti salah satu keluarga ini yang memang bergerak dan bekerja untuk merealisasikan hal-hal tersebut.



Ini adalah salah satu orang yang membantu saya selama saya tinggal di Batam, umurnya mungkin sekitar pertengahan 30-an. Saat ini ia bekerja di perusahaan pengelasan dan pengeboran minyak untuk membuat penggalian dari perusahaan Inggris. Tetapi ketika saya berjalan dan mengenal dia lebih jauh, ada sesuatu yang berbeda dengan tubuhnya. Bisa dilihat di sini [di layar —*Peny.*] tidak begitu detail—tapi di sini [di gambar tubuh —*Peny.*] ada proyektil peluru, barangkali satu dan dua. Itu suatu bekas yang sulit dihilangkan. Dia mengaku pada saya, dia adalah salah seorang mantan kombatan dari Gerakan Aceh Merdeka. Melarikan diri ketika gerakan militer Indonesia semakin kuat. Batam adalah tempat yang paling ideal untuk membangun ideologinya, mengirimkan uang dan



membangun keluarganya. Di kemudian hari, saya berkolaborasi dengan beliau. Salah satu proyek yang saya lakukan dengannya adalah mencoba menerobos perbatasan Singapura melalui laut. Dan pertunjukan ini langsung dilakukan *live streaming* ke Singapura.

Perjumpaan kedua adalah dengan para penguasa lautan. Dalam hal ini bukan angkatan laut, tetapi mereka yang memang bersumpah atas nama laut. Mereka adalah lanun atau para bajak laut. Para lanun memang dipergunakan oleh kekuatan-kekuatan penting di Selat Malaka semenjak perjuangan melawan Belanda, Inggris, dan kekuasaan Eropa. Ada dua bajak laut yang saat ini eksis di dunia; yang pertama di Somalia, yang kedua di Malaka. Bajak laut Malaka memiliki sistem mekanisme yang sangat luar biasa. Mereka



menerapkan falsafah gotong royong. Kerja kolektif mereka jauh lebih baik dibandingkan kerja kolektif seniman. Bahkan penghasilan mereka sebulan itu sekitar sepuluh juta, lebih besar dari penghasilan saya. Cara-cara untuk melakukan pembajakan menjadi sangat luar biasa karena memiliki keanggotaan teknis dan juga menggabungkan nilai-nilai mistis. Ini salah satu cara mereka bekerja.

Beberapa bulan yang lalu, saya bertemu dengan salah satu *ex-lanun*, yang kebetulan sudah hijrah dan tinggal di Utara Jakarta. Lalu kita sepakat melakukan kolaborasi untuk menanam sebuah pohon di dasar laut. Memang, itu adalah salah strategi sebelum Jakarta kita tenggelam. Kemampuan menyelam para lanun ini luar biasa. Mereka memang orang-orang yang begitu dekat dengan laut.

Lalu berikutnya adalah kontestasi narasi. Ini tentang kota yang paling kita cintai juga sekaligus benci; Jakarta. Saat ini, Jakarta menghadapi situasi yang amat sulit. Ada berbagai macam ancaman, termasuk terorisme dan polusi udara. Tetapi ada satu hal yang saya temukan cukup unik dan itu cukup merepresentasikan bagaimana kekuatan informal ataupun bromocorah mampu mengakali atau menyiasati—seperti yang tadi sudah disampaikan oleh Mas Tonny—sistem yang sudah ada. Ini suatu kerumitan tentang bagaimana kota berkembang dan bagaimana sistem bromocorah itu bisa benar-benar mengadili sistem negara.

Saya mengambil satu contoh tentang sebuah wilayah yang sangat unik. Jadi kalau di komiknya Asterix itu ada Desa Galia. Semua wilayah sudah dikuasai Romawi tetapi Galia adalah wilayah yang paling independen. Begitu pun dengan situs Makam Mbah Priok. Ini adalah kompleks Pelindo (pelabuhan Indonesia — *Peny.*). Ini kawasan komersial dan *trading* serta lokasi tempat kontainer-kontainer bergerak ke dunia dan ke seluruh kawasan Nusantara. Kawasan ini semuanya *private* dan dijaga dengan sangat ketat. Tapi ada satu wilayah yang sangat bebas yang kita kenal dengan nama Makam Mbah Priok. Kenapa saya lihat bahwa kondisi tersebut menarik? Karena ada tiga konstelasi gagasan yang bergerak di titik tersebut. Yang pertama adalah narasi agama; bagaimana di tempat tersebut dimakamkan seorang tokoh agama suci, yang oleh sejarawan sebetulnya diragukan

apakah makam itu memang betul-betul ada. Lalu yang kedua adalah narasi tentang bagaimana para bromocorah itu mencoba untuk melanggengkan wilayah mereka dengan menggunakan narasi agama. Ini sama sekali tidak ada hubungannya dengan keimanan. Ketika ada adzan, mereka santai saja. Tapi ribuan orang setiap tahunnya berbondong-bondong datang hanya untuk mendengarkan dan berziarah ke makam suci tersebut.

Ya, begitulah orang Indonesia—di luarnya ayat-ayat Al-Quran, di dalamnya lagu hip hop. Jadi, suatu paradoks yang muncul; sama sekali bukan *ngomongin* soal nilai spiritual, tapi soal nilai ekonomi. Bahkan mereka sukses untuk meng-*hack* Pelindo untuk mengeluarkan air bersih. Air bersih adalah hal yang sangat sulit untuk mereka dapatkan dan orang-orang percaya bahwa air bersih itu adalah air suci yang menyembuhkan. Setiap hari orang ke sana melempar uang, meminum, dan melihat itu sebagai suatu hal yang sangat sakral. Juga keberhasilan mereka paling monumental adalah bisa menggolkan kebijakan ketika Ahok terguncang karena isu agama dan tidak ada pilihan lain bagi Ahok untuk mendapatkan suara kaum Muslim selain dengan merangkul mereka dan menerbitkan surat cagar budaya. Akhirnya tempat tersebut resmi dan tidak mungkin dibongkar tanpa intervensi dari departemen ataupun dari parlemen. Dan bahkan dalam level intelektual, seorang arsitek juga percaya di sana eksis suatu narasi.

Jadi, bagaimana bromocorah pada level tertentu bisa bermain memainkan kekuatan politik, intelektual, agama, bahkan aset-aset kapitalis, serta menjadi wacana yang dapat dia pertahankan berikutnya. Perjumpaan ini membuat kami terus melakukan perjalanan. Untuk berikutnya, kami menciptakan sebuah garis imajiner dengan menemukan tempat-tempat seperti itu di titik-titik di wilayah kritis di Pantai Utara Jakarta yang menghadapi ancaman *climate change*.

Tapi hal utama yang ingin saya garisbawahi terakhir adalah bahwa saya dipertemukan dengan informal bromocorah. Hal yang paling membuat saya paling tergetar adalah justru adanya kemasifan kebrutalan yang sifatnya formal. Misalkan kebrutalan formal ini bahkan bersentuhan dengan apa yang kita lakukan dalam keseharian. Adanya suatu kegagalan dalam sistem teknologi; *high-tech system failure*. Misalkan beberapa waktu yang lalu, Bank Mandiri melakukan kegagalan sistem sehingga nasabahnya bertambah uangnya, atau bertambah digitnya sekaligus berkurang digitnya. Lalu bagaimana juga kegagalan sistem teknologi terjadi ketika Jawa mengalami *blackout*. Manusia-manusia Jawa yang lupa bahwa dulunya belum punya energi sekarang menjadi *addicted* dengan energi. Atau bahkan kekuatan *fake news* yang telah menimbulkan *chaos* yang luar biasa kemarin di Manokwari terkait isu Papua. Bagaimana kegagalan sistem teknologi ini bisa menjadi suatu bentuk bromocorah formal yang mungkin tidak lagi dilihat sebagai manusia, tapi sebagai algoritma, sebagai bentuk-bentuk yang tidak berwujud.

Berikutnya adalah bencana ekologi. Minggu lalu, Jakarta menghadapi rekor menjadi salah satu kota yang paling berpolusi di seluruh dunia. Suatu rekor yang perlu kita rayakan karena kita semua turut andil dalam membuat kota ini menjadi sangat berpolusi. Juga dengan rencana pulau reklamasi. Kunjungan saya secara diam-diam ke ke Pulau D<sup>2</sup> melihat

---

2 Catatan Penyunting: Salah satu pulau reklamasi di Jakarta.

bahwa pulau tersebut memang benar-benar menimbulkan persoalan lingkungan yang sangat luar biasa dan mungkin tidak akan tergantikan dampaknya. Hal yang membuat saya surut belakangan ini adalah adanya gerakan anti-intelektualisme yang juga terjadi di mana-mana, atau lebih tepat disebut dengan *philistinism*. Sebagai seniman, saya merasa skeptik. Bagaimana orang takut ketika melihat patung-patung yang seksi, ataupun takut melihat simbol-simbol Jawa pra-Islam, takut melihat dewa-dewa yang tidak dikenal. Mereka hanya mengenal satu Tuhan dan satu kebenaran. Dalam hal ini, kita bisa melihat bahwa netizen memang memiliki kekerdilan intelektual.

Di satu sisi, *local authority* ataupun pemerintah juga melegalkan hal tersebut. Ketiadaan perlindungan untuk perkembangan budaya menjadikan kita punya tanda tanya besar; apakah kita akan mengarah kepada [masyarakat] *monoculture*? Ataukah *culture* yang lebih besar? Saya pikir *monoculture* menjadi tantangan yang lebih besar karena dua juta tahun yang lalu kita juga termasuk *monoculture*. Mungkin kita kembali ke masa lalu.

Dan yang terakhir adalah spekulasi ideologi. Ini adalah tentang bagaimana kebrutalan formal itu biasanya terjadi karena adanya suatu sistem yang *top-bottom*. Adanya suatu sistem ideologi yang dilandaskan atas satu orang saja, merepresentasikan 240 juta warga Indonesia, untuk memindahkan kapital, lengkap dengan simbol-simbol ideologi di dalamnya. Apakah ini benar kota untuk kita? Apabila saya melihat rencana untuk perpindahan kapital itu sangat jelas, bahwa kota itu hanya dibuat untuk orang-orang yang *smart*. Apakah Anda merasa *smart*? Kalau tidak *smart* saya rasa tidak ada tempat untuk kita di kota ini. Jadi mungkin perpindahan ibukota Indonesia hanya akan menimbulkan suatu sistem yang sangat jelas bahwa memang pada dasarnya diri kita adalah seorang kanibal. Kita menghancurkan Jakarta, dan memakan wilayah lainnya di Kalimantan. Terima kasih.



# **Men-Gender-kan Sejarah Nasional dan Imajinasi Kawasan**

Jasmine Nadua Trice

Pembahasan saya mengenai seni dan eksperimentasi akan fokus pada representasi sejarah baik di dalam filem maupun di dalam bentuk-bentuk anekamodus dari penelitian. Campur tangan ke dalam bentuk historiografis agaknya penting untuk membayangkan bromocorah. Sebagaimana penyelenggara festival paparkan dalam deskripsi festival mereka, "... mbingkai [bromocorah] sebagai sebuah **fenomena puitik** daripada sekadar **testimoni historis** akan menjelmakan bromocorah menjadi sebuah 'kemungkinan'."

Aksi penelitian kadang kala dapat menghadirkan ilusi tentang perbaikan dan penyempurnaan, yang berpuncak pada semacam "hasil". Karya yang akan saya jelaskan berikut ini telah diterbitkan sebagai artikel jurnal, misalnya.

Tapi sebagaimana halnya filem, penelitian beredar dalam sebuah jaringan, tatkala teks melahirkan teks lain: filem menginspirasi kritisisme, atau filem lain. Makna terbuka dan diaktifkan melalui pertemuan antara teks dan pembaca atau penonton, yang mungkin saja mereka sendiri menawarkan interpretasi dan teks baru. Seperti yang juga dijelaskan oleh penyelenggara acara ini, bromocorah ada di "adegan yang belum selesai." Dengan gagasan tentang ketidaklengkapan ini, saya ingin membahas seni dan eksperimentasi dalam kaitannya dengan representasi dari bentuk historis, terhadap karya filem yang dibuat oleh tiga pembuat filem perempuan Asia Tenggara.

Pembahasan ini didasarkan pada sebuah esai yang terbit tahun lalu, yang muncul melalui sebuah pengujian kritis yang berlangsung sepanjang tahun 2016 hingga 2018, sebagai perpanjangan dari *Association for Southeast Asian Cinemas*, atau ASEAC, sebuah organisasi yang mungkin sebagian besar dari Anda sudah tahu, melibatkan para cendekiawan, pembuat filem, arsiparis, mahasiswa, dan penggemar dari seluruh wilayah untuk bertemu di konferensi dua tahunan. Sebagaimana juga dialami oleh banyak organisasi lain, masalah praktis dan logistik terkait pendanaan pun mendorong kami untuk mendapatkan hibah dari luar kawasan—*Arts and Humanities Research Council* yang bermarkas di Inggris. Gaik Cheng Khoo, Nguyễn Trinh Thi, Philippa Lovatt dan saya bertindak sebagai mitra dalam jaringan tersebut, yang mengadakan acara simposium dan pemutaran filem di Kuala Lumpur, Hanoi, Los Angeles, dan Glasgow selama dua tahun.

Kami mengamati bahwa peristiwa itu adalah eksperimen dalam teori kolektif yang feminis, yang terjadi tidak hanya selama acara itu berlangsung, tetapi juga di luar acara yang mengiringinya: saat makan malam dan acara minum, saat berjalan di antara lokasi acara, saat menginap di apartemen saya di LA atau Airbnb di Hanoi. Peristiwa-peristiwa di luar acara ini, yang terjadi secara singkat dan bersifat *ad-hoc*, menjadi situs kunci bagi pertukaran tidak resmi, yang terjadi di sela-sela waktu.

Untuk simposium di LA, saya merancang program penayangan seri filem pendek karya pembuat filem perempuan Asia Tenggara. Ini adalah portal campuran yang sangat tertarik untuk menteorikan sejarah melalui celah antara narasi resmi dan dalam esai saya terdapat tiga ulasan dari lima film yang dipilih untuk program ini: *Jai* (Love, 2008), disutradarai oleh Anocha Suwichakornpong dari Thailand; *Shotgun Tuding* (2014), disutradarai oleh Shireen Seno dari Filipina; dan *Eleven Men* (2016), disutradarai oleh Nguyễn Trinh Thi dari Vietnam. Saya melihatnya sebagai eksperimen dalam historiografi. Di ketiga filem ini, pertanyaan tentang gender, kepengarangan, dan politik pencarian menginformasikan strategi estetika temporal yang mengganggu representasi konvensional dari waktu historis. Sejarah nasional bersifat rekursif dan tidak langsung, dan medium yang digunakan untuk mendokumentasikannya tidak transparan, tetapi secara sadar buram, mengundang perhatian pada alat produksinya dan mempertanyakan kemampuannya sendiri untuk menangkap kenyataan.

Dengan cara ini, filem-filem tersebut sejalan dengan kritik poskolonial tentang “pembangunan” sebagai hal yang universal dalam sejarah, dalam hal ini saya merujuk pemikiran-pemikiran sebagaimana yang dikemukakan oleh Bliss Cua Lim dan Dipesh Chakrabarty, dan menurut saya kritik tentang temporalitas ini pun senada dengan kritik yang ditimbulkan oleh figur bromocorah. Model-model teoritis seperti itu mengarah pada bagaimana ideologi “kemajuan” mengistimewakan pertumbuhan evolusioner pengetahuan dan nalar ilmiah, memberikan alasan yang tampaknya objektif untuk imperialisme. Pengetahuan ini menuntut bentuk-bentuk alternatif sejarah yang bergerak melampaui struktur-struktur linear yang progresif. Saya akan membahas tiga strategi yang diterapkan ketiga filem itu: kesementaraan yang berulang (*Jai*), media anakronistik (*Shotgun Tuding*), gambar atas peristiwa (*Eleven Men*).

### **Kesementaraan Yang Berulang (Jai)**

Berdurasi empat belas menit, *Jai* adalah sebuah karya meta-sinema, menggambarkan filem dalam filem. Ini mengisahkan seorang sutradara muda Bangkok yang mengambil gambar di sebuah pabrik. Filem *feature* diegetik ini dibuat berdasarkan peristiwa historis, demonstrasi Pabrik Hara di tahun 1967, di mana para buruh perempuan berorganisasi untuk mengadvokasi kondisi kerja yang lebih baik. Filem yang dibuat ulang oleh si sutradara fiksi di dalam filem tersebut adalah karya Jon Ungpakorn, *The Women Workers of Hara Factory* (*Kamakorn Ying Hara*), sebuah tonggak penting dalam sejarah dokumenter dan pembuatan filem radikal di Thailand. Melalui wawancara dengan buruh perempuan di sana, filem Ungpakorn menggambarkan kondisi-kondisi kerja di pabrik jeans Hara, di mana para buruh mencari nafkah dalam kondisi di bawah standar. Setelah selesai, filem itu diputar di pabrik-

pabrik, mendesak buruh-buruh untuk melakukan protes serupa. *Jai* menggambarkan konteks pembuatan film kontemporer yang sangat berbeda, mungkin kurang termotivasi secara politis, yang melibatkan adegan film indie kontemporer Bangkok dan penontonnya yang tersirat.



Gambar 1. *Jai* (Love, 2008)

Ketika kita pertama kali melihat bagian fiksi film-dalam-film tersebut, sutradara menghardik seorang ekstra bernama Goong karena melihat kamera, menonjol dari kerumunan. Tapi sementara Goong dihardik, bintang dari film ini seperti yang bisa kita lihat di bawah payung di sebelah kiri, dimainkan oleh bintang dan presenter televisi Thailand yang nyata. Dia menonjol dengan cara yang sangat berbeda dari adegan membawa air dan bentuk payung dalam adegan tersebut. Dalam adegan terakhir *Jai*, buruh jeans yang fiksi kembali keluar dari gedung. Namun, kali ini, mereka tidak direkam untuk film dalam film, tetapi untuk *Jai*-nya Suwichakornpong. Goong sekali lagi mengganggu transparansi media, melihat langsung ke lensa. Bingkai kamera pun membeku dan *soundtrack* menurun. Film berakhir dengan gambar diam dan statis itu, yang berlangsung selama tujuh detik sebelum kemunculan bagian kredit. Teguran langsung ke penonton membangkitkan anteseden historis dari film tersebut, *The Women Workers of Hara Factory*. Namun, di sini, alih-alih memberikan kesaksian, buruh dipaparkan dengan gambar: sunyi, diam, dan, dengan cara tertentu, menuduh. Ini bukan sejarah sebagai hal yang bergerak maju, tetapi sebagai pengulangan. Perjuangan masa lalu datang kembali, tetapi tidak dengan kedekatan bentuk dokumenter, di mana mediasi diasumsikan menawarkan jendela ke semacam realitas politik. Efeknya bukan untuk membangkitkan penonton ke dalam aksi politik. Sebaliknya, *Jai* menantang penonton seni, menghadirkan perjuangan buruh sebagai hal yang jauh dan dihilangkan dari penonton melalui mediasi ganda, film-dalam-film.

Di sini, sejarah terfragmentasi, dan sinema pun buram. Alih-alih jendela untuk melihat peristiwa sejarah, film ini menawarkan pemandangan dari konstruksi objek media. *Jai* bukan hanya panggilan untuk menggali sejarah kecil, tetapi kritik tentang bagaimana sejarah semacam itu diceritakan.

### **Media Anakronistik (*Shotgun Tuding*)**

Sejarah refleksif yang terpisah-pisah ini juga merupakan bagian penting dari *Shotgun Tuding*-nya Shireen Seno. Keterlibatannya dengan film, sejarah, dan mediasi mencerminkan karya Seno lainnya, yang juga dibuat di masa lalu dan memotret media model lama. Film-film Seno menggambarkan visi afektif dari sejarah nasional pada tingkatan ingatan personal dan medium. Unsur-unsur anakronistik mereka membalikkan stabilitas temporalitas media—yaitu, peristiwa di layar yang terjadi di masa lalu disajikan kembali di masa sekarang.

Film ini sejenis komedi Barat dan direkam menggunakan 16mm. Ia semacam menghadirkan kembali “paradoks fotografis”-nya Roland Barthes, sebuah istilah yang menggambarkan kebimbangan antara masa kini dan masa lalu yang ditimbulkan oleh foto, di mana sifat ruang “di sini-kini” tumpang tindih dengan “realitas” fotografis temporal dari “pernah-ada-di-sana”. Media anakronistik mengganggu temporalitas ini; ketika menggambarkan sebuah periode sejarah, ia mengesankan kondisi seolah berada di sana. Film ini menyajikan sejarah bukan sebagai narasi linier, tetapi sebagai kumpulan yang terfragmentasi dari gambar-gambar yang dikonstruksi.

Beberapa karya Seno bermain dengan samaran temporal ini, yang agaknya menawarkan hubungan kronologis terpadu antara gambar dan medium. Dalam karya-karyanya, medium itu sendiri bertindak sebagai pembawa ingatan, sekaligus juga menggiring pertanyaan atas kebenaran memori itu. Karya-karyanya adalah film-film baru yang dibuat dengan media usang, diletakkan pada masa puncak dari masing-masing medium. Konstruksi anakronistik ini menggarisbawahi artifisialitas mereka, sementara secara bersamaan meminjamkan suatu kepercayaan palsu yang afektif kepada gambar-gambar, yang mempunyai suatu kualitas elegi yang artifaktual. Mereka tampaknya bukan hanya *mewakili* periode yang mereka gambarkan, tetapi menjadi *artefak* saat itu. Alih-alih menggambarkan transisi teleologis yang halus dari masa lalu ke masa kini, mereka malah mengganggu gagasan artefak media sebagai akses ke masa lalu, menjadi pusaka yang sumbang.

Sebagaimana posisi pengarang dalam film *Jai*, proses rekonstruksi sejarah pun diskalakan ke tingkat personal karena semuanya tentang keluarga Seno sendiri. Jadi pada dasarnya, dia berbicara tentang bagaimana ikatan neneknya dengan kakeknya dan ayahnya berlangsung terutama dengan menonton film barat Amerika bersama. Dan dia menyebut *Shotgun Tuding* sebagai “pancit *Western*” dengan merujuk pada hidangan mie Filipina yang ikonik. Pada dasarnya, film ini menceritakan kisah bagaimana kakeknya datang atau bagaimana ayah Seno lahir, bagaimana bibinya pergi ke suatu provinsi untuk mendapatkan kakeknya dan membawanya kembali ke provinsi asalnya untuk menikahi saudara perempuannya yang sedang hamil.



Gambar 2. *Shotgun Tuding* (2014)

Jadi, kurang lebih ini adalah permainan kata. Ini adalah homonim. Nama belakang “Seno” adalah homonim untuk kata Tagalog “siapa” atau “sino” versus “seno”. Jadi, namanya sebagai pengarang dibangun di dalam teks yang menjadi semacam tanda tanya. Film ini sangat menyenangkan dan ia memainkan semacam putaran asal-muasal kisah sehingga film itu sendiri memiliki kisah asal yang sangat berputar; dari sejenis *American westerns* ke *spaghetti westerns* ke *Filipino westerns* tahun 60-an ke Shireen Seno pada film. Kemudian kisah asal-usul yang digambarkannya juga sangat berputar-putar, dalam arti bahwa yang dihadirkan bukanlah orang tua reproduktif tetapi seorang bibi yang pergi ke suatu provinsi dan pada dasarnya melakukan pemaksaan dan kekerasan untuk memungkinkan Shireen Seno—si pembuat film—menjadi ada di kemudian hari.

### **Gambar Atas Peristiwa (*Eleven Men*)**

Seperti *Jai* dan *Shotgun Tuding*, sejarah rekursif yang ditawarkan oleh *Eleven Men*-nya Nguyễn Trinh Thi juga terdapat di dalam ketegangan dengan sejarah resmi. *Eleven Men* adalah film esai yang disusun dari *footage* temuan. Nguyễn menjukstaposisi adegan-adegan dari tiga dekade film, semuanya menampilkan aktris Nhur Quỳnh yang wajahnya menua bersama dengan perjalanan sejarah sinema Vietnam, dari era film sosialis hingga periode sinema seni independen. Ia menubuh dalam kaitannya dengan waktu dan ini dituturkan bersamaan dengan *close up* wajah si aktris. Taktik rekonstruktif semacam itu membangkitkan kritik terhadap narasi sejarah normatif yang mengistimewakan peristiwa tersebut, menolak apa yang digambarkan oleh Sande Cohen sebagai ide tentang keberuturan peristiwa, tak peduli seberapa ambigu, dikumpulkan bersama dalam nama yang pantas, yang sekaligus berfungsi sebagai periodisasi dan penanda-peristiwa. *Eleven Men* melibatkan sejarah dengan cara dan skala yang berbeda. Ia pun melibatkan si pengarang masuk ke dalam teks melalui narasi sulih suara Nguyen.



Gambar 3. *Eleven Men* (2016)

Dan saya ingin menyatakan bahwa, tentu saja, ada banyak film yang bereksperimen dengan mode-mode representasi sejarah yang menarik—saat saya mengunjungi kembali esai ini, saya teringat akan karya tuan rumah festival ini, Forum Lenteng, yang berjudul *Anak Sabiran, Di Balik Cahaya Gemerlapan: Sang Arsip* (sutradara Hafiz Rancajale, 2013 —*Peny.*). Film ini juga reflektif terhadap diri sendiri, menyadarkan kita pada proses pembuatan sejarah dan momen-momen singkat sebelum wawancara formal dimulai, dan berakhir dengan menggarisbawahi proses penelitian historiografi, dengan cara yang menurut saya senada dengan beberapa film yang barusan saya diskusikan.

Jadi, kembali pada tema festival, sebagaimana yang dituliskan oleh penyelenggara, figur bromocorah hadir dalam semacam adegan yang tak usai, barangkali menyorankan sebuah keterbukaan untuk bereksperimentasi? Dengan caranya sendiri, masing-masing film ini menawarkan anti-narasi yang bersifat reflektif terhadap diri, berada dalam pergesekan dengan sejarah resmi yang membuat klaim objektivitas dan transparansi. Menempatkannya bersama-sama, ketiga film tersebut menggambarkan eksperimen paralel dengan penggambaran historiografi nasional, yang dibagi melintasi berbagai latar kebangsaan.



2). Set in the 1950s,  
r 8

Nervous Translation (2007). Set in  
1980s, shot on VHS/Hi8 video.



