

## **BAB I**

### **PENDAHULUAN**

#### **1.1. Latar Belakang**

Graffiti adalah salah satu bentuk seni lukis yang menggunakan dinding sebagai media. Dalam pembuatannya, seni graffiti memadukan berbagai elemen seperti warna, garis, bentuk, teks, gambar, atau kombinasi antara teks dan gambar. Ketika melukis graffiti di dinding, seniman sering kali menyertakan bahasa yang unik dan menarik untuk berinteraksi dengan penikmat atau pembaca karya tersebut. Setiap ungkapan dalam graffiti memiliki bentuk, makna, dan fungsi yang beragam. Bahasa yang digunakan dalam seni graffiti di dinding biasanya mengandung pesan atau identitas tertentu yang ingin disampaikan oleh pembuatnya (Castleman, 1982).

Menurut penjelasan dari The Art Story, istilah graffiti berasal dari kata "graphein" dalam bahasa Yunani, yang artinya menggores, menggambar, atau menulis pada berbagai media, termasuk dinding. Tradisi menggores, menggambar, dan menulis ini telah ada sejak ribuan tahun yang lalu. Bahkan, lukisan-lukisan di dinding gua pada zaman prasejarah dapat dianggap sebagai bentuk awal dari graffiti atau mural.<sup>1</sup>

Di era modern, graffiti berkembang menjadi budaya urban yang menyebar luas, terutama setelah diadopsi oleh sekelompok masyarakat di Amerika Serikat (AS) pada tahun 1960-an hingga 1970-an. Menurut Ferrel, pada masa itu muncul ketidakpuasan akibat ketimpangan di bidang ekonomi, politik, dan etnis di AS. Graffiti hip-hop, yang menjadi fokus penelitian Ferrel, misalnya, tumbuh dan berkembang di komunitas masyarakat kulit hitam di New York (Ferrel, 1995).

Pada waktu itu, warga kulit hitam sering kali diidentikkan dengan kelompok yang berpendidikan rendah, hidup dalam kemiskinan, tinggal di lingkungan kumuh, dan dikaitkan dengan perilaku kriminal, termasuk aktivitas geng dan kejahatan yang melibatkan geng. Setiap geng biasanya memiliki nama dan menegaskan eksistensinya melalui wilayah-wilayah tertentu yang mereka kuasai. Graffiti menjadi salah satu cara untuk menandai wilayah geng dan menunjukkan identitas kelompok tertentu. Namun, graffiti tidak hanya berfungsi sebagai penanda area. Jika dilihat dari perspektif yang lebih luas, kondisi komunitas kulit hitam pada setengah abad lalu mencerminkan masyarakat yang terpinggirkan. Mereka umumnya tinggal di kawasan tertentu dan dibebani oleh berbagai label sosial yang bernuansa negatif. Akses terhadap perumahan layak, pendidikan, pekerjaan, dan layanan publik yang memadai sangat terbatas (Ferrel, 1995).

Dorongan untuk mencapai kehidupan yang lebih baik, dihargai, serta kemarahan terhadap situasi yang tidak menguntungkan, diungkapkan melalui coretan-coretan di dinding lingkungan tempat mereka tinggal, yang seolah dikotakkan oleh penguasa. Graffiti pun berkembang menjadi media untuk menyindir pemerintah dan menyuarakan kegelisahan kelompok. Akhirnya, tren graffiti di kota-kota AS menyebar dan memengaruhi kota-kota lain di dunia (Castleman, 1982).

Sejak awal, estetika tidak dapat dipisahkan dari politik. Estetika selalu bersifat politis secara inherent. Estetika adalah istilah yang merujuk pada suatu sensibilitas tertentu, yang merupakan potensi yang dimiliki oleh setiap individu. Estetika sebagai seni juga merupakan seni

---

<sup>1</sup> <https://www.theartstory.org> Diakses pada 3 Mei 2024

manusia, seni yang di dalam dirinya memproyeksikan kesetaraan—kehidupan kolektif tanpa batasan. *Politics of aesthetics* (politik estetika) adalah bentuk politik yang benar-benar politis, yang menentang politik *police* karena yang terakhir bertujuan untuk memelihara dan mengatur konfigurasi sosial yang ada. Politik estetika berangkat dari pengakuan bahwa estetika adalah potensi sensibilitas yang dimiliki oleh setiap individu, tanpa memandang status sosial. Oleh karena itu, estetika dapat menjadi kekuatan revolusioner untuk menghapus batasan atau kelas-kelas sosial (Ranciere, 2010).

Antropolog dan arkeolog Troy Lovata serta sejarawan seni Elizabeth Olson, seperti dikutip oleh The Art Story, menyatakan bahwa kemunculan gaya penulisan yang agresif di dinding-dinding kota di seluruh dunia telah menjadi simbol pemberontakan internasional. Sementara itu, ahli teori budaya Jean Baudrillard menganggap graffiti sebagai tanda hancurnya hubungan sosial.<sup>2</sup>

Di kalangan seniman, sebenarnya tidak ada batasan yang jelas antara graffiti, mural, dan seni jalanan (street art), terutama karena ketiganya menggunakan media yang sama, yaitu benda atau bangunan di ruang publik. Perbedaannya lebih terletak pada aspek legalitas atau status hukum (Castleman, 1982; Goldstein, 1988).

Graffiti umumnya dibuat tanpa izin dari otoritas setempat, dan pelakunya cenderung merahasiakan identitasnya dari publik, terutama dari aparat penegak hukum. Sementara itu, mural biasanya dibuat oleh seniman yang identitasnya jelas, sering kali dilengkapi dengan inisial atau tanda khusus dari pembuatnya, dan bertujuan untuk memperindah kota. Di sisi lain, seni jalanan dapat dianggap sebagai evolusi dari graffiti, yang kadang disebut sebagai neo-graffiti atau post-graffiti. Menurut catatan Majalah HAI No. 36/XXX/4 September-10 September 2006, gerakan graffiti di Indonesia dimulai sekitar tahun 1970-an dalam bentuk tag atau coretan tanda tangan, serta tulisan-tulisan yang mengekspresikan identitas kelompok atau geng, nama sekolah, sumpah serapah, kritik sosial terhadap pemerintah, atau bahkan nama seseorang yang disukai (Wicandra, 2006).

Salah satu tokoh paling terkenal dalam subkultur seni jalanan dunia hingga saat ini adalah Banksy. Banksy dianggap sebagai pelopor seni jalanan yang tidak hanya menggunakan dinding atau fasilitas publik sebagai media, tetapi juga menciptakan karya-karya inovatif lainnya. Intinya, karyanya selalu dipamerkan di ruang publik dengan membawa pesan tertentu. Salah satu karya ikonik Banksy adalah “Rage, Flower Thrower”, yang juga dikenal sebagai “Flower Bomber” atau “Love is in the Air”. Karya ini menggambarkan seorang pria bertopeng yang melempar buket bunga alih-alih bom. Karya ini sering diinterpretasikan sebagai simbol perdamaian dan protes yang kuat. Lukisan ini pertama kali muncul di Bethlehem, Palestina, pada tahun 2003, tepatnya di sebuah tembok dekat Tembok Pemisah Israel-Palestina.<sup>3</sup>

Menurut antropolog Susan Philips, graffiti merupakan bentuk intervensi kritis dalam ruang perkotaan, khususnya ketika pemerintah kota dan aparat berupaya menghapusnya. Bahkan setelah aksi protes berakhir, graffiti tetap bertahan sebagai bukti nyata suara kolektif para peserta demonstrasi. Secara fisik, karya tersebut mungkin akan segera dihilangkan, tetapi tidak sebelum

---

<sup>2</sup> *Ibid*

<sup>3</sup><https://www.cnnindonesia.com/gaya-hidup/20181008154330-269-336648/lokasi-coretan-banksy-di-penjuru-dunia> Diakses pada 29 Mei 2024

sempat terdokumentasikan dan abadi sebagai bagian dari catatan sejarah (Philips dalam Avila, 2020).

Selain itu, dalam artikel Smithsonian Magazine yang ditulis Peter Schwartzstein melalui platform daringnya, disebutkan bahwa masyarakat perkotaan memerlukan ruang untuk berekspresi dan berinteraksi sosial. Interaksi ini tidak hanya terjadi antar warga, tetapi juga antara warga dengan pemimpin mereka. Desain ruang kota yang memfasilitasi pertemuan, gerakan kolektif, hingga demonstrasi skala besar diklaim dapat meredakan tekanan sosial warga. Dengan demikian, potensi ledakan kemarahan massa serta kerusakan fasilitas publik dapat dikurangi.<sup>4</sup>

Dalam rezim neoliberal, infrastruktur memegang peran yang sangat vital. Selain menjadi elemen kunci dalam pembangunan ekonomi kapitalis dengan kontribusinya untuk memenuhi kebutuhan pasar yang terus berkembang dan mengatasi krisis serta mempercepat waktu transaksi—David Harvey (2008) menyebutnya sebagai *space-time compression*—infrastruktur juga berkembang menjadi bisnis tersendiri. Contohnya adalah bisnis infrastruktur, termasuk bisnis jalan tol yang semakin marak dalam dekade terakhir, yang kini seringkali beroperasi secara terpisah dari fungsi mediasi utamanya dalam mendukung pertumbuhan dan ekspansi kapital.

