

DINA FITRIANI

MIA APRIL LIANA

IGNATIUS HENDRA SUTIKNO

MUHAMMAD RAIHAN TARUNAJAYA

REZA HASYIM ZAKARIAN SYAH

ANANDA RIZAL ARIFUDIN CAESAR

DIAZ ZULFA FARIDA AINI

Kosmopolitanisme Estetika di Era Globalisasi

Dari Tradisi Lokal hingga Politik Representasi

EDITOR

BAIQ WARDHANI



Kosmopolitanisme Estetika di Era Globalisasi: Dari Tradisi Lokal hingga Politik Representasi

Penulis

Dina Fitriani

Mia April Liana

Ignatius Hendra Sutikno

Muhammad Raihan Tarunajaya

Reza Hasyim Zakarian Syah

Ananda Rizal Arifudin Caesar

Diaz Zulfa Farida Aini

Editor

Baiq Wardhani

Kosmopolitanisme Estetika di Era Globalisasi: Dari Tradisi Lokal hingga Politik Representasi

Penulis

Dina Fitriani

Mia April Liana

Ignatius Hendra Sutikno

Muhammad Raihan Tarunajaya

Reza Hasyim Zakarian Syah

Ananda Rizal Arifudin Caesar

Diaz Zulfa Farida Aini

Copyright ©Agustus 2026

All rights reserved

ISBN:

978-634-274-247-1 (PDF)

Editor

Baiq Wardhani

Layouter:

Ayasofya M. Candrakirana

Penerbit:

PT. Pustaka Saga Jawadwipa

Jl. Kedinding lor Gang Delima No.4A Surabaya

Nomor Kontak: 085655396657

Anggota IKAPI:

No. 367/JTI/2023

Buku ini dilindungi oleh Pasal 113 UU Nomor 28 tahun 2014 tentang Hak Cipta.
Dilarang memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku tanpa izin tertulis dari
penerbit

Kata Pengantar

Puji syukur ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa atas limpahan rahmat dan karunia-Nya sehingga buku *Kosmopolitanisme Estetika di Era Globalisasi: Dari Tradisi Lokal hingga Politik Representasi* dapat diselesaikan dengan baik. Buku ini lahir dari kesadaran bahwa globalisasi telah mengubah cara manusia memproduksi, mengapresiasi, dan memaknai karya seni serta ekspresi budaya. Perkembangan teknologi komunikasi, mobilitas lintas negara, dan intensitas pertukaran budaya telah menciptakan ruang interaksi yang semakin terbuka, sehingga karya seni tidak lagi dipahami semata sebagai produk lokal, tetapi juga sebagai bagian dari percakapan budaya global yang dinamis. Dalam konteks tersebut, kosmopolitanisme estetika menjadi perspektif yang relevan untuk memahami bagaimana identitas, nilai, dan kreativitas terus bertransformasi di tengah dunia yang saling terhubung.

Buku ini mengajak pembaca menelusuri beragam praktik kosmopolitanisme estetika melalui studi kasus yang merepresentasikan hubungan antara tradisi lokal, identitas nasional, dan dinamika budaya global. Pembahasan dimulai dari refleksi mengenai keberagaman budaya sebagai fondasi kosmopolitanisme estetika, kemudian dilanjutkan dengan kajian mengenai sirkulasi kain Tenun Ikat Sumba, perlindungan batik sebagai identitas budaya Indonesia, representasi budaya melalui Eurovision Song Contest, serta pelestarian dan komersialisasi Tari Kecak di era globalisasi. Selain itu, buku ini juga mengulas dimensi politik representasi budaya melalui Louvre Abu Dhabi, karya mural Banksy di Palestina, hingga Venice Biennale 2024 sebagai ruang dialog seni yang melampaui batas-batas geografis, politik, dan budaya.

Melalui berbagai pembahasan tersebut, buku ini menunjukkan bahwa estetika bukan hanya persoalan keindahan visual, tetapi juga ruang negosiasi identitas, kekuasaan, diplomasi budaya, dan solidaritas kemanusiaan. Kosmopolitanisme estetika memperlihatkan bahwa karya seni mampu menjadi medium yang menjembatani perbedaan sekaligus menghadirkan dialog antarbudaya yang lebih inklusif. Di sisi lain, globalisasi juga menghadirkan tantangan berupa komersialisasi budaya, politik representasi, hingga perebutan makna atas warisan budaya yang memerlukan perhatian dari akademisi, praktisi seni, pembuat kebijakan, dan masyarakat luas.

Penulis menyadari bahwa buku ini masih memiliki keterbatasan dan jauh dari sempurna. Oleh karena itu, kritik dan saran yang membangun sangat diharapkan demi penyempurnaan pada edisi berikutnya. Besar harapan kami agar buku ini dapat menjadi referensi yang bermanfaat bagi mahasiswa, dosen, peneliti, pegiat seni dan budaya, serta pembaca yang tertarik pada kajian globalisasi, budaya, hubungan

internasional, dan estetika. Semoga buku ini mampu memperkaya wawasan, menumbuhkan apresiasi terhadap keberagaman budaya, serta mendorong lahirnya dialog yang semakin terbuka dalam membangun peradaban global yang menghargai identitas lokal, kreativitas, dan nilai-nilai kemanusiaan universal.

Daftar Isi

Kata Pengantar	iii
Daftar Isi	v
Merayakan Keberagaman, Menembus Batas Kosmopolitanisme Estetika dalam Arus Budaya Global.....	1
<i>Baiq Wardhani</i>	
Kosmopolitanisme Estetik dalam Tekstil Tradisional: Sirkulasi dan Apresiasi terhadap Kain Tenun Ikat Sumba	8
<i>Dina Fitriani</i>	
Peran Indonesia dalam Melindungi Batik sebagai Identitas Budaya Lokal di Era Globalisasi	16
<i>Mia April Liana</i>	
Lagu sebagai Representasi Budaya dalam Eurovision Song Contest: antara Identitas Nasional dan Resonansi Global	25
<i>Ignatius Hendra Sutikno</i>	
Peran Negara dalam Pelestarian dan Komersialisasi Tari Kecak di Era Globalisasi.....	35
<i>Muhammad Raihan Tarunajaya</i>	
<i>Aesthetic Cosmopolitanism</i> sebagai Instrumen Kekuasaan: Analisis <i>Louvre Abu Dhabi</i> dalam Politik Representasi Budaya Global.....	43
<i>Reza Hasyim Zakarian Syah</i>	
Banksy dan Lukisan Mural di Palestina dan Kosmopolitanisme Estetis Posmodern	52
<i>Ananda Rizal Arifudin Caesar</i>	
Seni sebagai Bahasa Kemanusiaan Universal: <i>Venice Biennale 2024</i> dan Proyek Kosmopolitanisme Estetik.....	65
<i>Diaz Zulfa Farida Aini</i>	
KATA PENUTUP	75

Merayakan Keberagaman, Menembus Batas Kosmopolitanisme Estetika dalam Arus Budaya Global

Baiq Wardhani

Pendahuluan

Mengapa perlu mengenal kosmopolitanisme estetika?

Dunia kontemporer abad ke-21 ditandai oleh paradoks yang mendalam. Di satu sisi, kita menyaksikan penguatan kembali batas-batas geopolitik, kebangkitan populisme, dan kecemasan akan hilangnya identitas lokal akibat standardisasi global. Di sisi lain, arus informasi, manusia, dan artefak budaya mengalir melintasi batas-batas negara dengan kecepatan dan volume yang belum pernah terjadi sebelumnya. Dalam situasi ketegangan antara yang global dan yang lokal ini, seni dan estetika tidak lagi sekadar menjadi objek kontemplasi yang pasif atau komoditas ekonomi semata. Seni telah bertransformasi menjadi ruang pertemuan, medan negosiasi politik, sekaligus jembatan etis yang menghubungkan berbagai spektrum kemanusiaan.

Sifat cair dari pengalaman estetis memungkinkan gagasan-gagasan melintasi sekat ideologi yang rigid dan tembok-tembok kedaulatan yang tebal. Ketika narasi politik formal sering kali menemui jalan buntu dalam menyelesaikan gesekan geopolitik, ekspresi artistik hadir menawarkan bahasa alternatif yang berakar pada sensibilitas dan empati. Pengalaman indrawi, baik melalui keterpesonaan pada motif kain tradisional, keindahan gerak tari, resonansi nada lagu pop, hingga kekuatan visual dari mural di dinding perkotaan, memiliki kapasitas unik untuk melampaui sekat-sekat linguistik dan sektarian. Dalam ruang estetis ini, ketegangan tidak selalu harus berujung pada konfrontasi, melainkan dapat diolah menjadi bentuk pemahaman baru tentang realitas orang lain (*the Other*).

Lebih jauh lagi, transformasi fungsi seni ini menuntut pembacaan ulang terhadap peran seniman, komunitas adat, hingga institusi negara. Mereka tidak lagi hanya bertindak sebagai penjaga tradisi yang statis atau sekadar produsen industri kreatif, melainkan sebagai agen-agen kultural yang aktif menavigasi kompleksitas globalisasi. Di tengah gempuran homogenisasi budaya, ekspresi estetis lokal yang mampu berkomunikasi dengan audiens internasional menjadi sarana penting untuk menyuarakan kedaulatan identitas sekaligus menuntut pengakuan yang setara di panggung dunia. Oleh karena itu, mempelajari seni dalam konteks hari ini berarti membedah bagaimana kekuasaan, perlawanan, memori kolektif, dan aspirasi kemanusiaan diproyeksikan dan diperebutkan secara transnasional.

Buku ini hadir untuk memetakan fenomena tersebut melalui lensa teoretis yang kaya dan provokatif: Kosmopolitanisme Estetika (*Aesthetic Cosmopolitanism*).

Sebagai sebuah konsep, kosmopolitanisme klasik yang berakar dari pemikiran filsafat Stoikisme hingga Immanuel Kant, sering kali berfokus pada dimensi politik dan hukum, seperti gagasan mengenai warga dunia (*world citizen*) atau institusi tata kelola global. Namun, kosmopolitanisme estetika menggeser dan memperluas fokus tersebut. Pendekatan ini berargumen bahwa keterbukaan terhadap "yang lain" (*the Other*), toleransi terhadap perbedaan, dan rasa memiliki terhadap komunitas global tidak hanya dibangun melalui traktat politik atau kesepakatan ekonomi, melainkan melalui keterlibatan indrawi, apresiasi kultural, dan pengalaman estetis.

Kosmopolitanisme estetika mencakup kemampuan individu atau masyarakat untuk mengonsumsi, mengapresiasi, dan merefleksikan beragam bentuk budaya dari latar belakang yang berbeda tanpa harus kehilangan jangkar identitas lokal mereka sendiri. Ini adalah sebuah bentuk literasi budaya universal yang menuntut keterbukaan emosional dan intelektual. Melalui tujuh bab yang tersaji dalam buku ini, para penulis mengeksplorasi bagaimana estetika, mulai dari selebar kain tradisional, alunan lagu kontemporer, gerak tari komunal, arsitektur museum megah, coretan mural di dinding pembatas, hingga perhelatan seni internasional, menjadi arena di mana kosmopolitanisme diuji, dipraktikkan, dan kadang kala, dikomodifikasi serta diperebutkan sebagai instrumen kekuasaan.

Dari Akar Lokal ke Panggung Dunia: Tekstil dan Identitas Nasional

Bagian awal buku ini mengajak kita menengok ke dalam kekayaan kultural Indonesia dan bagaimana elemen-elemen tradisional berinteraksi dengan dinamika global. Bab pertama, "Kosmopolitanisme Estetik dalam Tekstil Tradisional: Sirkulasi dan Apresiasi terhadap Kain Tenun Ikat Sumba", memotret pergeseran nilai sebuah artefak budaya. Kain tenun Sumba, yang pada mulanya diciptakan sebagai bagian dari ritual adat, struktur sosial, dan spiritualitas lokal masyarakat. Kini kain tenun Sumba telah bermigrasi ke ruang-ruang pameran seni internasional dan industri fesyen global. Perjalanan transnasional ini menandai pergeseran makna yang signifikan, di mana helai benang yang sarat akan kosmologi dan ritus adat lokal kini diapresiasi oleh mata publik dunia sebagai karya seni bernilai tinggi. Namun, proses pembacaan ulang dalam skala global ini melahirkan dialektika yang kompleks. Di satu sisi, pengakuan internasional mengangkat martabat warisan Nusantara dan memberikan dampak ekonomi bagi para perajin di akar rumput. Di sisi lain, sirkulasi transnasional tersebut menuntut komitmen etis agar nilai-nilai filosofis, kesakralan,

dan identitas kultural yang melekat pada tenun Sumba tidak tergerus oleh logika komodifikasi dan homogenisasi pasar fesyen global.

Bab ini secara jeli memperlihatkan bagaimana sirkulasi global tersebut melahirkan bentuk apresiasi lintas budaya. Ketika seorang kolektor di Eropa atau perancang busana di New York mengagumi motif dan pewarnaan alami tenun Sumba, terjadi sebuah momen kosmopolitanisme estetis. Namun, para penulis bab ini tidak terjebak dalam romantisisme; mereka juga mengkritisi bagaimana sirkulasi ini menuntut pemahaman yang mendalam agar apresiasi global tidak tergelincir menjadi sekadar apropriasi budaya (*cultural appropriation*) yang dangkal.

Melanjutkan diskusi mengenai proteksi budaya di era global, bab kedua berjudul "Peran Indonesia dalam Melindungi Batik sebagai Identitas Budaya Lokal di Era Globalisasi" menawarkan perspektif kelembagaan dan negara. Jika tenun Sumba berfokus pada sirkulasi organik dan apresiasi estetis, bab ini menyoroti bagaimana negara bertindak sebagai agen pelindung warisan budaya. Setelah pengakuan UNESCO terhadap Batik pada tahun 2009, Indonesia dihadapkan pada tantangan ganda: menjaga orisinalitas dan nilai filosofis batik di tingkat domestik, sekaligus menavigasi komersialisasi serta klaim budaya di tingkat internasional. Bab ini memberikan analisis penting mengenai bagaimana kebijakan kebudayaan sebuah negara dapat berfungsi sebagai perisai pelindung sekaligus paspor kultural dalam pergaulan kosmopolitan global.

Seni Pertunjukan: Antara Resonansi Global dan Komersialisasi

Dua bab berikutnya mengalihkan fokus kita pada dimensi performatif dari estetika, yaitu suara dan gerak tubuh yang memiliki daya jangkauan transnasional luar biasa. Hal ini disajikan dalam bab ketiga, "Lagu sebagai Representasi Budaya dalam Eurovision Song Contest: antara Identitas Nasional dan Resonansi Global", membawa kita ke panggung kompetisi musik terbesar di dunia. *Eurovision* adalah mikrokosmos yang sempurna untuk melihat pertarungan estetika kosmopolitan. Di panggung megah ini, musik berfungsi sebagai hiburan audio-visual, sekaligus arena diplomasi kultural tempat negara-negara bertarung merepresentasikan narasi kebangsaan mereka. Para kontestan dituntut untuk menavigasi batas yang tipis: mempertahankan keunikan tradisi lokal agar tetap autentik, sembari memformulasikan komposisi musik kontemporer yang mampu melintasi sekat bahasa dan budaya audiens lintas negara. Fenomena ini memperlihatkan bagaimana estetika populer dapat memantik rasa saling memiliki di tingkat transnasional, merajut keberagaman identitas menjadi satu harmoni kolektif yang beresonansi secara global.

Di panggung ini, setiap negara berupaya menampilkan keunikan musikal dan kultural mereka. Namun, demi memenangkan hati audiens global yang multikultural, estetika lokal tersebut harus diformulasikan ulang agar memiliki resonansi global. Bab ini membedah ketegangan sosiologis yang menarik: bagaimana musik pop kontemporer digunakan untuk menegaskan identitas nasional yang partikular, namun di saat yang sama, merayakan persatuan Eropa dan dunia yang universal melalui konsumsi estetika bersama.

Kembali ke konteks domestik dengan dinamika global yang tak kalah sengit, bab keempat bertajuk "Peran Negara dalam Pelestarian dan Komersialisasi Tari Kecak di Era Globalisasi" mengeksplorasi lanskap budaya Bali. Tari Kecak, yang lahir dari interaksi kreatif antara tradisi ritual sanghyang lokal dan sentuhan estetika seniman asing (Walter Spies) pada tahun 1930-an, pada dasarnya adalah produk awal dari hibriditas kosmopolitan. Di era modern, Kecak telah menjadi magnet pariwisata global. Bab ini menyoroti peran ganda pemerintah dalam mengelola seni pertunjukan ini: bagaimana negara harus menyeimbangkan antara komersialisasi pariwisata massal yang menguntungkan secara ekonomi dengan pelestarian nilai sakral dan estetika adiluhung yang terkandung di dalamnya. Dilema ini memperlihatkan betapa rumitnya menavigasi seni komunal di tengah arus kapitalisme global. Ketika panggung-panggung pertunjukan dituntut untuk terus memuaskan ekspektasi turis mancanegara, intervensi negara menjadi krusial untuk memastikan bahwa komodifikasi tidak mengikis spiritualitas dan nilai filosofis masyarakat Bali. Pengelolaan ini menjadi cermin bagi strategi kebudayaan kontemporer dalam menjaga daya hidup tradisi lokal agar tetap autentik sekaligus bernilai ekonomis di panggung dunia.

Estetika sebagai Arena Kekuasaan dan Perlawanan Politik

Kosmopolitanisme estetika bukanlah sebuah konsep netral yang steril dari kepentingan politik. Seni sering kali menjadi perpanjangan tangan dari kekuasaan negara (*soft power*) atau, sebaliknya, menjadi senjata pamungkas bagi kaum tertindas untuk melawan hegemoni tersebut. Dua bab berikutnya membedah dikotomi tajam ini.

Bab kelima, "Aesthetic Cosmopolitanism sebagai Instrumen Kekuasaan: Analisis Louvre Abu Dhabi dalam Politik Representasi Budaya Global", menawarkan studi kasus yang memukau tentang bagaimana modal finansial yang masif berinteraksi dengan prestise kultural barat. Pembukaan Louvre Abu Dhabi di Uni Emirat Arab bukan sekadar proyek arsitektur atau pariwisata mewah. Para penulis bab ini

membongkar bagaimana konsep kosmopolitanisme estetika, yaitu melalui narasi "museum universal" yang menampilkan artefak kemanusiaan lintas peradaban. Hal ini digunakan oleh negara Teluk tersebut sebagai instrumen geopolitik. Proyek ini menjadi strategi diplomasi publik untuk merebranding citra negara, memproyeksikan pengaruh global, sekaligus mengaburkan kritik domestik terkait hak asasi manusia melalui kemegahan estetika universal.

Kontras dengan kemapanan institusional Louvre Abu Dhabi, bab keenam membawa kita ke jalanan berdebu dan penuh konflik di Timur Tengah melalui judul "Banksy dan Lukisan Mural di Palestina dan Kosmopolitanisme Estetis Posmodern". Di sini, kosmopolitanisme estetika menampakkan wajahnya yang paling subversif. Banksy, seorang seniman jalanan (*street artist*) anonim global, menggunakan dinding beton pembatas ilegal West Bank di Palestina sebagai kanvasnya. Tindakan ini memindahkan arena estetika dari galeri-galeri elite yang eksklusif langsung ke episentrum ketidakadilan geopolitik. Melalui bahasa visual yang sarat ironi dan satir, karya-karya mural tersebut menolak untuk membisu di hadapan opresi militer. Banksy tidak hanya merebut ruang publik yang terasingkan, tetapi juga berhasil mengusik nurani publik internasional, mengubah simbol pemisahan yang dingin menjadi medium solidaritas transnasional yang membongkar sekat-sekat kebudayaan demi menegakkan martabat kemanusiaan.

Mural-mural karya Banksy tidak hanya menarik perhatian dunia internasional terhadap penderitaan rakyat Palestina, tetapi juga mendemokratisasi seni dengan membawanya keluar dari galeri-galeri elite langsung ke ruang publik yang terfragmentasi oleh konflik. Bab ini berargumen bahwa estetika posmodern Banksy menciptakan ruang moral transnasional. Melalui ironi, satir, dan visualisasi yang kuat, ia merangsang kesadaran kosmopolitan audiens global untuk berempati dan bersolidaritas dengan narasi kemanusiaan yang terpinggirkan di bawah pendudukan militer.

Puncak Kosmopolitanisme: Seni sebagai Bahasa Kemanusiaan Universal

Buku ini ditutup dengan sebuah analisis komprehensif terhadap salah satu perhelatan seni rupa paling bergengsi di dunia. Bab ketujuh, "Seni sebagai Bahasa Kemanusiaan Universal: Venice Biennale 2024 dan Proyek Kosmopolitanisme Estetik", berfungsi sebagai sintesis epistemologis dari seluruh rangkaian diskusi dalam buku ini.

Venice Biennale 2024, dengan segala kompleksitas dan kuratornya, diposisikan sebagai laboratorium global di mana seniman dari berbagai latar belakang geopolitik,

ras, dan gender berkumpul untuk merespons krisis-krisis kemanusiaan kontemporer—mulai dari krisis iklim, migrasi paksa, hingga trauma pascakolonial. Bab terakhir ini menegaskan bahwa seni rupa kontemporer dalam perhelatan akbar tersebut berhasil melampaui hambatan bahasa verbal. Seni bertindak sebagai *lingua franca* universal yang mampu mengekspresikan kedalaman penderitaan dan harapan manusia. *Venice Biennale* menjadi bukti konkret dari proyek kosmopolitanisme estetika: sebuah ruang fisik dan konseptual di mana perbedaan tidak dilebur menjadi seragam, melainkan dirayakan dalam satu harmoni kemanusiaan yang setara.

Menyongsong Masa Depan Dialog Kultural

Membaca lembar demi lembar buku ini akan menyadarkan kita bahwa kosmopolitanisme estetika bukanlah sebuah konsep yang beku di dalam menara gading akademis. Ia adalah sebuah realitas yang hidup, dinamis, dan terkadang penuh dengan benturan. Buku ini berhasil menunjukkan bahwa estetika tidak pernah berdiri sendiri; ia selalu berkelindan dengan ekonomi politik global, kebijakan negara, memori kolektif masyarakat, hingga perjuangan hak asasi manusia.

Ketujuh bab dalam buku ini memberikan kontribusi teoretis dan empiris yang berharga bagi para teoretikus hubungan internasional, sosiolog budaya, kritikus seni, mahasiswa, serta masyarakat umum. Buku ini menantang kita untuk merefleksikan kembali posisi kita di tengah dunia yang terglobalisasi ini. Apakah kita akan menjadi konsumen budaya yang pasif, pelaku apropriasi yang abai, atau menjadi warga dunia yang kosmopolit—yang mampu mengapresiasi keindahan dari tradisi luar tanpa kehilangan rasa hormat terhadap kedalaman maknanya, dan mampu merespons penderitaan manusia lain melalui empati estetis yang mendalam?

Kami berharap buku ini tidak hanya memperkaya khazanah pemikiran akademik di Indonesia, tetapi juga mampu memantik dialog-dialog baru yang lebih inklusif. Semoga karya ini dapat menginspirasi kita semua untuk terus melihat seni dan estetika sebagai ruang bersama demi merajut kembali tali kemanusiaan global kita yang kerap terkoyak oleh perbedaan politik.

Catatan

Cicchelli, V., Octobre, S., & Riegel, V. (2019). *Aesthetic cosmopolitanism and global culture* (Vol. 9). Brill.

Demenchonok, E. (2026). In Search of Harmony in Diversity: All-Unity, Intercultural Universality, and a Dialogical Cosmopolitanism. *Discerning Boundaries Philosophy across Cultures*, 103.

- Papastergiadis, N. (2021). Cosmos and nomos: cosmopolitanism in art and political philosophy. *Journal of Aesthetics & Culture*, 13(1), 1980991.
- Papastergiadis, N. (2018). Aesthetic cosmopolitanism. In *Routledge international handbook of cosmopolitanism studies* (pp. 198-210). Routledge.
- Papastergiadis, N. (2013). The Cosmos in aesthetic cosmopolitanism. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 12(3), 10.
- Regev, M. (2024). Cultural cosmopolitanism as habits in everyday life. *Theory, Culture & Society*, 41(7-8), 73-87.
- Regev, M. (2019). The condition of cultural cosmopolitanism. In *Aesthetic cosmopolitanism and global culture* (pp. 27-45). Brill.
- Regev, M. (2007). Cultural uniqueness and aesthetic cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*, 10(1), 123-138.