## LAMPIRAN V

# **SALINAN DISKUSI PADA SESI TANYA JAWAB PANEL IV “Eksperimentasi Seni dan Performativitas”**

**Akbar Yumni** (Moderator Panel IV)

Terima kasih. Mungkin lebih dulu yang mau aku garisbawahi dari presentasi Mas Tonny; bagaimana kita terlibat dengan peristiwa. Itu bagian dari suatu aktivitas pada praktik intervensi yang dilakukan Mas Tonny. Kemudian dari Iwang (Irwan Ahmett —*Peny.*); yang dipaparkan Iwang adalah bagaimana bromocorah sebagai fenomena yang berdampak pada indikasi pengertian batas-batas, entah batas ideologi, teritori dan segala macam. Dan praktik bromocorah berdampak juga pada bagaimana praktik lintas seni juga diperlukan untuk menyingkap itu semua. Kemudian dari paparan Jasmine, ia mencoba untuk mempertanyakan representasionalisme dalam sejarah kolonial dan kaitannya dengan memori-memori personal. Untuk mempersingkat waktu karena saya harus mengelola waktu yang tidak menguntungkan ini, jadi mungkin bisa satu atau dua pertanyaan, atau tanggapan, silakan diajukan.

Atau kalau *nggak* ada, mungkin saya tanya ke panelis. Mungkin untuk Iwang bisa cerita lagi tentang apakah selalu dalam isu-isu yang sangat kompleks itu Iwang juga berlaku sebagai bromocorah? Bagaimana juga sistem itu diakali untuk menjalankan praktik seninya sendiri? Kira-kira bagaimana?

**Irwan Ahmett**

Mungkin hal yang paling mewakili pertanyaan Akbar adalah bagaimana saya melihat akumulasi secara spasial dari apa yang ada di sekeliling saya ke dalam tubuh. Ada satu tulisan menarik dari penulis Thailand tentang *geo-body*<sup>1</sup>, tentang bagaimana tubuh sebagai geografi dan sebagai wujud-wujud yang tidak terlihat lainnya. Justru ketika masuk ke dalam kapasitas itu, saya rasa kita memiliki suatu hubungan yang lebih primitif. Misalnya, hubungan antara saya dan bromocorah dengan sistem-sistem yang tidak tertulis menjadi mudah terjalin karena yang muncul adalah insting, yang muncul adalah proses membangun kepercayaan. Tanpa ada perencanaan yang matang dan harus selalu melakukan keputusan yang sangat singkat dalam waktu yang sangat tipis. Dan hal-hal tersebut memang paling mudah dilakukan di luar sistem, di mana sistem yang eksis sekarang terlalu birokrat dan sulit untuk mengakomodir hal-hal yang akan muncul tidak terduga. Jadi, saya melihat bahwa, misal, kenapa saya memutuskan untuk melakukan tindakan menyeberang Singapura, perbatasan, karena saya setiap kali masuk Singapura pasti dipermasalahan. Pasti diinterogasi. Dan saya tanya kepada negara, negara Singapura dan negara Indonesia, dua-duanya tidak memberikan jawaban yang memuaskan. Berarti dalam hal ini, saya harus bertanya pada sistem yang lain—sistem yang memang tidak dikenal oleh kedua sistem di arus utama ini. Dan ketika saya masuk, justru di sana ada celah yang sedemikian besar yang saya rasa justru dalam satu titik melakukan hal-hal yang lebih universal kalau dalam konteks persoalan sebuah lokasi. Misal yang paling gampang

---

1 Catatan Penyunting: buku yang dimaksud adalah *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation* karya Thongchai Winichakul, diterbitkan oleh University of Hawaii Press pada 1997

adalah bapak yang membantu saya menyeberang ke Singapura bertahan hidup ketika ia pertama kali pindah ke Batam dengan menjual ganja terbaik dari Aceh. Di saat yang bersamaan, ia membangun dirinya dalam struktur sosial. Jadi, ketika saya berjalan-jalan dengan bapak itu di Kota Batam, semua orang hormat. Kita berada dalam suatu sistem di luar sistem yang memiliki kekuatan yang tidak terlihat, tidak bisa diraba, tetapi ada.

### **Moderator**

Mungkin singkat saja. Aku juga ingin tanya ke Mas Tonny yang selalu memulai proyeknya dengan terlibat dengan isu dan peristiwa itu. Ini terkait dengan praktik bromocorah yang berhadapan dengan sistem dan segala macam. Tentu Mas Tonny dengan isu-isu minor yang dikerjakan bisa cerita sedikit bagaimana siasatnya.

### **Tonny Trimarsanto**

Jadi, saya sedang mengerjakan beberapa filem. Salah satunya adalah tentang seorang guru piano keturunan Tionghoa. Jadi, *setting*-nya adalah Indonesia tahun 1966 sampai 1980-an. Kebetulan tante ini adalah guru musik anak-anak saya, anak-anak saya sudah berumur 20-an. Anak saya yang pertama sampai anak saya yang ketiga selalu les musik di tempatnya. Lalu saya berpikir bahwa kami dekat, mengapa ini tidak saya rekam. Dia selalu bercerita tentang hal-hal yang sama sekali tidak pernah saya dengar. Tahun 1960-an, dia adalah seorang penjahit di Klaten. Pada waktu itu, muncul 1965 dan seluruh keturunan Tionghoa harus pulang ke Tiongkok karena waktu itu akan ada kapal yang menjemput dari Tiongkok ke Indonesia dan berangkat gratis. Jadi semua harta kekayaannya, mulai dari barang pecah-belah, dijual semuanya. “Bahkan saya, Mas,”—karena ia adalah seorang penjahit muda pada waktu itu—“saya sempat menyiapkan baju musim dingin untuk di sana, karena saya ingin kembali ke sana, ke China.” Dia bilang begitu. Dia menjual semua barang-barangnya. Mereka menunggu di Pelabuhan Tanjung Mas, Semarang. Satu-dua bulan, sampai akhirnya tidak pernah ada kapal yang menjemput.

Nah, bagi saya, cerita inilah yang selalu saya dengarkan saat saya menunggu anak saya sedang les musik. Ini peristiwa yang akhirnya menciptakan kedekatan di antara kami. Lalu itu saya sebut sebagai sebuah akses karena kedekatan. Biasanya, polanya seperti itu, Mas. Jadi ada kedekatan dulu dan peristiwanya menarik. Saya mencoba mencari hal-hal yang memang tidak pernah dikupas oleh teman-teman yang lain. Kenapa di Klaten? Ya, karena murah. Saya tidak perlu beli tiket pesawat pun tetap saya akan bolak-balik setiap hari. Beberapa filem saya dibuat dengan pola seperti itu. Ini sudah saya lakukan mulai dari filem *Ngulon* yang tentang pilihan kepala desa. Saya menyebut tokohnya bernama Heru. Dia seorang pemabuk. Dia ingin jadi kepala desa, saya ikuti selama 16 bulan mulai dari kampanye awal. Satu premisnya adalah anak muda pemabuk ingin mengubah keadaan, ingin mengubah kampungnya, tapi akhirnya dia gagal menjadi kepala desa. Nah, pola kedekatan saya dengan Heru itu berawal dari pertemanan. Jadi saya selalu melihat hal-hal yang ada di sekitar saya.

Saya tidak lagi misalnya, eh *gawe filem kudu nang* Jakarta, *gawe* filem harus ke Jogja atau ke mana (“Eh, membuat filem harus di Jakarta, membuat filem harus ke Jogja atau ke mana.” —*Peny.*). Jadi saya melihat apa yang ada di belakang, kiri-kanan saya, bahkan ke silsilah keluarga saya, akan saya buka di situ. Jadi berangkat dari hal-hal yang sangat sederhana, *accessible*.

### **Moderator**

Pertanyaan untuk Jasmine...oh ada yang mau bertanya. Ya silakan, Hafiz.

### **Hafiz Rancajale (Pembuat Filem, Kurator, Direktur Artistik ARKIPEL)**

Mungkin saya mau menanyakan satu pertanyaan saja untuk ketiga panelis. Di judul panel ini kan “Eksperimentasi Seni dan Performativitas”. Saya ingin tahu; sampai batas sejauh mana sih eksperimentasi seni itu bisa membingkai isu-isu yang diangkat oleh para seniman? Contohnya Mas Irwan Ahmett dan Mas Tonny, kan kita lihat karya-karya Mas Tonny itu sangat performatif dalam berelasi dengan kameranya, dengan subjeknya. Dan juga untuk Jasmine, tiga contoh sutradara yang dihadirkan tadi; bagaimana praktik eksperimentasi itu dalam mengeksekusi karyanya? Sepertinya contohnya karya Nguyễn Trinh Thi yang menggunakan *footage* masa sosialis. Kemudian, sejauh mana bingkai itu bisa berbunyi dalam konteks *discourse* yang didireksi oleh si sutradara? Seni kan kadang-kadang *nggak* punya batasnya, seperti yang dilakukan Iwang dengan meloncat ke batas antara Indonesia dan Singapura secara ilegal. Dan yang menarik dari apa yang disebut dalam tema bromocorah, ialah bahwa kemungkinan itu bisa dispekulasikan. Saya ingin tahu sih, sampai selevel apa sih batasnya bisa dicapai? Terima kasih.

### **Jasmine Nadua Trice**

Menurut saya, *found footage* adalah materi yang menarik untuk digarap dalam kaitannya untuk mendorong batas eksperimentasi. Saya pun teringat tentang film *Eleven Men*, terutama pada saat saya mendiskusikannya di panel di UCLA. Saat itu, kami membicarakan tentang bintang di filem tersebut, terutama wajahnya yang memiliki makna spesifik dalam konteks sejarah sinema Vietnam. Jadi, saya pikir, ini bukan hanya tentang merekonstruksi filem-filem dari era sosialis—fragmen-fragmen semacam ini—tetapi juga merekonstruksi wajah dari “citra bintang” yang sangat dikenali dan menggugah ini sebagai sebuah sarana—mungkin—untuk mendorong batas tentang sejarah sinema yang sudah mapan. Saya tidak tahu apakah itu pertanyaan yang diajukan, tapi mungkin itu semacam cara untuk berpikir tentang estetika dan apa yang khususnya dilakukan filem tersebut.

### **Tonny Trimarsanto**

Ya, berkaitan dengan bagaimana cara membingkai subjek dengan kamera. Yang sering saya lakukan adalah saya tidak lagi melihat kamera sebagai suatu benda sebenarnya. Saya membuat karya itu lebih tentang bagaimana saya terlibat

dengan proses dan peristiwa, bukan bagaimana saya merekam dengan terminologi sinematografi dan definisinya. Saya justru melihat bahwa peristiwa ini penting dan saya terlibat di dalamnya. Saya akan membawanya dengan mata saya lewat kamera itu ke penonton yang lebih luas. Jadi, pola-pola bahwa kamera menjadi bagian dari proses perekaman seringkali saya hindari. Bahkan saya tidak berpikir ketika di proses perekaman. Saat perekaman, saya tidak melihat ini sebagai sebuah proses dengan kaidah-kaidah teknis yang mengganggu pikiran saya. Saya hanya merekam. Apapun secara kaidah sinematografinya akan seperti apa, kadang-kadang saya tidak berpikir sampai ke situ. Bagi saya yang paling penting adalah mencoba membingkai dan mencoba terlibat dengan kisah-kisah yang sederhana yang ada di sekitar saya, dan kamera hanya suatu bagian saja. Saya tidak tahu apakah ini perantara, apakah ini mata kedua saya, atau apa. Tapi saya lebih ke bagaimana saya bisa terlibat mengalami peristiwa yang sama dengan kesadaran yang sama sehingga peristiwa itu sampai pada penonton. Itu saja, Mas.

### **Irwan Ahmett**

Mungkin saya coba singkat. Saya sebetulnya tidak ingin terjebak dalam seni-seni yang berada dalam kekuatan utama. Saya ingin menantang bahwa sebetulnya itu adalah imajinasi fiksi. Jadi bagaimana keharusan parameter sukses, parameter karya, bentuk-bentuk wujud ekspresi, memiliki kepatutan ketika dia tampil dalam suatu institusi, misalkan. Tapi saya mencoba mencari bentuk ekspresi terdalam, yang memang itu dorongan dari dalam diri saya sendiri. Bisa saja itu dorongan atas kemarahan, dorongan yang sangat tidak terkontrol, dan dorongan yang saya tidak tahu itu sebetulnya apa. Itu akan lebih terasa bahwa seni merupakan medium yang sangat murni untuk mengeluarkan ekspresi tersebut, dan pada level tersebut, saya tidak lagi memikirkan tentang *audience*, tidak lagi memikirkan tentang *award*, tidak memikirkan lagi tentang elemen-elemen lainnya. Yang ada hanyalah saya dengan ekspresi saya sendiri. Dan pada level tersebut justru teman-teman seringkali tidak lagi melihat saya sebagai seniman, tapi saya sebagai saya. Mungkin saya ingin kembali ke pernyataan Sudjojono, pada titik itu bukan saya yang terlihat, tapi jiwa saya yang terlihat.<sup>2</sup>

### **Moderator**

Ya, terima kasih. Saya tidak akan banyak menyimpulkan, tapi saya pikir bahwa hampir semua praktik seni dalam bacaan di forum ini adalah berusaha mengakali konvensionalisme dan sistem itu untuk bagaimana seni bisa memperluas batas dan imajinasi, karena capaian-capaian isu yang digarap juga memang jauh lebih kompleks.

---

2 Catatan Penyunting: Panelis merujuk pada kredo S.Sudjojono—seorang pelukis dan kritikus seni rupa Indonesia—yang dikenal dengan istilah “Jiwa Ketok”. Penjelasan lebih lanjut tentang “Jiwa Ketok” dapat ditemukan dalam buku *S.Sudjojono, Visible Soul* yang ditulis oleh Amir Sidharta dan S.Sudjojono, terbitan tahun 2006.



Questions of gender, authorship, and the politics of looking inform

National history is \_\_\_\_\_, and  
the medium used to document it is \_\_\_\_\_,  
calling attention to its means of production  
and questioning its capacity to capture reality.



# Yesterday And Today<sup>1</sup>

Tonny Trimarsanto

---

<sup>1</sup> Editor's Note: The following text is the edited version of the transcription of an audio recording of Tommy Trimarsanto's presentation.

Thank you, and good morning everyone. Initially, when I was asked to talk here, I was delighted because it relates to my experiences, which are inseparable from what I experienced since childhood. I was born and grew up in a family that likes traditional art. Our grandfather has a *karawitan* and *gamelan* music group. I lived in Klaten throughout my childhood—this is a city located between Jogja and Solo. What is interesting for me is that there were more than 13 theaters in Klaten at that time. At the sub-district level, there are at least one to three small cinemas. There are three theaters in Pedan, three theaters in Delanggu, and four to five theaters in the center of the city.

Then I also remembered that my father was a fan of film and I was often invited to watch. The movie we watched the most when I was a child, around the 1970s, was the comedy films of Ateng-Iskak, Bagio, and others. That is what I still remember. I always imagined that the world was fascinating, the world was very comedy, and I was always happy when my father invited me to watch films at the cinema. Moving on after comedy films, when I was a teenager, I loved Bollywood movies. At that time, during elementary school and junior high school, I really loved Bollywood movies. I often set aside money to just watch those movies. At that time, the ticket price was Rp200,00 or Rp300,00 at most.

When I looked back at all of it, I realized that what I experienced when I was a child turned out to have a lot of influence on my works until now. What does it mean? For example, until now, I have made four films about transgender people. My friends even call me “transgendered director” (director of the transgenders). When I tried to dig deeper into my memory to answer why did my works turn out to be like that, I remembered that when I was little, my school was quite far from my house, and I had to go through a market barefoot to go to school. Every time I go home from school, I must pass the market again. There were a lot of buskers on the market; one of them is transgender. It was interesting to me. The encounter was an exciting event. Then I tried to think, “How come this was not introduced in my family?” Dad and mom have never told me about them [transgender people]. So, I tried to find out. In the end, after I grew up and had the opportunity to make a film about transgender people, everything was answered.

My knowledge of the process of creation was inseparable from what I experienced since childhood. The social space or even trauma that I experienced was so strong that it encouraged me to do works. The choice of events that seemed frightening or essential to be raised has helped me to continue to pursue such methods until now to sort out what I must make in a work. This is also actually a matter of choice. There are many events in everyday space that are always interesting to be revealed to the public and the audience. But this is always related to the space that becomes trauma and choice; how I end up attempting to remove my trauma through work. How our family is a family that was stigmatized as communists at that time, for example. And to get out of such stigma is exceedingly difficult. As such, our family was not advised to choose jobs that are not following what we experienced at that time. This is the most significant trauma in the family. What does it mean? The choice of film issues that I do is always the things that are indeed related to my childhood trauma. Films about gender, about women's rights, or the subject of violence in 1965—these are the issues that I always wanted to raise. And to this day, I am still considering releasing several films related to these traumas. Indeed, my choice of works departs from the process of making the selection. So, I select each event and elaborate it even further until it becomes specific and may be relevant to the audience.

Another thing that I want to talk about is regarding the crisis. I believe that our works are always related to crises. If I believe any crisis to be significant enough to be filmed, I will do it. For example, in the past, Klaten was the biggest granary in the New Order era. But conflicts occurred when a large drinking water company was established—I don't need to mention its name and other things. Peasants fought with each other and over water because water resources are running low. That is an event that, for me, is very important to be made into a film. Then came the work, for example, *Hari Yang Indah*. *Hari Yang Indah* tells about a peaceful village community that went apart due to the invasion of a company. Always like that. So indeed, these events are based on my selection. This event is not just important because all events may be felt as important as in everyday events that I face, but not always essential to be made into work. I always need to think, is this crisis important enough to raise? To what extent do I have access?

Honestly, I'm not a filmmaker who relies on funding. I always work on what I have. I always think: there are interesting events, then what access do I have? Accessible or not? That's important for me to consider before I make a work. How close am I to the event? The events of 1965 are very close to me. Every day before the Idul Fitri celebration, my grandmother always invites me to take public transportation and stop by the river. Then she invited me when I was little to sow flowers. I didn't know what flower and what place it was. I did not know. But after that, I found out that this was where my grandfather had been killed.

So, things that are close to me, something that I have access to. I always consider these things when I am about to make a film: closeness and accessibility. Another important factor is my possibility. Because I believe that every crisis always creates consciousness, in that crisis, there is consciousness. There are perseverance and hard work. I always think of it like that. The crisis needs to be handled; the crisis needs to be

outmaneuvered; the crisis, we must go beyond it. I always try to take a role in that crisis. I always see each crisis as a critical consciousness I need to raise through media that I understand—through the camera, for example.

Well, then the next problem is, since to this day, most of my films are non-funding or non-sponsored, how do I move them? Not a real easy problem to be able to survive. I live in Klaten, and I make documentary films. Then, what do I have? I only have a camera, and I only have editing devices, I only have friends, I only have the knowledge and experience as my capital, or even the traumas I have. That is all. I do not have a significant capital that can provide luxury in film production. So, the films that I have been working on so far have never been completed in 1-2 years. I will produce films as soon as 3-4 years or five years. *Mangga Golek Matang di Pohon* started production in 2007, and I finished it in 4 years. Then, I began *Doa Terakhir* in 2008 and only managed to finish in 2017. That, too, was all because of luck. What does it mean? I always believe that there is social capital, friendship capital, intellectual capital, and that is what I can have—only that. I have no more capacity. If later, there is a pitching opportunity; for example, I will pitch. Yes, so far, I only rely on the fact that I have access to events, I use that access as well as possible. Because this is important for the first step when I want to make a film. Now, with the intellectual, knowledge, social capital, and maybe the simple devices that I have, I began to work. It always starts like that. Now that is where every crisis can indeed produce work. Indeed, there is perseverance, hard work, and efforts to find the answer.

Well, people often think and ask me, for example, “Why does the camera in your works never appear as a camera?” Some people say that it is intimate [camera] or something like that [in my work]. I do not know the term. But, for me, the camera is my eyes, my knowledge, my empathy, and my space to be close to the subject. I do not consider the camera as an object that is distant from me. So, when I do my work, I always think that I am part of that event. I am part of the issue. This is important because when I try to distance myself beyond that, what happens is that I do not feel a closeness to the character—to the subject. Well, usually when I am acquainted with the subject, for example, I immediately say that I will make a film with you. We have the same goal. Why do I have to be honest from the beginning? Because in the documentary, the relationship is not an economic relation but a kinship one. The relationship emerges from your attitude during the encounters. Then empathy arises, then consciousness and empathy arise.

Even when the filmmaking ends, [the relationship] turns into kinship. That is what I feel. For example, until now, I am still in a good relationship with the subject that I worked on the film 12 years ago, namely, in 2006. Even in some cases, such as when the film won at festivals, I will tell them, “Your film wins, our film wins, c’mon, what else do you want? “Always like that. I see that working on a film is not as an economic work, but rather as a collective work in which there is an emotional attachment, closeness, and then there is kinship. And that is what I had guarded until now when I finished a film.

The issue of how the camera seems to be very intimate is quite complicated. I cannot merely say, “Ma’am, please ignore me and my camera.” I rarely say that to my subjects. I just came, we talked about very personal things, not always formal ones. Yes, that’s how

relationships appear. So, all this time, what I've been doing is trying to approach characters without creating distance. But instead, I was part of that event. So, there is this exciting experience, which occurred 12 years after I have been involved in gender issues. Last year I was suddenly asked to provide a foreword [for] the publication of a transgender biography. I was shocked, and I told them—their name was Erwin—that I had no psychological or political background regarding the transgender people. I asked them why me, “Yes, [because] you have been on our side all this time! You are part of us!” That's what they say.

When they made a biography, and I was asked to give a foreword, I did not know whether it was a form of acceptance by my network friends. The only sure thing from one thing I often learn is that documentary film is full of surprises. Today maybe there will definitely be events that happen, but suddenly none. Or sometimes, events that we did not imagine would occur spontaneously. One example is in my film *Mangga Golek Matang di Pohon*; there is a scene where my subject is on a boat because they want to go home, but then they were harassed by peddlers. It happened spontaneously. Such spontaneity, which, for me, always appears in documentaries. And those spontaneous, unexpected things are what I continue to learn from documentary filmmaking. One more thing is that working on a documentary needs real perseverance, in my opinion. Because when you are not diligent, by not considering the background that [you] have, it can be tough to work on a documentary. I realize that only a few people are working on a documentary. But I love this process, and I still have works that might be finished within 2-3 years. I will continue to produce such a film, on the condition that I have access, closeness, and I can manage such proximity into energy for creation. That's it from me.



## Encounter<sup>1</sup>

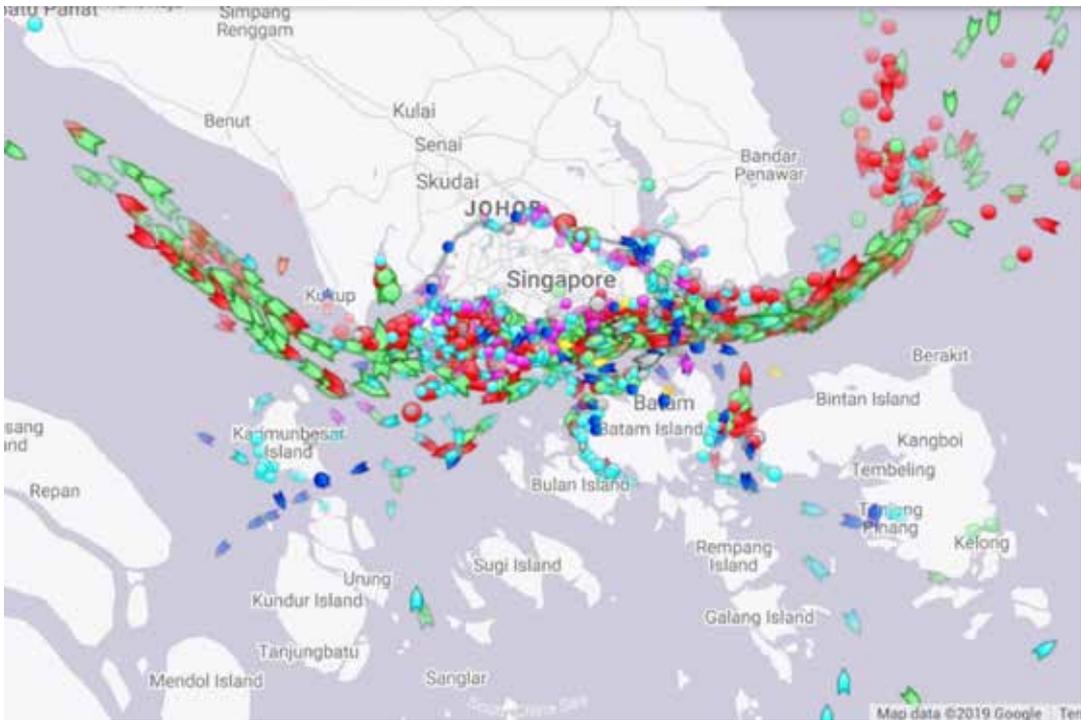
Irwan Ahmett

---

<sup>1</sup> Editor's Note: The following text is the edited version of the transcription of an audio recording of Irwan Ahmett's presentation.

Maybe in the next few minutes, I will try to talk about three or four encounters. But in the span of these encounters, I would like to see a further narration about the encounter of people in the archipelago that occurred about two million years ago when a collective group of apes from East Africa migrated. Then, about one million years ago, the encounter occurred at an ancient site in Sangiran, which, if we compare today's conditions with one million ago, the two are not much different. We are still dealing with disasters and a myriad of problems. It would be challenging to express this in such a short amount of time. Still, I will try to underline how the most interesting encounter of the archipelago happens by the sea. One of the narratives that emerged, stated that the humans who lived in the archipelago were the first humans to conquer the ocean.

For convenience, I will divide my presentation into three encounters. The first is the encounter between ideology and borders. In the context of being an artist, I am interested in putting myself in the condition of a geopolitical constellation. In our previous project, my partner—Tita Salina—and I intervened in one of the busiest straits in the world, the Malacca Strait. Every year, around 50,000 tankers pass through the very narrow, bustling strait. Perhaps this is our common concern, that the problem of the Malacca Strait has become so complicated but not precisely because of its historical narratives, it is because of the present narrative that gave rise to ideas about borders, ideology, and nationalism. Well, what happened in the border constellation in Southeast Asia is very much reflected in problems that cannot be solved by one country alone. A few weeks ago, the issue of smoke, terrorism, climate change, and the disappearance of islands occurred so quickly in the constellation of the Malacca Strait. As an artist, I am always interested in seeing myself in the form of a map. The map is not a fixed area, yet it breathes. It is created and conquered. But from a map, we can see how a drastic change occurs in a region.