Bagi Henri Lefebvre, pembangunan peradaban perkotaan mesti dilihat dalam kepentingan kelas. Bagaimana akses, klaim dan pembangunan (yang meminggirkan kelas tertentu) ruang publik jelaslah bukan sesuatu yang netral. Ini dapat menjelaskan bahwa proyek konstruksi, melekat stiker "Untuk siapa ruang ini sesungguhnya dioperasikan dan siapa yang tidak termasuk di dalamnya". Kalau tindakan kriminal adalah perbuatan melanggar hukum, harus dirumuskan penjelasan kenapa kerumunan pemukiman atau aspirasi yang membentuk kehidupan (partisipasi ruang publik perkotaan) dan sejarah kehidupan kota harus dinyatakan berada di ruang yang salah, yaitu ruang-ruang yang tinggi potensi produksi nilai uangnya. Maka, representasi ruang adalah ruang yang di konsepsikan oleh para elit-elit sosial—ciptaan kelas dominan. Elit di sini adalah kelompok sosial yang—baik dalam corak produksi kapitalis maupun feodal—memegang kekuasaan untuk menentukan arah pembangunan dan konstruksi ruang (Lefebvre dalam Ridha, 2018).

Sebagai ruang publik, kota berperan sebagai wadah penciptaan budaya, di mana ekspresi masyarakat membentuk perebutan makna simbolis yang merepresentasikan ide atau pengalaman estetis (Harvey, 2008). Graffiti menjadi sarana untuk mengungkapkan ekspresi dan aspirasi masyarakat terhadap fenomena kehidupan serta respons terhadap lingkungan sekitar. Di Sulawesi Selatan, khususnya Kota Makassar, seni graffiti dapat ditemui di berbagai lokasi, mulai dari dinding ruko, toko, perumahan, hingga kampus-kampus dan gedung instansi pemerintah. Komunitas subkultur seni graffiti di Makassar kerap menampilkan identitas personal atau kelompok melalui karya mereka. Identitas ini tidak merepresentasikan identitas resmi kewarganegaraan, melainkan nama samaran atau pseudonim yang menjadi ciri khas masing-masing *writer* (pelaku seni graffiti) dalam komunitas tersebut.

Kelompok graffiti yang dikenal sebagai *bomber* merupakan komunitas yang berupaya memperkenalkan diri atau kelompoknya melalui karya seni di ruang publik. Namun sayangnya, ekspresi seni ini kurang mendapatkan apresiasi dari masyarakat setempat maupun pemerintah. Meski niat mereka murni untuk menyampaikan perasaan, mengkritik isu sosial, atau menghibur

---

<sup>4</sup> <https://www.smithsonianmag.com> Diakses pada 30 Mei 2024

publik, aktivitas ini seringkali dianggap sebagai tindakan vandalisme. Bahkan, tidak jarang aksi mereka berbenturan dengan pihak keamanan saat membuat karya di area perkotaan.

Seiring perkembangan zaman, subkultur graffiti di kota Makassar sudah mulai mendapatkan atensi masyarakat yang lebih luas dan industri seni Indonesia melalui kegiatan-kegiatan kesenian formal. Dibuktikan dengan sudah maraknya *writer* seni graffiti di kota Makassar yang terlibat dalam pentas seni yang diadakan oleh komunitas-komunitas kesenian di Indonesia, yang tentunya didorong oleh industri kreatif seni. Bagi sebagian *writer* seni graffiti, teknik menggambar seni graffiti bukan hanya tentang identitas dan kesenangan semata, melainkan sesuatu yang memiliki nilai ekonomis dalam beberapa momentum; menggambar café, distro, Lorong wisata (Proyek pemerintah kota Makassar), dll.

Terdapat beberapa aturan main/norma yang berlaku dalam subkultur seni graffiti di kota Makassar. Norma tersebut mencakup nilai-nilai khusus dan khas yang dianggap berfungsi untuk merawat lingkungan berkesenian dan juga menjaga subkultur graffiti agar tetap mampu tumbuh-kembang dalam dinamika perkotaan, khususnya Kota Makassar. Norma dan nilai tersebut tidak disepakati secara lisan maupun tulisan, ia berkembang secara alamiah melalui dinamika internal—perselisihan, pembelajaran, dan pemaknaan ulang—dalam ruang dan waktu yang dihidupi oleh *writer* subkultur seni graffiti jalanan.

Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI), vandalisme didefinisikan sebagai tindakan merusak atau menghancurkan karya seni, aset bernilai (seperti keindahan alam), atau properti publik maupun privat secara sembarangan. Definisi lain menyebutkan vandalisme sebagai perusakan yang bersifat demonstratif terhadap simbol atau struktur yang bertentangan dengan kehendak pemiliknya, seperti dijelaskan oleh Scharfstein dan Gaurf.

Merujuk pada definisi tersebut, vandalisme diklasifikasikan sebagai tindak kriminal berdasarkan Pasal 406 dan 408 Kitab Undang-Undang Hukum Pidana (KUHP):

- Pasal 406 KUHP mengatur hukuman bagi perusakan barang milik orang lain (bukan fasilitas umum), dengan ancaman pidana penjara maksimal 2 tahun 8 bulan atau denda hingga Rp4.500.
- Pasal 408 KUHP berlaku untuk perusakan fasilitas publik, seperti infrastruktur transportasi, telekomunikasi, energi, atau saluran air, yang dapat dihukum penjara maksimal 4 tahun.<sup>5</sup>

Topik tentang seni graffiti ini sudah banyak dilakukan oleh beberapa peneliti. Salah satunya dalam dimensi sosiokultural yang mengkaji peran graffiti sebagai alat ekspresi budaya urban (Ferrell, 1995; Castleman, 1982; Macdonald, 2001; Kurniasari, 2013; Darisman, 2014; Wicandra, 2006). Lalu, Penelitian yang mengeksplorasi bagaimana identitas sosial graffiti *writers* terbentuk dan berubah sepanjang waktu (Dar, 2013; Illescas, 2020; Wicandra, 2006).

Penelitian lainnya dari dimensi estetika dan kreativitas graffiti yang memperkenalkan analisis mendalam tentang gaya dan teknik yang digunakan oleh *writer* graffiti (Ganz, 2004; Lewisohn, 2008; Cooper & Chalfant, 1984; Macdonald, 2002; Mappalahere, 2018; Markus, 2020). Lalu, penelitian lain yang mengeksplorasi bagaimana kreativitas dalam graffiti dapat mencerminkan dan membentuk identitas budaya lokal (Ferrell, 1995; Snyder, 2009).

Penelitian lainnya dari dimensi implikasi hukum dan politik graffiti yang memperluas diskusi tentang bagaimana kebijakan publik dan tindakan hukum mempengaruhi subkultur graffiti

---

<sup>5</sup> *Ibid*

(Ferrell, 1995; Snyder, 2009; Lachmann, 1988; Halsey & Young, 2006; Ugi, 2021). Lalu, penelitian lain yang melihat dinamika bagaimana regulasi dan kebijakan publik dapat membentuk perilaku dan persepsi *graffiti writers* (Ferrell, 1995; Lachmann, 1988).

Penelitian lainnya dari dimensi pemetaan pemangku kepentingan dan tata kelola graffiti yang menjelaskan pendekatan baru dalam pemetaan pemangku kepentingan dan tata kelola graffiti (Nuraeni dkk., 2013; Nurhikmah & Yusran, 2021; Walsh, 2008). Penelitian ini mengeksplorasi bagaimana berbagai pemangku kepentingan, termasuk komunitas lokal, pemerintah, dan *writer* seni graffiti, dapat berkolaborasi dalam mengelola graffiti di lingkungan perkotaan (Nuraeni et al., 2013; Nurhikmah & Yusran, 2021; Walsh, 2008).

Penelitian lainnya dari dimensi dampak lingkungan dan manajemen graffiti yang mengeksplorasi bagaimana graffiti dapat berdampak pada lingkungan perkotaan dan bagaimana hal ini dikelola sebagai bagian dari strategi manajemen lingkungan dan kebijakan perkotaan (Hardjosuwarno, 2008; Marini dkk., 2014; Nurdin & Kubota, 2018; Popescu & Radu, 2020; Bansky, 2005; Young, 2014). Penelitian ini juga mengeksplorasi pendekatan-pendekatan inovatif dalam manajemen graffiti untuk meminimalisir dampak negatifnya terhadap lingkungan (Marini et al., 2014; Nurdin & Kubota, 2018; Popescu & Radu, 2020).

Penelitian lainnya dari dimensi pengaruh teknologi digital pada graffiti yang memperkenalkan perspektif baru tentang pengaruh teknologi digital terhadap subkultur graffiti, sebuah area yang belum banyak dieksplorasi dalam literatur sebelumnya. Studi ini mengkaji konsep globalisasi melalui platform digital dan media sosial yang berperan dalam menyebarkan karya graffiti dan membentuk identitas subkultural *writer* seni graffiti (Jacobson, 2020; Young, 2014; Avramidis & Tsilimpounidi, 2016; Manco, 2004; Ferrell & Van Leeuwen, 2019).