Kosmopolitanisme Estetik dalam Tekstil Tradisional: Sirkulasi dan Apresiasi terhadap Kain Tenun Ikat Sumba

Dina Fitriani

Pendahuluan

Kain tenun ikat Sumba telah dikenal hingga jauh melampaui batas pulau asalnya. Kain tenun ikat Sumba dulunya hanya dianggap sebagai pakaian sehari-hari kini menjadi karya seni yang diminati oleh kolektor seni internasional, penggemar tekstil, dan turis dari berbagai negara (Untari, Gajjala, & Sanjaya, 2020). Kain ini juga ditampilkan di panggung Paris, New York, dan London Fashion Week, serta dihadirkan dalam forum internasional seperti G-20 (Komba & Damayanti, 2025). Dengan ditampilkan secara global, kain ini dapat menjadi sarana diplomasi budaya Indonesia untuk mempromosikan kekayaan dan keberagaman budaya Nusantara (Krisnadi, 2025).

Saat ini kain tenun ikat Sumba telah ditetapkan sebagai Warisan Budaya Takbenda Indonesia dan sedang diusulkan untuk mendapat pengakuan United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). Berdasarkan lokasi geografis, kain tenun ikat Sumba berasal dari Pulau Sumba di provinsi Nusa Tenggara Timur (NTT). Tradisi menenun di pulau Sumba telah berlangsung selama berabad-abad dan diwariskan dari generasi ke generasi terutama di kalangan Perempuan Sumba. Oleh karenanya tidak mengherankan jika Pulau Sumba dikenal kualitasnya sebagai pusat produksi tenun ikat (Krisnadi, 2025).

Sebagaimana yang telah disebutkan sebelumnya, terdapat pergeseran fungsi mendasar dari kain tenun ikat Sumba. Hal tersebut dapat dilihat dari kain yang semula ditenun untuk keperluan ritual adat, mahar perkawinan, dan penanda status sosial kini menempati ruang global sebagai objek yang diperjualbelikan (Krisnadi, 2025). Pergeseran tersebut juga dipengaruhi oleh adanya globalisasi yang dianggap sebagai mesin penyeragaman budaya. Bukannya menghapus keunikan lokal, pasar global justru menyerap dan menghargai kekhasan tersebut (Regev, 2007).

Berdasarkan latar belakang tersebut, pertanyaan penelitian yang diajukan dalam tulisan ini adalah bagaimana wacana ketertarikan aktor yang bukan berasal dari Sumba terhadap tenun ikat Sumba merepresentasikan kosmopolitanisme estetik, serta sejauh mana wacana tersebut mereduksi kain dari artefak filosofis-ritual menjadi objek estetik yang dapat dipertukarkan secara global. Tulisan ini

berargumen bahwa wacana tersebut dapat dilihat dalam dua sisi. Pertama, ketertarikan global terhadap keunikan Sumba merepresentasikan kosmopolitanisme estetik karena menandai keterbukaan terhadap budaya lain dan pengakuan atas nilainya sebagai sesuatu yang setara. Di sisi yang lain dalam wacana yang sama, ketika beroperasi melalui pembingkai keaslian dan strategi pemasaran, maka dimensi filosofis-ritual kain ini menghilang sehingga menyisakannya sebagai komoditas estetik yang dapat bebas berpindah tangan.

Estetika Lokal dalam Perspektif Kosmopolitanisme

Kosmopolitanisme estetik berangkat dari pemahaman bahwa keunikan budaya suatu bangsa atau kelompok etnis pada era modern akhir tidak lagi bersifat murni dan tertutup sebagaimana dibayangkan pada masa konstruksi otentisitas. Keunikan tersebut kini bersifat cair karena komunitas secara sadar terbuka menyerap unsur dari luar. Proses menghasilkan kekhasan pada dasarnya adalah praktik memilih dan meramu elemen ekspresif yang tersedia dalam repertoar global, termasuk tradisi milik komunitas itu sendiri. Dengan demikian, setiap kekhasan sesungguhnya lahir sebagai hasil ko-produksi dengan pihak luar. Kondisi ini bekerja pada tataran struktural dan kolektif, tidak hanya pada selera perorangan sehingga sifatnya dangkal karena hadir dalam rutinitas budaya sehari-hari.

Dalam kondisi tersebut, perajin dan produsen budaya berdiri di dua ranah sekaligus, yakni ranah seni global dan ranah budaya nasional. Pembaruan estetik lahir ketika cara kerja dari satu ranah dipindahkan ke ranah lainnya. Konsekuensinya, orang yang mengonsumsi produk lokal menjadi kosmopolitan tanpa disengaja karena keterbukaan terhadap budaya lain telah teranyam di dalam produk yang mereka anggap milik sendiri. Adapun pendorong sosialnya adalah perebutan pengakuan dan status, yaitu tuntutan kelompok-kelompok agar keunikan kontemporer mereka diakui setara dengan pusat metropolitan. Hal tersebut bekerja melalui kesesuaian tak terencana antara karya dan kepentingan status (Regev, 2007).

Regev (2007) mendefinisikan kosmopolitanisme estetik sebagai kondisi kultural ketika keunikan etno-nasional justru diekspresikan melalui bentuk-bentuk budaya kontemporer, sehingga keunikan tersebut diproduksi dari dalam komunitas dan sekaligus beresonansi secara global. Hal yang menjadi utama dari gagasan kosmopolitan estetik menurut Regev (2007) adalah konsep *uniqueness culture*, yakni kekhasan lokal tidak dilebur oleh arus global tetapi menjadi sumber daya yang bernilai karena kekhasan yang menonjol. Dengan meminjam teori dari Bourdieu, Regev (2007) menempatkan nilai estetik sebagai hasil persilangan antara ranah seni

global dan ranah budaya nasional. Dengan demikian, nilai estetik bukan hanya pada kualitas yang melekat begitu saja pada objek.

Dalam karya terbarunya, Regev (2024) memperluas argumen tersebut ke tataran keseharian, yakni kosmopolitanisme yang tertanam dalam tubuh individu sebagai pengetahuan yang terinternalisasi dan dijalankan melalui praktik rutin seperti bermusik, makan, dan berpakaian. Perluasan ini yang menjadikan tenun relevan sebagai objek analisis karena kain merupakan medium yang dibentuk, dikenakan, dan dipertunjukkan langsung pada tubuh. Ketika konsumen di Jakarta, Paris, atau New York mengenakan kain tenun Sumba, mereka menjalankan kosmopolitanisme estetik secara fisik, bukan sekadar menikmatinya dari kejauhan sebagaimana musik.

Kosmopolitanisme sebagai Kompetensi

Untuk menganalisis sisi penerimaan, penulis melengkapi kerangka Regev dengan pemikiran Hannerz (1990). Hannerz membedakan kosmopolitan dari lokal dan menegaskan bahwa kosmopolitanisme pada dasarnya merupakan sebuah orientasi, yaitu kesediaan untuk terlibat dengan budaya lain. Selain itu, kosmopolitanisme juga merupakan sebuah kompetensi, yaitu kecakapan personal untuk masuk ke dalam sistem makna budaya tersebut. Membeli atau mengenakan kain tenun Sumba tidak dengan sendirinya menjadikan seseorang kosmopolitan dalam pengertian Hannerz (1990), karena yang menentukan adalah apakah tindakan tersebut disertai kesediaan dan kemampuan membaca kode budaya di baliknya. Pembeli yang memahami bahwa motif tertentu menyimpan makna kehormatan, perlindungan, atau relasi dengan leluhur sedang menjalankan kompetensi kosmopolitan karena mengakui kedalaman estetik dan filosofis kain.

Sebaliknya, pembeli yang hanya menyukai corak etnik yang eksotis berhenti pada permukaan visual tanpa menjangkau sistem makna di dalamnya. Dengan menggabungkan kedua kerangka tersebut, penulis memperoleh dua lensa sekaligus. Kerangka Regev menjelaskan bagaimana keunikan Sumba menjadi bernilai secara global, sementara kerangka Hannerz menuntut penakaran atas mutu apresiasi yang menyertainya, tidak hanya dari sisi penghitungan volume konsumsinya.

Keunikan yang menjadi sumber nilai tersebut terukir secara konkret pada setiap helai kain. Tenun ikat Sumba Timur yang dikenal sebagai *Hinggi* tergolong *warp ikat* tertua di Nusantara dan menampilkan motif makhluk hidup serta makhluk mitologis dalam komposisi besar yang khas (Ningsih Y. , 2019). Krisnadi (2025) dan Ningsih (2019) sama-sama menegaskan bahwa setiap motif menyimpan makna simbolik,

yakni kuda melambangkan kebanggaan dan kepahlawanan, rusa dikaitkan dengan raja, anjing merepresentasikan pejuang, sementara ular dan buaya menandakan kelahiran kembali serta keabadian. Nilai tersebut diperkuat oleh proses produksi yang memakan banyak waktu dan padat kerja.

Pembuatan kain dimulai dari pewarnaan alami menggunakan akar mengkudu dan lumpur mineral hingga waktu pengerjaan yang mencapai enam bulan sampai satu tahun untuk selebar kain (Krisnadi, 2025). Kerangka pemikiran Regev (2007) terbukti secara empiris, bahwa elemen lokal yang paling khas, yakni makna filosofis, teknik ikat, dan pewarna alami kemudian tidak menjadi hambatan bagi sirkulasi global. Elemen lokal justru menjadi sumber nilai tambah sehingga semakin kental keasliannya, semakin tinggi pula posisinya di pasar. Ketika para perancang merevitalisasi tenun menjadi busana siap pakai bagi konsumen urban (Ningsih, 2019), keunikan tersebut bergeser dari artefak ritual menjadi modal estetik yang dapat dipertukarkan.

Pergeseran tersebut paling tampak pada mekanisme produksi keaslian. Untari, Gajjala, dan Sanjaya (2020) memperlihatkan bahwa keaslian tenun Sumba diproduksi dan distandarkan agar dapat dipasarkan sebagai komoditas otentik. Produk yang ditunen tangan dengan pewarna alami menjadi barang bernilai tinggi karena jumlah produksi sedikit yang sedikit, kelangkaan, serta kerumitannya. Dalam hal ini, keaslian bukan sekadar fakta budaya, melainkan sesuatu yang dibingkai, dinarasikan, dan dijual kepada khalayak yang menginginkannya (Untari, Gajjala, & Sanjaya, 2020). Temuan tersebut mempertajam argumen Regev (2007) sekaligus mengoreksi sisi optimistisnya. Keunikan memang menjadi modal, tetapi proses menjadikannya modal itu sendiri mengandung komodifikasi. Hal ini karena cerita tentang leluhur, tangan perempuan penenun, dan pewarna dari tanah Sumba diubah menjadi merek keaslian yang menaikkan harga jual. Pasar global mengakui nilai estetik dan filosofis kain, tetapi pengakuan tersebut berjalan melalui mekanisme yang mengubah budaya hidup menjadi budaya merek.

Apresiasi vs. Konsumsi

Meskipun demikian, sirkulasi ini tidak dapat dibaca semata sebagai eksploitasi karena terdapat dimensi apresiatif. Ketika konsumen di luar Sumba membeli kain dengan kesadaran bahwa sedang membayar nilai estetik dan filosofis, bukan sekadar selebar tekstil, konsumen tersebut menjalankan apa yang oleh Regev (2024) disebut kosmopolitanisme sebagai kebiasaan yang mewujud dalam praktik berpakaian sehari-hari.

Ningsih (2019) mencatat kemunculan konsumen urban yang menaruh minat tinggi pada tenun, sekaligus tumbuhnya sejumlah merek lokal seperti *Sejauh Mata Memandang* yang mempopulerkan tenun kepada khalayak lebih luas dengan harga yang lebih terjangkau. Dalam kerangka Hannerz (1990), tindakan semacam ini merupakan bentuk kompetensi kosmopolitan karena mengandung pengakuan atas keunikan budaya lain sebagai sesuatu yang setara dan berharga. Lebih lanjut, menjual serta memperkenalkan kain sebagai budaya Sumba kepada khalayak yang lebih luas dapat menjadi tindakan yang mengangkat martabat komunitas karena menegaskan bahwa produk tersebut memiliki asal, sejarah, dan pemilik yang jelas.

Pada sisi lain, apresiasi kerap merosot menjadi konsumsi eksotis. Untari dkk. (2020) meminjam konsep *tourist gaze* dari Urry (2002) untuk menunjukkan bagaimana kisah tentang perempuan penenun dan ritual pewarnaan indigo dipentaskan demi menarik wisatawan. Dalam kemasan semacam ini, kedalaman filosofis kain menyusut menjadi latar yang berfungsi menyenangkan mata pengunjung. Indikasi bahwa apresiasi belum mendalam juga tampak dari catatan Ningsih (2019) bahwa dalam pameran kriya terbesar di Indonesia, sebagian besar konsumen belum mengenali keunikan tenun Nusantara selain batik. Hal tersebut juga memperkuat argumen bahwa konsumsi tidak dapat serta-merta disamakan dengan apresiasi, betapapun besar angka penjualannya. Ketika keaslian menjadi label yang menaikkan harga tanpa disertai pengakuan atas hak dan pengetahuan komunitas, yang terjadi bukan pertemuan lintas budaya yang setara. Rentang antara apresiasi reflektif dan eksotisme ini kemudian yang menjadi inti persoalan dalam kasus tenun Sumba. Perpindahan kain ke pasar global saja tidak menjamin terwujudnya kosmopolitanisme estetik. Sebab kosmopolitanisme estetik hanya benar-benar terwujud apabila perjumpaan tersebut membawa serta pengakuan yang tulus terhadap budaya lain, bukan sekadar hasrat untuk memiliki keindahan yang tampak asing di mata tanpa keinginan untuk memahami maknanya.

Klaim terkait keaslian berfungsi menjadi dua hal sekaligus yaitu sebagai bentuk pengakuan terhadap budaya dan strategi untuk mendongkrak nilai ekonomi. Untari dkk. (2020) mengungkapkan sisi lain dari fenomena tersebut, ketika tenun Sumba diarahkan ke pasar global dan diupayakan masuk daftar warisan budaya takbenda UNESCO, terjadi maskulinisasi peran manajemen dan pemasaran, sementara proses produksi justru difeminisasi dan dipinggirkan. Perempuan penenun dipuji sebagai penjaga keaslian, bahkan hanya mereka yang diperbolehkan memasuki ruang

pewarnaan indigo. Namun, dalam struktur bisnis yang berorientasi pasar global, peran mereka justru semakin tidak terlihat.

Pekerjaan menenun dialihdayakan secara terpisah-pisah tanpa jaminan kesejahteraan yang memadai (Untari, Gajjala, & Sanjaya, 2020). Temuan ini penting karena menunjukkan bahwa komodifikasi keaslian sebenarnya dibangun di atas komodifikasi peran perempuan itu sendiri. Di satu sisi, dunia global memuji keterampilan tangan perempuan Sumba. Namun di sisi lain, pujian tersebut justru menggeser posisi mereka dari pemimpin usaha menjadi pekerja di pinggiran rantai nilai. Kosmopolitanisme estetik yang tidak disertai kesadaran kritis berisiko hanya merayakan keunikan budaya, tanpa memperhatikan nasib orang-orang yang benar-benar menghidupi keunikan tersebut. Padahal kelompok tersebut yang menanggung beban terberat dari seluruh proses penilaian global ini baik secara ekonomi maupun simbolik, meskipun nama mereka paling sering disebut dalam narasi keaslian.

Keaslian tenun Sumba bernilai tinggi namun volume produksinya rendah. Pasar merespon kondisi tersebut dengan membuat tiruan mesin berwarna kimia yang murah dan bervolume besar (Untari, Gajjala, & Sanjaya, 2020). Pola serupa terjadi pada tenun Nusa Tenggara Timur lainnya, sebagaimana motif tenun ikat komunitas Kemak di Atambua ditiru oleh produsen luar daerah dan dijual dengan harga rendah tanpa manfaat yang kembali kepada pengrajin asli (Komba & Damayanti, 2025). Globalisasi tenun dengan demikian tidak berujung pada homogenisasi, melainkan menciptakan diferensiasi timpang antara produk asli yang mahal dan tiruan yang massal, sementara keuntungannya mengalir kepada pihak di luar komunitas. Hal ini sejalan dengan kajian-kajian dalam *Aesthetic Cosmopolitanism and Global Culture* yang menunjukkan bahwa pengakuan internasional atas praktik lokal selalu berlangsung dalam arena perebutan nilai antaraktor (Cicchelli, Octobre, & Riegel, 2020). Tenun Sumba merupakan arena semacam itu karena dapat menjadi tempat penenun, pengepul, galeri, kolektor, negara, dan lembaga internasional memperebutkan makna keaslian sekaligus keuntungan ekonomis darinya. Oleh karena itu, Kosmopolitanisme Estetik merupakan proses parsial yang tidak pernah bebas dari relasi kuasa, sehingga pengakuan pasar global menuntut perlindungan hukum atas hak komunitas penenun.

Kesimpulan

Berdasarkan uraian di atas maka dapat disimpulkan dalam kasus tenun ikat Sumba adalah bahwa sirkulasi budaya lokal ke panggung global merupakan bentuk kosmopolitanisme estetik. Wujud dari kosmopolitanisme estetik ini cenderung

antara sejati atau dangkal bergantung pada interaksi budaya yang terjadi seperti apakah disertai pemahaman mendalam atau hanya konsumsi eksotis. Keunikan etno-lokal terbukti menjadi modal bernilai tinggi, dan bukan merupakan hambatan. Akan tetapi, wacana yang menjadikannya modal berisiko mereduksi kain dari artefak filosofis-ritual menjadi objek estetik yang dipertukarkan. Bahkan ini dapat meminggirkan perempuan penenun yang menjadi pihak utama produksinya.

Apresiasi konsumen di luar Sumba karenanya tidak dapat dinilai dari volume penjualan atau gemerlap sorotan panggung mode, melainkan dari ada tidaknya kompetensi untuk membaca makna kain serta pengakuan atas hak komunitas pemilikinya. Kosmopolitanisme estetik yang sejati bukan sekadar keterbukaan terhadap keindahan budaya lain, melainkan keterbukaan yang bertanggung jawab, yang menautkan pengakuan estetik dengan keadilan bagi komunitas penenunnya. Selama pengakuan dan keadilan tersebut belum berjalan seiring, perkembangan kain tenun Sumba menjadi dikenal secara global tetap merupakan capaian yang belum selesai.

Daftar Pustaka

- Cicchelli, V., Octobre, S., & Riegel, V. (Eds.). (2020). *Aesthetic cosmopolitanism and global culture*. Leiden: Brill. Retrieved from <https://doi.org/10.1163/9789004402591>
- Hannerz, U. (1990). Cosmopolitans and locals in world culture. *Theory, Culture & Society*, 7(2-3), 237-251. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/026327690007002014>
- Komba, F., & Damayanti, R. (2025). Perlindungan Kekayaan Intelektual Motif Kain Tenun Ikat terhadap Peningkatan Ekonomi KSM Bia Berek di Kota Atambua. In *Book Chapter Hukum dan Lingkungan Jilid 1* (pp. 671-694).
- Krisnadi, T. (2025). History of Sumba ikat weaving: Reflection of Sumba's cultural identity towards creative industry. *Historia: Jurnal Program Studi Pendidikan Sejarah*, 13(2), 657-666. Retrieved from <https://doi.org/10.24127/hj.v13i2.11248>
- Ningsih, Y. (2019). Revitalisation of Sumba woven into fashion product for urban people as a target market. *Serat Rupa Journal of Design*, 3(1), 61-76. Retrieved from <https://doi.org/10.28932/srjd.v3i1.1056>
- Ningsih, Y., & Budianto, E. R. (2023). Kajian Morfologi Estetik Busana Urban dengan Ciri Visual Khas Tenun Sumba. *Arena Tekstil*, 38(2), 81-92.

- Regev, M. (2007). Cultural uniqueness and aesthetic cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*, 10(1), 123-138. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/1368431006068765>
- Regev, M. (2024). Cultural cosmopolitanism as habits in everyday life. *Theory, Culture & Society*, 41(7-8), 73-87. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/02632764241299748>
- Untari, R., Gajjala, R., & Sanjaya, R. (2020). The making of “asli” Sumba woven cloth: How globalising “intangible heritage” impacts women’s roles. *Development in Practice*, 30(6), 809-814. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/09614524.2020.1759509>
- Urry, J. (2002). *The tourist gaze* (2nd ed.). London: Sage.

Peran Indonesia dalam Melindungi Batik sebagai Identitas Budaya Lokal di Era Globalisasi

Mia April Liana

Pendahuluan

Globalisasi telah mengubah cara manusia memandang batas negara, budaya, dan identitas. Arus informasi yang semakin cepat membuat batas-batas antarnegara menjadi perlahan hilang. Globalisasi juga mengakibatkan adanya kontradiksi bagi kebudayaan lokal, dimana satu sisi kebudayaan lokal dikenal secara luas oleh dunia melalui media digital, pariwisata, dan industri kreatif. Namun, di sisi lain juga bisa berpotensi mengikis keunikan identitas kebudayaan tersebut (Nazla, 2025). Pada situasi seperti ini, negara-negara bisa menempati posisi strategis sebagai aktor yang dapat memilih untuk melestarikan, mempromosikan atau bahkan mentransformasikan warisan budaya agar tetap relevan tanpa kehilangan esensinya.

Batik adalah salah satu contoh warisan budaya Indonesia yang berhasil melampaui tantangan tersebut. pada tanggal 2 Oktober 2009, UNESCO menetapkan batik sebagai warisan budaya takbenda yang berasal dari Indonesia. Batik bukan hanya sekedar kain bermotif tetapi juga merupakan produk budaya yang mengandung nilai filosofi, sejarah, dan identitas kehidupan masyarakat Indonesia sejak lahir hingga wafat (UNESCO, 2009). Batik juga bukan sekedar kain bermotif tetapi estetika, etika dan bahkan religius yang mengiringi kehidupan masyarakat Jawa dalam berbagai upacara adat (Suharson, 2021).

Meskipun demikian, ditengah arus globalisasi, batik menghadapi berbagai tantangan, mulai dari klaim kepemilikan oleh pihak asing, praktik peniruan motif oleh negara lain dengan harga produksi yang lebih murah hingga pergeseran preferensi generasi muda terhadap busana global (Yulianingrum, Ranita, Basuki, Wijaya, & Pandin, 2022). Batik sebagai identitas lokal mengalami ancaman yang bersifat struktural dan ekonomi. Pada ekonomi, terdapat data bahwa nilai produk ekspor batik Indonesia menyusut lebih dari 30 persen pada tahun 2023 dibandingkan tahun sebelumnya dan berkontraksi lebih dari 33 persen pada triwulan kedua tahun 2024, hal tersebut terjadi karena banjirnya produk bermotif batik buatan Tiongkok yang harganya jauh lebih murah (Perindustrian, 2024).

Maka dari itu, rumusan masalah yaitu bagaimana Indonesia melindungi batik sebagai identitas lokal di era globalisasi dan sejauh mana Indonesia mampu memainkan

peran ganda sebagai pelindung kedaulatan budaya nasional sekaligus sebagai bagian dari komunitas internasional yang memandang warisan budaya sebagai kepentingan bersama umat manusia. Untuk menjawab pertanyaan tersebut, disini penulis menggunakan Teori dari Francesco Francioni (Francioni F. , 2004) tentang perlindungan warisan budaya sebagai kepentingan bersama umat manusia. Di era globalisasi membuat meningkatnya interdependensi antarnegara serta berkembangnya hukum internasional dan telah menggeser paradigma bahwa warisan budaya memiliki nilai universal yang melampaui batas-batas teritorial suatu negara. Francioni menekankan bahwa perlindungan warisan budaya tidak hanya bertujuan melestarikan identitas nasional tetapi juga menjaga keberagaman budaya dunia sebagai bagian dari warisan bersama umat manusia.