We can see that this is a map of Batam Island in 1984, and this is a map of Singapore. The size of Batam and Singapore does not differ significantly. This island is connected by the narrowest gap where large ships go to China, Korea, Japan through it. In 1984, [Batam] was still very green, and Singapore has not had much infrastructural development. But, in 2018, we can see that Batam has been torn apart, destroyed into pieces without any hint of green, while Singapore's area has increased by about 30 percent. For me, this is a new form of colonialism; how sand is transported from the Southeast Asian region and built to expand the territory of Singapore, which raises border issues to this day against Malaysia and Indonesia.

One fascinating contradiction is Singapore's development into a metropolitan city. It became a symbol of the success of globalization and the global economy's golden achievement. The symbol is very majestic. But only 5 km away from it, a catastrophe occurs on an island called Batam; it was built without culture, so it became chaotic, springing up *bromocorah*. This is one of the incidents there, where a battle between the police and the armed forces (TNI) happened.



1984



2018



The battle took place because the TNI personnels had been protecting oil smuggling. And when they were smuggling the oil, the police raided them. Then, the shooting happened. There were four casualties, and this became one of the most severe city wars here.

Another interesting thing about Batam is its disparate economic gap. Malaysia, Singapore, and Brunei are countries with the highest economic power in Southeast Asia. Meanwhile, other countries were dragged and hobbled in a sea of debt.



This island is quite unique compared to others. It has enclaves in which migrant workers can hide. Small ports are built to smuggle in oil or other most favorite smuggling cargos, such as cigarettes, onions, and other things. But the most crucial business in Batam is human smuggling. We can easily find a small port where they do this illegal work—I personally think it is legal, but that is how the state recognizes it. They cross ports, generally to Malaysia, or they would have to extend their travels to Singapore and work there. The thugs could easily accommodate these constellations, just like one of these families who act and work to actualize these things.



This is one of the people who helped me during my stay in Batam; he was probably in his mid-30s. He currently works in an oil welding and drilling company to make excavations for a British company. But as I've come to know him, something was different from his body. It can be seen—here, [on screen —*Ed.*] not very detailed—but here [in the image of the body —*Ed.*] there are projectile bullets, maybe one and two. It is difficult to remove that mark. He confessed to me; he was a former combatant from the Free Aceh Movement who ran away when the Indonesian military movement had gotten stronger. Batam is an ideal place to build an ideology, to send money to his family, and to build his own family. Later, I collaborated with him. One of the projects that I did with him was the attempt to pass through the Singapore border by sea. And the performance was live-streamed to Singapore.



The second encounter is with the sea rulers. It is not the navy, but those who have sworn their oath in the name of the sea. They are the *lanun*, or the pirates. Important forces in the Malacca Strait indeed used the pirates since the struggle against the Dutch, British and European powers. Two groups of pirates currently exist in the world: the first in Somalia, the second in Malacca. Malacca pirates have an extraordinary mechanism. They apply the philosophy of mutual cooperation, and their collective work is far better than the artist collective. Even their monthly income is around ten million, bigger than mine. They commit these acts of piracy through exceptional ways, for example, they have a professional membership system, while they also incorporate mystical values. This is one of their methods.



A few months ago, I met one of the former *lanun*, who had migrated and now lives in North Jakarta. We agreed to collaborate in planting a tree on the seabed. It was one of the strategies we attempted before our Jakarta sank. They have such extraordinary diving ability. Indeed, they have been living intimately with the sea.

Then, we also have the contestation of narratives. It is about the city we love and hate the most at the same time, Jakarta. At present, Jakarta faces a complicated situation. There are various kinds of threats, including terrorism and air pollution. But there is one thing that I find quite unique, and it is enough to represent how informal forces or *bromocorah* can outsmart or outmaneuver—as already mentioned by Tonny—the existing system. This is a complexity of how the city develops and how the *bromocorah* system can genuinely control the state system.

I am going to take an example of a unique area. So, in Asterix's comic, there is the Galia Village. The Romans had occupied all territories, but Galia was the most independent territory. The same thing occurs with the site of Mbah Priok Tomb. This is the Pelindo complex (Indonesian port —*Ed.*), a commercial and trading area and the location where containers depart to the world and throughout the archipelago. These areas are all private and are very closely guarded. But there is one free area that we know as the Mbah Priok Tomb. Why do I see it as interesting? Because there are three constellations of ideas that move at that point. The first is religious narrative; how a holy religious figure was buried there, even though it is doubtful according to historians. The second narrative is how the *bromocorah* attempted to perpetuate their territory using this religious narrative. This has absolutely nothing to do with faith. When there is a call to prayer, they take it easy, and probably not go. But thousands of people flock every year to make a pilgrimage to the holy tomb.

Well, that is Indonesians—they might recite the Koran verses in the outside, but they will sing hip hop on the inside. So, a paradox emerges, not in a spiritual sense at all, but more in economic values. They even succeeded in hacking Pelindo to install clean water. Clean water is rare for them, and people believe that this clean water is a healing holy water. Everyday people go there to throw money, drink it, and perceive it as a very sacred ritual. Their most monumental success was being able to pass policies when religious issues shook Ahok, and he had no choice other than to embrace them and issue the tomb's cultural preservation certificate in order to get the votes of the Muslims. Finally, the tomb became official, and it cannot be demolished without getting intervened by the department or the parliament. And even on an intellectual level, an architect also believes there exists a narrative.

So, how do *bromocorah*, at a certain level, play its power in the realm of politics, intellectual, religious, even capital assets; and establish a sustainable discourse? This encounter kept us going. Next, we drew an imaginary line by finding such places in critical areas on the North Coast of Jakarta that face the threat of climate change.

But, what I wanted to highlight from all the encounters above is that they were all encounters with informal *bromocorah*. The thing that made me shudder, mostly, is the formalized, massive brutality. This formal brutality is even in contact with our daily lives—a failure in the technological system, high-tech system failure. For example, some time ago, Mandiri Bank had a system failure, resulting in some customers receiving more money, and some others had less money than they should. Then, another technological system failure when Java experienced a blackout. Javanese people forget that in the past, they did not have the energy they have now. Hence, currently they are addicted to this new energy. Or even the power of fake news, which has caused extraordinary chaos yesterday in Manokwari concerning the issue of Papua. How can the failure of this technological system become a sort of formal *bromocorah* that may no longer be seen as human actors, but as an algorithm—intangible forms?

Next, there is the ecological disaster. Last week, Jakarta broke the record as one of the most polluted cities in the entire world. A record that we need to celebrate because we all contribute to pollute this city. Also, there is the island reclamation plan. My discreet visit to D Island<sup>2</sup> saw that the island indeed caused unusual environmental problems, and the impact could be irreversible. Lately, I've been feeling down due to the anti-intellectual movement that is also happening everywhere—or maybe philistinism is a more accurate term for it. As an artist, I feel skeptical. How can people be afraid of sexy statues, or pre-Islamic Javanese symbols, as if they are scared to see unknown gods? They only know one God and one truth. In this case, we can see that netizens are intellectually stunted.

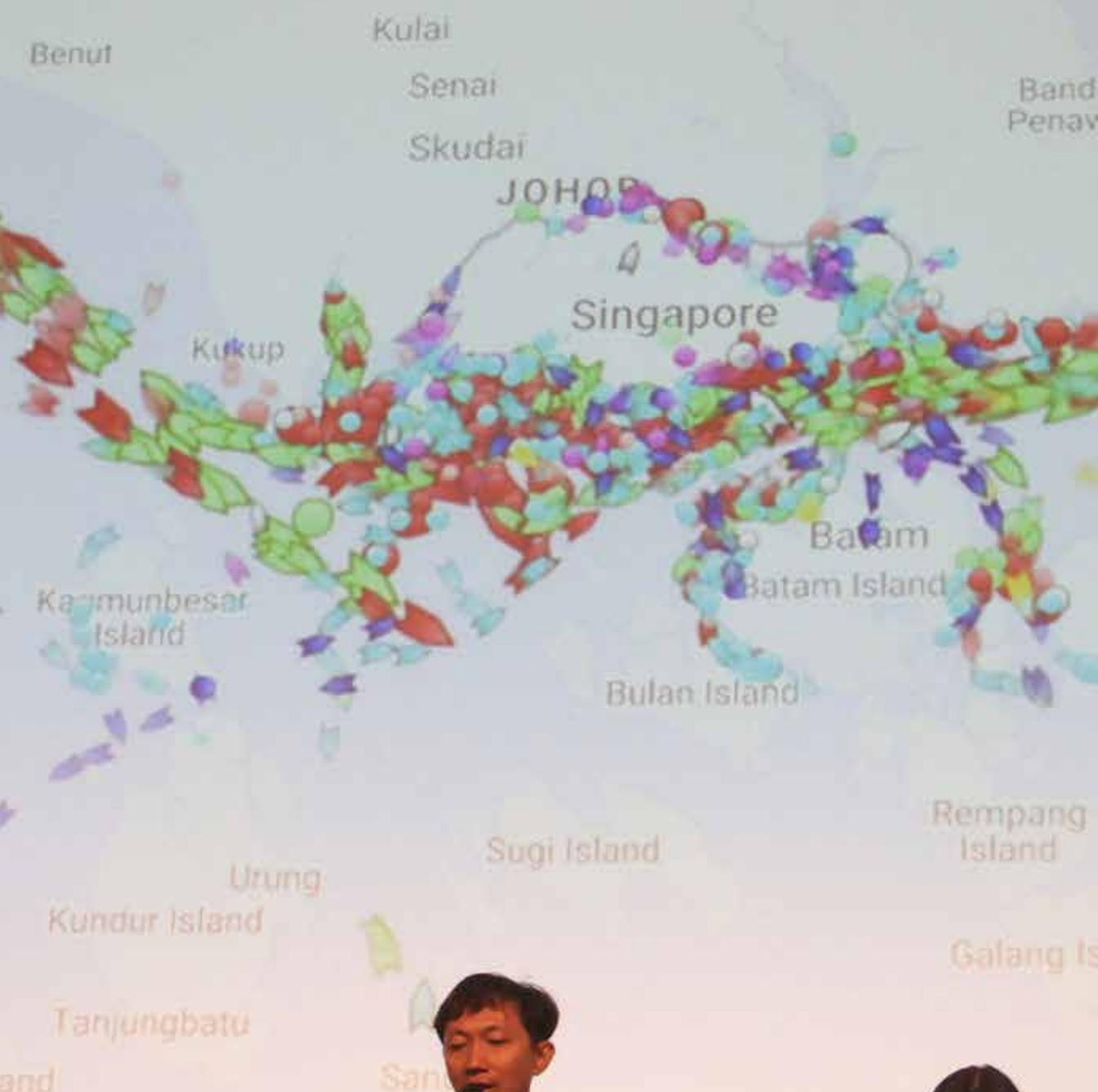
On the one hand, local authority or the government also legalizes it. The lack of protection for the cultural development leaves us with a big question mark; are we heading to a monocultural society? Or perhaps a more prominent culture? I think monoculture is

---

<sup>2</sup> Editor's Note: One of the reclamation islands in Jakarta.

a more significant challenge because we were once a monocultural society 2 million years ago. Maybe we are going backwards.

And the last thing is ideological speculation. This is about how formal brutality usually happens because of a top-bottom system. The existence of an ideological system based on just one person, who represents 240 million Indonesians, who plans to move the capital, along with the ideological symbols in it. Is this city really built for us? When I see the plan to move the capital, it is evident that the city is only made for "smart people". Do you feel smart? If you don't, I don't think there is a place for us in this city. Perhaps, moving the capital of Indonesia will only lead to a system that reveals our deepest selves as cannibals. We have destroyed Jakarta, and we consume other areas in Kalimantan. Thank you.



A man with short dark hair, wearing a black t-shirt and a white patterned scarf, is speaking into a microphone. He is holding a small object in his left hand. A laptop is open in front of him.

A woman with long dark hair, wearing a brown top, is looking down at a laptop. A water bottle is on the table in front of her.

# **Gendering National Histories and Regional Imaginar**

Jasmine Nadua Trice

My discussion of art and experimentation will focus on the representation of history in both film and in multimodal forms of research. Interventions into historiographic form seems critical to the figure of the bromocorah. As the organizers write in the festival description, "...to frame [bromocorah] as a **poetic phenomenon** rather than as **historical testimony** will transform bromocorah into a 'potentiality'."

The act of research can sometimes present the illusion of fixity and completion, culminating in some kind of "output". The work I'll describe below was published as a journal article for example.

But like films, research circulates within a web of networks, as texts beget other texts: films inspire criticism, or other films. Meaning is open, activated through encounters between texts and readers or spectators, who may themselves offer new interpretations and new texts. As the organizers describe, bromocorah exists in an "unfinished scene." With this idea of incompleteness in mind, I'd like to discuss art and experimentation in relation to the representation of historical form, across films by three Southeast Asian women filmmakers.

This discussion is based on an essay published last year, which emerged through a *critical* experiment of sorts that took place across 2016-2018, as an extension of the Association for Southeast Asian Cinemas, or ASEAC, an organization that many of you know, involving scholars, filmmakers, archivists, students and enthusiasts from around the region who meet for biennial conferences. As with many organizations, the practical, logistical matters of funding led us to secure a grant from outside the region—the UK-based Arts and Humanities Research Council. Gaik Cheng Khoo, Nguyễn Trinh Thi, Philippa Lovatt and I acted as partners on the network, which held symposia and screenings in Kuala Lumpur, Hanoi, Los Angeles, and Glasgow over two years.

We remarked that the events were experiments in collective, feminist theorizing, taking place not just during the events themselves, but in the kind of non-events that surrounded them: over dinners and drinks, during walks between spaces, in the sleepovers that took place in my apartment in LA or an Airbnb in Hanoi. These ad-hoc, ephemeral

spaces outside of documented events, and they existed outside of a visual history in a way, but they became sites for these unofficial exchanges occurring in the intricacies between more official panels.

For the LA symposium, I programmed a series of short films by Southeast Asian women filmmakers. These are mixed portals so interested in theorizing history through the gaps between official narratives and in my essay sketched three of the five films selected for the program: *Jai (Love)* (2008), directed by Anocha Suwichakornpong of Thailand; *Shotgun Tuding* (2014), directed by Shireen Seno of the Philippines; and *Eleven Men* (2016), directed by Nguyễn Trinh Thi of Vietnam. I looked at them as these experiments in historiography. So, across these films, questions of gender authorship and the politics of looking informed temporal aesthetic tactics that disrupt conventional representations of historical time. National history is recursive and indirect, and the medium used to document it is not transparent, but self-consciously opaque, calling attention to its means of production, and questioning its capacity to capture reality.

In this way, the films align with postcolonial critiques of “development” as universal in historical time, I mean it from people like Bliss Cua Lim and Dipesh Chakrabarty and I think these critiques of temporality evoke in some ways the sort of figure of *bromocorah*. Such theoretical models point to how ideologies of “progress” privilege the evolutionary growth of knowledge and scientific reason, providing a seemingly objective rationale for imperialism. This scholarship calls for alternative forms of history that move beyond progressive, linear structures. I’ll discuss three strategies the films deploy: recursive temporality (*Jai*), anachronistic media (*Shotgun Tuding*), image over event (*Eleven Men*).

### **Recursive Temporality (Jai)**

The fourteen-minute *Jai* is a work of meta-cinema, depicting a film within a film. It portrays a young Bangkok director shooting on location at a factory. This diegetic feature film is based on a historical event, the 1967 Hara Factory protest, in which women workers organized to advocate for better labor conditions. The film that the fictional director is remaking is Jon Ungpakorn’s *The Women Workers of Hara Factory (Kamakorn Ying Hara)*, a landmark of Thai documentary and radical filmmaking. Through interviews with the women who worked there, Ungpakorn’s film depicts the working conditions of the Hara jeans factory, where workers eked out a living in substandard conditions. Upon completion, it screened in factories, urging laborers to enact similar protests. *Jai* portrays a very different, perhaps less politically motivated contemporary filmmaking context, implicating both Bangkok’s contemporary indie film scene and its implied spectator.



Figure 1. *Jai* (Love, 2008)

When we first see the fictional, film-within-a film, its director chastises an extra named Goong for looking at the camera, standing out from the crowd. But while Goong is chastised, the star of the film as we can see under the umbrella on the left, it is played by a real-life Thai television star and presenter. She stands out in a very different way from being catered with water and the shape of an umbrella. In *Jai*'s final scene, the fictional jeans workers again exit the building. This time, however, they are not being recorded for the film within a film, but for Suwichakornpong's *Jai*. Goong once again disrupts the transparency of the medium, looking directly into the lens. The frame freezes and the soundtrack drops. The film ends with this silent, static image, which lasts for seven seconds before cutting to credits. The direct address to the spectator evokes the film's historical antecedent, *The Women Workers of Hara Factory*. Here, however, rather than giving testimony, worker is flattened to image: silent, still, and, in a way, accusatory. This is not history as progress, but as repetition. The struggles of the past return, but not with the immediacy of the documentary form, where mediation is assumed to offer a window onto some kind of political reality. The effect is not to rouse the viewer into political action. Rather, *Jai* challenges the spectators of art cinema, presenting the workers' struggles as distant and removed from the spectator through the double mediation of the film within the film.

Here, history is fragmented, and cinema is opaque, offering not a window onto a historical event, but a view of the media object's construction. *Jai* is not just a call to unearth minor histories, but a critique of how such histories are told.

### **Anachronistic Media (*Shotgun Tuding*)**

These fragmentary, reflexive histories are also a key part of Shireen Seno's *Shotgun Tuding*. The short's engagement with film, history, and mediation mirrors Seno's other works, which are also set in the past and shot on outdated media. Seno's films portray an affective vision of national history that works at the level of the medium and personal memory. Their anachronistic elements upend the stability of media temporality—that is, that the event on-screen occurred in the past, to be re-presented in the present.

So, it is kind of this Western comedy and it was shot on 16mm. So in a way, the film is interested in remake Roland Barthes's "photographic paradox," a term describing this vacillation between present and past that the photograph evokes, where the spatial "here-now" overlaps with the temporal, photographic "reality" of "having-been-there." Anachronistic media disrupts this temporality; when depicting a historical period, it suggests a false sense of having been there. It presents history not as a kind of linear narrative, but as a fragmented assemblage of constructed images.

Several of Seno's works play with this temporal masquerade, seemingly offering a unified chronological relationship between image and medium. In these works, the medium itself acts as a carrier for memory, while also calling memory's veracity into question. They are new films, made with obsolete media, set during the time of their respective mediums' height. This anachronistic construction underscores their artificiality, while simultaneously lending a false, affective verisimilitude to the images, which have an artifactual, elegiac quality. They seem not to simply *represent* the period they portray, but to be *artifacts* of that time. Rather than depicting a smooth, teleological transition from past to present, they trouble the notion of the media artifact as access to the past, becoming false relics.

Like *Jai* how the author is in the film, the process of reconstruction is scaled to the level of the personal because it is all about Seno's own family. So basically, she talks about how her grandmother bond with her grandfather and her father by watching especially American western with them. And she talks that *Shotgun Tuding* as a "pancit Western" referencing this iconic Filipino noodle dish. Basically it tells the story how her grandfather came to be or how her father came to be, how her aunt went to this province and procured him and got him to go back to her home province in order to marry his pregnant sister.



Figure 2. *Shotgun Tuding* (2014)

So, it is quite a play on words, so it's a homonym, her last name, "Seno", is a homonym for the Tagalog word for "who" or "sino" versus "seno". So, her name as the author's is sort of built into the text that it becomes this kind of question mark. So the film is very playful and it plays on this kind of circuitous origin so in a way the film itself has this very circuitous origin story; going from sort of American westerns to spaghetti westerns to Filipino westerns of the 60s to Shireen Seno on film. And then the origin story that it portrays is also very circuitous in the sense that it's not a reproductive parent but this aunt who goes to this province and enacts essentially force and violence in order to allow Shireen Seno—the filmmaker—to come into being overtime.

### **Image Over Event (Eleven Men)**

Like *Jai* and *Shotgun Tuding*, the recursive history offered up by Nguyễn Trinh Thi's *Eleven Men* also exists in tension with official histories. *Eleven Men* is an essay film composed of found footage. Nguyễn juxtaposes scenes from three decades of films, all featuring the actress Như Quỳnh whose face ages across Vietnamese film history from socialist films to independent art house period. So, it is embodied in the sense of time and it is this kind of embodied the tickling clock that is told during the close-ups of her face. This reconstructive tactics evoke critiques of normative historical narrative, which privilege the event, the historian Sande Cohen talks about the idea of the successivity of events in conventional history, that you have to have event no matter how ambiguous, kind of gathered together as proper names which at once serve a kind of markers. So rather than doing that, Eleven

Men engages with history in a kind of different way, in a different scale, and it also involves again the author being written into the text with herself performs the voiceover.



Figure 3. *Eleven Men* (2016)

And I just also want to point out that of course many films experiment with this interesting mode of historical representation, including our host Forum Lenteng, so I also thought about this film *Behind The Flickering Light (The Archive)* (director Hafiz Rancajale, 2013— *Ed.*) when I was revisiting this essay and the ways that it includes these moments before the official interview begins, and ends on the highlights the process of historiographic research, in ways that I thought would resonant with some of the other films that I have discussed.

So, to return to the theme of the festival, as the organizers write, the figure of the bromocorah dwells within this kind of unfinished scene, perhaps suggesting an openness to experimentation? In their own ways, each of these films offers a self-reflexive kind of anti-narrative, existing in friction with official histories that make claims of objectivity and transparency. Taken together, the films portray parallel experiments with the depiction of national historiography, shared across multiple national settings.



Set in the 1950s,

*Nervous Translation* (2007). Set in the 1980s, still on VHS/Hi-Fi video.



## APPENDIX V

### **COPY OF PANEL IV DISCUSSION SESSION**

### **“Art Experimentation and Performativity”**

**Akbar Yumni** (Moderator of Panel IV)

Thank you. Maybe first, I want to underline Tonny Trimarsanto's presentation; that is, about how we engage with events. That is part of an activity in the practice of intervention conducted by Tonny. Then from Iwang's (Irwan Ahmett —*Ed.*) presentation is about how bromocorah as a phenomenon that affects the definition of boundaries, whether ideological, territorial and all kinds of boundaries. And the practice of bromocorah also has an impact on justifying the idea that cross-art practices are needed to reveal it all. From Jasmine's presentation, she tried to question representationalism in colonial history and its relation to personal memories. Since we have only limited time, I will allow one or two questions. Please raise your hand.

Or if there isn't, maybe can I ask our panellists. Can Iwang tell us again about whether in all these complex issues you are always acting as bromocorah? How can the system be outmaneuvered to carry out the art practices? What do you think?

**Irwan Ahmett**

Perhaps the thing that best represents Akbar's question is how I see the spatial accumulation of my surrounding into the body. There is one interesting article from a Thai writer about geo-bodies<sup>1</sup>, about how the body as geography and as other invisible forms. Precisely when entering that capacity, I think we have a more primitive relationship. For example, the relationship between me and bromocorah with unwritten systems is quickly established because what emerges is instinct and the process of building trust. It was without careful planning and always with the necessity to make quick decisions in a short amount of time. And those things are indeed the easiest to do outside the system, where the existing system is now too bureaucratic and unable to accommodate things that will appear unexpectedly. So, I see that, for example, why I decided to take action to cross Singapore, the border, because every time I enter Singapore, I will always get questioned. And I asked the state of Singapore and Indonesia, both could not give satisfactory answers. It means, in this case, I must ask the other system—the system that is indeed unknown by the two systems in the mainstream. And when I entered, there was a gap so large that I felt at one point doing things that were universal when in the context of the problem of a location. The easiest example was the man who helped me cross to Singapore. When he first moved to Batam, he sustained his life by selling the best marijuana from Aceh. At the same time, he established himself in a social structure. So, when I went for a walk with that man in Batam City, everyone was respectful. We are in a system outside the system with invisible, untouchable power, yet it exists.

---

1 Editor's Note: The book in question is Thongchai Winichakul's *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation*, published by the University of Hawaii Press in 1997.

**Moderator**

I'll give a short question. I also want to ask Tonny, who always starts his project by being involved with the issues and events. This is related to the practice of bromocorah dealing with systems and all kinds. Surely Tonny, who always works on minor issues, might be able to tell us a bit about your strategy.

**Tonny Trimarsanto**

So, I'm working on several films. One of them is about a piano teacher of Chinese descent. So, the setting is Indonesia from 1966 to the 1980s. Incidentally, this auntie is my children's music teacher—my children are in their 20s currently. My first child to my third child always takes music lessons at her place. Then I thought that we were close, why didn't I record her? She always told me about things that I had never heard. In the 1960s, she was a tailor in Klaten. At that time, the 1965 event occurred, and all Chinese descendants had to return to China because it said there would be a ship departing to China from Indonesia for free. So, she sold all of her wealth, including her glassware. "Even I prepared winter clothes because I wanted to go back there, to China." She told me she was a young tailor at the time. She sold all her goods. They waited at the Port of Tanjung Mas, Semarang. One or two months, until finally, there was never any ship that picked them up.

Well, for me, this is the story that I always listen to when I'm waiting for my children to take music lessons. This event finally created closeness between us. I call it access because of our closeness. Usually, the pattern is like that. So, there is a closeness first, and the event is unusual. I tried to look for things that other friends had never peeled. Why in Klaten? Because it's cheap. I do not need to buy a plane ticket, and I will commute every day. Some of my films are made with such a pattern. I have done this starting from the Ngulon film about the village head election. I call the character Heru. He is a drunkard. He wanted to be the village head, I followed him for 16 months, starting from the initial campaign. The premise is that a drunken young man wants to change things, wants to change his village, but in the end, he fails to become the village head. Well, the pattern of my closeness with Heru started with friendship. So, I always see things that are around me. I no longer, for example, uh, thinking that making a film must be in Jakarta, making film must be in Jogja or wherever. So, I see what is behind me, left and right, even to my family tree, I will open it there. So, departing from things that are quite simple and accessible.

**Moderator**

A question for Jasmine... Oh, someone wants to ask questions. Yes, please, Hafiz.

**Hafiz Rancajale** (Filmmaker, Curator, Artistic Director of ARKIPEL)

I want to ask just one question for all three panellists. This panel is titled "Art Experimentation and Performance." I want to know, to what extent does the experimentation of art can frame the issues raised by artists, for example, in the

case of Irwan Ahmett and Tonny. We see that Tonny's works are very performative in relation to the camera with the subject. And for Jasmine, regarding the three examples of directors presented earlier, how do you use experimentation to execute these works. For example, in the work of Nguyễn Trinh Thi that uses socialist era footage, to what extent the frame can make a statement in the context of the discourse directed by the director? Art sometimes has no boundaries, as Iwang did by illegally crossing the border between Indonesia and Singapore. And the interesting thing mentioned in the bromocorah theme is that such a possibility can be speculated. I want to know, to what level can the limits be reached? Thanks.