Penelitian lainnya dari dimensi persepsi masyarakat terhadap graffiti yang memperkenalkan analisis tentang bagaimana masyarakat umum memandang graffiti, serta bagaimana persepsi tersebut dipengaruhi oleh faktor budaya, sosial, dan ekonomi. Penelitian ini mengisi celah dalam literatur yang sebelumnya hanya secara terbatas membahas persepsi publik terhadap graffiti (Young, 2014; kurniasari, 2013; Mappalahere, 2018).

Penelitian lainnya dari dimensi ekonomi yang menginvestigasi dampak ekonomi dari subkultur seni graffiti, termasuk peran ekonomi informal dan industri kreatif dalam ekosistem seni jalanan (Schacter, 2013; Tapias, 2008). Penelitian dari dimensi psikologis yang mengeksplorasi aspek psikologis dari seni graffiti, termasuk motivasi, identitas diri, dan dampak psikologis pada *writer* dan penonton (Snyder, 2009; Young, 2010).

Penelitian lainnya dari dimensi gender yang melakukan pendekatan gender dalam memahami subkultur seni graffiti, mengeksplorasi peran dan pengalaman *writer* perempuan serta konstruksi identitas gender dalam karya seni graffiti (Wimsatt, 1994; Latorre, 2008). Penelitian dari dimensi Interaksi antara seni graffiti dan seni lainnya yang memeriksa hubungan antara seni graffiti dengan seni lainnya, seperti seni lukis, seni patung, atau seni digital, dan bagaimana interaksi ini memengaruhi perkembangan dan persepsi seni graffiti (King & Aroe, 2003; Mirzoeff, 2015).

Beragam dimensi penelitian terdahulu tersebut menjadi dasar bagi peneliti untuk melakukan penelitian lebih lanjut terkait dengan karya seni graffiti sebagai bentuk penyaluran pengalaman estetis dan identitas di ruang publik, khususnya tentang perebutan ruang-ruang publik yang terus menerus bertransformasi secara sosial di Kota Makassar. Perbedaan penelitian

ini dengan penelitian sebelumnya adalah penelitian ini berangkat dari pembahasan praktik, nilai kebudayaan dan penghidupan akan seni graffiti dalam subkultur seni graffiti di Kota Makassar.

## **1.2. Pertanyaan Penelitian**

1. Bagaimana *writer* seni graffiti melakukan praktik merebut ruang di Kota Makassar?
2. Bagaimana nilai-nilai budaya dalam subkultur seni graffiti di Kota Makassar?
3. Bagaimana seni graffiti eksis dalam subkultur graffiti di Kota Makassar?

## **1.3. Tujuan Penelitian**

1. Mengidentifikasi praktik-praktik perebutan ruang publik melalui seni graffiti di Kota Makassar, serta memahami bagaimana praktik ini merepresentasikan perlawanan terhadap privatisasi dan komodifikasi ruang urban.
2. Mengeksplorasi nilai-nilai budaya dan identitas dalam subkultur seni graffiti di Kota Makassar, khususnya bagaimana nilai-nilai ini berkontribusi pada pembentukan solidaritas dan resistensi terhadap homogenitas ruang.
3. Menganalisis penghidupan seni graffiti dalam subkultur graffiti di Kota Makassar, termasuk bagaimana seni ini digunakan sebagai alat untuk mengekspresikan pengalaman sensibilitas di ruang publik maupun bagaimana seni ini dihidupi oleh *writer* dalam subkultur seni graffiti.

## **1.4. Manfaat Penelitian**

### **1.4.1. Manfaat Akademis**

- **Kontribusi pada Teori Politik-Estetika:** Penelitian ini dapat memberikan pemahaman mendalam tentang bagaimana seni graffiti berfungsi sebagai medium politik-estetika yang menantang penertiban konfigurasi sosial. Penelitian ini memperkaya diskusi akademis tentang peran seni dalam gerakan sosial dan perlawanan terhadap ketidakadilan struktural.
- **Pengembangan Konsep Hak atas Kota:** Penelitian ini dapat memperluas pemahaman tentang konsep “hak atas kota” (*right to the city*) dengan mengeksplorasi bagaimana seni graffiti digunakan sebagai medium untuk merebut ruang publik dan menciptakan ruang yang setara, inklusif, dan tanpa sekat kelas.
- **Kritik terhadap Kapitalisme-Neoliberal:** Penelitian ini dapat memberikan kritik teoretis terhadap kapitalisme-neoliberal dengan menunjukkan bagaimana seni graffiti menciptakan ruang alternatif yang mencoba menolak logika komodifikasi dan privatisasi ruang publik.

### **1.4.2. Manfaat Praktis**

- **Inspirasi bagi Gerakan Sosial:** Temuan penelitian ini dapat menjadi inspirasi bagi gerakan sosial dan masyarakat yang memperjuangkan hak atas kota dan ruang publik yang inklusif. Seni graffiti dapat dilihat sebagai bentuk perlawanan kreatif dalam menantang dominasi kapitalisme-neoliberal.
- **Pembentukan Ruang Alternatif:** Penelitian ini menunjukkan bagaimana seni graffiti menciptakan ruang alternatif yang mengedepankan kesetaraan dan solidaritas, yang dapat menjadi model untuk praktik-praktik serupa di kota-kota lain.

### **1.4.3. Manfaat Sosial**

- **Peningkatan Kesadaran Kritis:** Penelitian Anda dapat meningkatkan kesadaran kritis masyarakat tentang dampak kapitalisme-neoliberal terhadap ruang publik dan kehidupan

urban. Ini dapat mendorong partisipasi warga dalam memperjuangkan hak mereka atas kota.

- **Penguatan Solidaritas Kelas:** Dengan mengeksplorasi bagaimana seni graffiti menciptakan ruang tanpa sekat kelas, penelitian ini dapat memperkuat solidaritas kelas dan mendorong kolaborasi antara berbagai kelompok sosial dalam memperjuangkan ruang publik yang inklusif.

#### **1.4.4. Manfaat bagi *Writer* Seni Graffiti**

- **Legitimasi sebagai Aktor Politik:** Penelitian ini dapat memberikan legitimasi bagi *writer* seni graffiti sebagai aktor politik yang berkontribusi pada gerakan perlawanan terhadap kapitalisme-neoliberal. Ini dapat membantu mengurangi stigma negatif dan meningkatkan pengakuan terhadap peran mereka dalam transformasi sosial.
- **Dokumentasi Perlawanan Kreatif:** Penelitian ini dapat menjadi dokumentasi penting tentang bagaimana seni graffiti digunakan sebagai bentuk perlawanan kreatif terhadap ketidakadilan struktural. Ini dapat membantu melestarikan warisan gerakan sosial kontemporer.

#### **1.4.5. Manfaat bagi Akademisi dan Peneliti Lain**

- **Referensi untuk Penelitian Lanjutan:** Penelitian ini dapat menjadi referensi bagi peneliti lain yang tertarik pada topik serupa, baik dalam konteks Kota Makassar maupun kota-kota lain di Indonesia atau dunia. Ini dapat membuka jalan untuk studi komparatif tentang seni graffiti dan perlawanan terhadap kapitalisme-neoliberal di berbagai konteks budaya.
- **Metodologi Etnografi:** Penelitian ini dapat menjadi contoh bagaimana metode etnografi dapat digunakan untuk mengungkap dinamika perlawanan kreatif dan politik-estetika dalam konteks urban. Ini dapat menjadi inspirasi bagi peneliti lain yang ingin menggunakan pendekatan serupa.

#### **1.4.6. Manfaat bagi Kota Makassar**

- **Pembentukan Identitas Kota yang Kritis:** Penelitian ini dapat membantu membentuk identitas Kota Makassar sebagai kota yang kritis terhadap kapitalisme-neoliberal dan menghargai ekspresi seni sebagai bentuk perlawanan sosial. Ini menjadi daya tarik bagi mereka yang tertarik pada kota yang dinamis dan progresif.
- **Penguatan Komunitas Lokal:** Dengan mengeksplorasi bagaimana seni graffiti merepresentasikan identitas lokal dan perlawanan terhadap ketidakadilan, penelitian ini dapat membantu memperkuat komunitas lokal dan mendorong partisipasi warga dalam transformasi sosial.

### **1.5. Seni dan Estetika**

Menurut Adorno, seni dan kehidupan budaya secara keseluruhan tidak dapat terlepas dari pengaruh ideologi karena adanya mediasi yang bersifat universal. Artinya, setiap aspek budaya manusia, termasuk seni, turut terlibat dalam ideologi yang dianut oleh masyarakat dominan, baik melalui partisipasi langsung maupun internalisasi dalam berbagai bentuk hubungan sosial (Adorno dalam Andjani, 2022).