Kepentingan bersama kemanusiaan yang digagas Francioni, bisa terwujud apabila warisan budaya tetap hidup dan dipraktikkan bukan hanya sekedar diarsipkan. Namun hal tersebut memiliki dua konsekuensi yaitu, pertama, perlindungan batik oleh negara Indonesia mencakup dua aspek yang pertama kerangka hukum dan diplomasi untuk melindungi batik dari ancaman eksternal. Kedua, pemberian ruang kepada batik untuk bertransformasi mengikuti perkembangan zaman agar tetap relevan bagi generasi yang mewarisinya.

Peran Indonesia dalam melindungi batik sebagai identitas budaya lokal di era globalisasi

Batik adalah wujud nyata dari kekayaan budaya Indonesia yang telah diwariskan secara turun-temurun sejak berabad-abad, dengan ragam motif seperti parang, kawung, mega mendung, sekar jagad, truntum, dan lain sebagainya. Pengakuan UNESCO atas batik pada tahun 2009 tidak berdiri sendiri, tetapi juga merupakan konsekuensi dari ratifikasi Indonesia terhadap Konvensi UNESCO 2003 tentang Perlindungan Warisan Budaya Takbenda melalui Peraturan Presiden Nomor 78 Tahun 2007 (UNESCO, 2009). Dengan meratifikasi konvensi tersebut, Indonesia secara sukarela menerima kerangka pemikiran (Francioni F. , 2004) yaitu bahwa warisan budaya bukan lagi murni aset nasional yang tertutup bagi pengawasan internal, melainkan kepentingan bersama kemanusiaan yang menuntut akuntabilitas kepada komunitas internasional. Dengan begitu, negara Indonesia tetap menjadi pihak utama yang bertanggung jawab atas pelestarian warisan budaya di wilayahnya, sementara warisan tersebut sekaligus menjadi bagian dari kepentingan global yang harus dijaga bersama.

Selain pada hukum internasional, Indonesia juga menopang perlindungan melalui kerangka hukum domestik, seperti Undang-Undang Nomor 5 Tahun 2017 tentang Pemajuan Kebudayaan serta Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta. Undang-undang tersebut menjadi dasar pencatatan dan penetapan warisan budaya takbenda oleh Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi. Hingga akhir tahun 2025, pemerintah telah menetapkan lebih dari lima ratus objek sebagai warisan budaya takbenda Indonesia, termasuk berbagai ragam motif dan teknik batik daerah (Devina, 2025). Perluasan ini membuktikan bahwa pelestarian batik tidak berjalan terpisah, melainkan terintegrasi dalam sistem pemajuan kebudayaan yang lebih komprehensif. Hal ini sejalan juga dengan pendapat Francioni tentang perlindungan budaya sebagai proyek jangka panjang negara bukan sekedar formalitas setelah mendapatkan pengakuan UNESCO.

Kementerian Perindustrian turut memfasilitasi pendaftaran indikasi geografis untuk produk-produk batik daerah, seperti batik tulis tenun gedhog Tuban, serta mengembangkan sertifikasi Batikmark sebagai penanda keaslian batik yang membedakannya dari kain bermotif batik hasil cetak pabrik (Perindustrian, 2024). Kebijakan sertifikasi semacam ini juga selaras dengan temuan lapangan bahwa penguatan kelembagaan dan kerja sama lintas sektor menjadi kunci keberlanjutan pelestarian batik di tingkat komunitas perajin, sebagaimana tampak dari pertukaran pengalaman pelestarian batik Indonesia dengan negara-negara Asia lain dalam forum kebudayaan lintas batas (Oktyajati, Mayasari, Khaerudin, Purnomo W, & Purwati, 2023). Dari hal tersebut terlihat bahwa perlindungan hukum di tingkat nasional tidak berhenti pada tataran normatif, melainkan juga menjadi instrumen teknis yang benar-benar dipakai sehari-hari oleh perajin dan pelaku usaha sehingga kepentingan bersama kemanusiaan memiliki wujud administratif yang konkret, bukan sekadar retorika diplomatik.

Dalam praktiknya, tanggung jawab negara terhadap pelestarian batik dapat dilihat dari berbagai kebijakan yang telah diambil pemerintah Indonesia seperti penetapan Hari Batik Nasional setiap tanggal 2 Oktober. Dengan begitu secara tidak langsung juga memberikan dukungan terhadap pusat produksi batik tradisional hingga upaya diplomasi budaya untuk memperkenalkan batik ke kancah internasional (Santoso, 2024). Batik terbukti efektif berfungsi sebagai bahasa budaya universal yang memperkuat citra positif Indonesia dalam forum internasional, pameran budaya, dan kerja sama lintas negara, sekaligus memperkuat posisinya sebagai aset ekonomi dan instrumen diplomasi kultural (Saputri, Ni'amul, & Angraini, 2025).

Selain itu, batik telah digunakan sebagai instrumen diplomasi sejak masa Presiden Soeharto, contohnya batik digunakan sebagai cendera mata resmi dalam forum Perserikatan Bangsa-Bangsa, dan terus berlanjut hingga digunakan dalam pertemuan-pertemuan penting ASEAN, APEC, hingga forum G20. Kesenambungan praktik ini membuktikan bahwa perlindungan batik bukan kebijakan yang muncul tiba-tiba setelah pengakuan UNESCO tahun 2009, melainkan strategi kebudayaan yang dirawat lintas rezim pemerintahan. Kebijakan-kebijakan ini menunjukkan bahwa negara berperan sebagai pelindung utama identitas budaya, sekaligus sebagai jembatan yang menghubungkan budaya lokal dengan dunia global. Dengan begitu, tanpa peran aktif negara bisa membuat batik berisiko kehilangan maknanya aslinya di tengah derasnya arus produksi tekstil global yang lebih murah dan cepat, namun minim nilai budaya.

Dukungan negara juga menyentuh langsung persoalan ekonomi para perajin, bukan sekadar simbol seremonial. Data Badan Pusat Statistik memperlihatkan bahwa terdapat lebih dari dua ratus pusat industri batik yang tersebar di sebelas provinsi, dengan konsentrasi terbesar di Jawa Tengah dan Jawa Timur, serta hampir enam ribu unit usaha batik yang menghidupi jutaan tenaga kerja di seluruh Indonesia (Intoniswan, 2024). Dari hal tersebut terlihat bahwa perlindungan batik bukan sekadar simbolis, melainkan menyentuh langsung keberlangsungan ekonomi rakyat, sehingga kegagalan melindunginya berarti kegagalan negara memenuhi tanggung jawab kemanusiaan yang lebih luas, bukan sekadar kehilangan aset budaya semata. Dukungan kelembagaan seperti Yayasan Batik Indonesia telah bergerak selama tiga dekade dalam melestarikan, mengembangkan, melindungi, sekaligus mempromosikan batik bersama Kementerian Perindustrian. Hal tersebut merupakan sebuah kemitraan jangka panjang yang menunjukkan bahwa komitmen negara terhadap kerangka kosmopolitan Francioni bukan sekadar respons sesaat terhadap pengakuan UNESCO, melainkan investasi kelembagaan yang berkelanjutan.

Pelestarian batik di tingkat lokal juga menunjukkan bahwa keberlanjutan warisan budaya tidak hanya bergantung pada perlindungan hukum, tetapi juga melalui keterbukaan terhadap interaksi, kolaborasi, dan partisipasi berbagai pihak. Hal tersebut diterapkan seperti menyelenggarakan pameran, promosi budaya, pengembangan pariwisata serta kerja sama lintas komunikasi, yang dimana semua itu membuat batik lebih dikenal oleh masyarakat luas tanpa kehilangan nilai budaya yang melekat didalamnya. Kondisi tersebut memperlihatkan bahwa perlindungan warisan budaya dapat berjalan seiring dengan keterbukaan terhadap dunia internasional.

Transformasi Batik sebagai Identitas Nasional di Tengah Arus Global

Kepentingan bersama kemanusiaan yang digagas Francioni (Francioni F. , 2004) menuntut warisan budaya tetap hidup sebagai praktik nyata, bukan artefak beku yang hanya dipertunjukkan di museum. Oleh karena itu, kemampuan batik beradaptasi dengan konteks kontemporer bukanlah penyimpangan dari kepentingan bersama tersebut, melainkan justru cara batik memenuhinya secara berkelanjutan. Bukti paling nyata dari transformasi ini tampak pada cara generasi muda mengonsumsi dan memaknai ulang batik. Kajian dari (Sugiarto, Syarif, & Mulyono, 2025) terhadap komunitas perajin di Semarang dan Pekalongan yang menunjukkan bahwa pewarisan nilai batik kepada generasi muda merupakan proses pendidikan informal berbasis kearifan lokal, bukan sekadar produksi tradisi secara mekanis saja.

Hal tersebut bertujuan untuk keberlanjutan batik yang lebih bergantung pada keterlibatan generasi muda dalam pemakaian ulang batik daripada hanya regulasi negara semata. Gejala serupa terlihat dari cara generasi Z mengemas batik menjadi konten kreatif di media sosial dan produk gaya hidup sehari-hari, yang di satu sisi memperluas jangkauan pengenalan batik, tetapi di sisi lain juga menghilangkan batas antara batik autentik hasil canting dan malam dengan kain bermotif batik hasil cetak industri (UNIKOM, 2025). Dari sini terlihat bahwa negara tidak bisa lagi menempatkan diri sebagai satu-satunya penjaga keaslian batik, dengan adanya generasi muda turut menjadi aktor penentu apakah batik tetap dimaknai secara mendalam atau sekadar dikonsumsi sebagai simbol permukaan.

Persoalan inilah yang mendorong pemerintah menciptakan sertifikasi Batikmark sebagai penanda pembeda antara batik tulis dan cap yang otentik dengan kain bermotif hasil cetak pabrik (Perindustrian, 2024). Kebijakan ini memperlihatkan bahwa transformasi batik tidak dibiarkan berjalan tanpa arah. Negara tetap hadir untuk memastikan bahwa inovasi tidak mengorbankan nilai filosofis yang menjadi inti dari pengakuan UNESCO. Dengan kata lain, sertifikasi semacam ini adalah wujud konkret dari upaya mendamaikan dua kebutuhan yang tampak berseberangan, yaitu keaslian budaya dan relevansi pasar, sebuah keseimbangan yang justru mempertegas peran negara sebagai penjaga sekaligus fasilitator transformasi, persis sebagaimana diargumentasikan Francioni bahwa perlindungan warisan budaya adalah tanggung jawab yang aktif dan berkelanjutan, bukan sekadar larangan pasif terhadap perubahan.

Transformasi juga tampak jelas pada ranah teknologi dan pemasaran. Beragam makna filosofis yang dilekatkan pada tiap motif lokal, misalnya motif Parang Rusak

dan Kawung, terus dimaknai ulang oleh generasi demi generasi melalui kanal digital dan produk gaya hidup kontemporer (UNIKOM, 2025). Label-label mode lokal kini memasarkan batik kontemporer ke pasar internasional sambil tetap menjalin kerja sama dengan sentra pengrajin tradisional, sehingga rantai nilai ekonomi tetap kembali kepada komunitas asal penciptanya, bukan sekadar diserap oleh industri fesyen global tanpa jejak. Fenomena ini menunjukkan bahwa digitalisasi dan komersialisasi batik, jika dikelola dengan baik maka batik tidak akan kehilangan filosofinya. Keduanya dapat berjalan beriringan selama negara dan industri kreatif tetap menjaga jalur distribusi maka manfaat ekonomi kembali ke perajin yang menjadi pemegang otoritas kultural atas makna batik.

Tekanan untuk bertransformasi juga datang dari kompetisi ekonomi global. Revitalisasi batik sebagai simbol identitas nasional di tengah industri kreatif global membuat tekanan untuk berinovasi bukan datang dari luar, melainkan juga dituntut oleh pasar domestik sendiri yang semakin akrab dengan estetika global. Pejabat Kementerian Perindustrian sendiri mengakui bahwa penurunan kinerja ekspor batik tidak semata disebabkan oleh serbuan produk impor bermotif batik yang lebih murah, tetapi juga oleh lemahnya inovasi dan adaptasi pelaku industri di dalam negeri (Adjani, 2024). Ketika nilai ekspor batik sempat melonjak lebih dari 30 persen pada tahun 2022, pemerintah gencar mempromosikan target ekspor hingga seratus juta dolar Amerika Serikat pada tahun 2023. Namun setelah nilai ekspor batik anjlok akibat membanjirnya produk Tiongkok, narasi kebijakan pemerintah bergeser ke arah proteksi pasar domestik dan penguatan inovasi produk. Naik-turunnya angka ekspor ini menegaskan bahwa transformasi batik bukan sekedar pilihan sekunder, melainkan kebutuhan agar batik tetap mampu bersaing tanpa harus mengorbankan keasliannya. Jika negara hanya mengandalkan proteksi hukum tanpa mendorong inovasi produk, maka negara tersebut akan mengalami tekanan pasar.

Keterbukaan batik terhadap perubahan sesungguhnya bukan hal baru. Ragam motif batik senantiasa terbuka terhadap pengaruh luar, mulai dari kaligrafi Arab, rangkaian bunga bergaya Eropa, burung phoenix Tiongkok, sakura Jepang, hingga motif merak yang dipengaruhi budaya India dan Persia (UNESCO, 2009). Status batik sebagai ikon nasional Indonesia sesungguhnya adalah hasil konstruksi naratif yang terbentuk melalui titik balik sejarah, bukan esensi budaya tunggal yang tidak pernah berubah sejak awal. Fakta ini memperlihatkan bahwa batik sejak awal adalah produk persilangan budaya yang terus-menerus dinegosiasikan, bukan warisan yang murni dan tertutup dari pengaruh luar sejak semula. Jika demikian, transformasi batik di era digital dan pasar global saat ini dapat dipahami sebagai kelanjutan alami dari

watak batik itu sendiri, bukan ancaman baru yang harus dilawan mati-matian. Kepentingan bersama kemanusiaan dari justru terpenuhi ketika negara memberi ruang bagi batik untuk bertransformasi secara baik, sebab warisan budaya yang mampu terus hidup dan relevan bagi generasi penerusnya adalah warisan yang bukti keberhasilan dari menjaga bukan sekadar diawetkan.

Kesimpulan

Batik adalah salah satu warisan budaya yang tidak hanya mempresentasikan identitas nasional Indonesia tetapi juga memiliki nilai universal sebagai bagian dari kekayaan budaya dunia. Di tengah arus globalisasi, beragam tantangan yang dihadapi atas keberadaannya batik, mulai dari persaingan produk bermotif batik produksi massal, klaim budaya, hingga perubahan kecenderungan masyarakat dikembangkan industri fesyen global. Kondisi ini menunjukkan bahwa perlindungan batik tidak cukup dilakukan melalui pengakuan internasional tetapi juga memerlukan komitmen berkelanjutan dari negara pemilik dalam aspek hukum, kelembagaan, ekonomi dan diplomasi budaya. Hal tersebut dipertegas dengan adanya pemikiran Franco Francioni, yaitu kepentingan umat manusia yang harus dilindungi melalui tanggung jawab negara sekaligus kerja sama internasional.

Peran Indonesia dalam melindungi batik yaitu dengan meratifikasi konvensi UNESCO 2003, membentuk berbagai regulasi nasional, mengembangkan ratifikasi Batikmart dan juga menguatkan industri batik serta memanfaatkan diplomasi budaya untuk memperkenalkan batik di kancah global. Indonesia juga melakukan upaya dengan cara menginovasi desain, digitalisasi pemasaran, melibatkan generasi muda, serta kolaborasi dengan berbagai industri kreatif dengan tujuan mempertahankan kehidupan batik. Segala upaya yang dilakukan Indonesia adalah sebuah usaha untuk mempertahankan kehidupan batik di tengah arus globalisasi dan perkembangan zaman tanpa menghilangkan nilai dan budaya aslinya. Dengan demikian, batik tidak hanya dipertahankan sebagai identitas nasional Indonesia tetapi juga terus berkembang sebagai warisan dunia yang terus hidup serta berkelanjutan di generasi sekarang maupun mendatang.

Daftar Pustaka

- Adjani, T. S. (2024). *SuaraUSU*. Retrieved from <https://suarausu.or.id/penurunan-ekspor-batik-indonesia-di-tengah-persaingan-global-dan-tantangan-internal/>
- Devina, E. Z. (2025). *Penetapan Warisan Budaya Takbenda Indonesia Capai 514 Warisan*. Retrieved from Radio Republik Indonesia: <https://rri.co.id/nasional/2044038/penetapan-warisan-budaya-takbenda-indonesia-capai-514-warisan>

- Francioni, F. (2004). Beyond State Sovereignty: The Protection of Cultural Heritage as a Shared Interest of Humanity. *J. INTL L.* .
- Intoniswan. (2024). *Ekspor Batik Indonesia Semester I 2024 USD9,45 Juta*. Retrieved from Niaga.asia: <https://www.niaga.asia/ekspor-batik-indonesia-semester-i-2024-usd945-juta/>
- Nazla, M. A. (2025). Bagaimana Globalisasi Mempengaruhi Identitas Budaya, Tradisi, dan Nasionalisme. *Binus University Bekasi*.
- Oktyajati, N., Mayasari, S., Khaerudin, A., Purnomo W, I. A., & Purwati, S. (2023). Pelestarian Warisan Budaya Batik Indonesia Melalui Workshop dan Seminar Pertukaran Budaya dari Empat Negara Asia. *Journal Unibas*.
- Pebrianto, Nanda, Y. R., Sholihin, R., Fiqri, A., & Saputra, B. (2026). Perlindungan Hukum atas Ekspresi Budaya Tradisional Indonesia dalam Sistem Hak Kekayaan Intelektual Berdasarkan Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta. *Consensus Jurnal Ilmu Hukum*.
- Perindustrian, K. (2024). *Direktorat Jenderal Industri Kecil, Menengah, Kementerian Perindustrian*. Retrieved from <https://ikm.kemenperin.go.id/kemenperin-dorong-penyerapan-batik-ikm-jadi-seragam-jemaah-haji>
- Santoso, N. H. (2024). Melangkah dengan Batik: Mengangkat Nasionalisme dan Identitas Indonesia ke Panggung Fashion Global. *Binus University*.
- Saputri, R. A., Ni'amul, W., & Angraini, N. (2025). Batik sebagai Identitas Budaya Indonesia dalam Diplomasi Global: Kajian Literatur Sistematis. *Seminar Nasional Ilmu-Ilmu Sosial*.
- Suharson, A. (2021). Batik dalam Konstelasi Budaya Global Merajut Kembali Nilai-Nilai Estetika, Etika, dan Religius. *Kementerian Perindustrian Republik Indonesia*.
- Sugiarto, E., Syarif, M. I., & Mulyono, K. B. (2025). How is ethnopedagogy-based education implemented? (A case study on the heritage of batik in Indonesia). *Researchgate*.
- UNESCO. (2009). *Indonesia Batik : Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Retrieved from <https://ich.unesco.org/en/RL/indonesian-batik-00170>
- UNIKOM. (2025). *Melampaui Tren: Transformasi Batik sebagai Warisan Budaya Global dan Ekspresi Identitas Gen Z*. Retrieved from [unikom.ac.id: https://web.unikom.ac.id/melampaui-tren-transformasi-batik-sebagai-warisan-budaya-global-dan-ekspresi-identitas-gen-z/](https://web.unikom.ac.id/melampaui-tren-transformasi-batik-sebagai-warisan-budaya-global-dan-ekspresi-identitas-gen-z/)
- Wibowo, H. (2024). *Hari Batik Nasional: Melestarikan Warisan Budaya Indonesia*. Retrieved from Kementerian Keuangan .

Yulianingrum, V., Ranita, S., Basuki, L. S., Wijaya, A. L., & Pandin, M. G. (2022).
Batik Fashion Trends and National Identity. *Philosophica: Jurnal Bahasa,
Sastra, dan Budaya*.

Lagu sebagai Representasi Budaya dalam Eurovision Song Contest: antara Identitas Nasional dan Resonansi Global

Ignatius Hendra Sutikno

Pendahuluan

Di era globalisasi, representasi budaya menjadi bagian dari studi internasional bukan hanya dimensi militer, ekonomi dan diplomasi saja. Akan tetapi, tampaknya hal ini bergeser ke arah seni, musik, film, dan sastra yang kemudian memengaruhi persepsi masyarakat global. Aistrophe (2020) mengatakan bahwa budaya populer pada dasarnya telah menjadi medan perang, tempat makna politik internasional dibentuk. Pandangan tersebut menjelaskan bahwa budaya populer bukan sekadar menjadi media hiburan, tetapi juga berfungsi sebagai *battlefield* diplomasi dan negosiasi makna politik. Melalui partisipasi dan interpretasi, audiens juga berperan sebagai aktor politik dan membentuk makna representasi budaya (Bleiker, 2009; Carniel, 2024; Coleman, 2022).

Pertama-tama, *Eurovision Song Contest* (ESC) merupakan kompetisi musik tahunan yang diselenggarakan oleh *European Broadcasting Union* (EBU) sejak 1956. Kompetisi ini dirancang sebagai proyek integrasi budaya pasca-Perang Dunia II, tetapi seiring waktu berkembang menjadi salah satu acara integrasi budaya transnasional terbesar di dunia. Kompetisi ini juga menjadi instrumen diplomasi budaya yang memperkuat citra negara, membangun komunikasi lintas masyarakat dan menjadi ruang interaksi politik (Koverska, 2024).

Hal tersebut melibatkan puluhan negara dan ratusan juta penonton dari seluruh dunia. Di tahun 2024, Sebanyak 163 juta pemirsa menyaksikan acara tersebut melalui saluran media layanan publik. Suara diberikan dari 156 negara di seluruh dunia. Penampilan #Eurovision2024 memperoleh 6,5 miliar penayangan di TikTok dengan memanfaatkan kekuatan media sosial. Ini merupakan peningkatan besar sebesar 1,7 miliar penayangan dibandingkan dengan tahun sebelumnya. Kontes ini juga mencapai tonggak penting dengan menjangkau hampir 500 juta akun di TikTok, empat kali lipat jangkauannya dibandingkan tahun 2023 (EBU, 2024). Angka-angka tersebut menunjukkan bahwa ini adalah acara global yang mempromosikan multikulturalisme dan ESC adalah contoh bagaimana negara-negara Eropa mempertahankan budaya nasionalisme. Menurut Regev (2007), homogenisasi tidak selalu dihasilkan dari globalisasi budaya. Sebaliknya, budaya lokal dapat

mempertahankan identitas nasionalnya dan memperoleh legitimasi internasional melalui bentuk estetika kontemporer, seperti musik.

Fenomena tersebut menunjukkan bahwa *Eurovision* menimbulkan kontroversi tentang *bloc voting* yang mencerminkan perbedaan geopolitik dan budaya. Hal ini disebabkan karena peserta ESC tampil sebagai representasi negara, sehingga unsur nasionalisme dan kepentingan identitas nasional ditonjolkan. Lebih jauh lagi, kompetisi ini digambarkan sebagai ruang praktik *nation branding*, diplomasi budaya, dan pembentukan identitas kolektif Eropa (Jordan, 2011; Vuletic, 2019). Contohnya, ada pengecualian untuk Rusia setelah invasi ke Ukraina pada tahun 2022 dan kontroversi tentang keterlibatan Israel dalam perang di Gaza (Miazhevich, 2012; Gluhovic, 2013). Dalam kasus ini, *Eurovision Song Contest* (ESC) tidak memainkan peran sebagai kompetisi yang netral. Sebaliknya, hal tersebut membuka *battlefield* baru untuk menegosiasikan identitas, solidaritas, dan kontestasi politik.

Namun demikian, penelitian mengenai *Eurovision Song Contest* (ESC) masih berfokus pada isu soft power, diplomasi budaya, *nation branding*, atau pembentukan identitas Eropa. Penelitian ini berfokus pada negara yang memanfaatkan *Eurovision* sebagai instrumen untuk membangun citra internasional dan representasi estetis yang ditampilkan melalui lagu-lagu. Menurut Regev (2013), kosmopolitanisme estetis tidak lahir dari institusi atau kebijakan, melainkan dari pengalaman budaya yang memungkinkan individu mengapresiasi keberagaman tanpa harus meninggalkan identitas lokal. Dengan kata lain, lagu, bahasa, komposisi musik, konser, dan simbol budaya yang berasal dari setiap negara berfungsi sebagai representasi estetika.