### **Jasmine Nadua Trice**

I think the found footage is a really interesting way to work, in terms of pushing the limits of experimentation. I also think about *Eleven Men*, specifically when I was talking about that during the panel we had at UCLA, we talked about the star, in particular her face that having particular meaning within the context of Vietnam film history. So, I think there is something about reconstructing not just these films from the socialist era, these sorts of fragments, but also to reconstruct the faces of these very recognizable, very resonant "star image" as a means of—maybe—pushing the limits on established film histories. I do not know if that's what the question was sort of asking, but maybe that's sort of one way to think about the aesthetics and what that film in particular are doing.

### **Tonny Trimarsanto**

Yes, related to how to frame the subject with the camera. What I often do is I no longer see the camera as an actual object. I make the works more about how I engage with processes and events, instead of how I record in cinematography terms and definitions. I just saw that this event was important, and I was involved in it. I will carry it with my eyes through the camera to a broader audience. So, I often avoid using the camera as part of the recording process. In fact, I did not think during the recording process. At the time of recording, I did not see this as a process with technical rules that distract my mind. I only record. I do not really care about how the footage will look cinematographically. For me, the most important thing is trying to frame and get involved with the simple stories around me, and the camera is just a part of it. I do not know if this is a mediator, my second eye, or what. But I was more concerned with how I could be involved in experiencing the same event with the same consciousness so that the event reached the audience. That is all.

### **Irwan Ahmett**

I will try to be brief. I really do not want to be trapped in arts that are in the main power. I want to challenge that actually—that it is just a fictional imagination. For instance, I wonder about how parameters of success, work, and forms of expression have certain propriety when it is displayed in an institution. But I try to find the

sincerest form of expression, which was indeed an urge from within myself. It could be an impulse for anger, an impulse that is very out of control, and an impetus that I don't really understand. It felt more like art is a very pure medium to bring out such expression, and at that level, I no longer think about the audience, awards, and other elements. There is only me with my own expression. And at that level, my friends often don't see me as an artist anymore, but as myself. Maybe I want to go back to Sudjojono's statement—at that point, it was not me who was visible, but my soul.<sup>2</sup>

**Moderator**

Alright, thank you. I will not conclude it all, but I think almost all art practices being interpreted in this forum are trying to outsmart conventionalism and the system so art can expand boundaries and imagination because the issues that are trying to be achieved in the works are also far more complex.

---

<sup>2</sup> Editor's Note: The panelist refers to the creed of S. Sudjojono—a painter and art critic of Indonesia—known as “Jiwa Ketok” or “Visible Soul”. Further details about “Jiwa Ketok” can be found in the book *S. Sudjojono, Visible Soul* written by Amir Sidharta and S. Sudjojono, published in 2006.



ARKIPEL

Panel 5

# forumfestiv

Redefinisi Komunitas di Era Digital

Community Redefinition in the Digital Era

Gorivana Agoza Indonesia, programmer at The Center  
Taufiqurrahman Indonesia, member of author-sensing Paksi  
Rosalia Engchuan Germany, researcher studying 5G in community in Indonesia

PANEL V



TAUFIQURRAHMAN "KIFU"  
ROSALIA ENGCHUAN  
GORIVANA AGEZA

*MODERATOR*  
DINI ADANURANI

REDEFINISI KOMUNITAS DI ERA DIGITAL  
COLLECTIVE REDEFINITION IN THE DIGITAL ERA

# Sudutpandang: Sebuah Pengantar<sup>1</sup>

Taufiqurrahman “Kifu”

---

<sup>1</sup> Teks berikut adalah hasil suntingan dari transkripsi rekaman audio dari presentasi Taufiqurrahman “Kifu”.

Selamat siang semuanya. Saya Kifu. Saya akan membacakan rangkuman tentang apa yang kami lakukan di Forum Sudutpandang, Palu.

Saya dikirim sebuah Pesan Langsung, atau *Direct Message* Instagram, oleh akun bernama @amoy. "Hai Fik, kamu suka gambar juga ya? Kami akan ada kegiatan *bareng-bareng*, ikut *yuk!*" Tahun 2014, saya berkenalan dengan beberapa orang yang sepertinya suka gambar, dan mulai berteman dengan mereka. Beberapa hari kemudian, kami sepakat membentuk sebuah kelompok gambar yang kami namai Serrupa. Kami tidak membayangkan, kalau kelompok ini kemudian akan menjadi kelompok berkarya dengan pengertian lebih luas.

Beberapa bulan kemudian, dengan bekal semangat dan *passion*, Serrupa menggagas sebuah pameran bernama Palu Visual Art. Bertempat di sebuah studio arsitek, ruangnya luas, yang difungsikan sebagai sebuah ruang pameran. Setelah itu, kami sering mengadakan pameran-pameran sederhana dengan motif untuk hadir sebagai skena alternatif seni rupa di Palu. Kami mendapatkan teman-teman baru yang datang dari berbagai latar belakang. Awalnya *nongkrong bareng*, sampai akhirnya berkolaborasi dalam setiap kegiatan, seperti pemutaran film, membuat *gigs* musik, sampai membuat berbagai *workshop* yang kreatif.

Pada tahun 2016, Serrupa dan teman-teman membentuk Forum Sudutpandang yang kini mempunyai beberapa *platform* seperti Piknikan, Mulok, Kamisukagambar, Klub Penonton, dan Pasar Sale!Sale!Sale!. Mulok adalah program *gigs* musik tematik. Kamisukagambar awalnya adalah program menggambar bersama setiap hari Kamis dan kini telah menjadi *platform* arsip gambar digital yang diciptakan dengan *hashtag* #kamisukagambar. Klub Penonton adalah klub menonton, biasanya memutar film-film alternatif dari distributor ataupun komunitas. Lalu Pasar Sale!Sale!Sale! ialah pasar kaget yang menjadi ajang silaturahmi sekaligus jual-beli produk-produk lucu anak muda Palu. Kemudian Piknikan, merupakan platform dengan format komunikasi kelompok untuk berbagi pengetahuan yang dikemas dengan kegiatan piknik. Dua edisi piknikan terakhir yaitu Darmawisata Kota yang membahas arus masuk budaya di kota dari perspektif arsitektur dan edisi Menandai Jejak Tsunami Palu yang merupakan bentuk upaya literasi kebencanaan.

Tanggal 28 September 2018, Palu diguncang gempa bumi berkekuatan 7.2 skala Richter, yang mengakibatkan tsunami dan likuifaksi di beberapa titik wilayah. Hilangnya sinyal telepon seluler menjadi hambatan kami untuk segera berkomunikasi dan memastikan kalau kami semua baik-baik saja. Setelah tiga hari, kami akhirnya berkumpul dan membentuk posko relawan, dan membuka jalur bantuan secara *online* untuk kawan-kawan yang berada di luar Palu yang ingin menyalurkan bantuan. Persoalan ketidakmerataan distribusi bantuan, ketidakefektifan jenis bantuan yang diberikan dan rumitnya birokrasi pengambilan bantuan secara mandiri oleh masyarakat kami coba minimalisir dengan menggunakan jaringan teman-teman. Kami membuat grup Whatsapp dengan mengundang semua teman-teman, lalu mereka mengundang teman-temannya lagi. Ini ternyata efektif dan mewakili hampir semua wilayah yang terdampak. Semua yang ada di grup itu lalu mendata kebutuhan korban bencana, yang ada di wilayahnya masing-masing secara spesifik, sehingga jenis bantuan yang diberikan menjadi lebih sesuai dengan apa yang mereka butuhkan. Apa yang kami lakukan di Forum Sudutpandang sangat organik. Patungan untuk menjalankan program atau kegiatan adalah hal yang biasa. Memaksimalkan jaringan pertemanan bisa menjadi solusi.

Tahun 2016, kami merespons isu energi yang seringkali terjadi di Palu, di mana pemadaman listrik yang bergilir adalah hal yang biasa. Dalam waktu setahun, kami bisa mendapat waktu tiga bulan untuk pemadaman listrik yang sangat rutin. Selama tiga bulan itu, terjadi giliran pemadaman listrik. Dua belas jam menyala dan dua belas jam mati listrik. Kami merespons isu itu dengan membuat pameran yang bertajuk *Gerak Terus*. Kegiatan ini juga bersamaan dengan Festival Gerhana Matahari Total yang waktu itu kebetulan terjadi di Palu. Kami memanfaatkan momen itu untuk membuat sebuah pameran yang juga berbicara tentang energi tapi lebih fokus kepada energi terbarukan.

Setelah itu kami merilis sebuah majalah, namanya majalah *Marla*. Di dalamnya, kami merangkum semua tulisan dan kegelisahan kami serta gagasan-gagasan tentang sinergi yang terjadi di Palu.

Kemudian ini berlanjut dengan *Proyek Bunga Matahari*. Proyek ini diikutsertakan dalam pameran Pekan Seni Media 2018 - *Local Genius*. Dalam proyek ini, kami juga membicarakan tentang isu konflik sosial-ekonomi tentang tambang emas di Palu. Kami menjadikan *Proyek Bunga Matahari* ini sebagai tawaran solusi karena bunga matahari itu adalah tanaman *hyperaccumulator* yang bisa difungsikan untuk mengurangi pencemaran logam berat di tanah, di udara, dan air.



Gambar 1. Pameran pertama Serrupa di salah satu studio arsitek ruangdualapan yang difungsikan sebagai galeri pameran.

Program yang lain, namanya Piknikan. Di edisi pertama, kami *bikin* sebuah *workshop* sederhana di bukit sebagai ajang silaturahmi bersama teman-teman, berkumpul. Di salah satu tema Piknikan yaitu Darmawisata Kota, kami berkeliling kota Palu bersama dengan arsitek dan membahas bagaimana budaya masuk ke kota, dari perspektif arsitektur.

Kami juga sering mengadakan *workshop-workshop* yang sifatnya edukatif di sekitar tahun 2017. Dengan program Kamisukagambar, kami mengadakan *workshop* tentang bagaimana cara membuat poster kampanye dengan teknik sederhana—seperti kolase—kepada siswa-siswa SMP dan SMA.

Pada proyek terakhir, kami membuat buku yang merupakan arsip dari cerita dan gambar anak-anak korban gempa tsunami Palu. Jadi setelah menyalurkan bantuan, setelah kami merasa bantuan sudah cukup, kami memberikan program yang mungkin seperti *trauma healing* dengan cara berkumpul dan mencoba untuk melakukan sesuatu seperti menggambar. Kami berharap anak-anak itu bisa bercerita, dan menyampaikan, *gimana* sih perasaan mereka dan apa sih yang mereka alami ketika gempa kemarin.



Gambar 2. Buku yang berisi arsip-arsip dari cerita dan gambar anak-anak korban gempa tsunami Palu.



Gambar 3. Salah satu gambar anak-anak.



Gambar 4. Cerita pendek tentang rumah yang roboh.

Ini ada salah satunya:

*"Pada suatu hari, Jumat tanggal 28 September 2018, saya sedang berwudhu di kamar mandi, tiba-tiba langsung gempa. Semua orang berlari ke gunung, tapi kami tidak ikut naik ke gunung. Kami nanti tengah malam baru naik ke gunung. Kami cari tanah yang kuat, lalu di bawah itu terus-terusan gempa. Sedikit-sedikit gempa, tapi kami belum naik ke gunung. Kami melihat orang tidur seperti ikan, dijemu, lalu sedih sekali ada orang yang terkena lumpur di depan tempat tidur kami. Ada yang luka-luka ketika kami masih berada di bawah. Tower dan gereja itu berjalan, lalu ada anak dengan lumpur sungai di badannya..."*

Jadi ini sebenarnya dia menceritakan tentang situasi saat ia berada di daerah yang terkena likuifaksi. Dia menceritakan soal kejadian visual tanah bergerak dan lain-lain.

Ada lagi,

*"Saat itu saya sedang mengambil sapi di gunung. Saya merasa bergoyang dan melihat tower berjalan terbawa lumpur. Saya takut, baru cepat-cepat menarik sapi di gerobak. Baru saya lagi ke bawah melihat mamaku dan papaku. Salam dan terima kasih."*

Nah, seperti itulah kegiatan-kegiatan kami di Forum Sudutpandang. Selanjutnya akan saya kembalikan mic ini. *Makasih!*



# **Membayangkan Komunitas Filem**

Rosalia Engchuan

Terinspirasi oleh gagasan Trinh T. Minh-ha tentang *'speaking nearby'*, praktik penelitian saya mencoba untuk bergerak lebih dari sekadar pertemuan tangensial untuk ekstraksi data menuju proses percakapan, juga pada tingkat analisis. Pada akhirnya, penciptaan pengetahuan adalah upaya kolaboratif, dan makalah ini adalah simpul dalam upaya penelitian yang sedang berlangsung di mana saya berbagi tentang langkah-langkah pertama saya menuju pembuatan akal analitik dengan perwakilan dari komunitas filem Indonesia di ARKIPEL Forum Festival 2019. Saya sangat berterima kasih kepada Forum Lenteng dan tim ARKIPEL karena menyediakan ruang ini.

Terkait dengan hal tersebut, saya tertarik dengan berbagai hal yang melampaui layar sinema. Praktik-praktik sinematik yang bertumpu pada sinema. Khususnya, praktik-praktik yang berada di sekitar medium filem pendek. Penelitian saya bukanlah sebuah narasi tentang industri filem yang sedang berkembang, yang harus mengejar standar "unggul, barat." Narasi tersebut justru bertolak belakang dengan keseluruhan prinsip saya. Penelitian saya adalah sebuah narasi tentang sinema yang mendesak pertimbangan ulang tentang jawaban dari pertanyaan 'apa itu sinema.' Saya sedang berusaha mengusik struktur kekuasaan kolonial serta gagasan-gagasan tentang apa yang dianggap sebagai ilmu pengetahuan dan bagaimana proses belajar terjadi. Saya tertarik dengan penggunaan dimensi afektif dari pendidikan dan pengetahuan sebagai alternatif dari ilmu pengetahuan yang logo-sentris.

Jadi, fenomena spesifik seperti apakah yang sebenarnya sedang saya selidiki dalam penelitian ini? Saya bekerja dengan komunitas-komunitas filem di Indonesia yang membuat, menayangkan, mendiskusikan, mengkritik, dan mengarsipkan filem. Seorang aktivis filem Indonesia pernah mengatakan pada saya: "Jika Anda ingin memahami Indonesia, Anda harus menonton filem-filem pendek." Filem-filem ini berbeda. Mereka berada di luar pengaruh dan batasan sensor pemerintahan serta memiliki keberanian untuk menyampaikan berbagai isu. Banyak dari filem-filem tersebut membicarakan tentang isu-isu sosial yang bersifat lokal.

Setelah melakukan peninjauan dan mengajukan berbagai pertanyaan, langkah berikutnya dalam proses saya adalah analisis. Penafsiran atas apa yang menurut saya terlihat. Di sini saya membutuhkan bantuan Anda, karena ini hanyalah tafsiran saya seorang, saya sungguh ingin mendengar pendapat Anda tentangnya.

### **Bagaimana cara berpikir tentang komunitas filem?**

Deleuze dan Guattari memisahkan antara sistem-sistem berpikir yang berbentuk menyerupai pohon: tersusun oleh akar, batang, dan buah. Semua memiliki nama dan arti mutlak. Saya menganggap sebuah narasi berbentuk pohon tidak mampu digunakan untuk menelaah komunitas filem. Memberi sebuah definisi tunggal pada komunitas filem tidaklah mungkin, dan juga tidak produktif. Ada aksi kekerasan dalam upaya pemberian definisi. Upaya tersebut meremehkan dan meratakan realita sosial. Kerja penelitian saya terinspirasi oleh filsafat realisme kritis yang mengakui bahwa kita tidak akan pernah mengetahui secara mutlak tentang sifat “alamiah” dari apapun. Komunitas filem adalah sebuah fenomena yang lebih mirip dengan rizoma. Seperti yang telah didefinisikan oleh Deleuze dan Guattari: “sebuah jaring yang terbentuk oleh noda-noda tanpa pusat maupun arah.” Sebuah jalinan antar jaringan yang kompleks dan bersifat cair. Sebuah sistem yang saling terhubung. Keberadaan rizomatik yang berevolusi seiring berjalannya waktu. Komunitas filem itu seperti bromocorah, sebuah “fenomena yang dapat berubah (sesuatu yang tidak dapat dipastikan ke dalam arti-arti yang sempit)”.

Memandang sebuah fenomena menggunakan alegori rizoma menyisihkan ruang untuk hipotesis sugestif yang mendekatkan kita pada gambaran fenomena tersebut sebagaimana itu terjadi. Membayangkan komunitas filem sebagai sebuah ekosistem rizomatik adalah sebuah bentuk hipotesa yang demikian. Gagasan ekosistem digunakan untuk menyatukan unsur komunitas (komponen biotik) dan lingkungan (komponen abiotik) dari komunitas filem secara analitis.

Untuk dapat menggambarkan konteksnya dengan lebih baik, saya akan memulai dengan gambaran sejarah singkat tentang filem pendek dan komunitas filem di Indonesia. Karena Edwin telah membicarakan tentang ini kemarin (pada panel kedua Forum Festival ARKIPEL Bromocorah —*Peny.*), mungkin gambaran ini hanya untuk kalian yang tidak hadir dalam kesempatan tersebut. Pada tahun 1970-an, filem pendek sebagai medium diappropriasi dan diklaim kembali oleh praktisi-praktisi filem. Produksi filem pada masa itu merupakan ranah yang eksklusif. Berbagai hal—seperti pembatasan yang dilakukan oleh pemerintah dalam produksi filem, sistem ‘anak didik’ (*apprenticeship*), mahalnnya biaya analog, serta langkanya pengetahuan tentang pembuatan filem—semakin membuktikan bahwa hanya beberapa orang yang memiliki hak istimewa dapat membuat filem.

### **Namun, segalanya akan segera berubah.**

Setelah reformasi pada tahun 1998, pembatasan-pembatasan produksi filem mulai senggang. Video digital dan internet telah hadir. Seperti yang dikatakan Aryo Danusiri kepada saya: “digital memungkinkan sinefil untuk menjadi penggarap filem.” Sekarang, lebih banyak orang dapat belajar tentang filem dan mengakses perkakas pembuatan filem. Pengetahuan tentang

pembuatan filem dan perkakasnya disebarakan melalui berbagai lokakarya. Membuat filem sekarang menjadi memungkinkan untuk orang-orang yang berada di luar lingkaran sekolah seni Jakarta. Maraknya pembuatan filem berjalan seiring dengan penciptaan ruang untuk menayangkannya. Ruang-ruang ini diciptakan di luar bioskop umum komersial. Hal ini mendorong pertumbuhan festival filem di berbagai penjuru Indonesia.

Saat saya datang ke Indonesia, hampir dua dekade setelah reformasi, mengunjungi semua festival dan pemutaran filem satu per satu sudah tidak lagi mungkin. Saya rasa hampir setiap minggu ada acara komunitas filem di seluruh Indonesia.

### **Apakah yang menjaga ekosistem ini tetap hidup?**

Sebuah ekosistem tidak hanya bertahan lantaran komponen-komponennya sendiri. Dalam sebuah ekosistem organik, mataharilah yang memberikan kehidupan pada organisme-organisme tersebut. Hadirnya teknologi dan kondisi politik yang menguntungkan bagi komunitas filem setelah reformasi memungkinkannya untuk menjamur. Namun, kondisi tersebut tidak dengan sendirinya menciptakan fenomena komunitas filem. Saya mengajukan adanya praktik dan pola pikir yang menubuh akan gotong royong sebagai unsur-unsur yang menjaga ekosistem ini tetap hidup.

Dalam kerja lapangan saya dengan komunitas-komunitas filem di Indonesia, saya sering menemukan diri saya berhadapan dengan gagasan gotong royong. Saya melihatnya sebelum saya mengetahui cara untuk membahasakannya. Saya mengalaminya sebelum dapat menamakan pengalaman tersebut.

Gotong royong adalah saat saya membantu teman untuk membuat sebuah filem dan tidak mengharapkan keuntungan finansial sebagai penggantinya. Gotong royong adalah saat saya membantu penyelenggaraan pemutaran filem—seperti yang kita lihat di sini (di gambar yang Rosalia presentasikan). Yang penting adalah bekerja bersama menuju sebuah tujuan bersama, prosesnya, bukan hanya hasilnya. “Capek tapi senang.” “Yang penting, happy.” “Senang aja.” Seperti itulah jargon standar pada lokasi-lokasi syuting yang saya kunjungi. Hal ini tidak masuk akal dalam logika kapitalistik. Sedangkan dalam kerangka pemikiran gotong royong, hal ini sangat jelas masuk akal.

Jadi, apa itu gotong royong? Ada banyak terjemahan gotong royong dalam literatur (barat —*Peny.*): *mutual cooperation*, *mutual support*, *communal cultural base*. Kata-kata seperti *Javanese* (budaya/orang Jawa —*Peny.*) dan *traditional* sering dibubuhkan sebagai penanda. Saat saya melakukan pencarian gambar Google, saya melihat sekelompok orang membangun sebuah rumah. Gotong royong diberi bentuk visual dalam konteks komunitas desa.

Saat saya bertanya tentang gotong royong, orang-orang mengartikannya sebagai sesuatu yang sangat Indonesia. Sesuatu yang sejak dulu selalu menjadi bagian dari masyarakat Indonesia. Sifat alamiah keindonesiaan. Sesuatu yang tidak memerlukan penjelasan.

Gotong royong dibayangkan sebagai bagian dari romantisme masa lalu. Konsep yang digunakan oleh kekuasaan pemerintah setelah kemerdekaan. Dalam pidato tahun 1945 tentang Pancasila, Sukarno secara diskursif menempatkan gagasan gotong royong sebagai inti dari proyek pembangunan Indonesia sebagai sebuah negara berbangsa. Pada masa

itu, gotong royong dipaksakan dan dikerahkan secara formal oleh kekuasaan pemerintah. Pekerjaan politik gotong royong kemudian mencapai tingkatan baru selama rezim Suharto, saat hal tersebut digunakan untuk mengerahkan tenaga desa untuk kerja paksa.

Peneliti-peneliti barat telah mencoba menjelaskan tentang gotong royong. Clifford Geertz mengaitkan gotong royong dengan gagasan “kemiskinan bersama” (*shared poverty*). Bowen mendefinisikan gotong royong sebagai sebuah “gagasan asli tulen (*genuinely indigenous notion*) tentang kewajiban moral.” Saya tetap berpegang dengan gagasan gotong royong sebagai sesuatu yang tidak dapat diterjemahkan. Sebuah terjemahan hanya akan melayani kebutuhan produksi ilmu pengetahuan barat demi kebutuhan kategorisasi dan merampas sesuatu yang tidak dapat direpresentasikan dalam bahasa ilmiah rasional.

Sebuah perspektif kesejarahan menunjukkan bahwa gotong royong bukanlah konsep yang statis. Perubahan terjadi seiring berjalannya waktu, begitu juga gagasan gotong royong. Gotong royong kontemporer, seperti yang saya temui dalam pengalaman kerja lapangan, merupakan sebuah pilihan.

Sebuah pilihan untuk melawan pemerasan kapitalis dan alienasi tenaga kerja. Sebuah pilihan untuk melawan gagasan tentang modernitas-sebagai-kemajuan. Sebuah pilihan untuk kebebasan berpendapat dan kebebasan dalam hidup. Dalam tanda kurung, perlu saya sampaikan bahwa: gotong royong bukanlah pilihan yang absolut. Sebagian orang terlibat dalam produksi komersial untuk memberi sesuap nasi pada keluarganya dan menghabiskan waktu luangnya untuk membuat film pendek yang ideologis. Bukan untuk meromantisasi ide tersebut, namun hal ini menjadi pilihan yang didorong oleh kekurangan; kekurangan institusi resmi, kekurangan dukungan finansial, dan kekurangan ruang untuk menyampaikan beberapa topik.

Akan tetapi, dikotomi—antara idealistik atau komersial—antara baik atau buruk—tidaklah produktif. Realita tidaklah hitam atau putih. Bagian yang terpenting adalah bahwa pada akhirnya, praktik sinematik yang termotivasi oleh gotong royong merupakan sebuah pilihan yang menghasilkan sesuatu.

Inilah yang membawa saya kepada poin selanjutnya:

### **Apakah yang diciptakan dalam ekosistem komunitas film?**

Mengatakan bahwa praktik sinematik yang terdorong oleh gotong royong merupakan sebuah pernyataan tentang proses daripada hasil bukan berarti bahwa tidak ada yang dihasilkan. Ekosistem komunitas film menciptakan ruang: ruang material, ruang digital, ruang sosial, dan ruang diskursif. Walaupun kajian film umumnya berfokus pada ruang material film, ada juga ruang sosial produksi film; acara pemutaran dan diskusi.

Saat sekelompok orang bergabung bersama untuk membuat film dalam sebuah lokakarya atau produksi film, mereka menciptakan pengetahuan tentang film dan pembuatan film. Hal ini sering terjadi di luar sistem pendidikan yang resmi.

Ruang-ruang pembelajaran yang berada di luar institusi tersebut mengingatkan kita pada ciri khas sanggar. Sanggar di sini mengacu pada sebuah tempat di mana anggota senior dan anak didik bekerja dan hidup bersama. Sebuah ruang tradisional untuk pendidikan informal.

Komunitas film di Indonesia sudah tidak lagi menyebut dirinya sebagai sanggar. Praktik sinematik juga telah terjadi di berbagai tempat lain. Ruang-ruang untuk praktik tersebut tidak lagi dibatasi dinding studio. Akan tetapi masih ada acuan yang merujuk pada gagasan sanggar dalam tingkatan yang mendasar. Sanggar adalah sebuah “ruang kolektif untuk belajar dan berkumpul” di mana para pembimbing berbagi pengalamannya dengan para pemula. Komunitas film penuh dengan ruang-ruang tersebut.

Komunitas film mungkin bisa dibayangkan sebagai sanggar kontemporer. Sebuah ruang di mana orang-orang bertemu dan belajar dari satu sama lain. Sebuah ruang yang tidak dibatasi oleh tempat; sebuah ruang liminal. Bentuknya bisa sebuah produksi film, sebuah lokakarya di festival film, pembicaraan informal saat *nongkrong*, atau sebuah pembicaraan di Whatsapp. Ruang ini terbentuk setiap kali pengetahuan tentang bagaimana melakukan berbagai hal, termasuk sinema, dibagikan.

Hasil lain dari komunitas-komunitas film adalah filmnya. Film pendek adalah ruang pemberi tempat bagi visi-visi alternatif yang kurang direpresentasikan di media arus utama maupun diskursus negara. Contohnya, komunitas film adalah sebuah ruang di mana film-film *queer* masih dibuat dan ditayangkan. Bersanding dengan latar kepanikan moral LGBT, contoh ini merupakan terobosan penting dalam diskursus hegemonik. Sedangkan film-film pendek yang menyikapi peristiwa 1965 dan 1998 dari berbagai sudut pandang menciptakan kemungkinan perombakan sejarah resmi. Film-film tersebut merupakan langkah yang penting menuju rekonsiliasi.