Dalam konteks masyarakat industri, kapitalisme telah mengubah segala sesuatu dalam realitas menjadi objek material. Nilai-nilai yang sebelumnya dianggap luhur pun berubah menjadi komoditas yang dapat diperdagangkan. Akibatnya, masyarakat terjebak dalam sistem yang didominasi oleh produksi, pemasaran, dan konsumsi massal, yang sering kali dibungkus dengan ilusi nilai-nilai individualisme, kebebasan, dan komunitas (Adorno dalam Paddison, 1993:53).

Seni dan budaya artistik tidak dapat dipandang semata-mata sebagai refleksi, hasil yang relatif otonom, atau sekadar produk. Seni muncul dan terikat erat dengan realitas; ia tidak hanya terlibat dalam realitas tersebut tetapi juga mengekspresikan kontradiksi-kontradiksi yang ada. Menurut Adorno, budaya yang sejati tidak hanya menyesuaikan diri dengan manusia, tetapi juga selalu mengandung unsur protes terhadap relasi sosial yang melingkupinya. Karya seni dapat menjadi simbol ketundukan terhadap dominasi, atau sebaliknya, memiliki potensi untuk membawa emansipasi melalui kritik dan perlawanan (Adorno dalam Andjani, 2022:109).

Adorno melihat bahwa budaya dalam masyarakat modern terwujud dalam dua bentuk yang saling bertentangan. Pertama, budaya yang berbentuk komoditas, yang menawarkan ilusi berdasarkan nilai tukar dan menyembunyikan eksploitasi tenaga kerja di balik produksinya. Kedua, budaya yang berbentuk seni otonom avant-garde, yang menuntut fragmentasi dan dekonstruksi terhadap bentuk-bentuk konvensional. Seni otonom ini tidak berusaha menyembunyikan fakta bahwa ia adalah hasil kreasi manusia. Sementara seni komoditas menerima perannya dalam hubungan produksi dominan secara pasif, seni otonom justru menolak hubungan tersebut dan mengambil posisi kritis terhadap materi artistik serta struktur yang melingkupinya. Oleh karena itu, karya seni otonom memerlukan interpretasi dan penerimaan yang kritis dan reflektif. Dalam penerapan konsep seni otonom, terlihat hubungan dialektis antara alam dan sejarah, serta proses pemisahan dan penyatuan antara Subjek dan bentuk-bentuknya sebagai suatu konsistensi yang melekat. Adorno berpendapat bahwa hanya seni yang tidak terkomodifikasi yang mampu memiliki nilai sebagai bentuk perlawanan intelektual (Adorno dalam Andjani, 2022).

Seni bukanlah sekadar ekspresi murni, melainkan sebuah bentuk sublimasi dan modus kognisi yang memungkinkan manusia memahami dunia. Dengan sifatnya yang emansipatoris, seni sebenarnya tidak memiliki tujuan tertentu, kecuali berfungsi sebagai kritik terhadap kepalsuan realitas dalam masyarakat dan sejarah melalui negasi. Melalui cara ini, interaksi antara alam dan sejarah dapat mencapai kesempurnaannya, dalam arti bahwa seni, dengan merepresentasikan dunia, menjadi bagian dari perkembangan kesadaran diri Subjek historis yang menyadari dirinya dalam proses sejarah. Seni tidak hanya menghadirkan ilusi dan ideologi, tetapi juga mengekspresikan kebenaran (Adorno dalam Paddison, 1993: 59).

Dalam *Commitment*, Adorno menyatakan bahwa seni sebaiknya mendorong perubahan, bukan menuntutnya secara langsung. Seni harus tetap otonom karena alasan ini, tidak langsung berpihak pada satu kepentingan tertentu, melainkan menegasikan realitas empiris yang negatif secara implisit. Kritik sosial muncul secara alami melalui bentuk-bentuk seni itu sendiri. Karya seni otonom berfungsi membongkar penampilan, penampakan, dan kejadian yang ada, seolah-olah meledak dari dalam. Menurut Adorno, setiap komitmen terhadap dunia harus dikesampingkan sementara untuk mencapai ideal yang terkandung dalam karya seni. Seni harus aktif melakukan intervensi melalui bentuknya dan tidak boleh tunduk pada instruksi dari pihak luar, termasuk dari pengguna atau bahkan proletariat (Adorno dalam Held, 1980: 83).

Estetika sebagai rezim seni, atau rezim estetika, secara historis dibangun dengan "menggulingkan" rezim etika atau representasi mimesis. Rezim etika ini didasarkan pada pembagian-pembagian kehidupan sosial yang ditandai oleh distribusi perasaan (apa yang tidak boleh dan boleh dirasakan), pemikiran (apa yang tidak boleh dan boleh dipikirkan), dan tindakan (apa yang tidak boleh dan boleh dilakukan) sesuai dengan ruang sosial yang ditempati. Dengan demikian, estetika selalu bersifat politis, yang ditandai oleh disensus, karena ia muncul sebagai

kekuatan sensibilitas yang terus-menerus menolak pembatasan sosial. Simbol-simbol seperti janji-janji politik para politikus, bendera partai, dan umbul-umbul partai sebenarnya merupakan praktik dari *aesthetics of politics* (estetika politik) atau estetika yang telah dipolitisasi. Dalam konteks ini, estetika kehilangan otonominya dan tunduk pada politik sebagai objek yang diatur. Dengan kata lain, estetika kehilangan esensinya sebagai pengalaman sensibilitas yang unik dan tidak dapat sepenuhnya dikonseptualisasikan sebagai pengetahuan. Sifat politis estetika ditekan oleh logika *police* politik (Ranciere, 2010).

Namun, pengalaman estetika bersifat apriori, artinya tidak dapat secara sadar dicari melalui teori atau digeneralisasi menjadi pengetahuan revolusioner. Oleh karena itu, masalah seni revolusioner bukanlah mencari pengalaman estetika tertentu, melainkan menciptakan karya seni yang mampu memproyeksikan pengalaman estetika yang dapat dirasakan sebagai pengalaman estetika. Untuk mengatasi masalah ini, langkah pertama adalah menjadikan seni sebagai sesuatu yang otonom, sebagai bentuk kehidupan itu sendiri (Ranciere, 2010).

Bourdieu melihat estetika sebagai suatu bentuk pengetahuan yang dibangun oleh kelas borjuasi kecil, seperti filsuf dan intelektual. Melalui pengetahuan ini, penilaian estetis terhadap suatu karya seni dapat diterapkan. Dengan demikian, pengetahuan estetis berfungsi sebagai alat bagi kelas borjuasi untuk mempertahankan hegemoni kultural mereka atas kelas proletar. Oleh karena itu, kesetaraan estetis hanya mungkin tercapai jika pengetahuan estetis tersebut ditolak, yang pada akhirnya akan menghancurkan batasan antara apa yang dianggap seni dan bukan seni, atau antara seni tinggi dan seni rendah (Bourdieu, 1984).

Seni meliputi musik, seni pertunjukan, seni visual, dan mendongeng dan sastra (lisan dan tulisan). Manifestasi kreativitas manusia ini kadang-kadang disebut budaya ekspresif. Orang-orang mengekspresikan diri mereka dalam tarian, musik, lagu, melukis, patung, tembikar, kain, mendongeng, syair, prosa, drama, dan komedi. Banyak budaya tidak memiliki istilah yang dapat diterjemahkan dengan mudah sebagai "seni" atau "karya seni." Bahkan tanpa kata untuk seni, setiap orang mengaitkannya dengan pengalaman estetika—rasa keindahan, penghargaan, harmoni, kesenangan—dengan suara, pola, objek, dan peristiwa yang memiliki kualitas tertentu (Canclini dalam Kottak, 2017).

Budaya barat cenderung membagi seni sebagai sesuatu yang terpisah dari kehidupan sehari-hari. Ini mengubah pemisahan institusi modern yang lebih umum seperti pemerintah dan ekonomi dari masyarakat lainnya. Semua bidang ini dianggap sebagai domain yang berbeda dan memiliki spesialis akademik mereka sendiri. Namun, dalam masyarakat non-Barat, produksi dan apresiasi seni adalah bagian dari kehidupan sehari-hari, sama seperti budaya populer dalam masyarakat kita sendiri (Kottak, 2017).

Di antara suku-suku di Pantai Pasifik Utara Amerika Utara, berbagai bentuk seni digabungkan untuk menciptakan suasana seremonial. Bertopeng dan penari berkostum menghidupkan kembali pertemuan roh dengan manusia, yang merupakan bagian dari mitos asal desa, klan, dan garis keturunan. Terkadang, penari merancang pola koreografi yang rumit. Nilai mereka diukur dengan jumlah orang yang mengikuti mereka ketika mereka menari (Kottak, 2017).

Seni bisa menjadi prososial untuk penyadaran diri. Ini dapat digunakan untuk mengekspresikan atau menantang sentimen dan standar komunitas. Keputusan tentang apa yang dianggap sebagai karya seni, atau tentang bagaimana menampilkan seni, mungkin bersifat politik dan kontroversial (Kottak, 2017).