Berdasarkan latar belakang tersebut, esai ini mempersoalkan bagaimana praktik *Cosmopolitanism estetika* dibentuk oleh representasi budaya yang ada dalam lagu-lagu Eurovision? Bagaimana representasi budaya tersebut dibatasi oleh identitas nasional dan dinamika geopolitik? Untuk menjawab pertanyaan tersebut, penelitian ini menggunakan konsep Aesthetic Cosmopolitanism dari Regev (2013) sebagai kerangka utama untuk menjelaskan bagaimana budaya lokal memperoleh resonansi global melalui ekspresi estetis. Selanjutnya, perspektif Critical Cosmopolitanism dari Gerard Delanty (2009) digunakan untuk menunjukkan bahwa pengalaman kosmopolitan tidak pernah berlangsung dalam ruang yang netral, melainkan selalu dinegosiasikan melalui relasi kekuasaan, konflik, dan identitas politik.

Tulisan ini memeriksa empat lagu yang menampilkan berbagai bentuk estetika representasi, seperti “Amar Pelos Dois” (Portugal, 2017), “Zitti e Buoni” (Italia,

2021), “Stefania” (Ukraina, 2022), dan “Hurricane” (Israel, 2024). Lagu-lagu ini dipilih karena adanya interaksi antara identitas nasional, estetika, dan politik global di dalamnya. Sebagai contoh, Portugal menunjukkan apresiasi global terhadap budaya lokal, sementara Italia menggambarkan hibridisasi budaya dan identitas nasional. Sebaliknya, ekspresi estetika bermotivasi politik diilustrasikan oleh Ukraina, dan Israel menunjukkan representasi budaya sebagai medan perang geopolitik global.

Penulis berargumen bahwa penghapusan identitas nasional tidak menciptakan kosmopolitanisme estetika. Sebaliknya, hal itu lahir dari negosiasi antara budaya lokal dan bahasa estetika global. Namun, pengalaman estetis tidak lepas dari pengaruh politik. Kasus Ukraina dan Israel menunjukkan bahwa representasi budaya dalam ekonomi dan politik audiens, terutama dalam persepsi konflik dan kekuasaan mempengaruhi penerimaan masyarakat global. Oleh karena itu, audiens adalah bagian dari representasi, tetapi dalam konteks *Eurovision*, hal ini harus dipandang sebagai ruang pertemuan budaya, dan *battlefield* untuk interaksi identitas nasional, kosmopolitanisme, dan dinamika geopolitik. Singkatnya, pengalaman budaya tidak bersifat kontingen dalam konteks sosial dan politik, yang menentukan bagaimana budaya diproduksi, direpresentasikan, dan diterima dalam spektrum hubungan internasional.

Critical Cosmopolitanism: Aesthetic Turn dalam Kosmopolitanisme

Pendekatan konvensional yang berfokus pada negara, keamanan, dan pembagian kekuasaan sebagai kekuatan utama dikritik oleh Aesthetic Turn. Menurut Bleiker (2009), persepsi, emosi, dan makna politik dipengaruhi dan dibentuk oleh budaya populer, film, musik, sastra, dan fotografi. *Aesthetic Turn* digunakan untuk menjelaskan pentingnya estetika dalam Hubungan Internasional, tetapi hal itu belum memberikan penjelasan yang memadai tentang bagaimana keterlibatan estetika dapat menciptakan. Untuk menjelaskan bagaimana ruang budaya transnasional dan *Eurovision* menjadi pertemuan dan negosiasi antara identitas nasional dan identitas kosmopolitan, penelitian ini menggunakan gagasan kosmopolitanisme estetika.

Menurut Regev (2007), globalisasi budaya memungkinkan budaya lokal untuk memperoleh pengakuan global melalui proses hibridisasi dan adaptasi, meskipun ini tidak selalu menghasilkan homogenisasi budaya. Ketika orang dapat merangkul keberagaman budaya melalui pengalaman estetis sambil tetap menjadi identitas budaya mereka sendiri, ini disebut sebagai kosmopolitanisme estetis. Melodi, ritme, dan pertunjukan visual musik dapat melampaui batasan bahasa dan budaya. Setiap

peserta Eurovision juga memilih lagu yang menggambarkan budaya dan identitas negara mereka sendiri.

Teori cosmopolitanisme estetika menjelaskan bagaimana pengalaman estetis menciptakan keterbukaan budaya. Namun, teori ini masih mengalami kekurangan dalam memahami bagaimana hubungan antara kekuasaan dan geopolitik. Oleh karena itu, perspektif *Critical Cosmopolitanism* dari Delanty (2009) digunakan dalam penelitian ini. Perspektif ini menggambarkan kosmopolitanisme sebagai proses negosiasi melalui dialog, konflik, dan hubungan kekuasaan (Delanty, 2006; Delanty, 2009). Selain itu, konteks politik selalu memengaruhi pengalaman estetis, yang membuatnya tidak selalu netral. Oleh karena itu, penelitian ini menggabungkan penjelasan Regev dan Delanty tentang bagaimana lagu menjadi contoh resonansi lintas budaya dan bagaimana resonansi tersebut dapat dibatasi oleh identitas nasional dan dinamika geopolitik.

Portugal (2017): Autentisitas Budaya sebagai Sumber Resonansi Global

Lagu "Amar Pelos Dois" dari Salvador Sobral menjadikan kemenangan Portugal sebagai momen bersejarah dalam kompetisi tersebut. Dalam kasus ini, lagu tidak menggunakan gimmick atau mengikuti tren musik populer global untuk membuat sebuah lagu yang keren. Lagu tersebut dibawakan dalam bahasa Portugis dengan aransemen ballad sederhana sehingga kualitas vokal dan emosi ditonjolkan.

Kasus lagu Portugal menunjukkan bagaimana identitas budaya lokal dapat mempertahankan kekhasannya dari identitas budaya global sambil tetap mendapatkan pengakuan global. Di sisi lain, Identitas dapat berfungsi sebagai sumber estetika yang memungkinkan keterlibatan emosional lintas budaya. Penggunaan Bahasa Portugis, yang sebelumnya dianggap sebagai hambatan komunikasi, menjadi elemen daya tarik artistik lagu tersebut. Alhasil, pengalaman kosmopolitan diproduksi melalui apresiasi audiens terhadap berbagai bentuk budaya tanpa adanya homogenisasi budaya.

Namun, kesuksesan Portugal menunjukkan bahwa identitas lokal masih bergantung pada persepsi audiens global. Dengan kata lain, konsep cosmopolitanisme estetika tidak menjamin bahwa setiap representasi budaya akan menerima pengakuan global. Pengalaman kosmopolitan masih terpilih dan dipengaruhi oleh preferensi budaya dan keadaan sosial yang berbeda dari audiens.

Italia (2021): Hibridisasi Estetika Lokal dan Budaya Populer Global

Lagu Zitti e Buoni milik Måneskin, yang menggabungkan genre rock dengan lirik berbahasa Italia, dan memiliki identitas musikal yang kuat, menunjukkan berbagai variasi dalam kontes lagu Eurovision 2021. Lagu Zitti e Buoni diterima dengan baik oleh penonton, meskipun berbeda dari pengaruh pop pada kompetisi. Setelah kompetisi, fenomena budaya "penggemar fanatik" juga muncul di seluruh dunia.

Kasus Italia merupakan perwujudan proses kosmopolitanisme. Namun, dengan tidak menggunakan bahasa Inggris untuk mengungkapkan identitas nasionalnya, ia menciptakan sebuah contoh yang menggambarkan fenomena hibridisasi budaya musik di seluruh dunia. Maka dari itu, hipotesis Regev tentang pengaruh globalisasi budaya ditunjukkan melalui sudut pandang empiris. Måneskin mewujudkan proses 'kosmopolitan estetis', seperti yang dilakukan oleh banyak artis kontemporer yang sukses. Kesuksesan Italia menunjukkan bahwa unsur-unsur artistik lagu dan kemampuan representasi tersebut untuk beradaptasi dengan lingkungan budaya populer internasional adalah dua faktor yang memberikan resonansi global.

Ukraina (2022): Ketika Estetika Bertransformasi menjadi Solidaritas Politik

Lagu Stefania, yang dimainkan oleh Orkestra Kalush, menunjukkan hubungan yang lebih kompleks antara politik dan estetika internasional dalam konteks Ukraina. Lagu ini memadukan instrumen hip-hop dengan melodi Ukraina tradisional dan menghasilkan hibridisasi budaya yang mencerminkan identitas nasional dalam musik kontemporer. Lagu Stefania juga menunjukkan bagaimana budaya lokal dapat memperoleh resonansi global melalui perpaduan tradisi dan estetika (Povoledo E, 2022; Kottasová I, 2022).

Makna lagu tersebut berubah lagi akibat invasi Rusia ke Ukraina pada tahun 2022. Yang dulunya dianggap sebagai pujian kepada seorang ibu berubah bagi sebagian orang menjadi penghormatan terhadap perlawanan nasional Ukraina dan keberanian menentang agresi Rusia. Lagu Ukraina tidak hanya menang karena keindahannya, tetapi juga karena ekspresi solidaritas politik internasional terhadap situasi perang. Interaksi penonton melampaui konsumsi budaya dan berperan aktif dalam teater makna politik (Carniel, 2024). Oleh karena itu, konteks geopolitik yang melingkupinya adalah yang membentuk pengalaman estetika. Jadi, lagu Stefania merupakan cerminan budaya yang berfungsi untuk memperkuat solidaritas transnasional, meskipun di bawah pengaruh faktor geopolitik.

Israel (2024): Batas-Batas Kosmopolitanisme Estetis dalam Konflik Geopolitik
Berbeda dengan tiga kasus sebelumnya, keikutsertaan Israel dalam Eurovision Song Contest 2024 dengan lagu Hurricane menunjukkan bagaimana pengalaman estetika kehilangan kemerdekaannya selama konflik global yang aktif. Lagu tersebut memenuhi standar artistik kompetisi dan mengikuti karakteristik pop ballad yang biasa ditemukan di *Eurovision*. Namun, sejak diumumkan bahwa Israel akan berpartisipasi dalam kompetisi, ada protes, boikot, dan kritik terhadap EBU karena perang di Gaza. Jadi, meskipun klaim bahwa kontes ini tidak bersifat politk, *Eurovision* tetap menjadi tempat kontestasi politik karena isu-isu geopolitik yang sedang berlangsung mempengaruhi cara budaya yang disajikan dan diinterpretasikan (Carniel, 2024; Koverska, 2024; Baker, 2022)

Selanjutnya, nilai artistik sebuah lagu tidak menentukan apakah representasi artistiknya diterima atau tidak. Audiens hanya melihat lagu Hurricane sebagai simbol kebijakan politik Israel. Oleh karena itu, kualitas estetikanya hilang dan bergeser menjadi pertempuran politik. Hal ini juga menunjukkan bagaimana konflik di seluruh dunia memengaruhi cara masyarakat menginterpretasikan produk budaya.

Lalu, kasus Israel menunjukkan batas-batas estetika global. Sementara itu, Portugal dan Italia menunjukkan bagaimana estetika dapat mendorong keterbukaan budaya. Akan tetapi, Israel menunjukkan bahwa keterbukaan budaya tidak dapat dipertahankan ketika produk budaya dilihat dari sudut pandang geopolitik. Oleh karena itu, ruang musikal kosmopolitan yang tersebar di seluruh dunia bukanlah netral; sebaliknya, struktur kekuasaan yang dominan, legitimasi hukum, dan hubungan internasional membentuknya.

Representasi Estetis sebagai Praktik Kosmopolitanisme yang Bersifat Kontingen

Kosmopolitan estetika harus dilihat sebagai sesuatu yang berbeda dari homogenisasi budaya, menurut empat lagu yang dikaji. Sebaliknya, itu menunjukkan perselisihan posisi antara kode estetika global dan identitas bangsa. Portugal, Italia, Ukraina, dan Israel memiliki pendekatan yang berbeda terhadap artikulasi hubungan lokal dan global. Untuk memastikan relevansi lintas budaya, identitas nasional tidak selalu merupakan komponen penting dari estetika, sedangkan lagu-lagu yang dianalisis di atas merupakan komposisi yang tidak menyembunyikan identitas nasionalnya untuk mendapatkan perhatian internasional.

identitas nasional tidak selalu menjadi bagian penting dari kecerdikan estetika yang memastikan relevansi lintas budaya; sebaliknya, keempat lagu yang dianalisis menunjukkan bahwa komposisi tidak perlu menyembunyikan identitas nasionalnya untuk mendapatkan perhatian internasional. Temuan ini mendukung pernyataan Regev (2013) bahwa globalisasi budaya tidak selalu menghasilkan keseragaman. Hal ini menunjukkan bahwa budaya lokal mendapatkan legitimasi internasional melalui proses adaptasi dan reinterpretasi.

Analisis dari empat lagu tersebut menunjukkan bahwa keberhasilan representasi estetika tidak semata-mata disebabkan oleh kualitas artistik. Contohnya, budaya lokal di Portugal dan Italia tampaknya dihargai karena dapat memupuk perasaan kedekatan emosional dengan penonton yang lebih besar. Pengalaman yang berbeda terjadi di Ukraina dan Israel karena arti lagu dipengaruhi oleh kondisi geopolitik saat ini dan aspek musikal. Sementara itu, lagu Stefania memperoleh makna baru sebagai simbol dukungan internasional terhadap Ukraina. Lalu, lagu Hurricane menjadi simbol dari konflik Gaza dan legitimasi politik Israel. Dalam situasi ini, pengalaman estetika tidak pernah lepas dari interaksi antara karya seni dan konteks politik, yang memengaruhi perspektif penonton.

Lebih jauh lagi, pengalaman kosmopolitan tidak pernah terjadi di ruang yang netral. Menurut Delanty (2009), kosmopolitanisme selalu dibahas melalui perjumpaan dengan perbedaan, konflik, dan hubungan kekuasaan. Meskipun musik memungkinkan komunikasi antarbudaya dalam tingkat tertentu, itu tidak menghilangkan kekhawatiran politik dan identitas nasional. Identitas nasional semakin penting dalam representasi estetika. Ini menunjukkan bahwa nilai seni yang dianggap dan bagaimana identitas suatu negara dilihat dalam kaitannya dengan keseimbangan kekuasaan global memengaruhi penerimaan internasional sebuah lagu.

Studi ini juga menyarankan bahwa kosmopolitanisme estetika harus dipahami sebagai praktik kosmopolitanisme yang bersifat kontingen. Artinya, representasi estetis tidak selalu dapat membangun keterbukaan lintas budaya; itu selalu bergantung pada konteks sosial, politik, dan historis yang membentuk proses penerimaan budaya. Meskipun estetika sebenarnya memiliki kemampuan untuk menjembatani perbedaan budaya, kinerjanya dipengaruhi oleh hubungan kekuasaan, konflik di tingkat global, dan pemahaman publik tentang identitas negara yang diwakili.

Kesimpulan

Musik adalah salah satu jenis representasi budaya yang memiliki kemampuan untuk membangun hubungan dan koneksi di mana pun dan kapan pun. lagu *Amar Pelos Dois* (Portugal), lagu *Zitti e Buoni* (Italia), lagu *Stefania* (Ukraina), dan lagu *Hurricane* (Israel) menunjukkan bahwa representasi nasional dan identitas lokal tidak menghalangi perkembangan pengalaman kosmopolitan. Sebaliknya, elemen utama yang memungkinkan sebuah karya memiliki dampak internasional adalah penggunaan bahasa vernakular lokal, gaya musik unik, dan simbol budaya nasional tertentu. Globalisasi budaya tidak menghilangkan homogenisasi atau keberagaman. Sebaliknya, hal ini memungkinkan budaya lokal untuk diakui secara internasional dengan mengadopsi dan menafsirkan ulang elemen budaya lain.

Dengan demikian, pengalaman estetis tidak dapat dipisahkan dari konteks politik internasional. Dalam kasus Ukraina dan Israel, makna sebuah lagu tidak hanya ditentukan oleh kualitas seninya, tetapi juga oleh konflik, hubungan kekuasaan, dan kerangka politik-ideologi global. Kondisi ini menunjukkan bahwa ruang budaya transnasional tidak dapat dianggap apolitis. Sebaliknya, representasi estetis selalu dimediasi oleh identitas nasional dan konteks geopolitik. Jadi, audiens bisa menginterpretasikan karya tersebut dengan persepsinya sendiri.

Oleh karena itu, Eurovision Song Contest tidak hanya berfungsi sebagai kompetisi musik internasional, tetapi juga sebagai *battlefield* di mana nilai-nilai kosmopolitan, identitas nasional, dan politik global bersaing melalui representasi estetis. Alhasil, penelitian ini berpendapat bahwa kosmopolitanisme estetika dianggap sebagai praktik yang luas, di mana upayanya untuk mendorong keterbukaan budaya bergantung pada konteks sosial dan politik yang relevan. Pandangan ini menambah penelitian hubungan internasional dengan menunjukkan bahwa musik dan budaya populer adalah manifestasi politik global dan tempat penting di mana perselisihan dan pembentukan identitas, legitimasi, dan makna politik diaplikasikan.

Daftar Pustaka

- Aistrophe, T. (2020). Popular culture, the body and world politics. *European Journal of International Relations*, 26(1), 163-186.
doi:<https://doi.org/10.1177/1354066119851849>
- Baker, C. (2022). The molitva factor: The eurovision song contest and 'performing'national identity in world politics. In *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon* . Routledge, 96-110 .
- Bleiker, R. (2009). *Aesthetics and World Politics*. Uk: Palgrave Macmillan.

- Carniel, J. (2024). Towards a theory of participatory diplomacy via the Eurovision Song Contest. *Media, Culture & Society*, 46(5), 925-941. doi:<https://doi.org/10.1177/01634437231224080>
- Coleman, B. K. (2022). Look at me, I'm on TV: The political dimensions of reality television participation. *Media, Culture & Society*, 44(3), 497-513.
- Delanty, G. (2006). *The cosmopolitan imagination: Critical cosmopolitanism and social theory*. Blackwell Publishing Ltd.
- Delanty, G. (2009). *The cosmopolitan imagination: The renewal of critical social theory*. Cambridge University Press.
- EBU. (2024, MEI). *Eurovision Song Contest 2024 breaks new records as hundreds of millions watch, listen and engage on TV and digital platforms*. Retrieved from EBU UNITING PUBLIC SERVICE MEDIA : <https://www.ebu.ch/news/2024/05/eurovision-song-contest-2024-breaks-new-records-as-hundreds-of-millions-watch-and-listen-on-tv-and-digital-platforms>
- Gluhovic, K. F. (2013). Performing the 'new' Europe Identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest. In M. Pajala, *Europe, with feeling: The Eurovision Song Contest As Entertainment*. Springer.
- Jordan, P. (2011). *The Eurovision Song Contest : nation branding and nation building in Estonia and Ukraine*. Retrieved from <https://theses.gla.ac.uk/2972/1/2011jordanphd.pdf>
- Kottasová I, P. R. (2022, Juli 10). *Ukraine wins Eurovision Song Contest in wave of goodwill following invasion by Russia*. Retrieved from CNN entertainment: <https://edition.cnn.com/2022/05/14/entertainment/ukraine-wins-eurovision-song-contest-2022-after-russian-invasion-intl/index.html>
- Koverska, O. K. (2024). Eurovision Song Contest as a Tool of Cultural Diplomacy. *Problems of World History*, 176–190. doi:<https://doi.org/10.46869/2707-6776-2024-25-8>
- Miazhevich, G. (2012). Ukrainian Nation Branding Off-line and Online: Verka Serdutchka at the Eurovision Song Contest. *Europe-Asia Studies*, 64(8), 1505–1523. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23275227>
- Povoledo E, M. A. (2022). Ukrainian band wins emotional victory in eurovision. *New York Times*. Dipetik Juli 10, 2026, dari https://www.nytimes.com/2022/05/14/arts/ukraine-wins-eurovision.html?eafs_enabled=false
- Pyka, M. (2019). The power of violins and rose petals: The Eurovision Song Contest as an arena of European crisis. *Journal of European Studies*, 49(3-4), 448-469. doi:<https://doi.org/10.1177/0047244119859178>

- Regev, M. (2007). Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*, 10(1), 123-138.
doi:<https://doi.org/10.1177/1368431006068765>
- Regev, M. (2013). *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Polity; John Wiley & Sons.
- Vuletic, D. (2019). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. UK: Bloomsbury Publishing.

Peran Negara dalam Pelestarian dan Komersialisasi Tari Kecak di Era Globalisasi

Muhammad Raihan Tarunajaya

Pendahuluan

Globalisasi telah mengubah cara masyarakat memandang dan memperlakukan warisan budaya. Salah satu budaya yang mengalami perubahan signifikan akibat arus global tersebut adalah Tari Kecak, sebuah pertunjukan yang berakar pada ritual sakral Sanghyang dan kemudian disusun ulang pada dekade 1930-an oleh seniman Bali Wayan Limbak bersama pelukis asal Jerman, Walter Spies, dengan menyisipkan alur kisah Ramayana untuk menarik perhatian pengunjung mancanegara. Sejak saat itu, Kecak tidak lagi semata pertunjukan ritual komunitas adat, melainkan juga komoditas budaya yang dipentaskan secara reguler di destinasi wisata seperti kompleks Pura Uluwatu (Admin, 2024).

Transformasi ini menempatkan negara pada posisi yang tidak sederhana. Di satu sisi, negara memiliki kepentingan melestarikan budayanya sebagai bagian dari identitas budaya bangsa dan warisan yang diakui dunia internasional, sebagaimana ditunjukkan oleh pengakuan UNESCO terhadap tiga *genre* tari tradisional Bali termasuk kategori tari hiburan tempat Kecak berada sebagai Warisan Budaya Takbenda pada tahun 2015 (HUMASPMK, 2015). Di sisi lain, negara turut mendorong komersialisasi Kecak sebagai bagian dari strategi ekonomi pariwisata dan promosi citra bangsa di kancah global. Kedua peran ini berpotensi saling bertentangan, karena tekanan pasar pariwisata global dapat mendorong penyederhanaan durasi pertunjukan, pengurangan elemen sakral, dan pergeseran orientasi dari pemenuhan kebutuhan ritual komunitas menuju pemenuhan ekspektasi visual wisatawan asing.

Tari Kecak bukan satu-satunya warisan budaya Indonesia yang menghadapi situasi serupa antara pelestarian dan tuntutan pasar global, namun ia merupakan salah satu contoh paling representatif karena sejarah penciptaannya sendiri sudah lahir dari pertemuan antara ritual lokal dan kepentingan pihak luar sejak dekade 1930-an. Dengan kata lain, Kecak menawarkan studi kasus yang memperlihatkan secara jelas bagaimana negara sejak awal dihadapkan pada pilihan untuk membiarkan budaya berkembang sesuai mekanisme pasar pariwisata atau mengintervensinya demi menjaga fungsi budaya tersebut bagi komunitas asalnya (Anggraeni Purnama Dewi, 2025).

Fenomena ini sejalan dengan kerangka kosmopolitanisme karena memperlihatkan bagaimana batas antara kepentingan lokal dan tatanan global semakin kabur, sementara negara tetap menjadi aktor kunci yang memediasi kedua kepentingan tersebut. Situasi ini memunculkan pertanyaan yaitu, bagaimana peran negara dalam melestarikan sekaligus mengomersialisasikan Tari Kecak di tengah tekanan globalisasi pariwisata? Penulis berargumen bahwa negara melalui kebijakan regulasi, sertifikasi warisan budaya, dan promosi pariwisata, berperan sebagai aktor yang secara sengaja memanfaatkan Tari Kecak sebagai instrumen *soft power* yakni kemampuan memengaruhi persepsi dan preferensi pihak lain melalui daya tarik budaya, bukan melalui paksaan sekaligus berupaya menjaga otentisitas budaya tersebut agar tidak sepenuhnya tereduksi menjadi komoditas semata (Nye, 2004).

Warisan Budaya sebagai Instrumen *Soft Power*

Konsep *soft power* diperkenalkan oleh Joseph S. Nye untuk menjelaskan bentuk kekuatan suatu negara yang bekerja melalui daya tarik dan persuasi, bukan melalui kekuatan militer atau ekonomi yang bersifat memaksa (Nye, 2004). Menurut Nye, budaya, nilai politik, dan kebijakan luar negeri suatu negara dapat menjadi sumber daya yang membuat pihak lain bersedia mengagumi atau mengikuti negara tersebut secara sukarela. Budaya menjadi salah satu pilar utama *soft power* karena kemampuannya menembus batas negara tanpa memerlukan intervensi langsung ia bekerja melalui sirkulasi simbol, citra, dan pengalaman yang dikonsumsi oleh publik internasional.