Praktik sinematik menyatukan sekelompok orang untuk bercakap dan berdiskusi. Praktis tersebut tidak hanya menciptakan ruang digital dan material film, tapi juga ruang sosial. Ruang-ruang ini memberi tempat bagi argumen-argumen alternatif dan menjadi pemantik diskusi kritis. Hal tersebut merupakan satu lagi aspek dari medium film pendek yang menarik untuk dikaji. Film-film pendek sering digabung menjadi sebuah kesatuan program. Penonton tidak hanya mendapatkan satu pandangan, tapi juga banyak kemungkinan perspektif lain yang dibuka untuk didiskusikan. Kombinasi film-film pendek dalam sebuah program sudahlah demokratis dalam bentuknya. Komunitas film merupakan ruang-ruang mikro-utopis.

Apa artinya semua itu? Apakah hal-hal tersebut benar-benar bisa menciptakan perubahan dalam situasi hari ini? Melihat komunitas film dan tertanamnya hubungan mereka dalam dan dengan masyarakat luas di Indonesia merupakan sebuah perubahan perspektif analisis yang penting. Terciptanya ruang-ruang material dan sosial dalam masyarakat Indonesia juga ikut mengubah masyarakat itu sendiri.

Setelah reformasi dan terutama di era media sosial, ada banyak persaingan suara dan ide tentang negara dan masa depan bangsa Indonesia.

Pada akhirnya, apa yang dipertaruhkan sekarang—lebih dari yang pernah dipertaruhkan di Indonesia pasca reformasi—adalah pertanyaan apakah Indonesia bisa tetap menjadi masyarakat yang terbuka dan bebas. Praktik sinematik komunitas film merupakan sebuah contoh baik dari inisiatif lokal yang berupaya menjaga pintu-pintu kebebasan tetap terbuka. Komunitas film memiliki “bibit potensi” dari bromocorah tanpa menempati posisi korban.

Masyarakat yang demokratis tersusun oleh keberadaan ruang untuk argumen yang berlawanan dan perdebatan. Keberadaan berbagai pilihan dan debat kritis alih-alih persetujuan bersama. Saya meletakkan potensi politis dan transformatif dari praktik sinematik komunitas filem dalam penciptaan performatif dari ruang-ruang debat tersebut. Filem bukanlah soal memberi jawaban, namun soal menciptakan ruang untuk bertanya tentang gagasan negara dan pergerakan dunia.

### **Komunitas filem di era digital**

Saya ingin sejenak merenung tentang peranan digital. Beberapa pengamat telah mengatakan bahwa praktik gotong royong telah tergusur sejak adanya modernisasi. Sering kita dengar tentang keberadaan sarana-sarana penayangan digital (*digital streaming services*) yang membunuh sinema. Argumen tersebut menggemakan diskursus yang lebih luas tentang teknologi digital yang mengakibatkan matinya hubungan sosial dan semakin terisolasinya masyarakat. Saya lebih menganggap digital sebagai fasilitator (*enabler*) daripada penentu perubahan (*game changer*).

Komunitas filem di Indonesia menuntut analisis yang berlawanan dengan intuisi. Di sini, digital memungkinkan *sociality* dalam tingkatan yang baru. Teknologi-teknologi digital memberi kesempatan untuk kemudahan dalam membangun hubungan. Digital merupakan sebuah akselerator hubungan. Ia menjadikan pembuatan filem lebih murah untuk lebih banyak orang. Grup-grup Whatsapp dan Instagram digunakan untuk berhubungan dan berorganisasi. Berhubungan dan berorganisasi untuk berkumpul—di kehidupan nyata. Hasilnya bukanlah hidup yang semakin terisolasi, melainkan hidup yang sosial.

Selain efek-efek demokratisasi, teknologi digital juga memungkinkan hubungan-hubungan yang tidak diinginkan. Protes-protes menentang penayangan filem sering disebabkan oleh informasi yang disampaikan lewat media sosial dan terorganisasi lewat kanal-kanal media sosial. Digital menjadikan komunitas filem lebih besar dan lebih terlihat.

$(\frac{A}{2} - z)A' - b(A, z)$



# **Bahasinema Dalam Refleksi Cepat Saji**

Gorivana Ageza

Pengikut (*follower*) Instagram Bahasinema baru sebanyak 1.734; sementara Twitter bahkan tak sampai seperlimanya, hanya 346. Bila dunia digital cenderung menjadikan angka sebagai indikator popularitas, maka saya tidak percaya diri bahwa nama Bahasinema pernah didengar orang. Oleh karena itu, sebelum berbicara lebih jauh, izinkanlah saya memperkenalkan Bahasinema secara singkat. Bahasinema adalah komunitas yang berfokus pada eksibisi dan kajian filem. Sejak didirikan pada tahun 2015, hampir semua pengurus Bahasinema adalah agen-ganda dari komunitas lainnya, salah satunya adalah Liga Film Mahasiswa (LFM) ITB. Ada pula pengurus yang merupakan mahasiswa di jurusan/konsentrasi filem. Sementara saya sendiri, “pensiunan” dari Sinesofia Unpar. Saat itu kami mendirikan Bahasinema dengan maksud untuk berkomunitas di luar kampus; mengasumsikan bahwa kami lebih leluasa bergerak dan bekerja sama dengan berbagai pihak, serta tidak dibatasi oleh status sebagai mahasiswa. Di saat bersamaan, ketiadaan atribut kampus juga membawa konsekuensi. Kami mesti mandiri dalam operasional, serta memiliki sistem kepengurusan—misalnya regenerasi—yang berbeda dari komunitas berbasis kampus.

Sepintas divisi eksibisi filem Bahasinema lebih dekat dengan aktivitas luar-jaringan (*luring/offline*), sedangkan divisi kajian lebih dekat dengan aktivitas dalam-jaringan (*daring/online*). Namun tentu saja, pembagian tersebut sebenarnya tidak terlampau memadai. Kegiatan pemutaran dan diskusi filem yang kami lakukan, setidaknya sangat mengandalkan internet sebagai sarana publikasi. Dan sebaliknya, meski berfokus pada pengelolaan situs, anggota divisi kajian—yang sekaligus pula menjadi redaksi—kerap diundang sebagai narasumber atau moderator dalam pemutaran-diskusi filem yang diadakan pihak lainnya. Agaknya hari-hari ini semakin sulit membayangkan sebuah komunitas yang secara total hanya melakukan aktivitas luring. Saya dapat membandingkan ini dengan pengalaman saat masih menjadi bagian dari Sinesofia Unpar. Saat itu Sinesofia hanya berkuat pada aktivitas luring, tidak ada akun Instagram, apalagi situs internet. Pertanyaan yang umum dilontarkan orang adalah di manakah mereka dapat membaca tulisan-tulisan kami.

Internet (dan kemajuan teknologi) amat berjasa dalam kehidupan kita hari-hari ini, tak terkecuali dalam berkomunitas. Pada titik ini, tentu Bahasinema tidak berbeda dengan kebanyakan komunitas lainnya. Daya internet dalam mengatasi jarak dan waktu, memungkinkan penyebaran dan pertukaran ide dilakukan dengan skala masif, serta lebih cepat dan murah. Misalnya, seorang pembaca dapat mengakses berbagai artikel yang mengulas sebuah film yang sama. Keragaman perspektif dari berbagai ulasan yang kita baca, tidak hanya memperkaya pandangan atas film, melainkan pula menyingkapkan aneka hal yang mungkin luput dari kesadaran hidup keseharian kita. Bahasinema berupaya turut andil dalam kelindan keragaman perspektif tersebut, baik melalui ulasan yang kami unggah melalui media sosial dan situs internet, maupun melalui dokumentasi acara yang kami selenggarakan/ikuti. Tidak sekali dua kali, misalnya, Bahasinema mendapatkan undangan acara yang meminta kami hadir dan membuat ulasan kegiatan film, untuk kemudian ditampilkan pada media sosial dan situs Bahasinema. Dengan demikian, ada kalanya Bahasinema menggeser fungsinya menjadi media yang menampilkan semacam liputan acara.

Jika *talkshow* mengenai dunia sinema di radio Sonora yang menghadirkan Bahasinema sebagai narasumber hanya berlangsung sebulan sekali, maka internet memungkinkan kami "*on air*" setiap saat. Jejaring yang disediakan oleh internet juga memungkinkan Bahasinema bekerja sama dan menjalin komunikasi tidak hanya dengan komunitas di Bandung, melainkan juga dengan komunitas-komunitas lain di Indonesia. Teman-teman komunitas di Bandung, misalnya, membuat grup percakapan yang memungkinkan komunitas saling bertukar informasi dan publikasi acara, serta mendiskusikan suatu isu.

Pada era ketika teknologi sudah menjadi perpanjangan urat saraf, dan internet sudah merangsek ke dalam sendi kehidupan, wajar saja jika perhatian kita cenderung terbetot pada manfaat yang disediakan oleh internet. Namun kita acap kali tidak menyadari bahwa perubahan juga selalu hadir sebagai tantangan untuk memikirkan ulang banyak hal. Sekurang-kurangnya kita dituntut untuk beradaptasi sehingga dapat berpikir dan bersikap dengan cara yang baru.

Teringat beberapa waktu lalu, saya dibuat meringis ketika membuka situs Bahasinema, lantaran kami khilaf memperpanjang sewa *domain*. Meski hal itu dengan cepat bisa diselesaikan, tentu bagi komunitas yang diundang untuk berbicara pada sebuah panel bertajuk "Redefinisi Komunitas di Era Digital", situasi itu ironis, kalau tidak bisa disebut memalukan. Saya menyeringai dan mulai curiga, apa kami sudah benar-benar "menghayati" dunia digital dalam berkomunitas? Jangan-jangan selama ini kami memanfaatkan internet hanya sebatas untuk menyebarkan publikasi acara di media sosial, serta sesekali mengunggah ulasan film? Sementara pikiran dan cara kerja kami masih berkutat pada cara-cara "analog", sehingga tergopoh-gopoh dalam merespon perubahan zaman.

Di usia Bahasinema yang nyaris empat tahun, kami masih terseok-seok dalam banyak hal, termasuk pada hal yang paling mendasar sekaligus krusial: membagi fokus antara berkomunitas di dunia digital dan "analog", serta melakoni kehidupan keseharian para pengurusnya. Tentu saya sendiri bertanya-tanya, jika bisa terbagi, masi

dianggap fokus? Internet memberikan ilusi kehadiran, seolah-olah kita selalu ada dan “siaga”. Namun, sebagaimana keteledoran untuk memperpanjang sewa domain situs Bahasinema, ada saat-saat ketika kami gelagapan menjalani hidup di dua dunia: nyata dan maya—analog dan digital. Bila dunia abad 21 sangat menuntut kemampuan melakukan serangkaian tugas secara serentak (*multitasking*), maka sudah dapat dipastikan kami belum semutakhir itu.

Tidak hanya perkara *multitasking*, dunia internet mengandaikan sejumlah hal, antara lain kesegeraan, kecepatan, dan kebaruan. Dan persis itu yang membuat saya dan teman-teman di redaksi situs Bahasinema mengalami kegamangan. Mana yang mesti kami prioritaskan: kesegeraan/kecepatan, atau refleksi? Sebab keduanya memiliki tendensi yang berbeda, semacam pertanyaan: “Adakah refleksi yang cepat-saji?”. Kami bertanya-tanya bagaimana mengawinkan antara kedalaman dan kesegeraan? Bagaimana bila kesegeraan tergelincir menjadi ketergesaan yang menurunkan kualitas? Kecepatan yang ditawarkan oleh dunia digital juga membawa konsekuensi lain, yakni kesementaraan. Ketika semua berganti dan berubah dengan cepat, maka sesuatu yang ada menjadi lekas kadaluarsa. Akibatnya kita terus-menerus dipaksa untuk selalu menjadi yang termutakhir. Dan hal yang paling ironis adalah karena terus bergumul dengan pertanyaan-pertanyaan itu, kami justru semakin tertinggal dan “kalah produktif”.

Pada titik ini, saya pribadi merasa iri pada teman-teman pengulas filem yang membiasakan diri menyaksikan filem pada hari perilisian, kemudian membuat unggahan (tulisan, video, *podcast*, dsb) yang dengan segera dapat diakses oleh publik. Situs Bahasinema tak dapat dianggap produktif mempublikasikan tulisan, dan cenderung lamban dalam merespon isu yang tengah membetot atensi publik. Padahal merespons “*trending topic*” adalah salah satu faktor kunci dalam meningkatkan kemesraan dengan khalayak.

Pada tingkat pengelolaan, penekanan yang berbeda akan memunculkan cara kerja yang berbeda pula. Jika kami memilih kecepatan dan kesegeraan, maka sebelum filem dirilis, redaksi mesti saling membagi tugas, siapa menonton apa. Kami juga perlu berupaya mengunggah ulasan sesegera mungkin dari tanggal perilisian filem, serta cenderung mengedepankan filem yang diputar oleh bioskop arus utama dan tengah *hype*. Aspek kebaruan filem menjadi hal penting dalam situasi ini. Bahkan jika yang diulas bukanlah filem baru, setidaknya mesti ada keterkaitan erat dengan isu yang tengah gandrung. Sebaliknya, jika penekannya pada refleksi, maka redaksi tak mesti mengulas filem yang “*fresh from the oven*”, tak perlu tergesa-gesa dalam mengunggah tulisan, serta dengan leluasa dapat berkuat pada filem tidak populer, lawas, dan yang hanya diputar pada layar alternatif.

Bulan lalu seorang teman yang berprofesi sebagai guru di sekolah internasional, membagikan ulasan filem *Endgame* melalui percakapan Whatsapp. Ia memuji tulisan itu dan mengatakan bahwa ia mendapatkannya dari grup percakapan guru-guru di tempatnya bekerja. Sesaat saya terkesiap, bagaimana tulisan sepanjang lima halaman yang saya dan Permata Adinda sunting untuk situs Bahasinema justru menyebar pada percakapan-percakapan Whatsapp. Teman lainnya mengatakan bahwa ia membaca tulisan itu dari

laman Facebook. Pada satu pihak, saya bersyukur karena terjadi penyebaran ide. Namun, di saat bersamaan, saya *mangkel*. Kami jarang menulis tulisan filem populer, oleh sebab itu kami berharap bisa membawa orang-orang mengunjungi situs Bahasinema. Rupanya orang-orang bahkan tidak tahu bahwa tulisan itu ada pada situs kami. Sikap mendua menunjukkan kenaifan dan kegagapan kami dalam merespon cara kerja dunia digital.

Dengan kegagapan kami di “era digital”, saya bertanya-tanya apakah Bahasinema memang mumpuni sebagai komunitas sehingga berkapasitas untuk berbicara di forum ini? Ataukah Bahasinema hanya nampak mumpuni? Di zaman ketika tidak hanya filem yang dipertontonkan, melainkan segala aspek dalam hidup keseharian kita, saya khawatir kami menjadi yang kedua. Bagaimana jika publikasi dan dokumentasi acara yang kami pertontonkan di internet, memberikan ilusi bahwa Bahasinema demikian aktif dan “ada di mana-mana”? Sebagaimana lompatan ide yang lazim terjadi di dunia digital, kita kerap mengasosiasikan eksistensi dunia digital dengan kualitas. Memikirkan kemungkinan itu membuat saya lagi-lagi tak percaya diri, jangan-jangan kapabilitas dan kualitas komunitas kami baru sebatas citra di dunia digital.

er & film critic  
f sudut pandang Palu  
r studying film community in Indonesia



## LAMPIRAN VI

# **SALINAN DISKUSI PADA SESI TANYA JAWAB PANEL V “Redefinisi Komunitas di Era Digital”**

**Dini Adanurani** (Moderator Panel V)

Saya akan memberikan sedikit rangkuman oleh tadi apa yang dibicarakan oleh Ufik (Taufiqurrahman —Peny.), Rosalia, dan Echa (Gorivana Ageza —Peny.). Ufik berangkat dari internet yang awalnya menjadi basis dari jejaring pertemanan yang tadi Ufik dapatkan. Setelah kenal, kemudian diajak berkomunitas. Kemudian, ada yang menarik. Pada eksistensi di internet, biasanya ada semacam *urge* untuk membaur dengan dunia yang ada di internet—untuk kita ingin menjadi apa yang di internet itu. Kecenderungan untuk mengkonsumsi apa yang ada di internet. Hanya saja, yang dilihat dari praktik-praktik yang dilakukan oleh Ufik dan teman-teman di Forum Sudutpandang adalah masih ada kesadaran untuk merespons apa yang ada di sekitarnya. Dan dengan begitu, yang dibutuhkan kemudian adalah memberdayakan, merespons yang lokal dengan pemingkai global. Misalnya tadi ada pemingkai soal isu energi dan semuanya dibingkai secara artistik.

Kemudian Rosalia tadi membicarakan komunitas filem. Ia mencoba untuk mengembalikan apa akar dari komunitas filem itu, dan di mana kebromocorahannya. Komunitas filem bukan badan padat yang dapat didefinisikan, dimasukkan ke dalam satu kotak. Kemudian dia menyebut bahwa pendefinisian itu tidak mungkin dan tidak juga produktif. Justru komunitas filem itu memang berbasis gotong royong, namun gotong royong kontemporer yang entah ideologis karena pilihan atau kurang berdaya. Lalu apa yang diciptakan, apa yang menjadi *outcome* dari komunitas itu adalah ruang-ruang. Ruang-ruang untuk membuka dialog dan memproduksi pengetahuan. Dan kemudian dengan era digital, ruang-ruang tersebut diampifikasi dalam bentuk koneksi sehingga komunitas filem menjadi seperti ini. Ya, semuanya mungkin berjejaring karena internet; kita satu sama lain tahu dari internet.

Akan tetapi, ini justru yang jadi permasalahan di topik yang dibicarakan oleh Echa. Kajian yang bersifat *online* memang mungkin mempermudah komunikasi dan semuanya bisa cepat diakses. Akan tetapi masih ada kegalangan yang dialami oleh Echa dan kawan-kawan [untuk] beradaptasi dengan segala kebaruan ini. Misalnya, penyebaran di internet yang secara masif. Kemudian apakah kesegeraan itu kemudian menjadi ketegesaan dalam membuat konten dan harus selalu *keep up* akan apa yang terjadi? Dan juga aspek kesementaraan dalam keberadaan internet membuat kita jadi berpikir lagi; apakah yang dicitrakan itu sama dengan aktivitas yang ada di dunia nyata? Mungkin bisa langsung dibuka pertanyaan ke *floor*. Ya, mas Budi.

**Budi Irawanto** (Jogja-NETPAC Asian Film Festival [JAFF])

Halo, nama saya Budi Irawanto. Saya dari Universitas Gadjah Mada Jogja dan Jogja NETPAC Asian Film Festival. Saya punya pertanyaan untuk Rosalia. Menurut saya, masalah ketika kita mencoba memahami komunitas ialah apakah kita cenderung mengidealkan komunitas menjadi semacam kelompok atau kolektif yang harmonis semata. Saya hanya ingin tahu apakah Anda bisa menjelaskan lebih lanjut tentang

ketegangan, antagonisme—yang juga merupakan ancaman disintegrasi dalam komunitas. Mungkin Anda memiliki beberapa kritik; apa yang spesial dari ini dan seterusnya? Terima kasih.

### **Rosalia Engchuan**

Terima kasih pertanyaannya. Ya, saya ingin membicarakan hal ini juga, tetapi hanya ada dua puluh menit dan saya ingin fokus pada hal-hal positif. Tetapi Anda benar. Pasti ada hal-hal yang bisa dianggap negatif. Ada tantangan dan masalah di komunitas film. Dan juga dalam praktik gotong royong. Saya punya banyak contoh. Satu hal yang juga akan saya katakan adalah orang-orang menghilang, ini adalah ruang liminal bagi kebanyakan orang. Kebanyakan orang bergerak di komunitas pada tahun-tahun belajar di universitas mereka, dan kemudian kehidupan nyata datang membuat mereka harus mengambil tanggung jawab lain. Mereka juga tidak punya waktu lagi. Saya juga pernah dengar bahwa “Anda tidak bisa benar-benar mengatakan tidak kepada seorang teman,” sehingga beberapa orang mengatakan bahwa mereka akan melakukan sesuatu meski mereka tidak benar-benar memiliki kapasitas untuk melakukannya. Selain itu, saya menulis satu bab tentang keseluruhan proses perubahan komunitas film ke pelebagaan. Ini juga terkait dengan negara Indonesia yang sekarang memberikan semacam pendanaan untuk inisiatif ini. Tetapi untuk mengakses pendanaan, mereka harus dapat dibaca oleh negara, mereka perlu dibaca oleh negara. Saya juga melihat kecenderungan ini di Jogja. Ada kecenderungan untuk membuatnya menjadi sesuatu yang lebih formal, dan lebih sistematis, untuk mengatasi situasi yang tidak dapat diandalkan ini. Ini hanya satu contoh sekarang—yang menurut saya juga menarik—karena pada akhirnya hal ini akan mengubah komunitas film. Ya, tapi Anda benar sekali, kita tidak boleh terlalu mengidealisasikan dan meromantisasi itu.

### **Dini Adanurani** (Moderator)

Terima kasih atas jawabannya dan juga atas pertanyaannya. Mungkin ada lagi kah yang mau bertanya? Oh iya, Scott, silakan.

### **Scott Miller Berry** (Film Organizer)

Selamat siang, saya Scott. Saya punya dua pertanyaan eksistensial. Jika kami tidak mengunggah foto forum di Instagram, apakah forumnya jadi tidak ada? Dan kedua, bisakah ARKIPEL hanya ada di internet? Itu adalah pertanyaan-pertanyaan eksistensial. Tapi pertanyaan pertama buat Rosalia, saya penasaran apakah Anda sudah mempelajari komunitas film sebelum dan sesudah internet, dalam konteks perkembangan atau penyusutan yang mungkin terjadi bersamaan. Karena saya tertarik—saat dunia kita menjadi lebih digital, sepertinya ada yang bergerak kembali ke fisik, bukan? Kebutuhan untuk berada di ruang bersama, jadi, tidak terlalu banyak daring. Saya tidak mencoba menempatkan yang satu lebih baik dari yang lain dalam hal ini. Dan pertanyaan saya untuk para panelis yang bersedia menjawab; masing-

masing dari Anda telah berbicara tentang masalah, dan terkadang perjuangan dalam membangun komunitas—baik melalui internet dan melalui medium digital—dan saya hanya ingin tahu jika di antara Anda dapat mengubah sesuatu, jika ada satu hal yang Anda harap berbeda, dalam kaitannya dengan pekerjaan yang Anda lakukan, apakah itu dan mengapa?

### **Rosalia Engchuan**

Baik, saya akan mulai menjawab. Untuk pertanyaan pertama, tentu saja saya mencoba untuk memahaminya meskipun saya sedang studi Antropologi. Jadi fokus saya kebanyakan ialah pada apa yang saya lihat dan dapatkan selama proses komunikasi. Tetapi adalah hal yang penting untuk memahami dari mana semua ini berasal dan saya berbicara dengan banyak orang untuk mencoba menelusuri kembali permulaannya karena saya tidak berada di sana. Jadi saya mengandalkan cerita orang. Selain itu, ada beberapa buku, terutama buku berbahasa Indonesia yang menggambarkan hal ini dengan cukup baik. Jadi intinya, sebelum internet atau sebelum era digital di Indonesia, juga di masa Orde Baru Soeharto, pembuatan filem sangat mahal, dan ilmu pembuatan filem juga terpusat di sekolah filem: Institut Kesenian Jakarta. Saat itu, hal-hal menjadi sulit karena pemerintah. Ketika pembuatan filem digital masuk ke Indonesia, pada awalnya ia juga berpusat di Jakarta, di lingkaran sineas Indonesia yang sangat eksklusif. Tapi setelah reformasi, setelah internet tersedia di desa-desa terpencil—karena internet tidak datang begitu saja ke Indonesia secara tiba-tiba ada di mana-mana—filem digital juga menyebar. Orang-orang memberi tahu saya bagaimana mereka bekerja di kafe agar mereka bisa mengunduh filem. Filem-filem itu tersebar, tetapi yang menurut saya juga sangat penting adalah pengetahuan tentang filem tersedia di internet. Orang-orang mengunduhnya, bahkan mencetaknya. Saya bahkan mendapatkan cerita ketika orang mencetak filem dalam warna hitam dan putih. Tapi ada teori warna di sinema, dan filem ini bukan hitam putih. Semua cerita ini! Saya pikir teknologi digital benar-benar memungkinkan ini semua. Karena ia memberi akses kepada ilmu. Dan orang-orang benar-benar mencarinya, dan dengan cara yang sangat kolektif. Dan tentu saja membuatnya lebih murah. Terima kasih.

### **Gorivana Ageza**

Pertanyaan pertama, apa cuma lewat internet. Pertanyaannya tidak mudah untuk dijawab. Tentu saja “tidak harus bisa hanya mengandalkan internet”. Internet tentu bukan hanya jalan satu-satunya. Bagaimana misalnya ide disebar dengan cara-cara luring, *offline*. Misalnya dengan kelompok-kelompok diskusi. Dan saya rasa, semakin ke sini Bahasinema semakin lebih banyak bekerja sama dengan komunitas-komunitas di luar filem. Beberapa kali belakangan kami tidak hanya berdiskusi filem dengan komunitas filem, tapi kami bekerja sama dengan komunitas gender atau semacamnya untuk memperluas ide, menyebarkan ide di luar cara-cara internet. Dan mungkin juga kucatat dari pilihan untuk tidak menggunakan internet adalah

memang ada isu-isu yang katakanlah “lebih aman” ketika itu dibicarakan secara langsung di dalam forum-forum yang orang-orangnya bisa kita temui langsung, ketimbang menyebarkannya lewat internet yang seringkali rawan miskonsepsi dan mispersepsi. Ini malah menjadi kontra produktif nantinya karena alih-alih idenya menyebar dan menggelontorkan wacana baru, malah menjadi ricuh atau disalahartikan sebagai sesuatu yang menjadi kontroversial.