Di dalam konteks Makassar, graffiti tidak hanya bisa dilihat sebagai bentuk estetika, tetapi juga sebagai bentuk perlawanan sosial—sebuah "politik visual" yang berusaha merebut kembali ruang publik. Karya graffiti mengganggu ruang kota yang biasanya diatur, berfungsi sebagai kritik terhadap kontrol sosial, estetika dominan, dan nilai-nilai kapitalis.

Graffiti dapat dilihat sebagai medan politik, di mana seni membuka ruang baru untuk "yang dapat dilihat dan didengar," merombak batas-batas konvensional dalam masyarakat. Graffiti, dalam hal ini, menampilkan kritik atau ekspresi identitas subversif di ruang publik, terutama dengan memanfaatkan dinding kota yang sering kali diabaikan. Dengan menempatkan estetika di luar institusi seni formal, graffiti mengganggu tatanan yang ada, membuat masyarakat menghadapi kehadiran estetika alternatif yang menantang struktur sosial.

Di sisi lain, graffiti dapat dilihat sebagai otonomi seni dan kapasitas seni untuk menolak masyarakat dengan menjadi "negatif". Seni yang sejati tidak tunduk pada norma kapitalis, melainkan memberikan kritik diam-diam terhadap masyarakat. Graffiti, sebagai seni yang sering ilegal dan tidak diatur, dapat dilihat sebagai ekspresi non-konformis, menolak asimilasi dengan pasar seni arus utama. Elemen-elemen otonom dan individualistik ini adalah bentuk penolakan terhadap homogenisasi budaya yang diatur oleh kapitalisme.

#### **1.6. Graffiti**

Graffiti, sebagai bentuk seni jalanan yang kontroversial, telah menarik perhatian peneliti antropologi budaya yang tertarik pada ekspresi budaya alternatif di ruang publik. Fenomena global ini bukan hanya sekadar tindakan vandalisme, melainkan juga sebuah bentuk ekspresi seni yang kompleks dan sering kali memuat pesan sosial atau politik yang kuat. Sejarah graffiti yang kaya dimulai dari jalanan kota-kota Amerika Serikat pada tahun 1970-an (Martha Cooper dan Henry Chalfant, 1984). Namun, kini graffiti telah berkembang menjadi gerakan seni jalanan global yang melintasi batas-batas budaya dan geografis (Nicholas Ganz, 2004).

Subkultur graffiti tidak hanya terbatas pada seni visual, tetapi juga mencakup elemen-elemen seperti musik hip-hop, mode, dan bahasa. Dalam "Bomb the Suburbs" oleh William Ubski Wimsatt (1994), pembaca diajak memahami kompleksitas hubungan antara graffiti, hip-hop, dan identitas budaya dalam konteks perkotaan. Secara sosial, graffiti sering kali menjadi bentuk protes terhadap keterbatasan ekonomi, politik, atau sosial, yang tercermin dalam karya-karya seniman jalanan dari berbagai lapisan masyarakat. Tinjauan ini mencakup pergeseran persepsi masyarakat terhadap graffiti, dari tindakan vandalisme hingga bentuk seni yang dihargai (Lewisohn, 2008).

Seni jalanan dan graffiti di seluruh dunia menunjukkan keragaman gaya, teknik, dan pesan di berbagai belahan dunia. Seni jalanan sering kali mencerminkan realitas lokal, termasuk isu-isu seperti perubahan iklim, ketidaksetaraan, migrasi, dan perlawanan terhadap rezim otoriter (Schacter, 2013).

Graffiti tidak hanya menjadi fenomena seni jalanan, tetapi juga menggambarkan dinamika sosial dan politik yang kompleks. Melalui karya seni mereka, para pelaku graffiti sering kali menyampaikan pesan yang mencerminkan ketidakpuasan terhadap ketidakadilan sosial atau kebijakan pemerintah. Dalam konteks ini, karya graffiti dapat dianggap sebagai bentuk protes visual yang menantang status quo dan memperjuangkan perubahan (Gastman dan Neelon, 2011).

Namun, perdebatan tentang etika graffiti juga mencakup pertanyaan tentang hak atas ruang publik dan hak atas properti pribadi. Sebagai tindakan vandalisme yang sering kali ilegal,

graffiti menghadapi tantangan hukum yang serius, yang menjadi fokus dalam diskusi tentang pengaturan dan penegakan hukum terhadap seni jalanan. Penting untuk memperhatikan peran institusi budaya dan komunitas lokal dalam membentuk dan memoderasi praktik graffiti. Beberapa kota telah mengadopsi pendekatan yang lebih progresif terhadap seni jalanan dengan menyediakan ruang publik yang diizinkan untuk graffiti atau menggelar festival seni jalanan yang mendukung *writer* lokal. Di sisi lain, ada juga upaya untuk menindak tegas graffiti ilegal melalui penegakan hukum yang ketat dan program pembersihan dinding. Analisis antropologis tentang interaksi antara *writer* graffiti, pemerintah kota, dan masyarakat lokal dapat memberikan wawasan yang berharga tentang dinamika kekuasaan, konflik, dan negosiasi dalam pengaturan ruang publik dan identitas budaya (Gastman & Neelon, 2011).

Dengan demikian, penelitian antropologi tentang subkultur graffiti tidak hanya mengeksplorasi dimensi seni dan budaya, tetapi juga memperdalam pemahaman kita tentang konflik sosial dan politik yang mendasarinya serta tantangan yang dihadapi oleh para pelaku dan pengagumnya dalam mempertahankan identitas mereka di tengah perubahan sosial dan politik yang terus-menerus.

Pengaruh teknologi modern juga signifikan dalam perkembangan subkultur graffiti. Media sosial dan platform daring telah mengubah cara seniman jalanan berbagi karya mereka, berkolaborasi, dan membangun komunitas. Melalui platform seperti Instagram, Facebook, atau situs khusus seperti Street Art Utopia, seniman dapat menjangkau audiens global dengan cepat dan efisien, meningkatkan visibilitas dan dampak sosial dari karya-karya mereka. Ini merupakan bagian dari fenomena yang dikenal sebagai "graffiti digital," yang menandai peralihan dari karya fisik di jalanan menjadi karya digital yang tersebar luas secara online. Namun, peran teknologi juga menimbulkan isu-isu baru, seperti hak cipta dan privasi, serta perdebatan tentang autentisitas dan otoritas dalam seni jalanan. Dengan demikian, pemahaman tentang dinamika subkultur graffiti tidak dapat dipisahkan dari peran teknologi dalam membentuk dan memengaruhi praktik seni jalanan modern sebagaimana salah satu Dokumenter seperti "Inside Out: The People's Art Project" oleh Seniman JR (2011) menyoroti peran teknologi dalam kampanye seni jalanan global. Mengintegrasikan perspektif teknologi dalam analisis antropologis tentang subkultur graffiti memungkinkan kita untuk lebih memahami transformasi dalam ekologi seni jalanan serta implikasinya terhadap identitas, partisipasi, dan kontrol sosial (Lewisohn, 2008).

Selain itu, penting untuk memperhatikan peran subkultur graffiti dalam membentuk identitas individu dan kelompok. Graffiti sering kali menjadi cara bagi individu untuk mengekspresikan identitas mereka, baik itu identitas etnis, sosial, atau politik. Dalam konteks ini, karya graffiti menjadi sarana untuk menyuarakan pengalaman dan perspektif yang mungkin diabaikan oleh media mainstream atau institusi kekuasaan. Penelitian antropologis tentang identitas dalam subkultur graffiti dapat merujuk pada teori-teori tentang konstruksi identitas sosial dan pengaruhnya terhadap perilaku individu dan interaksi sosial (Avramidis & Tsilimpounidi, 2016).

Sebagaimana juga subkultur graffiti di New York memberikan wawasan peranannya dalam membentuk identitas kota. Dengan melihat graffiti sebagai manifestasi kompleks dari ekspresi budaya urban, kita dapat memahami kontribusinya terhadap dinamika ruang publik dan identitas sosial di masa kini (Snyder, 2009).

### 1.7. Peradaban Kota

Perkembangan budaya manusia senantiasa diwarnai oleh fenomena unik yang menjadi pembeda antar zaman. Fenomena ini muncul dari tuntutan kebutuhan manusia yang kian kompleks, hingga akhirnya memicu pencarian solusi atas pertanyaan mendasar: bagaimana memenuhi kebutuhan populasi yang terus bertambah (Suryansyah & Yasin dalam Dermawan, 1986:21).

Masyarakat perkotaan (*urban community*) sering dikaitkan dengan karakteristik individualistis, materialistis, dan gaya hidup mewah, ditopang oleh infrastruktur seperti gedung pencakar langit, perkantoran megah, dan kawasan industri. Budaya urban merefleksikan pola pikir, emosi, dan tindakan masyarakat kota dalam menghadapi dinamika kehidupan modern. Nilai utama yang dipegang dalam budaya ini adalah pemenuhan hasrat pribadi, yang tercermin melalui ciri khas urban seperti kepadatan penduduk, mobilitas tinggi, dan gaya hidup konsumtif (Basham, 1978).