Dalam konteks Indonesia, kebudayaan tradisional seperti tari, kuliner, dan kerajinan telah lama dijadikan alat diplomasi budaya untuk membangun citra bangsa di mata dunia. Namun demikian, penggunaan warisan budaya sebagai instrumen *soft power* menimbulkan sejumlah perdebatan. Pertama, terdapat risiko instrumentalisasi budaya, yakni budaya yang semula memiliki makna spiritual atau komunitas berubah fungsi menjadi alat kepentingan negara dan industri pariwisata.

Kedua, negara harus mengelola tegangan antara otentisitas dan daya tarik pasar, karena versi budaya yang paling mudah dipasarkan kepada wisatawan asing belum tentu merupakan versi yang paling otentik menurut komunitas pemilik budaya tersebut. Kerangka *soft power* ini relevan digunakan untuk membaca kasus Tari Kecak, pertunjukan tari kecak sejak awal penciptaannya sudah membawa dimensi ganda antara ritual dan pertunjukan untuk pihak luar negara kemudian melanjutkan logika ini dalam skala yang lebih besar dan terlembagakan, melalui kebijakan pariwisata budaya, promosi resmi lewat kementerian pariwisata, dan pengajuan status warisan budaya ke UNESCO (Kemendikdasmen, 2025).

Nilai sakral Tari Kecak memiliki nilai yang sangat tinggi, para pengelola dan penari tetap menjaga kesakralan dari Tari Kecak, para penari selalu memahami alur cerita dan karakter agar para penari tetap membawakan nilai spiritual yang mendalam. Para penari juga selalu menjalankan ritual doa dan memohon restu kepada leluhur agar pementasan Tari Kecak berjalan lancar. Dalam pementasan Tari Kecak, pengelola juga mengedukasi kepada para wisatawan bahwa nilai spiritual pada Tari Kecak sangat tinggi, penghormatan pada aspek spiritual dan nilai sakral menjadi nilai utama yang harus di edukasi kepada para wisatawan. Tari Kecak semakin berkembang dan dikenal sebagai tujuan wisata Bali, dengan kepopuleran Tari Kecak di Bali maka negara harus bisa menjaga kelestarian Tari Kecak.

Tiga Dimensi Peran Negara

Peran negara dalam kasus Tari Kecak dapat dibaca melalui tiga dimensi yang saling berkaitan yaitu, regulasi dan sertifikasi, promosi sebagai instrumen *soft power*, serta upaya menjaga keseimbangan otentisitas.

Pada dimensi pertama, negara melalui pemerintah pusat dan pemerintah daerah Bali berperan aktif mengukuhkan status Tari Kecak sebagai bagian dari warisan budaya takbenda. Pengakuan UNESCO tahun 2015 terhadap tiga genre tari tradisional Bali Wali (sakral), Bebali (semi-sakral), dan Balih-balihan (hiburan) menegaskan bahwa negara memandang tarian ini bukan sekadar aset ekonomi, melainkan juga bagian dari identitas budaya yang layak dilindungi secara hukum internasional (Unesco, 2015). Hal ini sejalan dengan pendapat Francioni (Francioni, 2004) bahwa warisan budaya idealnya dipandang sebagai kepentingan bersama umat manusia, sehingga negara memiliki kewajiban ganda untuk melindungi warisan tersebut demi kepentingan komunitas lokal sekaligus demi kepentingan dunia internasional yang lebih luas. Akan tetapi, pengakuan UNESCO juga membuka jalan bagi negara untuk memanfaatkan status tersebut secara strategis, karena sertifikasi warisan dunia turut meningkatkan nilai jual destinasi wisata budaya di mata internasional. Aturan dalam melindungi budaya bisa digunakan untuk pelestarian dan digunakan sebagai alat promosi pariwisata. Namun, hal ini masih jarang diakui secara jelas dalam kebijakan pemerintah.

Pada dimensi kedua, negara secara sadar menampilkan Tari Kecak sebagai representasi budaya Indonesia dalam berbagai forum promosi pariwisata dan diplomasi budaya. Logika *soft power* Nye menjelaskan bahwa daya tarik budaya bekerja paling efektif ketika ia tampak otentik dan tidak dipaksakan (Nye, 2004).

Negara memanfaatkan hal ini dengan memasukkan Tari Kecak sebagai media promosi resmi kepariwisataan nasional dan mendukung penyelenggaraan pertunjukan reguler di destinasi seperti Pura Uluwatu, yang kini menjadi salah satu citra visual paling dikenal dari pariwisata Bali. Penulis berargumen bahwa *soft power* budaya semacam ini bekerja dua arah ke luar, bisa membangun citra positif Indonesia sebagai bangsa yang kaya tradisi dan terbuka terhadap dunia ke dalam, juga menjadi justifikasi kebijakan negara untuk terus mendukung pendanaan dan promosi seni pertunjukan tradisional sebagai bagian dari pembangunan ekonomi kreatif daerah (Kreatif, 2020).

Namun demikian, penggunaan Kecak sebagai instrumen *soft power* tidak lepas dari kritik yang relevan dikaitkan dengan Labes mengenai dilema identitas budaya di era globalisasi. Labes berargumen bahwa globalisasi memaksa komunitas lokal memilih antara mempertahankan keaslian budaya secara ketat atau beradaptasi dengan tuntutan pasar global yang cenderung menyederhanakan kompleksitas budaya menjadi bentuk yang mudah dikonsumsi secara visual. Dalam kasus Kecak, penyederhanaan ini tampak dari durasi pertunjukan yang dipersingkat menjadi kurang dari satu jam, pengurangan sebagian elemen dalam ritual asli Sanghyang, serta penambahan elemen seperti drama api yang lebih ditujukan untuk memperkuat daya tarik visual bagi wisatawan ketimbang mempertahankan makna spiritual pertunjukan. Fakta ini menunjukkan bahwa *soft power* budaya yang dibangun negara tidak pernah bebas biaya, terbayarkan melalui pergeseran fungsi budaya itu sendiri, dari ranah ritual sakral menuju ranah tontonan komersial (Ni Nyoman Putriani, 2023).

Pada dimensi ketiga, negara berupaya memitigasi risiko hilangnya makna sakral tari melalui berbagai mekanisme, seperti dukungan terhadap sanggar seni, penyelenggaraan festival budaya tahunan seperti Pesta Kesenian Bali, serta pelibatan tokoh adat dan pemuka desa dalam menentukan format pertunjukan yang layak dipentaskan untuk wisatawan maupun untuk kepentingan ritual komunitas. Upaya ini dapat dibaca sebagai strategi negara untuk mempertahankan legitimasi budaya di mata komunitas lokal, sekaligus tetap menjaga daya jual Kecak di pasar pariwisata global. Keberhasilan *soft power* budaya sesungguhnya bergantung pada sejauh mana negara mampu menjaga persepsi otentisitas tersebut sebagaimana ditunjukkan Tartaglia dan Rossi, identitas lokal tetap memiliki fungsi psikologis dan sosial yang penting bagi komunitas asal budaya, dan jika fungsi ini terlalu jauh terkikis oleh komersialisasi, maka *soft power* yang dibangun negara berisiko kehilangan keasliannya sendiri di tingkat lokal bahkan berpotensi memicu resistensi dari

komunitas adat yang merasa budayanya dieksploitasi tanpa penghormatan yang memadai terhadap makna aslinya (Astuti, 2025).

Lokalisasi Budaya vs. Homogenisasi

Tegangan ini semakin kompleks jika dikaitkan dengan argumen Chiang dan Zhou (Qian Zhou, 2019) mengenai *localization* sebagai strategi mempertahankan identitas nasional di tengah homogenisasi budaya global. Negara, dalam kasus Kecak, menjalankan strategi *localization* tersebut secara tidak langsung membiarkan budaya lokal sepenuhnya dibentuk oleh selera pasar wisata internasional, negara turut campur tangan menentukan batas-batas mana yang boleh disederhanakan untuk konsumsi wisata dan mana yang harus tetap dijaga sebagai ranah sakral komunitas. Dengan demikian, dapat diargumentasikan bahwa peran negara dalam kasus Tari Kecak bukan sekadar memfasilitasi globalisasi pariwisata secara pasif, melainkan aktif memediasi ketegangan antara tuntutan pasar global dan kebutuhan menjaga keaslian budaya lokal yang sejalan dengan gagasan Nye bahwa daya tarik budaya yang efektif justru harus tetap terasa otentik, bukan sekadar dikemas ulang demi kepentingan ekonomi semata.

Meskipun demikian, perlu dicatat bahwa keberhasilan negara dalam memainkan peran ganda ini masih meninggalkan pertanyaan kritis, sejauh mana komunitas adat benar-benar menjadi pertimbangan utama dalam kebijakan negara, ataukah kepentingan ekonomi pariwisata pada akhirnya lebih mendominasi arah kebijakan pelestarian budaya. Pertanyaan ini sangat relevan karena *soft power* yang dibangun di atas eksploitasi budaya tanpa keterlibatan otentik komunitas asal berisiko bersifat rapuh dan berjangka pendek, alih-alih menjadi kekuatan budaya yang berkelanjutan sebagaimana dicita-citakan dalam konsep Nye.

Selain ketiga dimensi tersebut, peran negara dalam kasus Tari Kecak tidak berdiri sendiri, melainkan berjalan beriringan dengan aktor-aktor non-negara seperti sanggar seni, pelaku usaha pariwisata, dan komunitas adat itu sendiri. Negara pada dasarnya bertindak sebagai regulator sekaligus fasilitator dalam ekosistem budaya yang melibatkan banyak kepentingan berbeda. Di satu titik, negara memberikan ruang bagi pelaku usaha pariwisata untuk mengemas Kecak sesuai kebutuhan pasar, misalnya dengan menyesuaikan jadwal pertunjukan dengan waktu kunjungan wisatawan atau menambahkan fasilitas pendukung agar pengalaman menonton lebih representatif secara visual. Di titik lain, negara juga menetapkan batasan tertentu melalui forum-forum kebudayaan daerah agar transformasi tersebut tidak sepenuhnya menghapus unsur ritual yang menjadi akar historis tarian ini. Relasi tiga

arah antara negara, pelaku pariwisata, dan komunitas adat inilah yang pada akhirnya menentukan wajah Tari Kecak yang disaksikan wisatawan hari ini (UNESCO, Guidance Note Economic dimensions of intangible cultural heritage safeguarding under the 2003 Convention, 2023).

Dinamika ini juga memperlihatkan bahwa *soft power* budaya tidak dapat dipahami sebagai proyek satu arah yang sepenuhnya dikendalikan oleh negara. Sebaliknya, ia merupakan hasil negosiasi berkelanjutan antara kepentingan negara untuk membangun citra internasional, kepentingan ekonomi pelaku pariwisata, dan kepentingan komunitas adat untuk menjaga makna spiritual budayanya. Ketegangan semacam ini menjadi lebih terlihat ketika dibandingkan dengan warisan budaya lain di Indonesia yang juga mengalami komersialisasi serupa, seperti tari-tari tradisional lain di Bali maupun kesenian daerah lain yang turut dipromosikan sebagai bagian dari strategi pariwisata nasional. Pola yang berulang ini menunjukkan bahwa tantangan menyeimbangkan pelestarian dan komersialisasi bukan persoalan khas Tari Kecak semata, melainkan persoalan struktural yang melekat pada cara negara mengelola warisan budaya di tengah tekanan pariwisata global (UNESCO, Urban Solutions Culture- Driven Sustainable Urban Tourism, 2025).

Laporan UNESCO mencatat bahwa pelestarian warisan budaya takbenda banyak diambil keuntungannya oleh operator wisata, pengelola destinasi. Sementara para masyarakat lokal yang melaksanakan Tari Kecak cenderung mendapat bagian yang tidak sebanding dengan kontribusi mereka dalam menjaga budaya tari kecak. Seperti pelaksanaan Tari Kecak di Uluwatu, yang dimana pertunjukan dikelola oleh pengelola destinasi wisata, dan para penari dan komunitas sanggar asli Bali masih belum mendapatkan pendapatan yang setara. Seharusnya pembangunan *soft power* budaya yang dibangun oleh negara tidak hanya membangun citra internasional saja, namun negara juga melihat pada aspek ekonomi yang adil untuk komunitas asal budaya.

Kesimpulan

Kasus Tari Kecak menunjukkan bahwa negara memainkan peran ganda yang saling membantu dalam menghadapi globalisasi budaya sebagai pelindung warisan budaya sekaligus sebagai aktor yang memanfaatkan warisan tersebut sebagai instrumen *soft power* untuk kepentingan ekonomi dan citra bangsa. Dengan menggunakan kerangka *soft power* Nye (Nye, 2004), dapat disimpulkan bahwa efektivitas strategi budaya negara sangat bergantung pada kemampuannya menjaga persepsi otentisitas Tari Kecak, sebab daya tarik budaya yang dipaksakan atau terlalu jauh dikomersialkan

berisiko kehilangan orisinalitasnya, baik di mata komunitas lokal maupun di mata dunia internasional.

Pelajaran yang dapat diambil dari kasus ini adalah bahwa negara tidak dapat memperlakukan warisan budaya semata sebagai komoditas ekonomi pariwisata, namun juga tidak realistis apabila negara sepenuhnya mengisolasi budaya lokal dari tekanan globalisasi. Yang dibutuhkan adalah tata kelola budaya yang melibatkan komunitas adat secara aktif sebagai pemilik sah warisan tersebut, bukan sekadar sebagai objek regulasi negara. Dengan pelibatan yang lebih substantif, negara dapat menjalankan peran *soft power* secara lebih berkelanjutan, sekaligus memastikan bahwa Tari Kecak tetap menjadi ekspresi budaya yang hidup dan bermakna bagi masyarakat Bali, bukan sekadar tontonan yang tercerabut dari akar spiritual dan sosialnya.

Lebih jauh, kasus Tari Kecak juga menjadi pengingat bahwa keberhasilan sebuah negara membangun *soft power* budaya di panggung global tidak dapat dilepaskan dari kondisi budaya tersebut di tingkat akar rumput. Sebuah warisan budaya yang kehilangan dukungan dan penghormatan dari komunitas asalnya, pada akhirnya juga akan kehilangan daya tarik otentik yang menjadi sumber kekuatannya di mata dunia internasional. Oleh karena itu, strategi *soft power* berbasis budaya semestinya dirancang secara berimbang, dengan menempatkan pelestarian dan penghormatan terhadap makna asli budaya sebagai fondasi, bukan sekadar pelengkap dari agenda promosi ekonomi dan citra bangsa.

Daftar Pustaka

- Anggraeni Purnama Dewi, S. N. (2025). Representasi Pariwisata Bali Melalui Komodifikasi Tari Kecak di Pura Luhur Uluwatu. *Jurnal Kajian Ilmu Sosial dan Humaniora Berbasis Kearifan Lokal*.
- Astiti, N. P. (2025). Eksistensi dan Peran Tari Kecak Di Pura Uluwatu: Antara Warisan Budaya Tradisional dan Atraksi Wisata Global. *Sankara*.
- Francioni, F. (2004). Beyond State Sovereignty: The Protection of Cultural Heritage as a shared interest of humanity . *Michigan Journal of international law*.
- HUMASPMK. (2015, 12 03). *Kementerian Koordinator Bidang Pembangunan Manusia dan Kebudayaan*. Retrieved from Kementerian Koordinator Bidang Pembangunan Manusia dan Kebudayaan: <https://arsip.kemenkopmk.go.id/artikel/tiga-golongan-tari-tradisi-bali-diakui-oleh-komite-unesco>
- Indonersia Travel (2024). *Wonderful Indonesia*. Retrieved from Wonderful Indonesia: <https://www.indonesia.travel/id/id/travel-ideas/culture/tari-kecak>

- Kemendikdasmen. (2025, 04 24). *Kemendikdasmen*. Retrieved from Kemendikdasmen: <https://www.kemendikdasmen.go.id/en/berita/12855-kbri-canberra-membawa-bali-ke-australia-melalui-tari-kecak>
- Kreatif, K. P. (2020). *Renstra Perubahan* . Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif.
- Ni Nyoman Putriani, K. D. (2023). Pelestarian Budaya Kesenian Tari Kecak Sebagai Tari Tradisional dalam Membangkitkan Parawisata Di Bali. *Pilar*.
- Nye, J. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. PublicAffairs. New York: Public Affairs.
- Qian Zhou, T.-H. C. (2019). *Can cultural localization protect national identity in the era of globalization?* Educational Philosophy and Theory.
- Unesco. (2015, 11 10). *Unesco*. Retrieved from Unesco: <https://ich.unesco.org/en/RL/three-genres-of-traditional-dance-in-bali-00617>
- UNESCO. (2023). *Guidance Note Economic dimensions of intangible cultural heritage safeguarding under the 2003 Convention*. UNESCO.
- UNESCO. (2025). Urban Solutions Culture- Driven Sustainable Urban Tourism. *UNESCO*.

Aesthetic Cosmopolitanism sebagai Instrumen Kekuasaan: Analisis *Louvre Abu Dhabi* dalam Politik Representasi Budaya Global

Reza Hasyim Zakarian Syah

Pendahuluan

Globalisasi telah memperluas intensitas interaksi lintas budaya sekaligus mendorong berkembangnya institusi yang mengklaim diri sebagai ruang perjumpaan peradaban. Salah satu institusi yang mengalami transformasi tersebut adalah museum. Jika sebelumnya museum lebih dipahami sebagai tempat penyimpanan dan pelestarian artefak, kini museum semakin diposisikan sebagai aktor budaya yang membentuk pemahaman publik mengenai sejarah, identitas, dan hubungan antarperadaban. Perubahan ini melahirkan konsep *universal museum*, yaitu museum yang berupaya menyajikan sejarah umat manusia sebagai pengalaman bersama yang melampaui batas negara, agama, maupun etnis. Melalui pendekatan tersebut, museum tidak hanya menjalankan fungsi edukatif, tetapi juga membangun narasi mengenai bagaimana keberagaman budaya seharusnya dipahami dalam masyarakat global.

Louvre Abu Dhabi merupakan salah satu representasi paling menonjol dari perkembangan tersebut. Berbeda dengan museum nasional yang mengorganisasi koleksinya berdasarkan asal geografis atau identitas negara, *Louvre Abu Dhabi* menyusun koleksinya berdasarkan tema universal yang menekankan keterhubungan antarperadaban. Pendekatan ini menjadikan museum tersebut sering dipandang sebagai manifestasi *aesthetic cosmopolitanism*, yaitu gagasan bahwa pengalaman estetika mampu menumbuhkan empati, toleransi, dan kesadaran mengenai kemanusiaan universal melalui apresiasi terhadap seni dan budaya.

Pandangan tersebut, menurut saya, terlalu normatif karena mengasumsikan bahwa pengalaman estetika selalu menghasilkan hubungan budaya yang inklusif dan setara. Asumsi tersebut mengabaikan bahwa pengalaman estetika tidak pernah hadir secara alamiah, melainkan selalu dibentuk melalui proses kurasi, seleksi koleksi, serta penyusunan narasi sejarah yang mencerminkan kepentingan institusional tertentu. Dengan demikian, museum tidak hanya menjadi ruang dialog budaya, tetapi juga arena politik representasi yang menentukan budaya mana yang memperoleh legitimasi, bagaimana sejarah dikonstruksi, dan siapa yang memiliki otoritas untuk mendefinisikan makna universalisme.

Berangkat dari persoalan tersebut, esai ini mengajukan pertanyaan bagaimana *Louvre Abu Dhabi* merepresentasikan *aesthetic cosmopolitanism*, dan mengapa

representasi tersebut justru menunjukkan bahwa estetika kosmopolitan dapat berfungsi sebagai instrumen kekuasaan dalam politik representasi budaya global? Penulis berargumen bahwa *Louvre Abu Dhabi* bukan sekadar museum yang memfasilitasi dialog antar peradaban, melainkan institusi yang memanfaatkan pengalaman estetika sebagai mekanisme representasi untuk membangun legitimasi politik, memperkuat diplomasi budaya, dan mereproduksi hierarki simbolik dalam tata budaya global. Klaim universalisme dan inklusivitas yang diusung museum tersebut bukanlah representasi yang netral, melainkan konstruksi institusional yang dibentuk melalui praktik kuratorial, kerja sama diplomasi budaya antara Prancis dan Uni Emirat Arab, serta strategi *nation branding* yang menjadikan budaya sebagai instrumen pengaruh internasional. Oleh karena itu, kasus *Louvre Abu Dhabi* menunjukkan bahwa *aesthetic cosmopolitanism* tidak hanya perlu dipahami sebagai gagasan etis mengenai keterbukaan terhadap keberagaman, tetapi juga sebagai mekanisme politik yang memproduksi legitimasi simbolik melalui praktik representasi budaya.

***Aesthetic Cosmopolitanism* sebagai Kerangka Analisis**

Argumen utama paper ini menyatakan bahwa *Louvre Abu Dhabi* tidak dapat dipahami hanya sebagai museum yang mempertemukan berbagai kebudayaan, melainkan sebagai institusi yang menggunakan pengalaman estetika untuk membangun representasi tertentu mengenai sejarah, identitas, dan budaya global. Oleh karena itu, *aesthetic cosmopolitanism* dalam paper ini tidak digunakan sebagai konsep normatif yang mengasumsikan bahwa setiap perjumpaan budaya akan menghasilkan hubungan yang inklusif dan setara. Sebaliknya, konsep tersebut digunakan sebagai kerangka analisis untuk menjelaskan bagaimana pengalaman estetika dapat menjadi medium produksi makna, legitimasi, dan kekuasaan simbolik.

Pemahaman tersebut berangkat dari gagasan Appiah (2006) dan Delanty (2009) yang memandang kosmopolitanisme sebagai keterbukaan terhadap keberagaman tanpa menghilangkan identitas lokal. Dalam perspektif ini, interaksi lintas budaya memungkinkan individu mengembangkan pemahaman yang lebih luas mengenai kemanusiaan melalui dialog dengan kelompok yang berbeda. Gagasan tersebut senada dengan yang disampaikan Meskimmon (2010) bahwa seni memiliki kemampuan membangun imajinasi kosmopolitan karena pengalaman estetika memungkinkan seseorang memahami realitas budaya lain tanpa harus mengalaminya secara langsung. Dengan demikian, *aesthetic cosmopolitanism* menjelaskan bahwa seni berpotensi memperluas empati sekaligus memperkuat kesadaran mengenai keterhubungan antarmanusia.

Akan tetapi, saya berpendapat bahwa pendekatan tersebut belum cukup menjelaskan bagaimana pengalaman estetika diproduksi oleh institusi budaya. Evans (2023) menunjukkan bahwa praktik estetika selalu berkaitan dengan pembentukan identitas publik dan negosiasi kepentingan politik sehingga karya seni maupun institusi budaya tidak pernah sepenuhnya netral. Pengalaman estetika selalu dibentuk melalui proses seleksi, interpretasi, dan representasi yang menentukan makna apa yang diterima oleh publik.

Pandangan tersebut diperkuat oleh kajian museum kontemporer yang memandang museum sebagai institusi produksi pengetahuan. Bennett (1995) dan Hoelscher (2007) menjelaskan bahwa kurasi, klasifikasi koleksi, serta penyusunan ruang pameran merupakan praktik representasi yang membentuk cara pengunjung memahami sejarah dan kebudayaan. Oleh karena itu, museum tidak hanya memamerkan artefak, tetapi juga membangun narasi mengenai hubungan antar peradaban melalui keputusan institusional yang bersifat selektif. Kritik yang lebih mutakhir bahkan menunjukkan bahwa museum abad ke 21 masih menghadapi tantangan untuk melepaskan diri dari warisan epistemologis kolonial yang memengaruhi cara budaya direpresentasikan (Maranda, 2021; Whittington, 2022).