Pertanyaan kedua: apa yang bisa diubah? Sampai saat ini kami masih berusaha tidak hanya membayangkan persoalan tapi juga bagaimana merumuskan caranya. Kalau bisa diubah tentu kami ingin sekali bisa mengawinkan kedalaman, dengan kecairan untuk menyentuh publik yang luas dengan bahasa yang tidak rumit, dan keringkasn sebagaimana dunia internet yang cenderung membicarakan sesuatu dengan ringkas. Dan saat ini mungkin kami membayangkan suatu saat bisa membayangkan itu semua walaupun mungkin sekarang masih skeptis dan hati-hati. Kalau itu dilakukan, kecenderungan permukaan yang dihadirkan digital bisa dikawinkan dengan kedalaman dengan isu-isu yang bisa lebih menjadi wacana. Tapi jangan-jangan justru orang membuka ulasan internet hanya sekadar untuk membutuhkan rekomendasi tontonan.

### **Taufiqurrahman “Kifu”**

Di Forum Sudutpandang, kegiatan kami itu fisik banget. Internet dipakai untuk strategi penyebaran informasi. Sebenarnya ada beberapa platform yang spesifik di internet. Kalau kita pakai Instagram, mungkin akan beda *engagement*-nya dengan kalau kita menghubungi orang langsung ke WhatsApp. Jadi memang internet itu dipakai untuk strategi komunikasi *aja*: bagaimana caranya kita membuat kegiatan dan informasinya sampai ke target kita. Terus soal pertanyaan yang kedua, saya setuju sama Echa soal pengarsipan kegiatan-kegiatan komunitas di *website*. Itu penting sekali. Dan memang saya akui, Forum Sudutpandang juga mempunyai kendala soal sumber daya yang mau benar-benar mengurusinya. Pengarsipan di *website* itu kan sebenarnya gampang, cuma rasanya susah, *gitu*, mencari orang yang memang niatnya ke situ. Mungkin untuk Forum Sudutpandang sendiri, kendala yang lebih besar adalah stabilitas dan keberlangsungan komunitas ke depan. Apalagi kan kami sebenarnya organik dan swadaya banget ya. Jadi mungkin saat ini kami sedang memikirkan *gimana* caranya lebih stabil lagi dan akhirnya program yang dijalankan, dan orang-orang menjalankan program itu bisa fokus dan serius di situ karena komunitasnya sendiri sudah stabil.

### **Moderator**

Ya, semoga sudah jelas. Oke. Kita masih punya waktu sekitar dua belas menit lagi. Jadi, kalau ada pertanyaan satu atau dua? Oh, Anggra. Ya, silakan.

**Anggraeni Dwi Widhiasih (Milisifilem Collective)**

Halo, saya Anggra. Saya dari Milisifilem, Forum Lenteng. Pertanyaan saya yang pertama adalah untuk Ufik secara spesifik. Saya tadi dengar bagaimana digital, media sosial, itu sebetulnya menjadi salah satu strategi dalam berjejaring, dalam menyebarkan publikasi. Nah kemudian dengan cara berjejaring yang begitu, mungkin salah satunya dengan memakai internet, bagaimana sebetulnya cara berjejaring ini berdampak kepada audiens sinema di Palu yang mungkin salah satunya adalah audiens dalam Forum Sudutpandang sendiri? Mungkin Ufik punya bacaan tentang itu. Dan bagaimana sebetulnya cara berjejaring yang demikian itu juga berdampak pada daya kreasi produksi sinema di Palu?

Kemudian saya ingin sedikit menanggapi Echa terkait kegelisahan tentang digital, internet, dan kemudian soal eksistensi juga. Tadi saya sempat denger soal internet yang cepat dan ringan. Menurut saya internet memang memungkinkan kecepatan di banyak hal. Tetapi sepertinya dia tidak begitu saja berarti ringan. Ketidakterbatasan ruang fisik di internet justru memungkinkan adanya keluasan dan kedalaman yang bisa kita eksplor, yang tadinya justru sulit kita lakukan karena keterbatasan fisik atau akses. Saya ingin menggarisbawahi di bagian itu. Entahlah, mungkin karena saya merasa satu generasi, jadi rasanya *problem* atau pertanyaan terkait penggunaan digital, berjejaring, dan kaitannya dengan internet itu sepertinya adalah *problem* eksistensi yang hadir di generasi kita—yang disebut generasi langgas atau generasi milenial—dan generasi yang dibentuk dengan media sosial. Dan mungkin, entahlah, bagi Milisifilem, mungkin salah satu cara menjawab pertanyaan itu adalah intensitas untuk tetap melakukan kegiatan di luring. Ya memang pertanyaan soal membedakan mana realitas yang dialami itu memang pertanyaan yang sangat kencang di generasi kita. Dan mungkin lebih mudah dipahami. Tapi juga jangan juga melupakan intensitas melakukan apa yang memang dianggap *passion* akan apa yang kita lakukan dan apa yang dianggap perlu dilakukan. *What you need to do*.

**Taufiqurrahman “Kifu”**

Tadi pertanyaannya fokus di sinema, ya. Jadi, Forum Sudutpandang punya beberapa program *tuh*. Nah, kalau soal sinema, kami punya program namanya Klub Penonton. Di Klub Penonton, biasanya kami bekerja sama dengan distributor-distributor filem alternatif, seperti kalau di Jakarta itu Kolektif Film. Beberapa juga langsung ke rumah produksinya melalui jaringan komunitas yang ingin memutar filemnya di Palu. Contohnya *kayak gitu*. Nah untuk program itu sendiri, sebenarnya memang media sosial itu penting *banget*. Bukan persoalan meraih banyak penonton, tapi bagaimana caranya kita memperkenalkan program kami ini. Mau *nggak* mau, kami harus memikirkan publikasi yang tepat. Untuk publikasi sendiri, biasanya kami akan mempertimbangkan apakah publikasinya dibuat berdasarkan psikologi audiens di Instagram-nya Forum Sudutpandang. Bagaimana sih biasanya orang-orang merespons publikasi yang kami buat? Ada yang sudah jelas [karena] ada

informasinya di poster, tapi ternyata ada yang masih menanyakan informasi yang sama. Berarti kami harus membuat desain yang sedemikian rupa sehingga informasinya benar-benar sampai. Lalu biasanya di setiap kegiatan, kami meminta kontak masing-masing orang yang datang. Kemudian kami membuat grup WhatsApp karena itu lebih *direct* dan kami bisa memberikan informasi yang lebih efektif karena tidak melalui algoritma Instagram.

Kemudian soal dampak ke audiens filem. Ada satu hal yang kami biasakan di Palu. Sebenarnya, kebiasaan menonton filem alternatif itu sudah lama ada di Palu karena bioskop komersial pertama baru masuk ke Palu tahun 2017. Waktu itu kami belum membentuk kolektif. Jadi namanya dulu Bioskop Jumat. Itu dikelola oleh teman-teman juga. Kami di situ mulai rutin mengadakan penayangan filem, dan itu berbayar. Sebenarnya kami membangun kebiasaan itu untuk apresiasi, walaupun donasinya kecil. Dampaknya ke produksi itu mungkin lebih ke...filem itu termasuk salah satu yang peminatnya paling lumayan banyak di Palu. Karena sudah ada komunitas-komunitas filem di SMP dan SMA. Mereka itu selalu rutin ikutan festival filem pelajar. Bahkan, menurut saya, mereka lebih produktif daripada *filmmaker-filmmaker* Palu.

Di sini bioskop alternatif itu sebenarnya juga memperkenalkan ke khalayak yang lebih luas "*Gini* nih filem alternatif." Mungkin estetikanya beda dengan yang di bioskop komersil. Lebih ke persoalan pembiasaan yang pada akhirnya akan membuat orang-orang yang mau nonton bisa [bilang] "Oh ternyata *bikin* filem bisa *kayak gini*." Referensi estetika filem bisa bertambah selain yang mereka tonton di ruang-ruang bioskop komersil. Walaupun sebenarnya [pada] fenomena ini—kami di situasi ini beruntung karena bioskop di Palu baru masuk. Dulu sebelumnya, ada bioskop komersil di tahun 70-an, lalu tutup, dan kemudian 2017 baru masuk lagi bioskop komersil XXI.

### **Moderator**

Terima kasih, Ufik. Sekarang mungkin Echa bisa menjelaskan.

### **Gorivana Ageza**

Aku sepakat soal bagaimana internet sebetulnya menghadirkan dari yang paling ringan hingga yang paling berat sekalipun. Tapi mungkin tadi yang secara khusus aku tandai adalah kecenderungan yang kerap terjadi di internet. Misalnya, se-sederhana buka LINE Today. Ketika ada artikel yang panjang, orang biasanya akan berkomentar bahwa artikelnya terlalu panjang dan cuma baca komennya aja. Tentu saja itu bukan bermaksud menyederhanakan, tapi maksudku memang internet bekerja dengan cara seperti itu. Saat kita baca artikel, ada tautan juga ke laman yang lain. Internet memang memiliki kecenderungan untuk selalu mendistraksi kita. Untuk fokus pada sesuatu yang katakanlah panjang, lama, dan juga terlalu "njelimet" bukanlah

kecenderungan yang “tepat” untuk internet sebagai sebuah mode keseharian yang seringkali kita lihat sehari-hari. Orang cenderung untuk ingin membaca artikel yang ringkas saja. Kecenderungan untuk selalu *scroll scroll* itu juga yang sulit kita lepaskan. Tapi aku sangat sepakat bahwa internet menawarkan apapun, tergantung bagaimana kita ingin melihat yang seperti apa.

Dan kalau pertanyaan kedua soal luring itu, aku juga sama sepakatnya. Karena sebetulnya Bahasinema sendiri membayangkan tahun kemarin dan tahun ini sebagai tahun di mana kami akan lebih menekankan dunia digital. Tapi alih-alih lebih banyak bekerja di dunia digital, kami justru menjadi lebih produktif di dunia *offline*, di dunia analog, dan menurutku itu gerak yang menarik juga. Ketika kami ingin semakin digital, kami justru semakin analog. Dan mungkin aku perlu memikirkan ulang kenapa itu terjadi, *gitu*. Apakah memang kami yang gagap atau memang ada gerak bolak-balik yang pada akhirnya dunia digital “hanyalah” alat yang sebetulnya berguna kalau kita membayangkan permainan *squash*. Dunia digital hanya menjadi tembok yang memantulkan bola yang kita pukul. Mungkin, bisa jadi seperti itu. Ini spekulatif, dan dugaan saja. Tapi terima kasih atas masukannya untuk lebih banyak bergerak di dunia luring. Terima kasih.

### **Moderator**

Anggra, *gimana*, sudah jelas? Sudah. Oke, terima kasih. Ada pertanyaan lagi? Oke, Mas Irwan Ahmett.

### **Irwan Ahmett** (Seniman Performans)

Ya, saya setuju sekali, sebagai kelompok literasi yang mengalami reformasi, memang saya setuju—bahwa munculnya gotong royong ataupun semangat berkomunitas itu berbarengan sekali dengan berkembangnya teknologi digital di Indonesia. Itu seperti apa ya...bensin disiram api, atau *kebalik*, api disiram bensin. Jadi, memang tumbuh demikian cepat, bahkan mungkin terlalu cepat. Juga ditambah dengan populasi anak muda yang banyak. Keingintahuan mereka, eksperimentasi mereka, dan juga *skill* yang mudah dipelajari, yang mudah dialami, [adalah] yang paling ideal untuk menumbuhkan kultur sinema di kelompok muda ini. Saya bukan pengamat komunitas filem tapi hanya komunitas seni, tapi saya memiliki sedikit asumsi bahwasanya beberapa komunitas filem yang kebetulan saya lihat dan saya dekati, mungkin tidak *general*, tapi mengarah ke dalam satu bentuk komunitas ataupun kegiatan yang sifatnya berbentuk *established*. Jadi setelah dua puluh tahun reformasi, komunitas mengarah kepada hal yang tidak saya duga. Tapi justru saat saya kemarin melihat pameran di Museum Gajah (Museum Nasional —*Peny.*),<sup>1</sup> apa yang dilakukan kawan-kawan di komunitas filem tidak jauh beda dengan apa yang dikerjakan

---

1 Catatan Penyunting: Pameran yang dimaksud ialah Pameran Kultursinema #6: Gelora Indonesia.

oleh Gelora Indonesia (filem berita produksi PFN —*Peny.*). Jadi ya membicarakan hal yang klise, lalu juga terlihat sangat baik, dan otomatis menjadi auto-propaganda moral, *gitu*. Ini menjadi sasaran strategis untuk pemerintah di era Soeharto. Terakhir, Soeharto merangkul kelompok cendekiawan muslim Indonesia. Sekarang pemerintah yang baru, melalui Bekraf, merangkul kelompok kreatif untuk propaganda yang masif. Jebakan-jebakan ini membuat hilangnya keterkejutan saya terhadap proses informasi digital yang baru. Program-program yang mudah ditebak, klise, dan *festive* saja. Seperti tiba-tiba saya dengan Tita (Tita Salina, seniman performans —*Peny.*) mempunyai kerinduan untuk kembali menyaksikan pertunjukan-pertunjukan tribal, pertunjukan lenong. Itu menjadi sangat lebih bergairah daripada untuk menonton ke acara seni yang tidak menggali kontekstualitas dan situasi yang nyata. Terlebih dalam beberapa waktu terakhir, misalkan, bagaimana pergerakan kelompok atau komunitas itu dapat menggali situasi-situasi yang tidak diduga dan bergerak dengan sangat liar. Misalnya dalam dua hari isu Papua bisa sangat cepat menyebar ke Makassar atau ke Bali, mungkin Jakarta. Atau...dalam menghadapi gempuran bencana dan mitigasi pemerintah Indonesia masih sangat lemah. Misalkan di daerah-daerah bencana, siapa yang lebih cepat menanganinya? Ormas. Dalam kondisi-kondisi tertentu saya berpikir, jangan-jangan memang kita membutuhkan mentalitas bromocorah lagi untuk melihat keliaran dalam dunia yang saya pikir penuh dengan tanda tanya, penuh dengan spekulasi tekstual. Bromocorah ini bisa dibayangkan menjadi sebuah...bukan ideologi ya, tapi sebuah titik yang mendorong kita membawa—bukan hanya seni ya—kebudayaan kita ke titik yang lebih menarik lagi. Tapi pertanyaan saya terakhir adalah bagaimana mereka-mereka yang dianggap bisa membayangkan konsep bromocorah ke depan.

### **Moderator**

Oke. Jadi kalau dirangkum, pertanyaannya adalah bagaimana kira-kira bayangan gagasan bromocorah itu di masa depan dalam praktik berkomunitas. Ya, itu ditampung dulu ya. Silakan direnungkan. Ya, pertanyaan dari Mas Yani?

### **Arief Akhmad Yani** (Koordinator *Community Forum* - JAFF)

Saya Yani. Ingin menanyakan kepada Rosalia berkaitan dengan penelitiannya terhadap komunitas filem di Indonesia. Komunitas filem dalam waktu setahun - dua tahun belakangan ini tumbuh dengan begitu masifnya. Kalau dibandingkan dengan beberapa tahun yang lalu, kita masih bisa mengontrol tumbuh kembangnya komunitas. Tapi sekarang ini, dengan era digital seperti ini, kita tidak bisa mengontrol itu sehingga yang terjadi adalah banyaknya komunitas filem, terutama yang produksi yang kontennya sudah tidak lagi bersumber pada referensi-referensi yang ada. Kalau dulu kita bisa mengontrol; Oh, komunitas ini konsentrasinya ada di kajian, komunitas ini konsisten di produksi, komunitas ini ada di pemutaran filem atau *screening*. Nah sejauh apa Rosalia meneliti itu?

Terus, pertanyaan saya kepada Forum Sudutpandang. Menyikapi perkembangan saat ini, komunitas itu selalu menjadi komoditas. Entah komoditas bagi penyelenggara festival atau komoditas bagi aparat pemerintah dalam program-programnya. Menurut Forum Sudutpandang, bagaimana keberadaan kalian sekarang di Palu dan pengaruhnya terhadap sistem yang berada di sana?

Terus pada Echa, dengan kelompoknya. Bahasinema di Bandung. Bandung begitu luas wilayahnya. Ada Ruang Film Bandung, ada Liga Film Mahasiswa, ada Bandung Film Council, ada yang Telkom itu (Indicinema —*Peny.*), ada UNPAD. Apakah dengan adanya komunitas-komunitas yang tumbuh kembang di kampus seperti itu menjadikan Bahasinema muara dari mereka? Ataukah bergerak sendiri? Karena sebenarnya dengan munculnya komunitas yang menjadi muara itu bisa untuk *mapping*. Sejauh apa, *sih*, *mapping*-nya Bahasinema terhadap tumbuh kembangnya komunitas film di Bandung? Karena wilayah Bandung ada Bandung Barat, ada Kabupaten Bandung, ada Kota Bandung. Itu di wilayah Bandung saja. Tapi coba teman-teman Bandung keluar dari wilayahnya. Sejauh apa, *sih*, pengaruhnya terhadap lingkungan di sana? Di sana ada sekitar 27 kota/kabupaten. Bandung selalu menjadi barometer dengan banyaknya festival. Nah festival itu akhirnya memanfaatkan komunitas *gitu*. Apabila komunitas memutar film dari Bandung, Jawa Tengah, Jogja, Solo, Jawa Timur, sampai ke arah timur lagi—misalkan, komunitas Bandung memutar film *Prenjak - In the Year of Monkey* (Wregas Bhanuteja, 2016 —*Peny.*). Karena tersebar beritanya di media sosial, banyak sekali yang ikut memutar film *Prenjak*. Jadi tidak beragam. Jadi eksistensinya—apakah ini hanya sekadar rutinitas untuk mewujudkan suatu pekerjaan saja? Menurut Bahasinema bagaimana?

### **Moderator**

Ya, terima kasih, Mas Yani. Ini pertanyaan terakhir ya mengingat waktu kita sudah habis. Jadi, mana dulu yang mau dijawab? Mungkin yang gagasan tentang bromocorah.

### **Taufiqurrahman “Kifu”**

Tentang gagasan bromocorah yang dibayangkan ke depannya, ya? Sebenarnya soal itu ada ketika isu kebencanaan di Palu menjadi isu yang penting buat kami waktu itu. Karena pertama, untuk generasi saya, ini kami awalnya cuma mendengar-dengar soal likuifaksi dan gempa itu. Kami tidak punya kesadaran mitigasi kalau Palu pernah diguncang gempa besar tahun 70-an dan mengakibatkan tsunami. Bahkan dulu tidak ada yang tahu kalau ada hal yang namanya likuifaksi yang mengakibatkan bencana dan kerugian sebesar itu. Dan itu terjadi di generasi kami. Sebelumnya kami telah mendengar cerita tentang itu dan ternyata itu ada. Akhirnya kami menjadi introspeksi lagi, “Sejauh ini kita ke mana, ya? Kok kita *nggak* tahu, ya? Kok kita *nggak* punya kesadaran mitigasi itu?”

Informasi-informasi tentang kebencanaan seperti tsunami itu *template* banget yang kita dapat, benar-benar informasi yang sama dari apa yang terjadi di Aceh. Padahal kasus di Palu dan Aceh berbeda; *nggak* ada air surut untuk kasus tsunami di Palu. Itu benar-benar, air yang datang itu secepat itu. Akhirnya, ketika kami mengalami itu, kami jadi sadar bahwa selama ini kami *nggak* tahu apa-apa tentang kebencanaan di kota. Padahal ternyata kita hidup di atas salah satu lempeng yang paling aktif di dunia: Sesar Palu-Koro. Mungkin cerita-cerita tentang likuifaksi seperti itu hanya kita dengar di Al-Quran, *gitu*, apa...yang tanah terbelah, orang-orang masuk. *Nggak* pernah membayangkan itu benar-benar ada. Ternyata benar-benar ada dan itu di luar bayangan kita.

Akhirnya kami di Forum Sudutpandang merasa bertanggung jawab sebagai anak muda. Bagaimana ya caranya kita bisa menyebarkan kesadaran ini ke masyarakat yang lebih luas? Karena, mirisnya, apa yang terjadi setelah itu adalah justru orang-orang mengaitkan bencana itu dengan azab. Itu kan ironi banget. Pengetahuan tentang mitigasi itu akhirnya ditutupi oleh narasi tentang dosa dan azab. Akhirnya kami *mikir* "*Nggak* bisa *gini* nih, kita harus buat sesuatu." Pemerintah juga—solusi dan kebijakan [dari] pemerintah justru menawarkan solusi yang menurut kami itu *nggak* masuk akal, seperti membangun tembok sepanjang teluk Palu. Itu kan menimbulkan masalah baru. Jadi kemarin itu kami langsung sadar, kami punya banyak tugas. Dan apa yang dilakukan pemerintah itu sama sekali *nggak* membantu. Bahkan mereka *nggak* sadar kalau semua, apa yang terjadi itu, kurang lebih salah mereka. Yang membuat kebijakan kan mereka, ya. Dokumen kebencanaan itu sebenarnya sudah ada. Bahkan di dokumen yang ada di lembaga-lembaga yang mengurus kebencanaan itu sudah tertulis jelas kalau di tahun sekian Palu akan mengalami gempa besar, Jembatan Palu 4 yang kuning itu akan putus, daerah sini akan mengalami tsunami—walaupun tidak terlalu spesifik dan besar gempa yang diperkirakan tidak sebesar yang kemarin. Tapi kan sebenarnya itu ada. Dan itu sama sekali tidak terpublikasikan dan mitigasinya tidak tersebar dengan baik. Dan bagaimana dengan rumah-rumah di permukiman yang dari pemerintah, yang ternyata tanah yang dipakai untuk dibangun itu *nggak* kuat karena tanah itu dulunya bekas rawa atau apa. Harusnya, kan, sebelumnya ada penelitian yang memberitahukan kalau tanah ini sebenarnya *nggak* layak huni. Dan kemarin saat ada bencana, karena masyarakat *nggak* tahu kondisi tanahnya, akhirnya tiba-tiba satu kompleks perumahan tenggelam.

Nah, terus, ternyata setelah kami telusuri lagi, ternyata penamaan-penamaan daerah oleh orang tua dulu itu—sebelum namanya diubah menjadi nama-nama Indonesia—ada yang seperti ini: di daerah likuifaksi itu ada namanya Balaroa. Dalam bahasa lokal itu artinya "duka yang besar". Bahkan ada beberapa daerah yang dinamakan sesuai dengan vegetasi-vegetasi alam yang kemudian kalau diperhatikan lagi bisa menjadi indikasi kalau tanahnya ini dulunya adalah rawa. Jadi, sebenarnya, ada banyak sekali—setelah ditelusuri lagi—hal-hal yang seperti itu sebetulnya

penting banget tapi kita *nggak* tahu. Dan kita baru tahu setelah kita mengalami itu dan kehilangan, dan kita baru sadar. Dan apa yang ditawarkan pemerintah adalah membangun tanggul.

Membayangkan bromocorah ke depan, kami sebagai komunitas yang ada di situ—yang punya komitmen—punya tugas untuk bikin sesuatu soal mitigasi bencana. Ya, mungkin berapa puluh tahun lagi kita bakalan kena gempa yang segede itu lagi. Sampai kapan kita hanya menganggap itu azab? Itu jawaban saya.

Terus soal komoditas. Kalau kita membicarakan komoditas *gitu*, apa ya...semua program yang kami lakukan itu benar-benar hal yang kami rasa sesuai sama kebutuhan kami. Kami *nggak* pernah juga ikut-ikutan program dari pemerintah atau apa, itu pasti kami milih-milih banget. Kami organik banget. “Oh, ini *nggak* asik nih acaranya, *nggak* usah, *nggak* ada manfaatnya.” Jadi kami organik banget. Belum terbayangkan menjadi sesuatu komoditas yang *gimana-gimana*.

### **Gorivana Ageza**

Pertanyaannya soal komunitas sebagai bromocorah ke depannya. Buat aku, ini pertanyaan yang tidak mudah. Dalam arti, sulit setidaknya buat saya untuk membayangkan sesuatu ke depan di era yang semuanya cepat sekali berubah. Bagaimana aplikasi konkretnya itu, mungkin saya tidak bisa menjawab secara langsung. Tapi saya membayangkan bagaimana komunitas mengamini bromocorah dengan cara keluar dari dualitas-dualitas yang ada. Ketika misalnya tadi saya bicara soal mungkinkah ada kedalaman dan kecepatan yang terjadi secara bersamaan, kita membayangkan komunitas akhirnya bisa leluasa dengan cair bergerak di dualitas-dualitas itu. Hari-hari ini banyak dualitas yang terjadi dalam kehidupan keseharian kita. Ketika kita pilih sudut yang ekstrem, maka itu menjadi paradoks bagi yang lain. Membayangkan komunitas mampu mengatasi itu. Ketika tadi misalnya Mas Yani menyebut komunitas dan komoditas, bagaimana kita melampaui sekat-sekat itu? Saya membayangkan komunitas bisa seperti itu dan tentu saja masih di tataran dunia ide. Tapi semoga suatu saat bisa seperti itu.

Dan pertanyaan Mas Yani juga sama sulitnya. Mungkin pertanyaan mas Yani lebih bisa saya jawab karena ada basis materialnya. Konkret, *gitu*. Bahasinema sendiri ingin mengkaji pemetaan filem di Bandung. Itu menjadi visi kami sebetulnya untuk ke depannya. Mungkin Mas Yani juga sudah dengar soal Bandung Film Commission, ketuanya Ale (Sofyana Ali Bindiar —*Peny.*). Bahasinema bergabung ke sana dan saya sendiri ada di litbang-nya komisi filem bandung. Kami berharap, bersama-sama dengan komunitas-komunitas lain bisa lebih dimungkinkan untuk menelaah pemetaan itu. Dan kalau misalnya pertanyaannya adalah apakah Bahasinema adalah muara dari komunitas-komunitas di Bandung, agaknya agak hiperbola gitu. Memang betul anggota kami ada yang dari LFM, ada yang dari Cinematography Club Fakultas

Ilmu Komunikasi Universitas Padjajaran (CC FIKOM Unpad), ada yang dari TELKOM (Indicinema —*Peny.*). Tapi rasanya untuk mengatakan bahwa kami sebagai muara itu rasanya tidak. Dan yang bisa kami lakukan adalah membayangkan bagaimana temen-temen yang juga anak LFM dan juga sekaligus anak Bahasinema bisa menjadi, katakanlah, jembatan untuk memungkinkan satu sama lain saling melihat, saling bercermin. Kalau kita ada di dalam sesuatu, kan seringkali tidak menyadari karena tidak berjarak. Tapi dengan ada di lebih dari satu tempat, bisa lebih cair, bisa ambil jarak sekaligus *nyemplung*. Dan itu sih yang diharapkan ke depannya. Dan semoga dengan bersinergi dengan komunitas lain di Bandung pemetaan itu bisa menjadi konkret. Terima kasih.