Urbanisasi merupakan proses transformasi struktural yang mengubah wilayah pedesaan agraris menjadi perkotaan, baik secara bertahap maupun mendadak. Menurut Nas (1979:42), urbanisasi mencakup perluasan pengaruh kota ke desa, meliputi aspek morfologi, ekonomi, sosial, hingga psikologis. Pertumbuhan penduduk kota dipicu oleh migrasi dari desa dan kota kecil, serta konsentrasi aktivitas ekonomi di pusat urban. Di negara berkembang, industrialisasi dan sektor jasa menjadi faktor dominan dalam pemusatan penduduk di kota besar.

Peradaban dapat dipahami sebagai kemampuan individu atau masyarakat dalam merumuskan dan mematuhi norma pengaturan kehidupan, baik dalam relasi sosial maupun interaksi dengan alam. Dalam konteks ini, komunitas kota dinilai lebih beradab (*civilized*) ketimbang berbudaya, karena orientasinya yang materialistik dan rasional. Hubungan antarmanusia cenderung impersonal dan sekunder, menggeser pola relasi berbasis ikatan sosial (*relation oriented*). Individu dalam masyarakat kota sering kali teratomisasi—kehilangan identitas pribadi—dan dipaksa beradaptasi dengan tuntutan pencapaian (*achievement*) serta gaya hidup yang menekankan penampilan fisik. Gejala ini memperkuat karakteristik *mass society*, di mana identitas kolektif mengalahkan individualitas (Basham, 1978).

#### 1.7.1. Non-Place

Marc Augé, seorang antropolog Perancis, memperkenalkan konsep "*non-place*" dalam bukunya *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* yang diterbitkan pada tahun 1995. Augé menggambarkan *non-place* sebagai ruang yang tidak memiliki makna historis, relasional, atau identitas yang kuat bagi individu yang menggunakannya. *Non-place* ditandai oleh sifat transitorial dan anonim, di mana interaksi sosial yang mendalam dan hubungan personal dengan ruang hampir tidak ada. Contoh-contoh *non-place* termasuk bandara, jalan tol, pusat perbelanjaan, hotel, dan stasiun kereta api (Augé, 1995).

Menurut Augé, kemunculan *non-place* terkait dengan fenomena yang ia sebut sebagai supermodernity. Dalam kondisi supermodernity, terjadi peningkatan besar dalam kecepatan dan mobilitas dalam masyarakat kontemporer, yang menghasilkan lebih banyak ruang transitorial tanpa makna mendalam. *Non-place* semakin umum di dunia yang semakin global dan terhubung ini. Augé berargumen bahwa *non-place* mencerminkan perubahan signifikan dalam cara orang mengalami ruang dan waktu di era modern, menyoroti hilangnya keterhubungan historis dan sosial yang biasanya ditemukan dalam "*places*" tradisional (Augé, 1995).

Augé membedakan antara *non-place* dan *place* secara tegas. *Place* (tempat) adalah ruang yang penuh dengan makna, sejarah, dan identitas, dan menjadi bagian penting dari identitas individu serta komunitas. Tempat-tempat ini biasanya menjadi pusat aktivitas sosial dan budaya. Sebaliknya, *non-place* adalah ruang-ruang yang tidak memiliki hubungan personal atau historis yang kuat, berfungsi sebagai titik transit yang anonim dan homogen, di mana orang datang dan pergi tanpa membentuk hubungan yang mendalam dengan ruang tersebut (Augé, 1995).

Konsep *non-place* oleh Augé dalam kajian budaya kontemporer dan studi urban menggambarkan bagaimana ruang-ruang dalam masyarakat modern dapat mempengaruhi interaksi sosial dan persepsi identitas. Dengan semakin banyaknya *non-place* dalam kehidupan sehari-hari, kita melihat perubahan dalam cara kita memahami dan berinteraksi dengan lingkungan sekitar kita, mencerminkan dinamika modernitas dan globalisasi yang memengaruhi hubungan kita dengan ruang dan waktu (Augé, 1995).

Konsep *Non-Place* dari Marc Augé mengacu pada ruang-ruang modern yang tidak memiliki identitas atau ikatan sosial yang mendalam, seperti bandara, pusat perbelanjaan, dan jalan raya. *Non-Place* merupakan ruang yang cenderung homogen, bersifat sementara, dan tidak memiliki makna sosial yang mendalam bagi individu yang melintasinya. Dalam konteks ini, *Non-Place* adalah kebalikan dari “tempat” yang memiliki sejarah, keterhubungan, dan identitas kolektif.

Graffiti, dalam kaitannya dengan *Non-Place*, berfungsi sebagai cara untuk memberi makna pada ruang yang “hampa” ini. Ketika *writer* graffiti menciptakan karya di ruang-ruang *Non-Place*—misalnya di dinding bawah jembatan, stasiun kereta, atau bangunan komersial—mereka mengubah ruang homogen menjadi ruang bermakna yang dapat dilihat sebagai representasi identitas, ekspresi politik, atau kritik sosial. Dalam hal ini, graffiti bisa dikatakan mengintervensi ruang *Non-Place* dan mengubahnya menjadi “tempat” yang lebih punya karakter lokal, bersejarah, atau personal.

Di Makassar, graffiti yang ditempatkan di ruang-ruang *Non-Place* mengundang kita untuk memperhatikan kembali makna ruang yang sering kali dianggap hanya sebagai tempat persinggahan atau transisi. Karya ini dapat memicu refleksi tentang identitas lokal, keterasingan, atau kritik terhadap pola modernisasi. Jadi, graffiti mengisi *Non-Place* dengan narasi dan memberikan “suara” pada ruang-ruang tanpa identitas, menciptakan hubungan emosional dan sosial di tempat yang seharusnya netral atau kosong.

### 1.7.2. Hak Atas Kota

Konsep “hak atas kota” (*right to the city*) pertama kali diperkenalkan oleh sosiolog-filsuf Prancis, Henri Lefebvre. Menurut Lefebvre (dalam Sugranyes & Mathivet, 2010), hak ini tidak sekadar mencakup akses terhadap lingkungan bersih atau bebas polusi, tetapi lebih pada hak untuk mentransformasi kota secara aktif sesuai dinamika ekonomi-politik kontemporer. Artinya, warga—terutama kelompok marginal—tidak hanya berhak menikmati fasilitas kota, tetapi juga terlibat langsung dalam merancang ulang tata kelola urban yang lebih inklusif. Dengan kata lain, mereka bukan objek pasif, melainkan subjek yang berperan dalam perubahan (Sugranyes & Mathivet, 2010).

David Harvey menambahkan bahwa kota lahir dari akumulasi surplus produksi, di mana perkembangan kapitalisme bergantung pada mobilisasi sumber daya ini. Dalam sistem kapitalis, kota menjadi lokus utama akumulasi profit, sehingga pertumbuhan

urbanisasi tak terpisahkan dari logika eksploitasi kelas. Harvey (2012) menegaskan bahwa kontrol atas surplus kota cenderung terpusat pada segelintir elit, menjadikan pembangunan urban sebagai fenomena yang sarat ketimpangan kelas. Oleh karena itu, hak atas kota harus dimaknai sebagai partisipasi kolektif masyarakat dalam menentukan arah pembangunan, bukan inisiatif individu (Harvey, 2012).

Sugranyes dan Mathivet (2010) menyatakan bahwa *right to the city* adalah perlawanan terhadap neoliberalisme urban, seperti privatisasi ruang publik, dominasi industri, dan komersialisasi layanan dasar. Konsep ini mencakup dua aspek kunci: penolakan terhadap kebijakan neoliberal dan partisipasi menyeluruh warga dalam proses pembangunan. Neoliberalisme sendiri, menurut Harvey (2009), adalah proyek restorasi kekuasaan kelas kapitalis melalui eksploitasi dan represi terhadap kelas pekerja. Di Indonesia pasca-Orde Baru, kebijakan neoliberal diwujudkan dalam privatisasi ruang kota, pembangunan mal, tol, dan superblok mewah, serta penggusuran paksa—semua mengabdikan pada kepentingan borjuasi nasional dan global (Davis, 2006; Brenner & Theodore, 2002).

Mathivet merinci komponen *right to the city* ke dalam beberapa dimensi, antara lain:

1. Hak atas habitat yang mendukung interaksi sosial.
2. Hak untuk kohesi sosial dan pembangunan kota secara kolektif.
3. Hak hidup bermartabat dan berdampingan.
4. Hak akses setara ke pemerintah kota.
5. Perlindungan bagi kelompok rentan.
6. Komitmen sektor swasta terhadap keadilan sosial.
7. Perencanaan kota berbasis partisipasi masyarakat.
8. Pembangunan berkelanjutan dan inklusif.
9. Hak atas informasi publik dan kebebasan berekspresi.
10. Hak atas lingkungan bersih, air, perumahan, pekerjaan, serta transportasi publik.