Berdasarkan sintesis tersebut, paper ini memandang *aesthetic cosmopolitanism* sebagai arena tempat pengalaman estetika, praktik representasi, dan relasi kuasa saling membentuk. Kerangka ini memungkinkan analisis terhadap *Louvre Abu Dhabi* tidak berhenti pada klaim bahwa museum berhasil menghadirkan dialog antar peradaban, tetapi juga menelaah bagaimana dialog tersebut dikonstruksi melalui praktik kuratorial, siapa yang memperoleh legitimasi dari konstruksi tersebut, serta kepentingan politik apa yang bekerja di balik narasi universalisme yang ditampilkan museum. Dengan demikian, teori *aesthetic cosmopolitanism* dalam paper ini berfungsi sebagai alat analisis untuk menguji batas-batas universalisme budaya, bukan untuk menerima klaim universalisme tersebut sebagai sesuatu yang bersifat netral.

***Louvre Abu Dhabi* sebagai Proyek Kosmopolitan: Antara Universalisme dan Politik Representasi**

Louvre Abu Dhabi sering diposisikan sebagai salah satu contoh paling berhasil dari penerapan *aesthetic cosmopolitanism*. Melalui penyajian koleksi yang berasal dari berbagai wilayah dan periode sejarah, museum ini membangun pengalaman estetika yang menekankan keterhubungan antar peradaban daripada perbedaan identitas nasional. Pendekatan tersebut menghasilkan kesan bahwa sejarah manusia

berkembang melalui proses pertukaran budaya yang bersifat universal sehingga pengunjung diajak melihat peradaban dunia sebagai bagian dari pengalaman kemanusiaan yang sama dalam perspektif normative. Model kuratorial seperti ini dipandang berhasil mendorong dialog lintas budaya sekaligus memperkuat nilai toleransi dan saling memahami.

Saya berpendapat bahwa penilaian tersebut hanya menjelaskan fungsi normatif museum, tetapi belum menjelaskan bagaimana narasi universalisme dibentuk. Pengalaman estetika yang diperoleh pengunjung bukanlah hasil dari representasi sejarah yang netral, melainkan hasil keputusan kuratorial yang menentukan artefak apa yang dipilih, hubungan apa yang ditonjolkan, dan sejarah seperti apa yang ingin diperlihatkan kepada publik. Dengan demikian, universalisme yang ditampilkan *Louvre Abu Dhabi* merupakan konstruksi institusional yang lahir dari proses representasi, bukan cerminan objektif mengenai perjalanan sejarah dunia.

Hal tersebut terlihat dari konsep kuratorial museum yang mengorganisasi galeri berdasarkan tema universal, seperti kelahiran peradaban, agama, perdagangan, ilmu pengetahuan, dan kreativitas manusia, bukan berdasarkan batas geografis ataupun negara asal koleksi. Strategi ini memang memperkuat pengalaman kosmopolitan karena pengunjung diarahkan untuk menemukan keterhubungan di antara berbagai kebudayaan. Akan tetapi, pendekatan tersebut sekaligus menyederhanakan kenyataan bahwa hubungan antarperadaban juga dibentuk oleh kolonialisme, ekspansi imperium, eksploitasi ekonomi, serta konflik politik yang berlangsung selama berabad-abad. Ketika dimensi tersebut memperoleh ruang yang lebih kecil dibandingkan narasi mengenai harmoni budaya, museum sebenarnya sedang membangun interpretasi tertentu mengenai sejarah global.

Pandangan tersebut sejalan dengan Duncan (1995) yang menjelaskan bahwa museum tidak pernah hanya menampilkan objek, melainkan juga mengarahkan cara pengunjung memahami objek tersebut melalui tata ruang, urutan koleksi, dan narasi institusional. Oleh sebab itu, praktik kurasi merupakan representasi yang menghasilkan makna dan pengalaman estetika yang tampak universal sesungguhnya merupakan hasil seleksi terhadap berbagai kemungkinan narasi sejarah yang dapat ditampilkan kepada publik.

Argumen bahwa *Louvre Abu Dhabi* merupakan simbol kosmopolitanisme tentu memiliki dasar yang kuat. Museum ini berhasil mempertemukan koleksi dari berbagai peradaban dalam satu ruang, memperluas akses publik terhadap seni dunia, serta mendorong dialog budaya yang sebelumnya sulit diwujudkan melalui museum

nasional. Dari perspektif ini, keberadaan *Louvre Abu Dhabi* dapat dipandang sebagai inovasi dalam praktik permuseuman kontemporer karena berupaya melampaui batas batas identitas nasional yang selama ini mendominasi penyajian koleksi.

Namun, saya berpendapat bahwa keberhasilan tersebut tidak serta merta membuktikan terciptanya hubungan budaya yang setara. Justru karena museum berhasil membangun pengalaman estetika yang meyakinkan, narasi universalisme yang diproduksinya menjadi semakin mudah diterima sebagai sesuatu yang alamiah. Padahal, di balik narasi tersebut terdapat keputusan institusional mengenai sejarah mana yang ditonjolkan dan sejarah mana yang dipinggirkan, konteks inilah, universalisme tidak dapat dipahami sebagai kondisi objektif, melainkan sebagai hasil dari politik representasi yang menentukan bagaimana keberagaman budaya dikonstruksi di hadapan publik.

Interpretasi tersebut diperkuat oleh penelitian Giusti dan Lamonica (2023), Grincheva (2019), serta Radeljic (2024) yang menunjukkan bahwa *Louvre Abu Dhabi* merupakan hasil kolaborasi strategis antara Uni Emirat Arab dan Prancis melalui diplomasi budaya, kerja sama kelembagaan, serta pembangunan legitimasi internasional. Temuan tersebut menunjukkan bahwa museum ini tidak hanya berfungsi sebagai institusi seni, tetapi juga sebagai proyek politik budaya yang memanfaatkan representasi sejarah universal untuk membangun otoritas simbolik. Dengan demikian, *Louvre Abu Dhabi* lebih tepat dipahami sebagai arena tempat estetika, politik representasi, dan kepentingan institusional saling berinteraksi daripada sekadar simbol keberhasilan *aesthetic cosmopolitanism*.

Estetika sebagai Instrumen Kekuasaan

Analisis pada bagian sebelumnya menunjukkan bahwa universalisme yang ditampilkan *Louvre Abu Dhabi* merupakan hasil praktik representasi yang dibentuk melalui keputusan kuratorial dan kerja sama institusional, bukan refleksi yang sepenuhnya netral mengenai sejarah dunia. Temuan tersebut membawa implikasi yang lebih luas terhadap cara memahami *aesthetic cosmopolitanism*. Saya berpendapat bahwa pengalaman estetika dalam museum tidak hanya menghasilkan apresiasi terhadap keberagaman budaya, tetapi juga menciptakan legitimasi simbolik yang dapat dimanfaatkan untuk mendukung kepentingan politik suatu negara. Dengan demikian, estetika tidak lagi sekadar berfungsi sebagai medium budaya, melainkan sebagai instrumen kekuasaan simbolik.

Legitimasi tersebut terlihat dari hubungan erat antara *Louvre Abu Dhabi* dengan strategi diplomasi budaya Uni Emirat Arab. Melalui kerja sama dengan Prancis, penggunaan nama "*Louvre*", dukungan *Agence France Muséums*, serta peminjaman koleksi dari berbagai museum nasional Prancis, *Louvre Abu Dhabi* memperoleh otoritas simbolik yang sulit dibangun hanya melalui investasi finansial. Reputasi internasional museum tidak semata berasal dari kualitas koleksi yang dipamerkan, tetapi juga dari legitimasi historis yang melekat pada institusi budaya Prancis. Kondisi ini menunjukkan bahwa otoritas untuk mendefinisikan museum universal masih sangat dipengaruhi oleh institusi budaya Barat, meskipun lokasi museum telah bergeser ke kawasan Teluk.

Dalam perspektif hubungan internasional, kondisi tersebut menunjukkan bahwa museum dapat menjadi instrumen *soft power*. Nye (2009) menjelaskan bahwa *soft power* bekerja melalui daya tarik budaya, nilai, dan legitimasi sehingga negara mampu memengaruhi aktor lain tanpa menggunakan paksaan. *Louvre Abu Dhabi* merepresentasikan mekanisme tersebut melalui pengalaman estetika yang membangun citra Uni Emirat Arab sebagai negara yang modern, terbuka, toleran, dan mampu menjadi ruang dialog antarperadaban. Pengalaman pengunjung tidak hanya menghasilkan apresiasi terhadap seni, tetapi juga membentuk persepsi mengenai identitas dan posisi internasional negara yang menjadi tuan rumah museum.

Fungsi tersebut semakin jelas apabila ditempatkan dalam strategi diplomasi budaya Uni Emirat Arab. Antwi dan Alblooshi (2025) menunjukkan bahwa investasi pada museum, festival budaya, dan institusi seni merupakan bagian dari upaya memperkuat reputasi internasional negara di tengah meningkatnya kompetisi geopolitik. Sejalan dengan itu, Chaziza dan Lutmar (2025) menjelaskan bahwa Uni Emirat Arab secara konsisten memanfaatkan diplomasi budaya sebagai bentuk *niche diplomacy* untuk memperluas pengaruhnya sebagai *middle power*. Dalam konteks ini, *Louvre Abu Dhabi* bukan sekadar destinasi wisata budaya, tetapi aset strategis yang menghasilkan daya tarik simbolik sekaligus memperkuat posisi negara dalam politik internasional.

Namun, keberhasilan tersebut juga memperlihatkan paradoks *aesthetic cosmopolitanism*. Semakin berhasil museum membangun citra sebagai ruang dialog universal, semakin besar pula kemampuannya menghasilkan legitimasi bagi kepentingan politik yang berada di balik pembentukannya. Narasi mengenai keberagaman dan keterhubungan antarperadaban memang mendorong tumbuhnya

empati budaya, tetapi pada saat yang sama mengaburkan fakta bahwa pengalaman tersebut telah dibentuk melalui praktik representasi yang bersifat selektif. Oleh karena itu, pengalaman estetika tidak dapat dipisahkan dari relasi kuasa yang menentukan bagaimana sejarah disusun, budaya direpresentasikan, dan legitimasi didistribusikan kepada aktor tertentu.

Berdasarkan keseluruhan analisis tersebut, saya berpendapat bahwa kontribusi utama kasus *Louvre Abu Dhabi* bukan terletak pada pembuktian bahwa seni mampu mempertemukan berbagai peradaban, melainkan pada penjelasan mengenai bagaimana estetika dapat berfungsi sebagai teknologi representasi yang menghasilkan legitimasi simbolik dalam politik global. Dengan demikian, *aesthetic cosmopolitanism* lebih tepat dipahami sebagai arena tempat budaya, diplomasi, dan kekuasaan saling berinteraksi daripada sekadar sebagai gagasan normatif mengenai inklusivitas budaya.

Kesimpulan

Paper ini menunjukkan bahwa *Louvre Abu Dhabi* tidak dapat dipahami semata sebagai simbol keberhasilan *aesthetic cosmopolitanism* yang mempromosikan dialog antarperadaban. Melalui analisis terhadap praktik kuratorial, representasi sejarah, serta kerja sama diplomasi budaya antara Uni Emirat Arab dan Prancis, paper ini menunjukkan bahwa klaim universalisme yang diusung *Louvre Abu Dhabi* bukanlah representasi yang sepenuhnya netral, melainkan hasil dari proses politik representasi yang menentukan bagaimana sejarah, identitas, dan keberagaman budaya dipahami oleh publik.

Lesson learned dari kasus ini adalah bahwa *aesthetic cosmopolitanism* tidak dapat dinilai hanya berdasarkan kemampuannya mempertemukan berbagai budaya dalam satu ruang. Analisis terhadap institusi budaya juga harus mempertimbangkan siapa yang memiliki otoritas untuk membangun representasi, kepentingan politik yang bekerja di balik proses tersebut, serta implikasinya terhadap distribusi legitimasi dalam tata budaya global. Oleh karena itu, pengalaman estetika perlu dipahami tidak hanya sebagai medium apresiasi budaya, tetapi juga sebagai bagian dari praktik kekuasaan yang dapat dimanfaatkan untuk memperkuat diplomasi budaya, *soft power*, dan posisi politik negara dalam hubungan internasional. Perspektif ini menunjukkan bahwa studi mengenai *aesthetic cosmopolitanism* akan lebih komprehensif apabila tidak berhenti pada dimensi etis mengenai inklusivitas, tetapi juga mengkaji bagaimana estetika beroperasi dalam relasi kuasa yang membentuk politik representasi budaya global.

Daftar Pustaka

- Antwi-Boateng, O., & Alblooshi, N. H. A. (2025). United Arab Emirates' Pursuit of Soft Power through Cultural Diplomacy and Its Challenges. *Perspectives on Global Development and Technology*, 24(3–4), 514–539. <https://doi.org/10.1163/15691497-12341721>
- Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a world of strangers*. New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. London, England: Routledge.
- Chaziza, M., & Lutmar, C. (2025). The UAE's niche diplomacy in the Middle East: authoritarian strategies of a middle power. *Global Security Health Science and Policy*, 10(1). <https://doi.org/10.1080/23779497.2025.2577421>
- Delanty, G. (2009). *The cosmopolitan imagination: The renewal of critical social theory*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. London, England: Routledge.
- Evans, F. (2023). Cosmopolitanism and the creative activism of public art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 81(2), 213–227. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpad014>
- Giusti, S., & Lamonica, A. G. (2023). The Geopolitics of Culture: Museum proliferation in Qatar and Abu Dhabi. *The International Spectator*, 58(2), 123–139. <https://doi.org/10.1080/03932729.2023.2192611>
- Grincheva, N. (2019). Glocal diplomacy of Louvre Abu Dhabi: museum diplomacy on the cross-roads of local, national and global ambitions. *Museum Management and Curatorship*, 35(1), 89–105. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1683883>
- Hoelscher, S. (2007). Heritage. In *Blackwell Publishing Ltd eBooks* (pp. 198–218). <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch13>
- Maranda, L. (2021). Decolonization within the Museum. *ICOFOM Study Series*, 49–2, 180–195. <https://doi.org/10.4000/iss.3863>
- Meskimmon, M. (2010). *Contemporary art and the cosmopolitan imagination*. <https://doi.org/10.4324/9780203846834>
- Nye, J. S., Jr. (2009). *Soft power: The Means To Success In World Politics*. PublicAffairs.
- Radeljic, B. (2024). Louvre Abu Dhabi as a State Project: a museum, a new ministry, and the politics of culture. *The International Journal of the Inclusive Museum*, 17(2), 235–257. <https://doi.org/10.18848/1835-2014/cgip/v17i02/235-257>

Whittington, V. (2022). Decolonising the museum? *Culture Unbound Journal of Current Cultural Research*, 13(2), 250–274. <https://doi.org/10.3384/cu.3296>

Banksy dan Lukisan Mural di Palestina dan Kosmopolitanisme Estetis Posmodern

Ananda Rizal Arifudin Caesar



Gambar 1: Love Is in the Air (Banksy, 2005).

Pendahuluan

Banksy adalah sebuah nama samaran yang dimiliki oleh seorang artis 'jalanan' Inggris yang berasal dari Bristol. Meskipun Banksy telah aktif 'melukis' dari tahun 1990-an dan Banksy telah menjadi sosok yang melegenda dalam budaya seni kontemporer, namun hingga saat ini publik benar-benar belum mengetahui siapa sebenarnya sosok asli dibalik nama 'Banksy' tersebut. Van Sandwijk (2022) menjelaskan bahwa terdapat beberapa teori yang diusulkan oleh media hingga studi saintifik yang menyatakan bahwa sosok dibalik Banksy adalah seseorang bernama Robin atau Robert Banks atau Robin Gunningham, tetapi Banksy sendiri belum pernah mengkonfirmasi kebenaran teori tersebut. Berdasarkan video-video yang diunggah oleh Banksy di akun Instagramnya, publik hanya bisa menerka bahwa Banksy adalah seorang laki-laki paruh baya berkulit putih. Van Sandwijk (2022) berpendapat bahwa anonimitas Banksy memungkinkan Banksy untuk men-substitusikan dirinya sebagai figur 'orang biasa' sekaligus menciptakan aura misterius yang mampu menarik perhatian media massa yang signifikan.

Dalam arti sepenuhnya, Banksy dapat dikategorikan sebagai seniman pos-modern paling berpengaruh dalam beberapa dekade terakhir. Alih-alih menggunakan metode seni rupa klasik seperti lukisan, Banksy menggunakan metode grafiti stensil dengan 'kuas' berupa cat kaleng semprot dan 'kanvas' yang jauh lebih besar daripada secarik kanvas putih, Banksy menggunakan gedung, tembok, trotoar, dan objek-objek publik

lainya untuk membuat seninya. Dalam arti sepenuhnya juga, Banksy dapat diargumentasikan sebagai sebuah 'vandal'. Namun, Van Sandwijk (2022) menjelaskan bahwa beberapa tahun setelah Banksy aktif melukis di objek-objek publik ini, terjadi sebuah efek penerimaan oleh masyarakat alih-alih penolakan. Penerimaan karya-karya Banksy oleh masyarakat dinamakan 'efek Banksy' dimana efek ini membawa seni jalanan menuju arus *mainstream* seni populer yang mampu diterima oleh masyarakat secara luas. Hal ini dikarenakan karya-karya Banksy secara artistik memang memiliki nilai yang sangat tinggi. Van Sandwijk (2022) menggambarkan karya Banksy memiliki kemampuan untuk melakukan 'kompresi semiotik' dimana Banksy mampu menggunakan simbol keseharian yang simplistik, namun dapat men-jukstaposisikanya dengan semiotika lainya yang mengakibatkan implikasi arti yang sangat kompleks, dengan masih menjaga bentuk seni yang sederhana, sehingga mampu menyampaikan 'pesan' dengan cepat ke masyarakat yang melewati karyanya.



Gambar 2: Royal Courts of Justice (Banksy, 2025)

Namun, karir Banksy juga tidak luput dari kritik. Selain kritik dari pemerintah akibat sifat vandalistik karyanya, atau kritik dari 'struktur' yang menjadi korban dari kritikan Banksy, Banksy juga mendapatkan kritik dari rekan sesama artis jalanan. Hal ini dikarenakan karya-karya Banksy meskipun anti-kapitalisme, anti-struktur, anti-pemerintah, namun malah dapat diterima di galeri, dan rumah lelang elit yang juga menjadi objek kritik dari Banksy. Banksy juga menerima dan menikmati 'hasil' dari penjualan-penjualan karyanya tersebut (Van Sandwijk, 2022).

Pertanyaan mendasar dari tulisan ini adalah "Apakah bisa Banksy di-konstitusikan sebagai aktor kosmopolitan estetik? dan Bagaimana Banksy menjadi aktor

kosmopolitan estetik?”. Penulis berargumen bahwa Banksy adalah seorang aktor estetik kosmopolitan, meskipun cara bagaimana banksy dapat dikonstruksikan sebagai seorang kosmopolitan estetik merupakan cara yang unik.

Proses Kosmopolitanisme dalam Seni

Sebelum menyelam lebih jauh membedah studi kasus Banksy, penulis harus lebih terdahulu menjelaskan bagaimana penulis memahami kosmopolitanisme estetis sehingga penulis bisa berargumen bahwa Banksy adalah seorang aktor kosmopolitanisme estetis. Ulf Hannerz (dalam Nava, 2007) berargumen bahwa kosmopolitanisme adalah sebuah disposisi yang melibatkan keterbukaan intelektual dan estetika terhadap pengalaman kebudayaan yang beragam. Nava (2007) berargumen bahwa kosmopolitanisme estetis sangat dekat dengan konsep *deep* atau *visceral cosmopolitanism* yang berfokus pada konsep inklusif kosmopolitanisme terutama pada perasaan atau atraksi terhadap identifikasi dengan ‘*otherness*’ dan perbedaan. Sentimen yang sama juga digarispawahi oleh Magaldi (2016) yang menyatakan bahwa inti dari kosmopolitan estetis adalah kemauan untuk berinteraksi dengan ‘lainya’ dan kemampuan untuk menavigasi berbagai konteks kultural.

Maftai (2014) berargumen bahwa proses kosmopolitanisme di seni adalah proses mempertanyakan kembali dan membongkar batasan-batasan tradisional yang telah terstruktur sebelumnya. Proses ini terjadi melalui tiga hal 1. Material atau komponen fisik atau subjek dari karya seni tersebut; 2. Teknik atau metode artistik yang digunakan dalam membuat karya seni tersebut, dalam hal ini metode tersebut dapat dipinjam dari kultur lain; 3. Pesan kosmopolitan baik implisit maupun eksplisit mengenai keadaan sosial dan politik yang berusaha disampaikan oleh karya seni tersebut.

Dengan mengaplikasikan elemen-elemen tersebut, Maftai (2014) berargumen bahwa karya seni modern mampu menantang ‘dirinya sendiri’ dan secara bertahap mampu melunturkan batasan-batasan politis (nasional/internasional), estetis (seni/bukan seni), dan kultur (kultur tinggi/kultur rendah). Maka dari itu kosmopolitanisme berfungsi sebagai 1. Alat pembentuk/pembayangan dunia yang memungkinkan individu untuk memposisikan diri mereka dalam gambaran dunia yang melampaui komunitas lokal mereka (Magaldi, 2016); 2. Alat untuk memfasilitasi kreativitas kolektif di mana berbagai bentuk karya seni dan ekspresi bisa dikonsumsi lintas batas (Magaldi, 2016); 3. Alat de-mistifikasi identitas nasional dan menggaris bawahi koneksi global yang tidak terlihat (Magaldi, 2016); 4. Sebagai modal trans-kultur yang memungkinkan pelaku seni untuk menghubungkan nilai-nilai dan jaringan sosial dari berbagai tempat (Schiller dan Meinhof, 2011).

Kembali kepada argumen bahwa Banksy adalah seorang aktor kosmopolitan estetik, argumen ini bermuara pada kesamaan dan keselarasan antara Banksy dengan prinsip-prinsip inti dari kosmopolitan estetik. Keselarasan ini dapat dilihat dari karya-karya yang telah ia produksi dan persona yang ia buat dan bagaimana hal-hal tersebut selaras dengan prinsip estetik kosmopolitan terutama dengan prinsip estetik kosmopolitanisme dan seni modern yang berusaha untuk meruntuhkan batasan-batasan tradisional, turut ikut serta dengan aktivitas ‘pembentukan dunia’ melalui identitas karya subversif dan ironis milik Banksy untuk menantang otoritas legal, normatif, dan kultural yang telah mapan.

Banksy in Palestine

Penulis mengambil studi kasus *Banksy in Palestine* untuk memahami bagaimana Banksy bisa termasuk dalam aktor kosmopolitan estetis. Di tahun 2005, 2015, dan 2017, Banksy menyelundupkan dirinya ke Palestina untuk membuat beberapa mural hingga hotel dalam rangka untuk memprotes keadaan manusiawi yang terjadi di Palestina. Di tahun 2005, Banksy (2005) menjelaskan bahwa Palestina telah menjadi penjara terbuka terbesar di dunia lengkap dengan pos pemeriksaan, menara pengawas, dan tembok pembatas yang tingginya tiga kali lebih tinggi daripada tembok Berlin. Palestina sendiri telah diokupasi oleh militer Israel semenjak 1967 dan pembentukan penjara terbuka terbesar ini dimulai pada tahun 2002, meskipun ilegal di bawah hukum internasional, Israel tetap membangun aparatus ‘keamanan’ ini yang menjadikan ‘perbatasan’ ini menjadi destinasi liburan terbaik bagi para artis grafiti (Banksy, 2005). Di bukunya (Banksy, 2005) Banksy juga membagikan beberapa interaksi dengan masyarakat lokal yang ia temui.



Gambar 3: Segregation Wall, Palestine. Banksy (2005).

Pada pembuatan mural ini, pemandu Banksy menyatakan bahwa tepat di tempat ini merupakan tempat yang aman untuk Banksy membuat muralnya dikarenakan militer Israel hanya datang dan memantau tempat tersebut di musim dingin, namun setelah 25 menit Banksy melukis dan telah kembali ke kendaraannya, pemandunya dengan tertawa histeris menyatakan bahwa militer Israel di menara pengawas telah membidik mereka dengan senapan (Banksy, 2005). Banksy juga membuat beberapa mural bertemakan ‘rumput tetangga selalu lebih hijau’.



Gambar 4 Segregation Wall, Palestine. (Banksy, 2005).



Gambar 5 Ramallah Checkpoint, Palestine. (Banksy, 2005).