### **Rosalia Engchuan**

Oke, saya akan berusaha menjawab dengan singkat. Ya, Anda benar. Ada banyak sekali komunitas film di Indonesia dan ketika saya pertama kali datang ke sini, saya sangat tertekan karena saya pikir saya harus pergi ke banyak tempat. Saya menyadari bahwa tidak mungkin saya bisa melakukan itu semua. Itulah sebabnya pada titik tertentu saya mengubah tujuan saya melakukan penelitian. Ketimbang memperjuangkan sebuah perjalanan yang melelahkan untuk bertarung, saya justru menerimanya sebagai sesuatu yang tidak dapat saya tangkap. Maksud saya, kita pun belum tahu berapa banyak jumlah komunitas film. Dan kemudian saya mencoba untuk menerimanya dan memikirkan apa yang diungkapkan oleh sebuah kondisi ketika ada begitu banyak orang yang membuat film? Itu sendiri saja sudah cukup menarik. Dan saya pikir, ini juga adalah cara untuk berbicara tentang banyak hal; film atau praktik sinematik seperti membuat film, menayangkan film, dan mendiskusikannya. Ini seperti halnya bahasa; untuk membicarakan banyak hal. Dan itu mungkin juga terkait dengan pertanyaan tentang “bromocorah ke depan” yang sulit saya jawab. Tapi saya ingat apa yang dikatakan seseorang tentang mengapa mereka membuat film, atau juga mengapa mereka membantu orang membuat film di lokakarya-lokakarya: ini dilakukan tidak hanya karena menarik, tapi juga karena penting. Dan saya pikir, hal seperti ini bisa terus terjadi di masa depan hanya jika orang-orang terus melakukan hal-hal yang penting, yang berarti terus membicarakan hal-hal, baik itu sulit maupun mudah. Mereka terus melakukannya. Terima kasih.

### **Moderator**

Jawaban dari Rosalia tadi mencukupkan panel kita pada hari ini. Mungkin kalau untuk dirangkum ya, kita tadi membicarakan fenomena internet sebagai alat dan sekaligus internet sebagai fenomena yang melingkupi kita semua. Di sini peran internet penting karena internet harus bisa membantu membuat atau memfasilitasi komunitas jadi bromocorah. *Gimana*, sih, caranya supaya internet bisa *ngasih* banyak kemungkinan? *Gimana* caranya supaya orang-orang bisa membuka berbagai kemungkinan dan memberikan kejutan-kejutan baru untuk keluar dari

kelaziman? Tapi tentunya itu tidak mudah karena tadi Echa menyebut tentang *nature* dari internet, yang karena terlalu mudah, orang-orang jadi malas baca mungkin. Semuanya disodorkan. Kemudian ada kecenderungan juga untuk menjadi seragam dan mengonsumsi. Dan itu lah mengapa ada masukan dari Anggra juga tadi. Ada praktik di dunia internet dan dunia fisik yang nyata harus berjalan secara beriringan, *nggak* bisa di internet *aja*. Bahkan perlu intensitas yang lebih untuk kita melakukan praktik-praktik tersebut di dunia nyata. Saya ingin menggarisbawahi kata Rosalia tadi bahwa internet adalah "*enabler, not a game changer*". Maka, ya, ini soal bagaimana caranya supaya praktik-praktik progresif yang sudah kita punya dapat menjadi lebih progresif lagi.

# Sudutpandang: An Introduction<sup>1</sup>

Taufiqurrahman “Kifu”

---

<sup>1</sup> The following text is the edited result of an audio recording transcription of Taufiqurrahman’s or Kifu’s presentation.

Good afternoon everyone. I am Kifu. I will read a summary of what we have done in Forum Sudutpandang, Palu.

On Instagram, I received a Direct Message from an account named @amoy. “Hi Fik, you also like to draw, don’t you? We will have a group activity. Let’s do it together!” In 2014, I met some people who seem to love drawing, and I befriended them. A few days after that, we agreed to form a drawing group named Serrupa. We never imagine that this group will be an art group in a more general sense.

Several months later, armed with enthusiasm and passion, Serrupa initiated an exhibition called Palu Visual Art. It was in an architect studio named ruangdualapan, which at that time served as an exhibition space. Afterwards, we often held simple exhibitions intending to be an alternative art scene in Palu. We made many new friends who came from various backgrounds. We initially hang out together, until finally collaborating in every activity, such as film screenings, making music gigs, until holding various creative workshops.

In 2016, Serrupa and some other friends formed Forum Sudutpandang, which now has several platforms such as Piknikan, Mulok, Kamisukagambar, Klub Penonton, and Pasar Sale!Sale!Sale!. Mulok is a thematic music gigs program. Kamisukagambar started as a collective drawing program held every Thursday and now has become a digital image archive platform created with the hashtag #kamisukagambar. Klub Penonton is a cinema club that usually screens alternative films from distributors or other collectives. Then Pasar Sale!Sale!Sale! is a spontaneous market that becomes a place for maintaining friendship and at the same time buying and selling products from Palu’s young people. Then Piknikan is a group communication platform that shares knowledge along with picnic activities. The last two picnics editions, such as Darmawisata Kota, addressed the cultural influx of cities from the architectural perspective. In comparison, the edition of Marking the Traces of the Palu’s Tsunami is a form of disaster literacy efforts.

On September 28, 2018, Palu was rocked by a 7.2 SR earthquake which caused a tsunami and soil liquefaction at several areas in the region. The loss of the cell phone signal

hindered us to communicate immediately to make sure we were all OK. After three days, we finally got together and formed a volunteer post, and opened an online helpline for friends outside Palu who wanted to send some aid. By working with networks of friends, we have tried to minimize the problem of inequality in the distribution of aid, the ineffectiveness of the types of assistance provided, and the complexity of the bureaucracy of people independently taking aid. We created a Whatsapp group by inviting all friends, and then they invited their other friends. This way turned out to be effective and represented almost all areas affected. Everyone in the group then lists the needs of disaster victims specifically in their respective areas, so that the types of assistance provided are more in line with what they need. What we do in Forum Sudutpandang is very organic. It is common for us to joint-venture to run programs or activities. Maximizing networks of friends can be a solution.

In 2016 we responded to the issue of energy in Palu where rotating blackouts are common. We could have three months of routine blackouts within a year. There were rotating blackouts for three months, twelve hours on, and twelve hours of blackouts. We responded to this issue by creating an exhibition titled *Gerak Terus* (literally translated as “Continuous Motion”). This activity also coincided with the Total Solar Eclipse Festival, which happened to occur in Palu at that time. We took advantage of that moment to make an exhibition, which also talked about energy but more focus on renewable energy.

After that, we released a magazine, *Marla*, which summarizes all our writings, concerns, and ideas about the synergy that occurred in Palu.

Then this continues with the *Sunflower Project*. This project was included in the exhibition of Media Art Week 2018 - *Local Genius*. In this project, we also talked about the issue of socioeconomic conflict about the gold mine in Palu. We propose the *Sunflower Project* as a solution because the sunflower is a hyperaccumulator plant that can be used to reduce heavy metal pollution in the soil, air, and water.

Another program was called *Piknikan*. In the first edition, we made a simple workshop on the hill as a gathering spot with friends. In one of the *Piknikan* themes, *Darmawisata Kota*, we toured the city of Palu together with architects and discussed how culture enters the city from an architectural perspective.



Figure 1. Serrupa's first exhibition in an architect's studios *ruangdualapan*, which served as an exhibition gallery.

We also often hold educational workshops in around 2017. With Kamisukagambar program, we hold workshops for middle and high school students on how to make campaign posters with simple techniques such as collages.

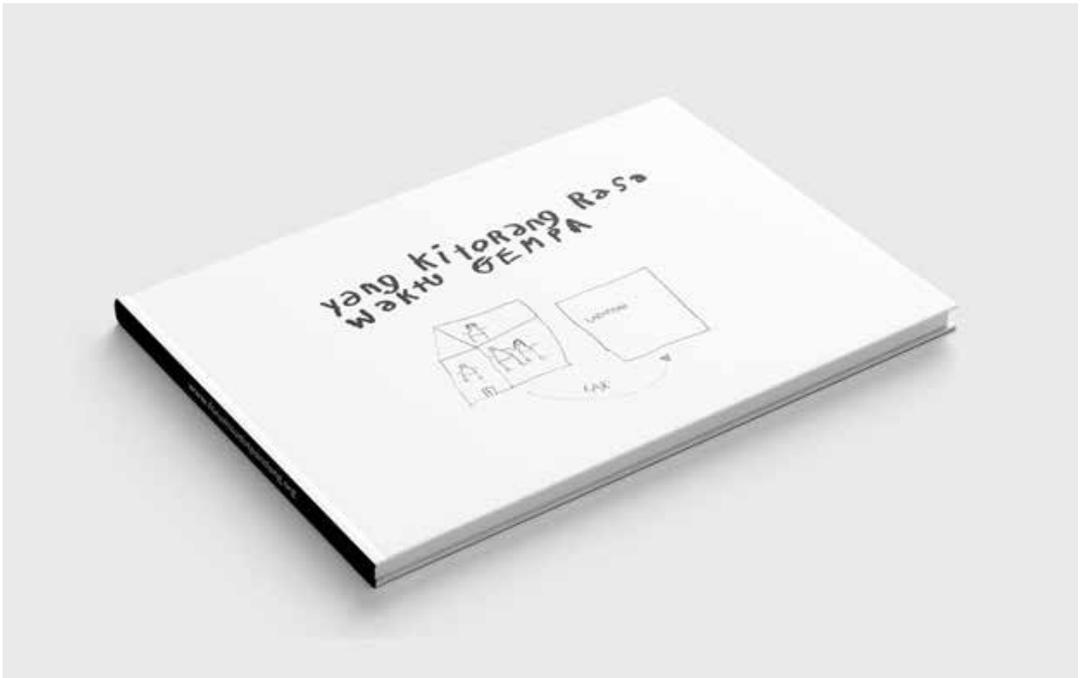


Figure 2. The book contains archives of stories and drawings of children who were victims of the Palu tsunami earthquake.

On our last project, a book, which is an archive of stories and pictures of children who were victims of the Palu tsunami earthquake. So, after we distributed the aid and felt that the assistance was enough, we gave programs that might act as a trauma healing by gathering and trying to do something like drawing. We hope that the children can tell stories and convey their feelings about what they experience during the earthquake.

Here is one of them:

*“One day, Friday, September 28, 2018, I was performing ablution in the bathroom, suddenly an earthquake struck, everyone ran to the mountain, but we did not go there. We will go there at midnight. We were looking for strong ground, then below it, the earthquake continued. Slightly quakes, but we have not climbed the mountain. We saw people sleeping like fish, drying in the sun, then we felt sad looking at muddy people in front of our sleeping area, someone got injured when we were still downstairs. The*



Figure 3. One of the children's drawings.



Figure 4. A short story about a collapsed house.

On our last project, a book, which is an archive of stories and pictures of children who were victims of the Palu tsunami earthquake. So, after we distributed the aid and felt that the assistance was enough, we gave programs that might act as a trauma healing by gathering and trying to do something like drawing. We hope that the children can tell stories and convey their feelings about what they experience during the earthquake.

Here is one of them:

*"One day, Friday, September 28, 2018, I was performing ablution in the bathroom, suddenly an earthquake struck, everyone ran to the mountain, but we did not go there. We will go there at midnight. We were looking for strong ground, then below it, the earthquake continued. Slightly quakes, but we have not climbed the mountain. We saw people sleeping like fish, drying in the sun, then we felt sad looking at muddy people in front of our sleeping area, someone got injured when we were still downstairs. The cellular tower and the church walked, then there was a child with river mud on his body".*

So, this child is telling us about the situation when he was in the liquefaction area. He told us about the visual events of the moving ground and others.

There was another,

*"At that time I was picking up a cow on the mountain, I felt it swaying, and I saw the cellular tower was carried out in the mud, and I was afraid. Then I quickly pulled the cow on the cart, and then I was down again to see my mother and my father. Thank you."*

Well, that is how our activities in Forum Sudutpandang. Next, I will return this mic to the moderator. Thanks!

# AKA DAN AZRIL

2 tahun

Nama = ALI

2 tahun  
dora  
september 2018



Laji meriam bi Sa  
dan aku pergi bersenang  
meli kat tower beruk  
lum puri dan aku kout  
-~~aku~~ merok  
jerobak baru sara laji  
lihat melihat mamab dan Pamku

Salam dan tarimabasi

Cerita oleh: Ali (1) dan Azril (2) tahun  
Dela Sidera, N...  
Sulawesi Tenggara



# **Approximations Towards *Komunitas Filem***

Rosalia Engchuan

Inspired by Trinh T. Minh-ha's notion of 'speaking nearby,' my research practice tries to move beyond merely tangential encounters for data extraction towards a conversational process, also on the level of analysis. Ultimately, the creation of knowledge is a collaborative effort. This paper is a node in an ongoing research endeavor where I was sharing on my first steps towards analytical sense-making with representatives from Indonesian film collectives at the ARKIPEL Forum Festival 2019. I am deeply grateful to Forum Lenteng and the ARKIPEL team for providing this space for exchange.

On a meta-level, I am interested in cinema beyond the screen. Cinematic practices that pivot around the cinema. Particularly, those surrounding the medium of short films. My research is not the story of a film industry in development that needs to catch up with "more developed, western" film industries. This would be against everything I believe in. My research is the story of a cinema that makes us reconsider what cinema is. I am trying to disturb colonial power structures and ideas about what knowledge is and how we can learn. I am interested in affective dimensions of learning and knowing as an alternative logo-centric scientific knowledge.

So what exactly is the phenomenon I am looking at in my research? I am working with film collectives in Indonesia who make, screen, discuss, critique, and archive films. An Indonesian film activist told me once: "if you want to understand Indonesia, you have to watch short films." These films are different. Outside of the purview of official state censorship, the issues addressed in these films are daring. Many of these short films deal with local social issues.

After observing and asking many questions, the next step in my process is then the analysis, making sense of what I think I have seen. And here, I need your help because this is only my interpretation, and I would love to hear your thoughts on it.

### **How to think about komunitas filem?**

Deleuze and Guattari differentiate between systems of thought that resemble the tree: a root, a stem, a fruit. Everything is clearly defined. I don't deem such a tree-story

of *komunitas filem* as adequate. A definition of *komunitas filem* is neither possible nor productive. There is violence in the act of defining things. It reduces and flattens social reality. My work is inspired by the philosophy of critical realism that acknowledges that we can never fully know the “nature” of things. *Komunitas filem* is a phenomenon that is more akin to a rhizome. As defined by Deleuze and Guattari: “a center-less, direction-less web of nodes.” A complex entanglement of networks with fluid membership. An interconnected system. A rhizomatic being that evolves over time. *komunitas filem* is like a bromocorah, a “changeable phenomenon (one that cannot be determined into narrow definitions).”

Looking at a phenomenon in allegory with a rhizome gives room for suggestive approximations that bring us close to a sense of the phenomenon. Thinking of *komunitas filem* as a rhizomatic ecosystem is such an approximation. The ecosystem’s notion brings together analytically both the community (biotic component) and the environment (abiotic component).

In order to get a better sense of the context, I will start with a brief historical overview of short film and *komunitas filem* in Indonesia. Edwin talked about this yesterday (in the second panel of Forum Festival ARKIPEL Bromocorah —*Ed.*) ensured, just for those who were not present. In the 1970s, the medium of short film was appropriated and reclaimed by film practitioners. Filmmaking back then was an exclusive endeavor. Governmental restrictions on film production, an apprenticeship system, the high cost of analog, and the scarcity of knowledge on filmmaking made sure that only a few privileged people could make a film.

### **But things were about to change.**

After the reformation in 1998, restrictions around film production were eased. Digital video and the internet arrived. As Aryo Danusiri told me: “the digital age enabled cinephiles to be filmmakers.” More people could learn about film and access to filmmaking equipment. Filmmaking knowledge and equipment were disseminated through workshops. Making a film was now possible outside of the Jakarta based art school circles. The making of films went alongside with the creation of spaces to screen them. These spaces were created outside of commercial mainstream cinemas. This inspired the mushrooming of film festivals all over Indonesia.

By the time I came to Indonesia almost two decades after the Reformasi, it was impossible to visit all the film festivals and screenings. I felt like there was a *komunitas filem* event almost on a weekly basis all over Indonesia.

### **What keeps the ecosystem alive?**

An ecosystem does not survive because of its components only. In an organic ecosystem, it is the sun that gives life to organisms. The mushrooming of *komunitas filem* was enabled by technology and the favorable political conditions after the Reformasi. But these ingredients alone don’t make a phenomenon like *komunitas filem*. I propose that it is the embodied mindset and performance of *gotong royong* that keeps the ecosystem alive.

During my fieldwork with Indonesian film collectives, I often encountered the notion

of *gotong royong*. I saw it before I knew the words for it. I experienced it without being able to name it.

*Gotong royong* is when I help my friend to make a film and don't expect a financial return. It is when I help to organize a film screening—like the one we see in the background here (photo on Rosalia's presentation). What matters is working together towards a common goal, the process, not only the outcome. "Tired but happy." "Yang penting, happy." "Senang aja." This was standard jargon on the film sets I visited. Within a capitalist logic, this cannot be explained. Within the framework of *gotong royong*, it makes perfect sense.

So what is *gotong royong*? There are many translations for *gotong royong* in the literature: mutual cooperation, mutual support, communal cultural base. Often the words Javanese and traditional are added as signifiers. When I do a google image search, I see a group of people building a house. *Gotong royong* is visualized in a rural community context.

When I ask about *gotong royong*, people tell me it is something very Indonesian. Something that has always been part of Indonesian society. A natural trait of Indonesian-ness. Something that does not need explanations for people from Indonesia. *Gotong royong* is also imagined as part of a romanticized past. The state mobilized the concept after independence. In his 1945 speech on the Pancasila, Sukarno discursively put the notion of *gotong royong* at the center of the project of the Indonesian nation-state. *Gotong royong* was now officially imposed and mobilized by the state. The political employment of *gotong royong* reached new levels during the Suharto regime when it was utilized to mobilize forced village labor.

Western researchers have tried to explain *gotong royong*. Clifford Geertz talked related *gotong royong* to the notion of "shared poverty." Bowen defined *gotong royong* as a "genuinely indigenous notion of moral obligation". I stick with the notion of *gotong royong* as something that cannot be translated. A translation would only serve the needs of western scientific knowledge production to categorize and capture that which cannot be represented in the language of rational science.

A historical perspective reveals that *royong* is not a fixed concept. Times have changed and so did *gotong royong*. Contemporary *gotong royong*, as I encountered it in my fieldwork, is a choice.

It is a choice against extractive capitalism and the alienation of labor. It is a choice against modernity-as-development. It is a choice for the freedom of speech and freedom in life. In brackets I need to say: It is not an absolute choice. Some people are involved in commercial productions to feed their families and spend their free time making ideological short films. Not to romanticize the idea, it can also be a choice that is made out of lack; lack of official institutions, lack of financial support, and lack of space to address certain topics.

But the dichotomy—of idealistic or commercial—of good or bad—is not productive. Reality is not black or white. What matters at the end of the day is that cinematic practice motivated by *gotong royong* is a choice that creates something. And this brings me to my next point.

### What is created in the ecosystem of komunitas filem?

Saying that cinematic practices driven by *gotong royong* are about the process, not the outcome does not mean that nothing is created. The ecosystem of *komunitas filem* creates spaces: material, digital, social, and discursive spaces. The material space of the film is usually the focus of film studies. But there is also the social space of film production; the screening event and discussion.

When people come together to make films in workshops or during film productions, they create film and filmmaking knowledge. This often happens outside of the official education system.

These extra-institutional educational spaces are reminiscent of the *sanggar*. *Sanggar* refers to a place where seniors and students work and live together. A traditional space for informal education.

*Komunitas filem* in Indonesia today do not call themselves *sanggar*. And the cinematic practice takes place in many spaces. It is not bound to the physical place of the studio. Still, on a meta-level, there is a resonance with the notion of the *sanggar*. The *sanggar* is a “space for collective learning and gathering,” where mentors share with juniors, and *komunitas filem* is full of such spaces.

*Komunitas filem* might be thought of as a contemporary *sanggar*, space where people meet and learn from each other. It is a space not bound to place, a liminal space. It can be a film production. It can be a workshop at a film festival. It can be an informal conversation during *nongkrong* or a WhatsApp conversation. It is whenever knowledge about how to do things, how to do cinema, is shared.

Another product of film collectives is the films. Short films are spaces that give room for alternative visions that lack representation in mainstream media or state discourse. *Komunitas filem*, for example, is a space where queer films are still made and screened. Against the background of LGBT moral panic, this is an important crack in hegemonic discourse. Those short films that address 1965 and 1998 from different angles make possible the altering of official history. The films are important steps toward reconciliation.

Cinematic practices bring people together to have a conversation and discussion. They create not only digital and material spaces of the films, but also social spaces. These spaces give room for alternative arguments and trigger critical discussions. And this is another aspect of the medium of the short film that is interesting to think about. Short films are often combined as a program. What audiences get is not one opinion but many possible perspectives—laid out to discuss. The combination of short films in a program is already democratic in its form. *Komunitas filem* are micro-utopian spaces.

What does all that mean? Does it even make a difference in today’s situation? Looking at *komunitas filem* and its embedding in and relationship with wider Indonesian society is an important analytical change of perspective. Because these material and social spaces are created from within Indonesian society, and they change what Indonesian society is.

After the Reformasi and especially in the age of social media, there are many competing voices and ideas about the Indonesian nation’s state and future.

In the end, what is essentially at stake now—more than ever in post-Reformasi

Indonesia—is the question, if Indonesia will stay an open and free society. The cinematic practices of *komunitas filem* are beautiful examples of local initiatives to keep the doors to freedom open. *Komunitas filem* has the “potentiality” of the bromocorah, but I don’t think that they inhabit the victim position.

### ***Komunitas filem* in the digital era**

I want to take a minute now to reflect on the role of the digital. Some observers say that the practice of *gotong royong* is fading in times of modernization. Often we hear that the availability of digital streaming services kills cinema. This is echoing a broader discourse of the digital killing of the social and isolating people. I think of the digital as an enabler more than a game-changer.

*Komunitas filem* in Indonesia demands a counterintuitive analysis. Here, the digital enables sociality on a new level. Digital technologies create easier opportunities for making connections. Digital is a connection accelerator. It makes filmmaking easier for more people. WhatsApp groups and Instagram are used to connect and organize. To connect and organize in order to come together—in real life. The result is not a more isolated life; it is a social life.

In addition to its democratizing effects, digital technology also makes possible unwanted connections. Protests against film screenings are often triggered by information on social media and organized on social media channels. The digital made *komunitas filem* bigger and more visible.

# **Bahasinema In An Instant Reflection**

Gorivana Ageza

**Up to this day, Bahasinema's follower count on Instagram is still on 1,734;** while the number on Twitter has not even reached its one-fifth, only 346. If the digital realm has set numbers as its indicator of popularity, I am not sure that the general public have heard of Bahasinema. Therefore, before going much further, let me introduce Bahasinema in brief. Bahasinema is a collective focused on film exhibition and studies. Established in 2015, the members of Bahasinema are mostly "double-agents" from other collectives, one of them is Liga Film Mahasiswa Institut Teknologi Bandung (Student Film League of Bandung Technology Institute). There are also students from film school/major. I myself am a 'veteran' of Sinesofia, a film collective at Padjajaran University. Back then, we founded Bahasinema as an extra-campus collective to allow a more flexible and fluid movement and collaboration with various parties, and to let loose the identity of 'university student'. At the same time, the lack of institutionalized title of 'university' has its own consequences. We have to be independent in operating the collective and have a distinguished system of management and regeneration that differs from the campus-based collective.

In short, film exhibition division of Bahasinema is closer to offline activities, while film studies division is closer to online activities. But, of course, that binary division is not always exact. Our film screenings and discussions are quite reliant on the internet as a medium of publication, while members of film studies division, although are mostly focused on-site management and editorial, often are invited as speakers or moderators on film screening/discussion by other parties. It seems tough to imagine a collective whose activities are strictly offline these days. I can compare it to my experiences in Sinesofia when its activities were strictly offline, without an Instagram account nor website. A common question people ask is where can they read our writings.

The Internet (and technological advances) is very much helpful for us these days, including running a collective. At this point, Bahasinema is not much different from most collectives. The ability of the internet in overcoming time and space makes it possible to spread and exchange ideas on a massive scale faster and cheaper. For instance, one can access various articles reviewing and analysing a film. These varieties not only enrich our

perspectives on film, but also uncover a broad range of matters that may have escaped from our perceptions in daily life. Bahasinema seeks to contribute to the diversity of these perspectives, both with the reviews that we upload through social media and internet sites as well as with the documentation of events that we organize/join. For instance, not only once or twice Bahasinema has received invitation to make a review of film-related activities, to be later displayed on social media and website. Hence there are times Bahasinema shifts its functions into journalism that provides media coverage of an event.

If a talk show about cinema on Sonora Radio is only able to invite Bahasinema as a speaker once a month, the internet allows us to be “on-air” at any time. The network provided by the internet also allows Bahasinema to work together and establish communications not only with collectives in Bandung but also with other collectives in Indonesia. Collectives in Bandung, for instance, create chat groups to exchange information, publicize events and discuss an issue with each other.

In an era of technology that has turned into an extension of nerves and the internet has surged into the joints of life, it's only natural that our attention tends to be absorbed in the benefits provided by the internet. But we often don't realize that change is always present as a challenge to rethink many aspects. At least we are required to adapt so we can think and behave in new ways.

I remember some time ago when I grimaced when I went to our site, for we had erroneously extended the domain rent. Although this can be quickly resolved, of course for a collective invited to speak on a panel titled “Community Redefinition in the Digital Era”, that situation is ironic, if not embarrassing. I grin and begin to suspect, have we really made sense the digital realm in organizing a collective? Could it be that we have been using the internet only to the extent of spreading publications on social media, and occasionally uploading film reviews? While our thoughts and ways of working are still focused on “analogous” ways, thus struggling in our response to changing times.

In the fourth year of Bahasinema, we are still struggling in many ways, including the most basic and crucial things: dividing the focus between doing the collective activity in the digital and “analogue” worlds, as well as carrying out the daily lives of its members. Of course, it makes me wonder if it can be divided, could that still be considered ‘focus’? The internet gives the illusion of presence as if we are always available and ready. However, as the negligence of extending the domain rent happened as mentioned above, there are times when we are nervous about living in two worlds: physical and virtual—analogue and digital. If the world of the 21st century extensively requires the ability to do a series of tasks simultaneously, or multitasking, certainly, we are not that sophisticated in doing so.

Not only multitasking, but the internet world also presupposes a number of things, including immediacy, speed, and recentness.