Konsep Hak Atas Kota dari Henri Lefebvre dan David Harvey menekankan hak bagi setiap individu untuk turut menentukan dan membentuk kota, melampaui hanya sekadar berada di dalamnya. Bagi Lefebvre, kota bukanlah sekadar ruang fisik, tetapi merupakan hasil dari hubungan sosial yang terus berkembang, di mana warga harus memiliki kebebasan untuk mengekspresikan diri dan mengubah kota sesuai kebutuhan mereka. Harvey mengembangkan gagasan ini dengan menyoroti pentingnya ruang kota sebagai arena perjuangan melawan kapitalisme, yang sering kali meminggirkan masyarakat demi kepentingan ekonomi.

Dalam konteks ini, graffiti menjadi simbol perjuangan Hak Atas Kota karena menghadirkan suara dan ekspresi individu atau kelompok yang sering kali terpinggirkan oleh struktur kekuasaan kota. Dengan menggambar atau menulis di ruang publik—yang biasanya diatur dan dikontrol oleh pemerintah atau pemilik modal—pelaku graffiti menuntut hak untuk turut menentukan tampilan dan fungsi kota. Graffiti memberi kesempatan bagi individu untuk mengekspresikan identitas, protes, atau kreativitas mereka di tempat-tempat umum, mengklaim ruang yang biasanya diabaikan atau dimonopoli oleh kepentingan komersial.

Di Makassar, graffiti bisa dilihat sebagai bentuk “rebutan” ruang kota dari aturan formal dan fungsi komersial. Dengan memasuki ruang-ruang publik, graffiti memungkinkan warga untuk menyuarakan aspirasi dan mengklaim ruang publik sebagai milik mereka, meskipun sering kali bertentangan dengan aturan atau norma sosial yang ada. Ini adalah bentuk perlawanan terhadap homogenisasi kota dan alat untuk menuntut kehadiran “hak atas kota” di ruang urban yang semakin dikuasai oleh kapitalisme atau birokrasi yang mengendalikan akses dan estetika.

### 1.8. Identitas dan Pertarungan Kuasa Simbolik

Menurut Stuart Hall, identitas bukanlah entitas statis melainkan suatu proses dinamis yang terus berkembang melalui interaksi sosial dan kultural. Ia menekankan bahwa identitas dibentuk melalui perbedaan dalam sistem simbolik, memungkinkan individu merasakan keunikan diri (Hall dalam Woodward [ed.], 1997:51). Meski identitas dan gaya hidup saling memengaruhi, keduanya memiliki perbedaan mendasar: identitas merupakan konstruksi berkelanjutan, sementara gaya hidup mencerminkan pola perilaku dan preferensi kolektif yang dipengaruhi konteks budaya, seperti gaya berpakaian atau penggunaan objek tertentu (Cheney, 1996:41).

Anthony Giddens menghubungkan pilihan gaya hidup dengan modernitas, di mana refleksivitas institusional memperkuat peran gaya hidup dalam pembentukan identitas diri. Ia juga menyoroti komodifikasi identitas melalui narasi media dan strategi pemasaran yang mempersonalisasi makna (Giddens, 1991:5). Michael Fischer dan Hall sepakat bahwa etnisitas bukan warisan pasif, melainkan hasil penafsiran ulang tiap generasi. Identitas, sebagai produk representasi, bersifat majemuk dan dipengaruhi oleh sejarah, kekuasaan, dan budaya (Fischer, 1986:194; Hall, 1990:222).

Dalam kultur hip-hop, graffiti berfungsi sebagai medium ekspresi perlawanan terhadap ketidakadilan struktural, sebagaimana musik rap yang menjadi “suara kritis” kelas pekerja kulit hitam (Hooks, 1990:75; Wicandra, 2006). Identitas sendiri merupakan sintesis relasi masa lalu—sosial, kultural, dan ekonomi—yang membentuk pengakuan diri dalam ruang dan waktu (Rutherford, 1990:9). Gerakan subkultur seperti punk atau feminisme menggunakan simbol (pakaian, aksesori) sebagai alat pertarungan simbolik untuk merebut ruang identitas melawan narasi dominan (Jazery, 2009).

Pertarungan simbolik, menurut Bourdieu, adalah konflik non-fisik untuk mendominasi wacana melalui bahasa. Tujuannya adalah memperebutkan *doxa*—kebenaran yang dianggap mutlak—dalam ranah sosial seperti politik atau agama (Wahyuni, 2014). Konsep kunci dalam analisis ini meliputi:

1. **Habitus:** Pola perilaku terbentuk dari pengulangan, tetapi dapat berubah seiring perolehan modal dan perubahan posisi sosial (Bourdieu, 1991).
2. **Modal:** terdiri dari *budaya* (pengetahuan turun-temurun), *sosial* (jaringan dan jabatan), *ekonomi* (kekayaan materi), dan *simbolik* (pengakuan status). Modal simbolik adalah transformasi modal ekonomi menjadi tanda yang diakui secara sosial (Taqwa & Sadewo, 2016).
3. **Ranah:** Arena konflik antara wacana dominan (*ortodoxa*) dan penantang (*heterodoxa*). Kemenangan ditentukan oleh kepemilikan modal (Bourdieu dalam Wahyuni, 2008).

Kelompok *ortodoxa* mempertahankan *doxa* melalui media untuk membentuk ideologi dan relasi kuasa, sementara *heterodoxa* berupaya menggugatinya. Kekalahan dalam pertarungan ini berdampak pada hilangnya legitimasi atau kredibilitas, bukan kerusakan fisik (Dinurriyah, 2013).

Media massa menjadi alat kritikal bagi kedua kelompok untuk mempengaruhi persepsi publik terkait isu politik, gender, atau ekonomi.

Konsep pertarungan kuasa simbolik dari Pierre Bourdieu mengacu pada cara di mana kelompok atau individu bersaing untuk mengendalikan makna, nilai, dan persepsi dalam masyarakat. Bourdieu melihat simbol dan praktik budaya sebagai bentuk kekuasaan yang dapat memperkuat atau menantang struktur sosial yang ada. Dalam konteks ini, simbol-simbol tertentu diakui memiliki makna lebih kuat daripada yang lain, tergantung pada siapa yang mengendalikannya dan dalam konteks sosial apa simbol tersebut hadir.

Graffiti dapat dilihat sebagai bagian dari pertarungan kuasa simbolik karena ia menantang kuasa simbolik dominan yang ada di ruang publik, seperti iklan komersial atau arsitektur kota yang formal. Ketika *writer* seni graffiti memasukkan karya mereka ke dalam ruang publik, mereka menciptakan narasi alternatif yang tidak disetujui atau dikontrol oleh institusi resmi atau elite sosial. Ini adalah bentuk resistensi terhadap kuasa simbolik yang berusaha mendominasi citra kota, di mana seni resmi, arsitektur, dan iklan menjadi representasi utama.

Di Makassar, graffiti sebagai wujud ekspresi simbolik merebut ruang visual yang biasanya diatur oleh kepentingan ekonomi atau kebijakan pemerintah, mengganggu dan memperkaya lanskap simbolik kota. Graffiti memberikan tempat bagi kelompok-kelompok terpinggirkan untuk mengklaim pengaruh simbolik mereka sendiri, menghadirkan identitas, protes, atau komentar sosial yang sering kali berseberangan dengan simbol-simbol arus utama. Dalam hal ini, graffiti menjadi medan pertarungan kuasa simbolik, di mana identitas, makna, dan nilai-nilai masyarakat dipertaruhkan dan diperebutkan.

Dalam konteks lain, pertarungan simbolik tidak hanya terjadi antara *writer* seni graffiti dan struktur kekuasaan eksternal (seperti pemerintah atau kapitalisme), tetapi juga di dalam kelompok *writer* seni graffiti sendiri. Setiap *writer* seni graffiti berusaha menciptakan gaya khas yang membedakan mereka dari yang lain, dan simbol visual mereka menjadi “aset simbolik” yang menandai identitas, keterampilan, dan posisi mereka dalam komunitas. Penguasaan teknik, penggunaan warna, lokasi graffiti yang strategis, dan keberanian mengekspresikan ide-ide provokatif menjadi simbol kuasa yang menentukan reputasi seseorang di kalangan komunitasnya. Bagi Bourdieu, aset simbolik ini adalah cara untuk menampilkan dominasi dalam modal budaya atau “modal simbolik,” di mana reputasi dan pengakuan dalam komunitas berperan sebagai bentuk legitimasi.

Di Makassar, para pegiat seni graffiti terlibat dalam “pertarungan simbolik” untuk menetapkan siapa yang memiliki lebih banyak pengaruh atau keahlian dalam komunitas. Ini bisa mencakup aspek kompetitif dalam hal mengklaim dinding atau tempat-tempat yang strategis, menggunakan teknik unik, atau bahkan menciptakan “tags” (tanda tangan visual) yang mudah diingat dan dikenali. Setiap elemen tersebut menjadi alat untuk mempertahankan atau menantang identitas seseorang dalam hierarki tidak formal yang terbentuk di dalam subkultur.