Interaksi menarik yang digarisbawahi oleh Banksy (2005) adalah ketika Ia bertemu dengan seorang bapak-bapak tua yang tertarik dengan aktivitas yang sedang Ia lakukan. Bapak itu berpendapat bahwa Banksy membuat tembok segregasi terlihat

indah dengan lukisanya, mengira bahwa bapak tersebut memuji Banksy, Banksy berterima kasih kepada bapak tersebut. Namun, bapak tersebut berpendapat bahwa ia tidak menginginkan tembok segregasi tersebut menjadi indah, ia membenci tembok tersebut, dan menginginkan Banksy untuk pulang ke tempat asalnya. Banksy juga tidak luput dari perhatian militer Israel, beberapa kali Banksy menjadi target dari ‘tembakan peringatan’ ketika ditanya mengenai kegiatan ‘ilegal’ yang ia lakukan, Banksy menjawab, “Seberapa melanggar hukumkah (tindakan kami) merusak tembok yang telah dinyatakan melanggar hukum oleh Mahkamah Internasional?” – (Banksy, 2005)

Di tahun 2015 Banksy kembali menyelundupkan dirinya ke Palestina tepatnya ke Gaza. Kunjungan Banksy di tahun 2015 ini terjadi setahun setelah Operasi Tepi Pelindung (*Operation Protective Edge*) dilayangkan oleh militer Israel di tahun 2014. Banksy berusaha untuk menyebarkan kerusakan yang dihasilkan oleh militer Israel akibat serangan tersebut.



Gambar 6 Bomb Damage, Gaza, Palestine (Banksy, 2015).

Banksy menggunakan semiotika sederhana dan melakukan jukstaposisi dengan keadaan sekitar yang porak-poranda. Di karyanya yang berjudul *Bomb Damage*, Banksy menggunakan objek patung klasik ternama milik Rodin yang berjudul *The Thinker*, namun, alih-alih meletakkan tangan di dagu untuk berpikir, Banksy mengubah peletakan tangan di kepala yang tengah menunduk, menandakan bahwa objek tersebut sedang menangis melihat keadaan sekitar yang telah luluh lantah.



Gambar 7 Kitten, Gaza City, Palestine (Banksy, 2015).

Banksy juga menggambar sebuah mural seekor anak kucing yang bermain dengan gumpalan besi berkarat seakan-akan besi tersebut adalah segumpal benang *wool*. Ketika ditanya oleh orang sekitar apa yang ia gambar, ia menjawab dengan pernyataan: “Saya ingin menggaris bawah kerusakan yang terjadi di Gaza dengan mengunggah foto-foto di website saya, namun orang-orang di internet hanya menginginkan untuk melihat gambar anak kucing”. – (Banksy, 2015).

Banksy juga menggarisbawahi interaksi yang ia lakukan dengan penduduk lokal: “Kucing ini memberi tahu dunia bahwa ia merindukan kebahagiaan dalam hidupnya, kucing ini menemukan sesuatu untuk dimainkan, namun bagaimana dengan anak-anak kami?”- (Anonim dalam Banksy, 2015).



Gambar 8 Watchtower, Gaza City, Palestine (Banksy, 2015).

Pada tahun 2017, Banksy secara pribadi membuka sebuah hotel bernama “*The Walled Off Hotel*” (WOH) atau Hotel yang Dikelilingi Tembok. Hotel ini memiliki tajuk “*The Worst View of Any Hotel in the World*” dikarenakan tempatnya yang langsung berhadapan dengan tembok segregasi yang terletak di Bethlehem, West Bank, Palestina.



Gambar 9 The Walled Off Hotel, Bethlehem, West Bank, Palestine (Shaw, 2025).

WOH merupakan sebuah hotel butik fungsional yang interiornya didesain oleh Banksy. Hotel ini memiliki karya-karya orisinal Banksy dan kamar-kamar tematik yang fungsional. Pemilihan pembukaan hotel pada tahun 2017 merupakan pilihan sadar dalam rangka ‘memperingati’ 100 tahun kontrol Inggris atas Palestina (1917) yang membantu memulai seratus tahun kebingungan dan konflik di tanah Palestina (WOH, tt).



Gambar 10 Salah satu kamar di WOH (WOH via Instagram 2017).

Salah satu kamar terbaik di WOH adalah kamar presidensial. Disadur dari laman resmi WOH, WOH (2017) mendeskripsikan kamar tersebut sebagai “Kamar yang dilengkapi dengan seluruh kebutuhan yang dibutuhkan oleh seorang pemimpin negara yang korup – sebuah bak rendam yang mampu menampung hingga 4 orang pengunjung, karya seni orisinal, perpustakaan, bioskop pribadi, taman atap, bar tiki, dan ornamen air yang terbuat dari tangki air yang penuh lubang peluru. Dilengkapi dengan seperangkat lengkap mineral mandi dari Laut Mati dan layanan makan di kamar yang tersedia berdasarkan permintaan” (WOH, tt). Kemewahan yang ditawarkan di kamar presidensial ini adalah sebuah jukstaposisi sadar yang dipilih oleh Banksy di mana keadaan sekitar yang *‘remarkable and touching’* di jukstaposisikan dengan kenyamanan kelas atas.

Banksy sebagai Aktor Kosmopolitan Estetis

Sesuai dengan argumen Maftai (2014) bahwa proses kosmopolitanisasi estetis terjadi melalui tiga hal (material, teknik, dan pesan), Banksy telah menunjukkan bahwa dirinya adalah seorang aktor kosmopolitan estetis. Dari segi material, Banksy di Palestina menggunakan tembok segregasi, bangunan yang hancur, hingga hotel yang terletak di perbatasan antara Bethlehem dan Jerusalem. Dari segi teknik seni, kebanyakan dari seni yang Banksy produksi di Palestina masih menggunakan metode grafiti stensil. Grafiti bukanlah metode *non-western*, faktanya, grafiti berasal dari jalanan New York pada tahun 1970-an (Spring, 2008). Namun, Grafiti merupakan alat ekspresi artistik yang digunakan oleh anak muda miskin di jalanan kota New York untuk mendapatkan ketenaran (Spring, 2008). Selain itu, Spring (2008) menjelaskan bahwa Grafiti merupakan metode seni yang secara langsung menantang otoritas. Tantangan terhadap otoritas ini terjadi karena grafiti adalah alat ekspresi diri untuk mempercantik ruang urban yang rusak. Kerusakan yang terjadi di daerah urban kemungkinan besar terjadi akibat kelalaian pemerintah dalam menangani permasalahan urban tersebut.

Banksy bukanlah artis pertama yang melukis grafiti di tembok segregasi Palestina. Lovatt (2010) menjelaskan bahwa pemuda-pemuda Palestina dan artis-artis Palestina telah melakukan kegiatan melukis grafiti sebagai bentuk ‘perlawanan’ sejak peristiwa Intifada Pertama. Lovatt (2010) juga menjelaskan bahwa penggunaan grafiti di kawasan Palestina telah berevolusi menjadi bentuk alternatif komunikasi massa yang memiliki fungsi berbeda-beda berdasarkan tempat di mana grafiti tersebut dilukiskan. Grafiti merupakan metode kaum muda Palestina untuk mengartikulasikan identitas ke-Palestinaan mereka yang ter represi di bawah kekangan Israel (Lovatt, 2010). Pemuda-pemuda palestina biasanya menggunakan objek

gambar peta Palestina sebelum 1948 dan *Kifeyeh* hitam putih sebagai sebuah pemersatu *imagined community* yang ditempa berdasarkan penderitaan kolektif (Lovatt, 2010).

Lebih lanjut, Lovatt (2010) menjelaskan bahwa grafiti di Palestina tidak hanya berperan sebagai alat resistensi melalui vandalisme, namun grafiti dapat diterjemahkan sebagai sebuah transkrip tersembunyi yang menandakan adanya penanda wilayah oleh aktor *neo-tribe* di Palestina. Penggunaan metode yang *western* di kawasan Palestina ini kemudian dicontohkan oleh Lovatt (2010) sebagai sebuah bentuk nyata konsep Glokalisasi di mana terjadi difusi kontekstual global dengan konteks lokal. Baik Lovatt (2010) dan Millani (2021) setuju bahwa tembok segregasi telah menjadi media komunikasi politik bagi masyarakat Palestina. Namun, Lovatt (2010) berargumen bahwa terjadi perbedaan translasi akan bagaimana komunikasi politik ini seharusnya dilakukan. Kebanyakan artis grafiti global berusaha untuk ‘mempercantik’ keadaan tembok segregasi dengan karya mereka, namun masyarakat lokal Palestina menganggap bahwa kecantikan yang diberikan oleh karya grafiti ini membuat kehadiran tembok segregasi menjadi sebuah hal yang dapat diterima oleh masyarakat umum. Pengalaman ini juga terjadi secara langsung kepada Banksy (hal 6). Namun, Lovatt (2010) juga menjelaskan bahwa terdapat konsep yang bernama *braconnage culturel* yang berarti pembajakan kultur di mana artis membajak fungsi asli dari tembok segregasi sebagai simbol penjajahan dan pemecah belah, menjadi sebuah simbol resistensi.

Dari segi pesan, Banksy sangatlah bersimpati dengan permasalahan perjuangan Palestina. Karya-karya Banksy di Palestina sangat bergantung pada jukstaposisi semiotik sederhana yang berimplikasi pada ‘arti’ yang kompleks. Dari segi arti, karya Banksy merupakan kulminasi dari segi-segi sebelumnya (material dan metode) untuk menceritakan kisah masyarakat Palestina kepada penikmat seni utama Banksy di dunia bagian barat. Hal ini kemudian memungkinkan karya Banksy untuk menjalin keterlibatan emosional lintas batas. Millani (2021) mengutip Khader (2018 dalam Millani, 2021) menjelaskan bahwa melalui karya Banksy di WOH, Banksy mampu menangkap ambivalensi ruang. Ambivalensi ini diciptakan melalui realitas distopia di Palestina (keadaan sekitar) dan keadaan utopia di dalam hotel. Namun, Banksy juga mampu melakukan upaya universal untuk menaruh hubungan perjuangan Palestina untuk kemerdekaan dengan perjuangan komunitas ‘terbuang’ lainnya di dunia (Khader 2018 dalam Millani, 2021). Banksy juga mampu menciptakan paralaks arsitektur untuk menggambarkan kontradiksi antara kebebasan mobilitas ide bebas, sehingga memungkinkan berdirinya hotel tersebut,

namun di sisi lain, pembatasan mobilitas warga Palestina di bawah kedudukan militer Israel dan rezim kolonial zionis Israel (Khader 2020 dalam Millani, 2021).

Lebih lanjut, keselarasan Banksy dengan konsep kosmopolitanisme estetis dapat terlihat dari bagaimana Banksy mampu melunturkan batas-batas universal. Dari segi politis, Banksy mampu melunturkan batasan tradisional dan narasi-narasi tradisional mengenai Palestina terutamanya di kawasan dunia barat. Dengan menunjukkan kerusakan yang terjadi di Palestina, dan jukstaposisi dengan apa yang didirikan oleh Israel, Banksy menunjukkan bahwa narasi tradisional yang menyatakan bahwa Israel adalah aktor politik yang bertanggung jawab perlu kembali untuk dipertanyakan. Dari segi estetis, Banksy juga menantang perbedaan antara ‘seni’ dan ‘vandalisme’. Fakta bahwa Banksy menyelundupkan dirinya masuk ke Palestina, dan melakukan kegiatan vandalisme pada objek yang bersifat ilegal (tembok segregasi) atau bangunan yang dihancurkan secara ilegal memberikan arti tambahan pada distingsi ‘seni’ dan ‘vandalisme’. Kemampuan Banksy ini kemudian membuat Banksy mampu untuk menantang batasan kultur, dari yang tadinya melihat grafiti sebagai ‘seni rendahan’ atau seni jalanan menjadi seni yang mampu diterima oleh masyarakat umum bahkan diterima oleh penikmat seni ‘tinggi’.

Di sisi lain, Banksy juga menerima kritik atas tindakan di Palestina. Millani (2021) menjelaskan bahwa beberapa kritik, menganggap bahwa Banksy secara tidak langsung melakukan aksi yang mempertontonkan kemalangan masyarakat Palestina. Dalam kritik ini, Banksy dianggap sebagai aktor internasional yang memanfaatkan kemalangan masyarakat Palestina demi keuntungan sendiri. Banksy juga dianggap secara tidak langsung memoderasi nilai kemalangan masyarakat Palestina menjadi sesuatu yang secara visual menarik dan bisa ‘dinikmati’ oleh budaya konsumerisme. Secara langsung Banksy juga dianggap mengkomodifikasi kemalangan untuk mengambil untung secara pribadi baik dari karya-karyanya yang terjual maupun dari hasil keuntungan WOH (Millani, 2021). WOH sendiri menepis pernyataan tersebut dengan menjelaskan WOH telah menjadi bisnis lokal di Palestina dan seluruh keuntungan yang didapatkan oleh Hotel akan dikembalikan ke proyek-proyek lokal yang membantu Palestina dan komunitas-komunitas di Palestina (WOH, tt).

Kesimpulan

Sebagai Kesimpulan, penulis berargumen bahwa Banksy dapat dikonstitusikan sebagai seorang aktor kosmopolitan estetis. Hal ini terjadi akibat keselarasan yang kuat antara karya-karya yang Ia produksi dengan prinsip fundamental kosmopolitan estetis. Faktanya, karya-karya yang di produksi oleh Banksy mampu membangun

keterlibatan emosional lintas batas dengan menghubungkan pengalaman lokal masyarakat Palestina (Ramallah, Gaza, *West Bank*) kepada masyarakat global yang lebih luas khususnya penikmat utama Banksy di belahan dunia barat. Selain menghasilkan karya yang secara objektif memang artistik, Banksy juga melakukan sebuah proses dalam konsep kosmopolitan estetik yang bernama *world making*. Melalui seni, Banksy mampu mempertanyakan dan menantang batasan-batasan tradisional (terutama masyarakat barat) mengenai politik, kultur, dan estetis yang selama ini telah dianggap mapan.

Menggunakan kerangka yang telah disediakan oleh Maftai (2014) mengenai proses kosmopolitanisasi, Banksy juga telah dapat dikonstitusikan sebagai aktor kosmopolitan estetik melalui pemenuhan tiga dimensi utama: 1. Segi material; 2. Metode; dan 3. Pesan. Dari segi material, Banksy menggunakan tembok segregasi, reruntuhan bangunan akibat konflik, hingga ruang komersial *The Walled Off Hotel*. Hal ini menunjukkan bahwa material seni yang dipilih dan digunakan secara sadar dapat digunakan sebagai media yang tak terpisahkan dari pesan yang ingin disampaikan oleh Banksy. Penggunaan metode grafiti stensil juga memberikan karakter subversif seni jalanan yang secara historis memang memiliki latar belakang pertentangan terhadap otoritas. Pesan yang kemudian menjadi kulminasi dari kedua hal sebelumnya kemudian dibangun dengan menggunakan karakter *semiotic juxtaposition* yang memungkinkan karya Banksy melampaui batas konteks lokal dan menerjemahkan kepada kehidupan sehari-hari masyarakat global terutamanya masyarakat barat. Dengan demikian karya-karya Banksy mampu membicarakan keadaan kemanusiaan di konteks lokal, dengan ‘bahasa’ yang lebih universal.

Daftar Pustaka

- Banksy. (2005). *Wall and Piece*. Century.
- Banksy (2015). *Make this the year YOU discover a new destination*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3e2dShY8jIo>
- Banksy (2025) [@Banksy]. (2025). *Royal Courts of Justice London*. [Photograph]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DOVoHlVDMIU/?img_index=2
- Schiller, G. N., & Meinhof, U. H. (2011). *Singing a new song? Transnational migration, methodological nationalism and cosmopolitan perspectives*. *Music and Arts in Action*, 3(3), 3–29.
- Lovatt, H. (2010). *The aesthetics of space: West Bank graffiti and global artists* (Unpublished dissertation). School of Oriental and African Studies.

- Maftai, Ş.-S. (2014). *Is cosmopolitanism a feasible paradigm for understanding modern art? A methodological proposal*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 149, 513–517. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.08.202>
- Magaldi, C. (2016). *Cosmopolitanism and music in the nineteenth century*. In *Oxford Handbooks Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.62>
- Milani, T. M. (2022). *Banksy's Walled Off Hotel and the mediatization of street art*. *Social Semiotics*, 32(4), 545–562. <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2114730>
- Nava, M. (2007). *Visceral cosmopolitanism: Gender, culture and the normalisation of difference*. Berg.
- Shaw, A. (2025). *Banksy's Bethlehem hotel, closed following 7 October attacks, reopens as 'cultural platform that carries the narrative of Palestine'*. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/>
- Spring, C. (2008). *Fear and loathing in contemporary British art: A critical analysis of the Banksy phenomenon* (Honors Thesis). LSU Scholarly Repository. https://repository.lsu.edu/honors_etd/1440
- The Walled Off Hotel (WOH). (tt). *The Walled Off Hotel*. <https://walledoffhotel.com/>
- The Walled Off Hotel (WOH) [@walledoffhotel]. (2017). #banksy #walledoffhotel [Photograph]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BUaN2n4DnxC/>
- Van Sandwijk, T. W. G. (2022). Banksy: Subverting legal authority. *Human(ities) and Rights Global Network Journal*, 4(2), 235–254.

Seni sebagai Bahasa Kemanusiaan Universal: *Venice Biennale 2024 dan Proyek Kosmopolitanisme Estetik*

Diaz Zulfa Farida Aini

Pendahuluan

Perkembangan terkini dalam kancah hubungan internasional ditandai dengan meningkatnya nasionalisme, krisis pengungsi terbesar yang pernah terjadi, dan runtuhnya sistem multilateral. Dalam kaitan tersebut muncul satu pertanyaan utama: dapatkah seni menjadi instrumen untuk mempromosikan kosmopolitanisme? *Venice Biennale*, sebagai pameran seni internasional terpanjang dan paling berwibawa di dunia yang dimulai sejak tahun 1895, menawarkan contoh nyata untuk mengeksplorasi pertanyaan tersebut secara empiris. Dengan bantuan pameran ke-60 yang diadakan pada tahun 2024, yang dikuratori oleh Adriano Pedrosa dan disebut "Stranieri Ovunque—Orang Asing di Mana-mana atau *Foreigners Everywhere*," tujuan utamanya menonjol, yaitu untuk menyoroti untuk pertama kalinya dalam sejarahnya seniman dari *Global South*, masyarakat adat, diaspora, dan kaum *queer* sebagai tokoh utama (Pedrosa, 2024).

Tema "Orang Asing di Mana-mana" memperoleh relevansi khususnya dengan latar belakang statistik yang diberikan oleh Komisaris Tinggi PBB untuk Pengungsi, yang menunjukkan bahwa pada tahun 2022, terdapat 108,4 juta orang yang mengungsi secara paksa – jumlah terbesar yang pernah tercatat – dengan jumlah yang lebih banyak lagi diperkirakan pada tahun 2023 (Pedrosa, 2024). Dengan demikian, muncul ironi yang aneh: meskipun kebebasan bergerak seniman dan ide semakin meningkat, kebebasan bergerak orang-orang yang terhambat oleh perang, perubahan iklim, dan kemiskinan semakin dibatasi karena benteng perbatasan. Dalam konteks ini, kosmopolitanisme, doktrin tentang seluruh umat manusia sebagai satu komunitas politik di atas batas-batas negara-bangsa, kembali memperoleh relevansi politiknya.

Diskusi tentang hubungan antara seni, estetika, dan kosmopolitanisme telah berkembang secara signifikan selama dekade terakhir. Teori kosmopolitanisme estetika diperkenalkan oleh para sarjana seperti Nikos Papastergiadis (2021, 2023), yang berpendapat bahwa seni memiliki potensi unik untuk melampaui batas-batas normatif kosmopolitanisme politik. Papastergiadis mencatat bahwa wacana politik dalam literatur filosofis biasanya dipandu oleh prinsip-prinsip normatif, yang terkait dengan *anthropos*, *polis*, dan *nomos*, sementara para seniman masih mencoba untuk mengembangkan kosmologi yang lebih umum (Papastergiadis, 2021). Pertanyaan

epistemik penting pun muncul untuk studi Hubungan Internasional: apakah estetika merupakan modalitas hubungan internasional yang independen, ataukah sarana yang selalu tunduk pada kepentingan negara dan modal?

Tulisan ini kemudian mencoba mengeksplorasi isu dengan pertanyaan bagaimana *Venice Biennale 2024* mampu menerapkan kosmopolitanisme estetika sebagai model hubungan internasional, dan seberapa sukseskah ia dalam mengatasi kendala strukturalnya sebagai sebuah institusi yang berada di tengah geopolitik seni Barat? Tesis utama menyatakan bahwa *Venice Biennale 2024* merupakan tonggak kosmopolitanisme estetika dalam hal tantangannya yang disengaja terhadap sentrisme epistemik Barat melalui penafsiran ulang perasaan menjadi asing sebagai keadaan eksistensial semua manusia, bukan hanya komunitas tertentu. Namun, konfrontasi antara ambisi tersebut dan aspek struktural acara tersebut menjadikannya contoh kosmopolitanisme yang tidak sempurna dan dengan demikian memberikan pelajaran yang bermanfaat bagi hubungan internasional.

Kosmopolitanisme Estetika: Dari Polis ke Kosmos dalam Teori

Dari tradisi intelektual yang membentang kembali ke filsafat Stoik-Yunani hingga Kantianisme era Pencerahan, kosmopolitanisme adalah teori yang telah ditafsirkan ulang berkali-kali sepanjang waktu. Gagasan bahwa semua manusia termasuk dalam satu komunitas yang tidak mengenal batasan dalam hal geografi atau etnis selalu disesuaikan sesuai dengan kebutuhan zaman (Appiah, 2006). Tradisi ini memiliki dua cabang utama; yaitu, kosmopolitanisme normatif dan kosmopolitanisme estetika. Sementara yang pertama mengambil pendekatan institusi dan hukum terhadap keadilan dalam masyarakat global, yang kedua memperhatikan aspek budayanya.

Ketegangan ini diungkapkan oleh Nikos Papastergiadis (2021) dalam esainya yang inovatif, "Kosmos dan Nomos: Kosmopolitanisme dalam Seni dan Filsafat Politik". Papastergiadis mengkritik kecenderungan para filsuf terkemuka, termasuk Habermas, untuk membatasi kosmopolitanisme pada ruang terbatas polis dan nomos, yaitu politik negosiasi pengaturan hukum dan kelembagaan masyarakat yang terorganisir secara politik. Di sisi lain, para seniman dari modernis awal seperti Malevich hingga generasi saat ini terus mengeksplorasi kosmologi, hubungan manusia dengan seluruh alam semesta. Dengan demikian, pendekatan etis kosmopolitanisme estetika tampaknya sejalan dengan gagasan komunitas yang lebih besar daripada sekadar umat manusia (Papastergiadis, 2021).

Kejelasan metodologis dari argumen ini disajikan dalam buku Papastergiadis, *The Cosmos in Cosmopolitanism* (2023), di mana penulis menyarankan untuk tidak meninggalkan kosmopolitanisme – yang dikritik karena perspektif universalis Eropanya – tetapi, sebaliknya, untuk memperbaruinya melalui penyelidikan tentang cara para seniman visual memperlakukan Isu-isu yang berkaitan dengan kosmos (Papastergiadis, 2023). Meskipun Kant menganggap kosmopolitanisme sebagai cita-cita teleologis umat manusia, ia mengalihkan perhatian dari keterkaitan kosmos ke prinsip-prinsip praktis hidup berdampingan secara damai. Dalam konteks saat ini, seniman dan pemikir dari *Global South* mengembangkan gagasan baru tentang kosmos, di mana kosmos bergabung dengan polis dan, dengan demikian, mendekolonisasi perspektif yang mengasingkan umat manusia dari kesatuannya sendiri.

Dengan cara yang sama, Appiah (2006) mengusulkan versi kosmopolitanisme yang didasarkan pada dua konsep yang berjalan beriringan: rasa tanggung jawab global dan pengakuan perbedaan lokal yang sah. Kosmopolitanisme tidak berarti menghapus semua perbedaan agar dunia menjadi homogen; itu berarti mampu menghargai dan berinteraksi dengan perbedaan melalui pengetahuan tentang kesetaraan martabat manusia. Versi kosmopolitanisme ini berbeda dari internasionalisme liberal karena tidak mengasumsikan keberadaan nilai-nilai yang seragam dan bertentangan dengan relativisme budaya yang tidak memungkinkan interaksi antar budaya yang berbeda. Dengan demikian, versi kosmopolitanisme yang diusulkan sangat relevan untuk menjelaskan peran pameran seni dalam hal perbedaan dan persamaan.