And that is exactly what puts my friends and I in Bahasinema editorial team in a state of immense confusion. Which should we prioritize: immediacy/speed or reflection? Both have different tendencies, invoking another question, “is there such a thing as an instant reflection?” We wonder how to unite depth and immediacy. What if immediacy turns into haste, thus reducing the quality? The speed offered by the digital realm also brings another

consequence: temporariness. When everything changes quickly, they will expire quickly, too. As a result, we are constantly forced to be the most up-to-date. And the most ironic thing is that as we continue to struggle with these questions, we are getting more and more left behind and “less productive”.

At this point, I personally feel jealous of other film reviewers who get themselves used to watching films on the day of release, and immediately upload their reviews (article, video, podcast, etc.) to be accessed by the public. Bahasinema website cannot be considered productive in publishing articles; we tend to be slow in responding to issues taking public attention. While in fact, responding to trending topics is one of the key factors in increasing intimacy with the audience.

At the management level, different emphases give rise to different ways of working. If we choose speed and immediacy, then, before the film is released, the editors must share the tasks, who watches which film. We also need to try to upload reviews as soon as possible from the date of release and prioritize films in mainstream theatres that are currently in the hype.. The recency of the film is important in this situation. Even if the film reviewed is not of the latest, at least it must have a close connection with issues currently being discussed a lot. But if the emphasis is on reflection, the editors do not need to review ‘fresh from the oven’ films, there is no need to rush to upload articles, and we can liberally reflect on films that are considered unpopular, old-fashioned, and played on alternative screens.

Last month, a friend who is a teacher at an international school, shared a review of the film *Endgame* on Whatsapp group. They complimented the article and said that they got it from another chat group of the teachers at their workplace. For a moment I was shocked by how the five-page article that Permata Adinda and I edited for Bahasinema had actually spread to Whatsapp groups. Another friend said that they read the article on Facebook. On the one hand, I felt grateful for the fast spread of ideas. But at the same time, I was irked. We do not release popular movie articles a lot, and we were hoping that people would visit our site. Apparently, people don't even know that the article was from our site. This ambivalence shows our naivete and stuttering in responding to the works of the digital realm.

Considering our struggles in the “digital age”, I wonder if Bahasinema is actually qualified as a collective to have the capacity to speak in this forum? Or does Bahasinema only seem capable? In the age when not only films are shown, but all aspects of our daily lives, I'm afraid Bahasinema turns out to be the latter.

. What if the publication and documentation that we display on the internet give the illusion that Bahasinema is quite active and “everywhere”? As the prevalent leap of ideas in the digital realm, we often associate the existence of the digital realm with quality. Thinking about that possibility makes me, again, feel not very confident: what if the capabilities and quality of our film collective are only limited to the image in the digital realm?

## APPENDIX VI

### **A COPY OF THE DISCUSSION IN THE Q & A SESSION OF PANEL V “Collective Redefinition in The Digital Era”**

**Dini Adanurani** (Moderator of Panel V)

I will slightly summarize the talks that Ufik, Rosalia, and Echa (Gorivana Ageza —Ed.) gave earlier. Ufik starts his presentation from the internet, which was initially the basis for the network of friends. After getting acquainted through the internet, he was invited to this collective. After they are getting acquainted, they got invited to a collective. Then there is something interesting. Usually, in the internet there is a kind of urge to blend in with the internet--for us to become what is on the internet. It is the tendency to consume things through it. However, in the practices that Ufik and his friends carried out at Forum Sudutpandang, there is still awareness to respond to what is around them. Thus, all they need is to empower and respond to the local issues through a global frame. For example, they also frame the energy issue, and it was done artistically.

Then Rosalia talked about the *komunitas filem* (film collective). She tries to retrace the roots of the film collective and its sense of *bromocorah*. The film collective is not a solid, definable body, put in one box. She mentioned that such a definition was neither possible nor productive. In fact, the film collective is based on mutual cooperation (*gotong royong*), a contemporary *gotong royong*, which is either an ideology because of a choice or lack of power. Then the outcome of the collective is spaces to open dialogue and produce knowledge. This digital era then amplifies these spaces in the form of connections that makes the film collective grows this way. The internet allows us to build the network; we know each other from the internet.

However, this is precisely the problem in the topic that Echa carried out. Publishing articles online might ease communication, and everything can be accessed quickly. But Echa and her friends still experience obstacles in adapting to all this novelty. For example, the massive spread on the internet. Must the immediacy mean the rush in producing content and the obligation to always keep up on what happens? And also, the temporary aspect of the internet makes us think again, does the image actually reflect the activities in the real world? Maybe we can soon start the Q & A session. Yes, Budi.

**Budi Irawanto** (Jogja-NETPAC Asian Film Festival [JAFF])

Hello, my name is Budi Irawanto. I am from Jogja Gadjah Mada University and Jogja NETPAC Asian Film Festival. I already have a question for Rosalia. I think, the problem when we try to understand the collective or *komunitas*, is we tend to idealize, the collective is so like a harmonious kind of collective or group. I wonder whether you can explain more about the tensions, antagonism, which is also the threat of disintegration within the collective. Maybe you have some criticism; what is special about this and this and so on? Thank you.

### Rosalia Engchuan

Thank you for your question. Yeah, I wanted to talk about this also, but then there were only twenty minutes, and I wanted to focus on the positive things. But you are right. There are definitely things that could be considered negative. There are challenges, and there are problems in *komunitas filem* and the practice of *gotong royong*. I have many examples. I think one thing is what will also be said: people disappear; it is a liminal space for most people. Most people do it during their university years, and then real-life hits and they have to take other responsibilities, they don't have the time anymore. I also once heard that "you cannot really say 'no' to a friend." So, people will say that they will do things, but they don't really have the capacity to do it. Also, I'm writing one chapter about the whole process of how *komunitas filem* is changing to more institutionalization. This is also related to the Indonesian state now giving some sort of funding to these initiatives. But in order to access the funding, they need to be legible by the state, and they need to be "read" by the state. Also, I tend to see this tendency in Jogja a lot. There is this tendency to make it something that is more formalized and more systematized in order to overcome this unreliability. This is just one example now—which I think is also interesting—because it will, in the end, change what *komunitas filem* is. Yeah, but you're totally right, we shouldn't idealize it and romanticize it too much.

### Moderator

Thank you for the answer and the question. So maybe others want to ask a question? Oh, yes, Scott, please.

### Scott Miller Berry (Film Organizer)

Good afternoon, I am Scott. Well first, two existential questions. If we don't post a photo of the forum on Instagram, did it even exist? And second, could ARKIPEL only exist on the internet? So those were the existential questions. But the first question is for Rosalia. I'm curious if you have studied the *komunitas filem* before and after the internet, so just in the context of the expansion or contraction that is probably together. Because I'm interested in...as our world becomes more digital, there seems to be a physical return, right? The need to be in the space together. So, not online so much. And I'm not trying to put one as better than the other. And my question is for anyone in the panel that wishes to—you know because each of you have spoken about the problems, and sometimes the struggles in building a collective, through the internet, and the digital, and I'm just wondering if any of you could change something, if there was one thing that you...if you wish something were different, in terms of the work you are doing, what would that be, and why?

### Rosalia Engchuan

Okay, I'm gonna start answering. I think for the first question...yes, I try to understand even though I'm doing Anthropology. So my focus is very much on what I saw and what I got during the communications. But it's an important part to understand where it comes from and I talked to a lot of people to try to trace back the beginnings because I wasn't there. So, I rely on stories of people. Also, there are some books, especially in the Indonesian language, that depicts this quite well. So basically, before the internet or before the digital age in Indonesia, also during Soeharto's New Order regime, it was really expensive to make films, and filmmaking knowledge was also centered at film school: Institut Kesenian Jakarta (Jakarta Institute of Arts —*Ed.*). It was hard because of the government. When digital filmmaking came to Indonesia, and in the beginning, it was centered in Jakarta, in the very exclusive circle of Indonesian filmmakers. But then after the *Reformasi*, after the internet became available in remote villages—because the internet didn't just come to Indonesia suddenly everywhere—it also spread. People told me how they took a job in a cafe to be able to download films. The films were spread, but I also think it is really important that film knowledge is available on the internet. People downloaded it, and they even printed it. I even have stories where they printed it in black and white. But there was also the color theory in cinema, and it's not black and white. All these stories! I think that digital can really enable all this. Because it gave access to knowledge. And people were really looking for it and in a very collective manner. And of course, it made it cheaper. Thank you.

### Gorivana Ageza

The first question, is it only via the internet? The question is not easy to answer. Of course, "you don't have to rely solely on the internet." It is certainly not the only way. For example, through online discussion groups. And I think Bahasinema collaborates more with collectives outside of the film now. In the last few times, we have not only had film discussions with the film collective, but we've been working with the gender collective and other collectives to broaden ideas, spread ideas beyond internet means. And maybe I also noted that from the choice not to use the internet, there are indeed issues that are said to be "safer" when it is discussed directly in forums where we can talk eye to eye, rather than spreading them over the internet which is often prone to misconceptions and misperception. This will become counterproductive later because instead of spreading ideas and generating new discourses, it becomes chaotic or is misinterpreted as controversial.

Second question: what can be changed? Until now, we are still trying not only to imagine the problem but also to formulate the method. If it can be changed, surely, we would love to be able to combine depth and the fluidity to touch the public with uncomplicated language and conciseness—as the internet world tends to discuss things concisely. And at this time, we imagine that one day we can imagine it all, although maybe now we are still skeptical and careful. If it is done, the surface-level tendency in digital platforms can be combined with depth and issues that can turn into a discourse. But perhaps, when people read internet reviews, they just need some film recommendations.

### **Taufiqurrahman “Kifu”**

In Forum Sudutpandang, our activities are very physical. The internet is used for information dissemination strategies. There are several specific platforms on the internet. If we use Instagram, the engagement might be different from people that we contact directly on WhatsApp. Indeed, the internet is just used for communication strategies: how do we enable the activities and information to reach our targets. Then about the second question, I agree with Echa about archiving the collective activities on the website. It is crucial. And I admit that Forum Sudutpandang also has a problem with the resources that want to take care of it. Archiving on the website is easy; it just feels difficult to find people who intend to go there. For Forum Sudutpandang itself, perhaps the more significant obstacle is the collective’s future stability and sustainability. Moreover, we are indeed an organic and independent collective. Maybe right now, we are thinking about how to be more stable, and finally, the program will work, and the people organizing it can focus there because the community itself is already stable.

### **Moderator**

I hope it is clear. Okay. We still have about twelve minutes left. So if you have a question or two? Oh, Anggra. Yes, please.

### **Anggraeni Dwi Widhiasih (Milisifilem Collective)**

Hello, I am Anggra. I am from Milisifilem, Forum Lenteng. My first question is for Ufik specifically. I heard earlier how digital platforms and social media become a strategy in networking to spread publications. With that kind of networking—maybe one of them is by using the internet—how can this networking impact the cinema audience in Palu, one of whom may be the audience in Forum Sudutpandang itself? Maybe Ufik has some interpretation of it. And how does this kind of networking affect the creative ability of cinema production in Palu?

Then I want to respond to Echa a little about anxiety regarding the digital, the internet, and then about existence. Earlier I heard about the fast and lightness of the internet. I think the internet does allow speed in many ways. But it does not always

seem to mean lightness. The infinity of physical space on the internet allows for a breadth and depth that we can explore, which was difficult for us to do because of physical limitations or access beyond the internet. I want to underline in that section. Maybe because I feel like coming from the same generation, so it seems that the problems or questions related to digital use, networking, and the connection with the internet seem very much an existential problem that exists in our generation—called as the millennial generation—and the generation formed by social media. And maybe, for Milisifilem, one way to answer that question is the intensity to keep doing activities offline. Indeed, the question of distinguishing reality, which reality we live, is substantial in our generation. And maybe it is easier to understand. Do not forget about the intensity of doing things we consider as passion, and what we deem necessary, what you need to do.

### **Taufiqurrahman “Kifu”**

Earlier the question was focused on the cinema. So, Forum Sudutpandang has several programs. When it comes to cinema, we have a program called Klub Penonton. In Klub Penonton, we usually work with alternative film distributors, such as Film Kolektif from Jakarta. Some also go directly to the production house through a collective network that wants to screen their films in Palu. For the program itself, social media is crucial. It is not a matter of reaching a broad audience, but how do we introduce our program. We need to think about the right publication. We usually consider whether the publication is made based on audience psychology on Forum Sudutpandang’s Instagram account for the publication. How do people usually respond to the publications we make? Some had information on the posters clearly, but apparently, some were still asking for the same information. This means that we must make a design in such a way that the information reaches the audience. Then usually in every activity, we collect the contact of people who come. Then we created a WhatsApp group because it was more direct, and we could provide more effective information because it did not go through the Instagram algorithm.

Then about the impact on the film audience. There is one habit we construct in Palu. Actually, the habit of watching alternative films has been around for a long time in Palu because the first commercial cinema entered Palu in 2017. At that time, we had not yet formed a collective. So, the name used to be *Bioskop Jumat* (the Friday Cinema). It is managed by our friends as well. We began to hold film screenings there regularly, and we charged for it. We try to build the habit of appreciation, even though the donation was small. In terms of impact on production, films gain more interest and audience in Palu. Because there are already film communities in junior and senior high schools, they regularly participate in student film festivals. In fact, in my opinion, they are more productive than Palu filmmakers.

Here, alternative cinema introduces alternative films to a broader audience, that perhaps such film has a different aesthetic than commercial cinema. It is more about habituation, which in the end will make people understand that film can be this way. The reference to film aesthetics will grow aside from what they see in the commercial cinema. Although in this phenomenon, we are lucky because the cinema has just entered Palu. Previously, there was a commercial cinema in the 1970s, then it closed. And then in 2017, the commercial cinema XXI came to Palu again.

### **Moderator**

Thanks, Ufik. Now maybe Echa can explain.

### **Gorivana Ageza**

I agree with how the internet provides many things, from the lightest to the heaviest. But maybe what I especially marked earlier were the trends that often occur on the internet. For example, it is as simple as to open LINE Today. When there is a long article, people will usually comment that the article is too long, and they read only the comments. Of course, that does not mean simplifying the situation, but I do mean that the internet works that way. When we read the article, there are links to other pages too. The internet does tend always to distract us. To focus on something long, taking time, and too "meticulous" is not the "right" trend for the internet as a platform we often see daily. People tend to want to read short articles only. The tendency to always scroll is also difficult for us to let go of. But I totally agree that the internet offers anything, depending on how and what we want to see.

And if the second question is about offline, I also agree. Bahasinema envisions that last year and this year as a year to emphasize the digital world more. But instead of working more in the digital world, we become more productive in the offline world, in the analog world, and I think that is an interesting development. When we planned to be more digital, we became more and more analog. And maybe I need to rethink why such things happened. Are we the ones who stutter, or do we have a back and forth motion that, in the end, the digital world is "just" a tool that is useful if we imagine the squash game? The digital world is just a wall that reflects the balls we hit. Maybe, it could be like that. This is speculative and just a conjecture. But thanks for the input to move more in the offline world. Thank you.

### **Moderator**

Anggra, how is it, is that clear? Okay, thanks. Is there any other question? Okay, Irwan Ahmett.

### **Irwan Ahmett (Performance Artist)**

Yes, I totally agree, as a literacy group undergoing reforms, the emergence of *gotong royong* or mutual cooperation or the spirit of collective coincides with the development of digital technology in Indonesia. It is like fire doused in gasoline, or

the opposite—gasoline doused in fire. So, it is growing so fast, maybe even too fast. It also got a large population of young people. Their curiosity, their experiments, and easy-to-learn skills, which are easy to experience, are ideal for cultivating a cinema culture in this young group. I am not an observer of film collectives, my observation comes from art collectives. I have a little assumption that some film collectives that I happen to see and approach—may not be general—are heading to a form of established collective or activities. So after twenty years of reform, the collective is heading to the way I didn't expect. But yesterday I saw the exhibition at the Museum Gajah (National Museum —*Ed.*). What this fellows in this film collective were doing was not much different from what was done by *Gelora Indonesia* (newsreel production by PFN or State Film Production —*Ed.* ). So yes, talking about clichés, then it also looks terrific, and automatically becomes an auto-moral-propaganda. It was a strategic target for the government during the Soeharto era. Finally, Soeharto managed to embrace the Indonesian Muslim intellectual group. Currently, through Bekraf or the Indonesian Creative Economy Agency, the new government is embracing creative groups for massive propaganda. These traps made me lose my surprise at the new digital information processing. There are only predictable, cliché, and festive programs. Suddenly, I and Tita (Tita Salina, performance artist —*Ed.*) long to go back to watch tribal shows, *lenong* performances. It is much more stimulating than attending an art show that doesn't delve into real contextualities and situations. Especially in recent times, for example, how the movement of groups or collectives can explore unexpected situations and move wildly. For instance, in two days, Papua's issue could spread rapidly to Makassar or Bali, maybe Jakarta. Or in facing the onslaught of disasters and mitigation, the Indonesian government is still very weak. For example, in disaster areas, who move faster to deal with the situation? It is the people organization. Under certain conditions, I think we probably need the bromocorah mentality again to see the wild in a world which I believe is full of questions and textual speculation. Bromocorah can be imagined to be an... not an ideology, but a point that encourages us to bring art and our culture to an even more interesting point. But my final question is about how those who are considered can imagine the concept of bromocorah in the future.

### **Moderator**

Okay. So, we can summarize that the question is how about the future idea of bromocorah in collective practices. We can hold the question, and please think about it. Yes, a question from Yani?

### **Arief Akhmad Yani** (Coordinator of JAFF Collective Forum JAFF)

My name is Yani. I want to ask Rosalia about her research on the film collective in Indonesia. In the past year, the film collective has grown massively. Compared to a few years ago, we can still control the film collective's growth and development. But nowadays, with the digital era, we cannot control it. What happens is that there are

many film collectives, especially those whose content is no longer based on existing references. In the past, we could control and know each collective's focus issue; some will focus on film studies; some will focus on production; some other focus on screenings. So how far has Rosalia researched that matter?

Then, my question for Forum Sudutpandang; in response to current developments, the collective has always been a commodity. Either a commodity for festival organizers or government officials in their programs. According to Forum Sudutpandang, how about your current existence in Palu, and how does it affect the system there?

Then, the question for Echa and Bahasinema in Bandung. Bandung is so vast. There exist Ruang Film Bandung, Student Film League, Bandung Film Council, the one with Telkom (Indicinema Bandung —Ed.), there is also UNPAD there. Does the existence of collectives that grow on campus like that make Bahasinema as their estuary? Or does Bahasinema move on its own? Because the emergence of a collective that has become an estuary might allow some mapping. To what extent is Bahasinema's mapping on the growth and development of the film collective in Bandung? Because as an area, Bandung has West Bandung, Bandung Regency, and the City of Bandung. That is only its area. But try to go beyond that area. How far does it affect the environment there? There are about 27 cities/regencies. Bandung has always been a barometer of many festivals. So, the festival finally took advantage of the collective. Suppose a collective screens a film from Bandung, Central Java, Yogyakarta, Solo, East Java, to the east—for example, Bandung collective screens *Prenjak - In the Year of Monkey* (Wregas Bhanuteja, 2016 —Ed.). Because the news about it spread everywhere in social media, many people also screen *Prenjak*. So, there is no variety. So, its existence... Is it just a routine to make a job happen? What do you think, Bahasinema?

### **Moderator**

Thank you, Yani. This is the last question considering our time is up. So, which one do you want to answer first? Maybe the idea of bromocorah.

### **Taufiqurrahman "Kifu"**

The question about bromocorah envisioned in the future existed in Palu when the disaster issue became a crucial matter for us at that time. Because first, my generation initially only heard about liquefaction and the earthquake. We had no mitigation awareness that a massive earthquake in the 1970s shook Palu, causing a tsunami. In fact, no one knew that there was such a thing as liquefaction that caused such a great disaster and loss in the past. And it happens in our generation. We had heard stories about it before, and it does exist. Finally, we introspect everything, "Where are we so far? How come we did not know? How come we did not have that mitigation awareness?".

We received information about disasters such as the tsunami the same as information from Aceh while the case in Palu and Aceh is different. There was no low tide for the tsunami case in Palu, and the water came just very fast. When we experienced it, at last, we became aware that we didn't know anything about disasters in this city. Yet it turns out that we live on top of one of the most active plates in the world: Palu-Koro Fault. Maybe we heard stories about liquefaction like that in the Koran... About the collapsing ground that engulfs people. We never imagined that it actually exists. It really exists, and it is beyond our imagination.

Finally, all of us in Forum Sudutpandang feel responsible as young people. How are we supposed to spread this awareness to the broader collective? Because, sadly, people would link the disaster to a religious idea of doom. That's ironic. A narrative about sin and punishment covered the knowledge about mitigation. We thought, "It can't be done this way. We have to make something." The government's solutions and policies... They offer solutions that we consider not making sense, such as building a wall along the Palu bay. That will create new problems. So, we immediately realized that we have many tasks. And the government's deed is not helping at all. They don't even realize that what happened, everything, is their fault more or less. They make the policy, right? The disaster document already existed. Even in the disaster management agencies' documents, it is written clearly that in certain years, Palu will experience a massive earthquake, the yellow Palu 4 Bridge will break up, this area will experience a tsunami—although it is not very specific. The predicted earthquake size is not as big as yesterday. But it exists. And it is not published at all, and the mitigation is not well spread. Then, what about the houses in the settlements the government gave, which its land turns out to be unstable because it was formerly a swamp or something. Before it, there should have been researches which told us that this land was not habitable. And yesterday, when there was a disaster, while people did not know the area's condition, suddenly a housing complex sank into the earth.

So, it turns out that after we retraced it, it turned out the elders had named the regions—before the name was changed to Indonesian names—into something like this: in the liquefaction area, there was the name Balaroa. In the local language, it means "great sorrow." In fact, some areas are named according to natural vegetation. If you pay close attention, those named can indicate that this land was a swamp formerly. So, after we retraced it, there are a lot of crucial things we don't know. And we only know after we experienced such disaster and lose so much. We just realized it. And the government offers us to build the coastal embankment.

To imagine bromocorah in the future, as a collective who live in such an area and build commitment, we have a duty to make something about disaster mitigation. Maybe in another decade, we will experience such an earthquake again. Until when

do we consider it only as punishment? That's my answer.

Then about commodities. If we talk about commodities like that ... Well, all the programs we carry out are really things that we feel the same as our needs. We have never been involved in government programs or anything. We are definitely very picky and organic. "Oh, this is not a fun program. We don't have to do it. There's no benefit." So we're really organic. We haven't been able to imagine ourselves as a commodity either.

### **Gorivana Ageza**

The question is about the collective as the future bromocorah. For me, this is a difficult question. In a sense, it's hard, at least for me, to imagine the future in an era where everything is rapidly changing. Maybe I cannot answer the concrete practices directly. But I imagine how the collective agrees on the idea of bromocorah by getting out of the existing dualities. When, for example, I previously talked about the possibility of depth and speed that might happen simultaneously, we can imagine that the collective would finally be able to move fluidly within these dualities freely. These days, many dualities occur in our daily lives. When we choose an extreme angle, it becomes a paradox for others. I envision the collective capable of overcoming that. When, for example, Yani mentioned collective and commodities, how do we go beyond those barriers? I imagine the collective can be like that and, of course, still at the level of the world of ideas. But hopefully, one day, it can be like that.

And Yani's question is equally difficult. Maybe I can better answer Yani's question because it has a material basis—it is more concrete. Bahasinema itself wants to study the mapping of Bandung cinema. That is our vision for the future, actually. Maybe Yani has also heard about the Bandung Film Commission. Its chairman is Ale (Sofyana Ali Bindiar —Ed.). Bahasinema joined it, and I am in the research and development of the Bandung film commission. We hope that together with other collectives, it will be possible to study this mapping. And if, for example, the question is whether Bahasinema is the estuary of the collectives in Bandung, it seems a bit hyperbole. Some of our members are indeed from LFM, and some are from the Cinematography Club Faculty of Communication Studies University of Padjajaran (CC FIKOM Unpad), some are from TELKOM (Indicinema —Ed.). But it doesn't mean that we are an estuary. And what we can do is imagine how our friends who are both parts of LFM and Bahasinema can bridge each other to allow mutual encounter, reflecting on each other. When we are into something, we often don't realize anything because we have no distance. But by being in more than one place, it can be more fluid, and it allows us to take a distance and dive. And that's to expect in the future. And hopefully, we can do the mapping by synergizing with other collectives in Bandung. Thank you.

### Rosalia Engchuan

Okay, I will try to be very quick. Yes, you are right, there are so many film collectives here in Indonesia, and when I first came here, I was very stressed about it because I thought I had to go everywhere. And I realized there is no way I can do that. And but that's also why at some point, I changed my aim of doing the research. Not fighting a trip that weary to fight, but just accepting that it's something that I cannot capture. I mean, we don't even know the number of *komunitas filem*, how many there are. And then I was trying to...I just accepted it and thought about what it tells us when there are so many people making films? It's also in itself quite something interesting. And I think it's also in many cases just a way of talking about things; film or cinematic practice like making a film, screening it, and discussing it. Then it's something like a language; to talk about things. And that's maybe also related to the question about future ideas of bromocorah, it's hard for me to answer. Still, maybe I just remember what someone told me about why they made film, or why they help people make films in workshops: It's not only because it's interesting but also because it's important. And I think, yeah, it can go into the future by just...if people just keep on doing things that are important, which means talking about things even if it's difficult or easy, just keep on doing that. Thank you.

### Moderator

Rosalia's answer finalizes our panel for the day. As a summary, we have talked about the internet phenomenon as a tool and, at the same time, a phenomenon surrounding us. Here, the internet's role is significant because it must be able to help make or facilitate a collective to live up the idea of bromocorah. How do you do it so that the internet can provide many possibilities, allowing people to open more possibilities and give new surprises to get out of the norm? But of course, it's not easy because, as Echa mentioned about the nature of the internet, it is too easy and people may be lazy to read. It offers everything. Then, there is a tendency also to homogenize and consume. And that is why there was input from Anggra as well. There are practices in the internet world and the real physical world that must go hand in hand, and it can't just be on the internet. Even more, the intensity is needed for us to carry out these practices in the real world. I want to underline what Rosalia said earlier that the internet is an "enabler, not a game-changer." So, yes, this is a question of how to make the progressive practices that we already have can become even more progressive.

footage

akumassa



halaman.papua

DVD  
FREE STORE

SENIN  
SINEMA  
DUNIA

misfilm  
COLLECTIVE

misfilm  
COLLECTIVE

DOC FILES!

TOKO  
STORE



PTORAMA

s-nim-da

FORUMSINEMA

 **forum lenteng**

**FORUM LENTENG**  
Jalan H. Saidi no 69, RT 7 RW 5  
Jagakarsa, Jakarta Selatan  
[www.forumlenteng.org](http://www.forumlenteng.org)  
@forumlenteng