Cicchelli dkk. (2021), dalam sosiologi budaya, mengusulkan definisi kosmopolitanisme estetika sebagai situasi budaya ketika kekhususan etno-nasional masyarakat modern bertemu dengan budaya global melalui apresiasi dan interaksi seni transnasional. Para penulis membandingkan Paris, São Paulo, dan Seoul untuk menunjukkan bahwa kosmopolitanisme estetika bekerja secara berbeda tergantung pada konteksnya dan berfungsi sebagai vektor pengembangan diri dan pengayaan diri bagi individu. Hal ini penting dalam kaitannya dengan makalah ini karena berarti bahwa kosmopolitanisme estetika bukanlah proses statis tetapi dinamis yang perlu dibahas dari perspektif lokal. Oleh karena itu, makna pameran seni yang dibahas tidak dapat dianggap sama untuk semua orang.

Kosmopolitanisme di *Venice Biennale*: Tinjauan Sejarah Pameran

Tidak dapat disangkal bahwa *Venice Biennale* memiliki sejarah yang tidak dapat dipisahkan dari geopolitik Eropa pada abad kesembilan belas dan kedua puluh. Didirikan pada tahun 1895 dan terutama bertujuan untuk mengembangkan pasar baru untuk seni modern, biennale ini mengikuti model paviliun nasional yang tidak hanya secara arsitektur tetapi juga secara ideologis merupakan ekspresi dunia yang diatur di sekitar negara bangsa (Wikipedia, 2024). Paviliun permanen yang terletak di Giardini pada dasarnya sesuai dengan kekuatan sentral historis: Belgia membangun paviliun pertamanya pada tahun 1907, kemudian Jerman, Hongaria, dan Inggris pada tahun 1909, dan Prancis dan Swiss pada tahun 1912. Dengan demikian, keberadaan atau tidak adanya paviliun nasional di *Venice Biennale* merupakan indikator diplomasi budaya dan geopolitik negara-negara ini (Postcolonial Politics, 2023).

Benturan yang melekat antara sifat nasionalis struktural *Biennale* dan kosmopolitanisme menjadi jelas dalam versi-versi yang lebih baru. Seperti yang dikomentari oleh seorang kritikus seni terkenal, format biennale itu sendiri sudah ketinggalan zaman dan terbatas secara geopolitik dalam konteks sifat kosmopolitannya (The Week, 2026). Pertanyaannya adalah apakah sebuah organisasi yang didasarkan pada konsep bangsa dapat eksis sekaligus sebagai tempat solidaritas transnasional kosmopolitan. Penelitian yang dilakukan menunjukkan bahwa ini adalah bentuk diskusi yang berbeda tentang kemampuan organisasi internasional dari sistem Westphalia untuk memasukkan kepentingan mereka yang melampaui negara-bangsa.

Sebaliknya, *Biennale* adalah contoh diplomasi budaya dan proyeksi kekuatan lunak dari negara-negara. Sebuah studi empiris tentang kekuatan lunak dalam konteks seni internasional menunjukkan bahwa partisipasi dalam festival seni internasional dapat menjadi cara yang efektif untuk membentuk citra nasional dan kekuatan lunak di lingkungan internasional (Ayegbusi dkk., 2022). Hal ini membuat interpretasi kosmopolitan dari biennale menjadi agak rumit karena, meskipun membantu menciptakan lingkungan untuk pertukaran budaya yang tulus, pada saat yang sama, ini adalah kompetisi antar negara yang tersembunyi di bawah panji estetika. Dengan demikian, pemahaman tentang *Venice Biennale* harus menyiratkan keterampilan analitis yang memungkinkan untuk mengenali kedua aspek tersebut.

"Orang Asing di Mana-mana": Dekolonisasi Estetika dan Artikulasi Ulang Global Selatan

Pameran Internasional ke-60 *Venice Biennale* (2024), yang dikuratori oleh Adriano Pedrosa—kurator Amerika Latin pertama yang memimpin organisasi pameran internasional Biennale—secara eksplisit membayangkan dekolonisasi sebagai proyek artistik dan epistemologis. Dengan menggunakan partisipasi 331 seniman, hampir seluruhnya dari *Global South*, Pedrosa berharap untuk membayar hutang sejarah dan menarik perhatian pada seniman yang sebelumnya telah terpinggirkan (Borja-Villel, 2024). Upaya kuratorial semacam itu yang lebih dari sekadar perubahan demografis; ini tentang mengubah epistemologi seni itu sendiri dan definisi tentang apa yang membuat seni universal dan siapa yang memutuskan universalitas tersebut.

Pilihan nama untuk pameran, *Stranieri Ovunque*, Orang Asing di Mana-mana, didasarkan pada karya Claire Fontaine—sekelompok seniman yang menciptakan patung neon dalam frasa yang ditulis dalam berbagai bahasa lokal tempat karya mereka dipajang. Menurut Pedrosa, ada beberapa kemungkinan makna dari frasa tersebut: orang asing dapat ditemukan di mana saja; seseorang selalu menjadi orang asing di mana pun; dan untuk sejarah Venesia, kota pengungsi, frasa tersebut berarti dukungan dan deklarasi identitas (Pedrosa, 2024). Selain itu, gagasan tentang "orang asing" (*straniero/étranger*), yang terhubung secara etimologi dengan kata "*strano*" (aneh), juga merujuk pada konsep *Das Unheimliche* dari Freud, yang menyiratkan bahwa menjadi "orang asing" bukanlah karakteristik bawaan tetapi sebuah hubungan.

Seniman yang identitasnya terkait dengan orang asing, imigran, ekspatriat, diaspora, emigran, pengasingan, dan pengungsi menjadi fokus pameran dengan perhatian khusus diberikan kepada seniman yang telah melintasi batas dari *Global South* ke *Global North*. Migrasi dan dekolonisasi muncul sebagai dua tema yang saling terkait dan penting dalam pameran (Pedrosa, 2024). Dalam konteks kosmopolitanisme estetika, pilihan kuratorial ini memiliki makna yang signifikan: perpindahan dan marginalisasi tidak lagi menjadi pengalaman luar biasa yang hanya memengaruhi beberapa orang, tetapi menjadi pengalaman yang dapat memiliki signifikansi universal karena sifat manusia.

Upaya Pedrosa untuk menetapkan penyebut umum bagi praktik-praktik negara seperti Peru, Selandia Baru, Cina, dan Lebanon memberikan kesempatan untuk melakukan pembacaan yang menarik seperti menyatukan Rubem Valentim dan

Bertina Lopes atau Ernest Mancoba bersama Olga de Amaral dan Sayed Haider Raza. Contoh-contoh pertemuan seperti itu menyoroti aspek-aspek modernisme transkontinental dan afinitas dekolonial yang harus dipelajari (Borja-Villel, 2024). Dalam kerangka hubungan internasional, contoh-contoh pertemuan tersebut dapat dianggap sebagai manifestasi konkret dari "percakapan kosmopolitan" yang dirujuk oleh Appiah, di mana tujuannya bukanlah untuk membangun konsensus palsu tetapi untuk meningkatkan pengetahuan melalui paparan terhadap perbedaan.

Dari sudut pandang kuratorial, pameran internasional ini dibagi menjadi dua bagian: *Nucleo Contemporaneo* dan *Nucleo Storico*. Bagian historis pameran ini menampilkan karya-karya terpilih dari seniman abad ke-20 yang belum pernah diwakili di Biennale sebelumnya. Penting untuk dicatat bahwa marginalisasi produksi seni non-Barat adalah masalah estetika yang berkembang karena mekanisme kolonialisme dan bukan hanya kesenjangan dalam sejarah (La Biennale, 2024). Aspek pameran ini sangat relevan dengan bidang studi hubungan internasional karena Biennale dapat berfungsi sebagai contoh lembaga budaya internasional yang berfungsi sebagai instrumen pemeliharaan hegemoni dan reformasi kuratorial sebagai tindakan dekolonisasi epistemologis.

Ketegangan Struktural: Kosmopolitanisme vs Hierarki

Terlepas dari berbagai tujuan inklusivitas *Venice Biennale 2024*, terdapat ketegangan struktural tertentu yang perlu dipertimbangkan secara kritis untuk menghindari romantisasi kapasitas kosmopolitan lembaga budaya ini. Pertama-tama, telah diklaim bahwa representasi seni Pribumi dan Selatan dalam Biennale tidak berarti bahwa *Biennale* mengikuti praktik dekolonial sementara didasarkan pada kerangka *biennale* di mana negara-negara yang lebih maju mendominasi dalam struktur representasi (ARTnews, 2024). Paviliun-paviliun yang memiliki hunian permanen di Giardini adalah milik negara-negara yang secara tradisional dianggap sebagai negara Barat, sementara paviliun-paviliun negara-negara yang termasuk dalam Global South harus ditempatkan sementara di Arsenale atau di luar kompleks utama.

Kontradiksi lain terkait dengan apa yang digambarkan oleh kritikus *ArtReview* sebagai kosmopolitanisme yang jinak. Kritik tersebut berfokus pada obsesi kurator liberal dan lembaga seni kontemporer terhadap gagasan merayakan keragaman dan marginalisasi sebagai fenomena estetika tanpa membahas kondisi material dan struktural yang menyebabkan marginalisasi (ArtReview, 2024). Dalam konteks gagasan kosmopolitanisme estetika Papastergiadis, hal itu dapat digambarkan sebagai ketidakmampuan untuk secara konsisten melampaui *nomos* (tatanan yang

berlaku) dan bergerak menuju *kosmos* (visi alternatif). Tindakan estetika solidaritas dengan orang asing dapat berfungsi sebagai semacam katarsis yang memungkinkan struktur-struktur yang menghasilkan keasingan ini untuk eksis.

Kontradiksi ketiga terkait dengan bentuk paviliun nasional itu sendiri. Menurut Institut Seni Visual Internasional (INIVA), bentuk ini menyiratkan representasi yang meratakan perbedaan antara warga negara menjadi bentuk biner. Dengan menggunakan bentuk yang mereproduksi konsep kebangsaan yang didasarkan pada teritorialitas, format ini mengecualikan komunitas tanpa kewarganegaraan, diaspora, pengungsi, dan migran ekonomi (INIVA, 2022). Kontradiksi ini sangat jelas mengingat tema *biennale* ini, "Orang Asing di Mana-mana," karena mereka yang paling asing tidak terwakili dalam konteks nasional institusional ini.

Kritik terhadap konsep Ketidakadilan Estetika dalam Lopes (2024) menyatakan bahwa gagasan kosmopolitanisme—gagasan tentang paradigma yang menghargai pemeliharaan nilai-nilai sosio-kultural estetika dan otonomi—cenderung mengabaikan asimetri korban dan pelaku yang ada dalam struktur kekuasaan yang mengatur siapa yang boleh berbicara dan siapa yang boleh mendengarkan dalam konteks forum seni internasional. Kritik terhadap pendirian Lopes menyatakan bahwa teori kosmopolitan yang memandang seni sebagai "zona bebas konflik" pada dasarnya mampu menghadapi kenyataan bahwa konflik adalah elemen yang sangat nyata dalam kehidupan estetika dan terkadang dapat diinginkan (JAAC, 2026). Gagasan di atas sangat relevan dengan konteks *Venice Biennale* 2024 karena pameran jujur yang membahas kondisi global tidak dapat menghindari konflik.

Implikasi bagi Hubungan Internasional: Seni sebagai Bidang Politik Global

Analisis *Venice Biennale* 2024 melalui lensa kosmopolitanisme estetika menyoroti beberapa implikasi bagi bidang hubungan internasional. Pertama, menjadi jelas bahwa bidang budaya dan estetika bukan hanya refleksi dari politik dan hubungan internasional tetapi juga arena tempat negosiasi dilakukan. Dalam hal ini, diplomasi budaya ternyata merupakan bagian integral dari hubungan internasional. Menurut penelitian terbaru dan analisis komparatif tentang kekuatan lunak Brasil yang diterbitkan dalam Jurnal Ilmu Politik Brasil (2024), berpartisipasi dalam forum seni internasional adalah cara untuk menciptakan pengaruh dan citra; namun, dinamika interaksi estetika ini seringkali melampaui perhitungan strategis aktor negara.

Kedua, *Venice Biennale* 2024 mengilustrasikan bahwa konsep kosmopolitanisme estetika mampu memprediksi perubahan dalam sistem internasional yang belum

diimplementasikan dalam sistem politik. Representasi seniman pribumi dari Brasil, kelompok perempuan Māori, dan seniman *queer* dalam kerangka satu cerita yang diakui secara global menunjukkan proyeksi multipolaritas budaya, yang belum tercermin dalam arsitektur kelembagaan hubungan internasional, seperti Dewan Keamanan PBB dan lembaga Bretton Woods. Dalam aspek ini, seni mendahului diplomasi dan meramalkan tatanan dunia.

Ketiga dan mungkin yang terpenting untuk penelitian hubungan internasional, *Venice Biennale 2024* membuktikan bahwa kosmopolitanisme yang bermakna tidak mungkin hanya melalui praktik dan representasi diskursif, tetapi melibatkan perubahan struktural dalam kondisi aktual yang memungkinkan atau mencegah partisipasi tersebut. Memperluas gagasan “kosmopolitanisme dari bawah” yang dibahas oleh Papastergiadis dengan penekanannya pada bentuk-bentuk interaksi budaya yang tidak memaksa dan kartografi kosmopolitanisme dari bawah (Papastergiadis, 2017), kosmopolitanisme estetika yang bermakna harus mencakup pemahaman tentang ketidaksetaraan akses, ketidaksetaraan sumber daya, dan ketidaksetaraan visibilitas. Tanpa perspektif struktural ini, kosmopolitanisme estetika dapat dengan mudah berubah menjadi ideologi yang menyembunyikan ketidaksetaraan global di bawah kedok estetika yang indah namun tidak transformatif.

Kesimpulan

Studi saat ini tentang *Venice Biennale 2024* yang berjudul "Foreigners Everywhere" sebagai contoh kosmopolitanisme estetika dalam hubungan internasional mengungkapkan sejumlah pelajaran penting yang dipetik. Pertama, seni terbukti mampu menjadi sarana kosmopolitanisme, yang melampaui pertimbangan tingkat negara tentang kekuatan lunak; Ketika kurator seperti Pedrosa berhasil menyusun narasi yang menggabungkan pengalaman marginalisasi dari berbagai belahan dunia, mereka menciptakan ruang di mana kemanusiaan bersama dapat dipahami sebagai sesuatu yang konkret daripada abstrak. Kedua, kosmopolitanisme estetika, menurut Papastergiadis dan Appiah, memberikan wawasan teoretis yang cukup besar untuk memahami aspek budaya dan sensorik hubungan internasional yang sering diabaikan oleh teori-teori arus utama di bidang ini.

Namun, mungkin, pelajaran terpenting dari *Venice Biennale 2024* terletak pada potensi bahayanya; yaitu, kurangnya kritik struktural dan perubahan kondisi yang menyebabkan ketidaksetaraan di dunia dapat menyebabkan kosmopolitanisme estetika berubah menjadi kosmopolitanisme dekoratif. Pada gilirannya, Biennale itu

sendiri, sebagai produk geopolitik Eropa abad ke-19, membawa beban strukturnya, yang tidak dapat dihilangkan hanya dengan pendekatan kuratorial yang lebih inklusif. Menjadi perlu untuk mengembangkan pendekatan yang benar-benar baru terhadap ruang budaya internasional untuk memastikan perkembangan yang setara. Terakhir, dalam kerangka umum kajian hubungan internasional, *Venice Biennale* 2024 menunjukkan bahwa estetika tetap menjadi ranah perdebatan yang serius.

Daftar Pustaka

- Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a world of strangers*. W. W. Norton.
- ArtReview. (2024, April). 60th Venice Biennale review: Who can judge? *ArtReview*. <https://artreview.com/60th-venice-biennale-review-who-can-judge-foreigners-everywhere-adriano-pedrosa/>
- ARTnews. (2024, April). The 2024 Venice Biennale: Our critics discuss their first impressions. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/reviews/the-2024-venice-biennale-our-critics-discuss-their-first-impressions-1234703858/>
- Ayegbusi, C., Folarin, O., Udoh, O., & Folarin, S. (2022). Freeing the future from the past: Redefining soft power and cultural diplomacy in a world of "unequals." Dalam S. Folarin, E. Akinlabi, & A. Atayero (Eds.), *The United Nations and sustainable development goals* (hlm. 229–248). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-95971-5_15
- Borja-Villel, M. (2024, April). Is it possible to decolonise a biennial? *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/manuel-borja-villel-venice-biennale-2024-557658/>
- Cicchelli, V., Octobre, S., Riegel, V., Katz-Gerro, T., & Handy, F. (2021). A tale of three cities: Aesthetico-cultural cosmopolitanism as a new capital among youth in Paris, São Paulo, and Seoul. *Journal of Consumer Culture*, 21(3), 456–477. <https://doi.org/10.1177/1469540518818629>
- Institute of International Visual Arts (INIVA). (2022). Shifting hegemonies: The politics of nationalism at the Venice Biennale. *INIVA*. <https://iniva.org/shifting-hegemonies-the-politics-of-nationalism-at-the-venice-biennale/>
- Journal of Aesthetics and Art Criticism (JAAC). (2026). Conflict and cosmopolitanism: A critical notice of Dominic McIver Lopes's *Aesthetic Injustice* (Oxford University Press, 2024). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpag002>

- La Biennale di Venezia. (2024). *Biennale Arte 2024: Introduction by Adriano Pedrosa*. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>
- Papastergiadis, N. (2017). The cultures of the South as cosmos. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 26(53), 8–27. <https://doi.org/10.7146/nja.v26i53.25615>
- Papastergiadis, N. (2021). Cosmos and nomos: Cosmopolitanism in art and political philosophy. *Journal of Aesthetics & Culture*, 13(1), 1–14. <https://doi.org/10.1080/20004214.2021.1980991>
- Papastergiadis, N. (2023). *The cosmos in cosmopolitanism*. Polity Press.
- Pedrosa, A. (2024). Curatorial statement: Stranieri Ovunque—Foreigners Everywhere. La Biennale di Venezia. <https://universes.art/en/venice-biennale/2024/curatorial-statement>
- Postcolonial Politics. (2023). Art for politics: The Spanish Pavilion at the Venice Biennale as a reflection of its international standing during the Franco dictatorship. *Postcolonial Politics Journal*. <https://postcolonialpolitics.org/art-for-politics-the-spanish-pavilion-at-the-venice-biennale/>
- Secretaria Brasileira de Política Internacional. (2024). Cultural diplomacy and soft power: Critical analysis and methodological application. *Brazilian Political Science Review*, 67(1). <https://doi.org/10.1590/0034-7329202400112>

KATA PENUTUP

Melintasi ketujuh bab dalam buku ini, kita telah diajak mengarungi lanskap budaya yang sangat luas dan beragam. Dari lembaran benang tenun ikat Sumba yang sarat akan spiritualitas lokal hingga kemegahan ruang museum Louvre Abu Dhabi; dari langkah diplomasi proteksi Batik oleh negara hingga gemuruh panggung kompetisi musik *Eurovision*; dari gerak komunal Tari Kecak di Bali, coretan mural subversif Banksy di dinding pembatas Palestina, hingga laboratorium seni rupa dunia di *Venice Biennale 2024*. Setiap bab telah membuktikan satu hal krusial: bahwa estetika di abad ke-21 bukan lagi sekadar domain keindahan visual atau ruang kontemplasi yang steril, melainkan arena yang sangat dinamis di mana identitas, politik, dan kemanusiaan saling bertabrakan dan bernegosiasi.

Melalui lensa Kosmopolitanisme Estetika, buku ini telah menunjukkan bagaimana seni dan ekspresi budaya bertindak sebagai jembatan yang menghubungkan yang partikular (lokal/nasional) dengan yang universal (global). Keterbukaan terhadap "yang lain" tidak lagi dicapai hanya melalui wacana politik formal, melainkan melalui keterlibatan indrawi dan pengalaman estetis yang melintasi batas-batas geopolitik.

Namun, sebagaimana yang terungkap dalam penelusuran buku ini, kosmopolitanisme estetika adalah sebuah ruang yang penuh dengan kontradiksi dan ketegangan:

1. *Komodifikasi vs. Pelestarian*: Ketika tradisi lokal seperti tenun Sumba, Batik, dan Tari Kecak masuk ke dalam pusaran pasar global dan pariwisata massal, muncul tantangan besar untuk menjaga kesakralan dan orisinalitasnya agar tidak tergelincir menjadi sekadar komoditas yang dangkal atau bentuk apropriasi budaya.
2. *Identitas Nasional vs. Resonansi Global*: Sebagaimana terlihat dalam panggung *Eurovision*, seni menjadi medan di mana identitas kebangsaan harus diformulasikan ulang agar tetap unik namun dapat diterima oleh audiens multikultural secara universal.
3. *Instrumen Kekuasaan vs. Senjata Perlawanan*: Estetika dapat digunakan oleh institusi elit dan negara—seperti pada kasus Louvre Abu Dhabi—sebagai instrumen *soft power* dan politik representasi geopolitik. Namun di sisi lain, sebagaimana diperlihatkan oleh mural Banksy di Palestina, estetika posmodern jalanan sanggup menjadi senjata perlawanan yang mendemokratisasi seni dan menyuarakan solidaritas bagi kaum yang tertindas.

Pada akhirnya, perhelatan seperti *Venice Biennale 2024* mempertegas harapan tertinggi dari proyek ini: bahwa seni dapat bertindak sebagai bahasa kemanian universal (*universal lingua franca*). Di tengah dunia yang kian terfragmentasi oleh konflik, populisme, dan ketegangan geopolitik, estetika memberikan kita kapasitas emosional untuk berempati, memahami penderitaan sesama, dan merayakan keberagaman tanpa harus meleburnya menjadi seragam.

Buku ini diharapkan tidak menjadi titik akhir dari penjelajahan intelektual, melainkan sebuah pemantik bagi dialog-dialog baru yang lebih kritis. Menghadapi masa depan arus budaya global, tugas kita, baik sebagai akademisi, seniman, pembuat kebijakan, maupun penikmat seni, bukanlah mengisolasi diri dalam tempurung lokalitas, bukan pula menyerahkan seluruh warisan budaya pada komersialisasi global yang dingin. Tugas kita adalah menjadi warga dunia yang kosmopolit secara estetis: yang mampu mengapresiasi keindahan karya manusia dari berbagai belahan bumi dengan penuh rasa hormat, sembari terus menjaga akar identitas dan martabat kemanusiaan yang melandasinya.

Buku Kosmopolitanisme Estetika di Era Globalisasi: Dari Tradisi Lokal hingga Politik Representasi membahas pertemuan antara estetika, budaya lokal, dan dinamika global dalam dunia yang semakin terhubung. Buku ini mengajak pembaca memahami bagaimana tradisi, identitas, seni, dan ekspresi budaya mengalami perubahan ketika berinteraksi dengan arus globalisasi. Kosmopolitanisme estetika dipahami sebagai ruang pertemuan berbagai budaya yang memungkinkan terjadinya pertukaran gagasan, negosiasi identitas, sekaligus munculnya bentuk-bentuk estetika baru yang melampaui batas geografis dan budaya.

Selain membahas transformasi tradisi lokal, buku ini juga mengkaji politik representasi dalam proses pembentukan citra, identitas, dan makna budaya di ruang publik maupun media global. Representasi tidak pernah sepenuhnya netral karena selalu berkaitan dengan relasi kuasa, kepentingan, dan cara suatu kelompok atau budaya dipandang oleh pihak lain. Dengan pendekatan kritis dan kontekstual, buku ini menjadi referensi penting bagi mahasiswa, akademisi, peneliti, dan pembaca umum untuk memahami hubungan antara estetika, globalisasi, identitas budaya, dan politik representasi dalam membentuk wajah kebudayaan kontemporer.



Jl. Kedinding Lor, Gg. Delima no 4A
Surabaya 60129
saga.penerbit@gmail.com
www.pustakasaga.com