Dengan demikian, konsep ini dapat mengungkap cara di mana *writer* graffiti mempertahankan atau membangun identitas mereka di antara rekan-rekan mereka, menjadikan graffiti sebagai alat bagi mereka untuk memperkuat posisi simbolik di dalam komunitasnya sekaligus membentuk dan memperdebatkan identitas bersama dalam subkultur tersebut.

### **1.9. Kebudayaan dan Subkultur**

Raymond Williams mendefinisikan kebudayaan sebagai “*a whole way of life*”, yang mencakup kebiasaan, praktik, dan nilai-nilai sehari-hari masyarakat. Baginya, kebudayaan adalah hasil dari

interaksi sosial dan proses komunikasi yang terus menerus berlangsung (Williams, 1983).

Nilai adalah keyakinan, prinsip, atau pandangan yang dianggap penting oleh individu atau kelompok dalam suatu masyarakat. Nilai-nilai ini membentuk landasan moral dan etis yang memengaruhi perilaku individu dan interaksi sosial dalam berbagai konteks budaya (Kottak, 2017). Nilai-nilai tersebut mencakup aspek seperti kejujuran, keadilan, kesetiaan, solidaritas, atau kebebasan, dan sering kali tercermin dalam norma-norma sosial yang diikuti oleh masyarakat (Harris, 1997). Norma adalah aturan atau standar perilaku yang diharapkan dan diterima oleh anggota masyarakat atau kelompok (Kottak, 2017). Norma-norma ini membentuk struktur sosial yang mengatur interaksi dan perilaku individu dalam masyarakat (Geertz, 1973). Ada berbagai jenis norma, termasuk *folkways* (kebiasaan sehari-hari), *mores* (norma moral), dan *laws* (hukum yang ditetapkan oleh pemerintah), yang masing-masing memiliki peran dan konsekuensi yang berbeda dalam menjaga keteraturan sosial dan memastikan harmoni dalam masyarakat (Harris, 1997).

Setiap komunitas dan kelompok selalu berusaha menonjolkan ciri khasnya agar dapat dikenali oleh kelompok lain. Upaya ini mendorong mereka untuk mengembangkan identitas unik yang mewakili keberadaan mereka. Agar tampak berbeda, seringkali identitas atau budaya spesifik kelompok sengaja dirancang berbeda dari budaya umum yang berlaku di masyarakat. Dengan demikian, budaya yang muncul di luar kebudayaan arus utama ini dikenal sebagai subkultur (Barker, 2004:333). Meskipun subkultur dapat memiliki konotasi positif maupun negatif, pandangan umum cenderung menilainya secara negatif. Dalam kajian *cultural studies*, subkultur didefinisikan sebagai kelompok yang mengadopsi pola kebudayaan yang berbeda secara laten, sedangkan menurut Dick Hebdige (1999), subkultur merupakan bentuk perlawanan terhadap norma yang dianggap baku.

Dari perspektif kultur dominan, subkultur sering dikategorikan sebagai wujud budaya yang “menyimpang”. Penelitian mengenai fenomena ini pertama kali dipelopori oleh *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCCG) di Universitas Birmingham pada tahun 1970, yang melihat subkultur sebagai bentuk budaya perlawanan yang layak mendapatkan pengakuan. Secara etimologis, istilah “subkultur” berasal dari kata “sub” yang berarti sebagian atau bagian, dan “kultur” yang merujuk pada kebiasaan atau pola perilaku (Barker, 2004:333). Namun, secara konseptual, subkultur merujuk pada gerakan kolektif, aktivitas, atau perilaku yang merupakan bagian dari kultur yang lebih besar dan sering muncul sebagai reaksi terhadap budaya mainstream, meliputi perlawanan terhadap institusi seperti agama, negara, musik, gaya hidup, dan hal-hal lain yang dianggap dominan.

Walaupun secara umum masyarakat mengasosiasikan subkultur dengan kegiatan yang menyimpang, pemahaman mendalam menunjukkan bahwa fenomena ini tidak selalu bersifat negatif. Subkultur mampu membentuk identitas kolektif yang memungkinkan individu memperoleh pengakuan identitas di luar label yang melekat pada kelas sosial, pendidikan, dan pekerjaan (Barker, 2004:335). Barker (2004:338) menjelaskan bahwa subkultur memiliki lima fungsi utama bagi anggotanya, yaitu:

1. Menawarkan solusi atas berbagai permasalahan sosio-ekonomi dan struktural.
2. Menyediakan identitas kolektif yang berbeda dari identitas yang terbentuk di lingkungan sekolah dan kerja.
3. Membuka ruang bagi pengalaman serta gambaran alternatif tentang realitas sosial.
4. Menyediakan kegiatan hiburan bermakna sebagai alternatif dari rutinitas di sekolah dan

kantor.

5. Mengatasi dilema eksistensial terkait identitas individu.

Dalam kerangka tersebut, terdapat suatu konsep yang menggambarkan keselarasan antara posisi struktural dalam tatanan sosial, nilai-nilai yang dipegang oleh anggota subkultur, serta simbol dan gaya ekspresi kultural yang mereka gunakan. Walaupun diskursus tentang remaja telah banyak diangkat dalam ranah populer, kajian *cultural studies* lebih menitikberatkan pada dinamika subkultur. Konsep ini terus berkembang sebagai objek studi yang digunakan untuk memetakan dunia sosial melalui proses representasi, di mana subkultur bukanlah entitas yang muncul secara otentik, melainkan merupakan konstruksi teoretis para peneliti. Oleh karena itu, perdebatan lebih sering berfokus pada cara istilah ini digunakan daripada sekadar mendefinisikannya.

Bagi para peneliti dalam *cultural studies*, budaya yang terkandung dalam subkultur mencakup seluruh cara hidup atau “peta makna” yang memungkinkan para anggotanya memahami dunia mereka. Prefiks “sub” menandakan adanya kondisi khusus yang berbeda dari budaya dominan yang bersifat massal dan sering kali dianggap tidak autentik. Dengan demikian, penetapan atribut-atribut yang mendefinisikan subkultur bergantung pada bagaimana perbedaan antara kelompok sosial tertentu dan masyarakat luas diakses dan diposisikan. Variasi kolektivitas ini, meskipun dipandang sebagai hal yang normal dalam konteks yang lebih besar, sering kali dinilai rendah atau dianggap sebagai bentuk kesadaran marginal (Barker, 2004).

Makna “sub” juga mengandung konotasi sebagai lapisan bawah atau underground. Subkultur dipandang sebagai ruang bagi budaya yang dianggap menyimpang, di mana kelompok tersebut berupaya mengatur ulang posisi mereka atau menemukan tempat yang layak di tengah dominasi budaya utama. Akibatnya, dalam teori subkultur, pertanyaan mengenai “perlawanan” terhadap budaya dominan semakin menonjol. Awalnya, konsep ini dikaitkan dengan kategori kelas umum, namun kemudian berkembang mencakup isu-isu seperti gender, ras, dan seksualitas. Nilai-nilai bawah tanah dan penyimpangan yang berakar pada struktur kelas turut diadopsi dalam *cultural studies* melalui pengaruh sosiologi “penyimpangan” yang berkembang di Amerika. Secara khusus, mazhab Chicago mempelajari “penyimpangan remaja” sebagai serangkaian perilaku kolektif yang dipengaruhi oleh nilai-nilai kelas subkultur. Perilaku remaja yang dianggap mengganggu kepentingan umum tidak dilihat semata-mata sebagai kegagalan individu, melainkan sebagai respons kolektif terhadap ketidakadilan struktural dalam kelas (Barker, 2004). Dalam konteks ini, muncul berbagai skenario terkait karakter penyimpangan, antara lain:

1. Penolakan dan inversi nilai-nilai kerja, kesuksesan, dan kekayaan di kelas menengah, di mana kaum muda dari kelas pekerja mencoba mengatasi kekurangan sistem tersebut (Cohen, 1955).
2. Penekanan pada nilai-nilai underground, khususnya nilai waktu luang, yang dianggap sebagai penyimpangan dari perspektif kontrol sosial kelas menengah (Matza dan Sykes, 1957; Miller, 1958).

Selain itu, upaya kaum muda kelas pekerja untuk menetapkan nilai kesuksesan, kekayaan, dan kekuasaan (Merton, 1938) atau nilai hiburan dan hedonisme melalui alternatif sosial yang disepakati, sering terhambat oleh struktur kelas yang ada (Cloward dan Ohlin, 1960). Para teoretikus *cultural studies* sepakat bahwa pengkategorian “pemuda” sebagai kelompok

homogen sebaiknya dihindari, sehingga perbedaan kelas dan hubungan mereka dengan nilai budaya mainstream dapat lebih dihargai. Dengan demikian, subkultur dipandang sebagai solusi simbolis dalam menghadapi permasalahan struktural yang timbul dari dinamika kelas.

Graffiti memiliki hubungan erat dengan konsep subkultur karena ia lahir dan berkembang sebagai bentuk ekspresi dari kelompok-kelompok tertentu yang berada di luar norma atau arus utama masyarakat. Sebagai sebuah subkultur, graffiti tidak hanya menciptakan bentuk seni yang unik tetapi juga membentuk identitas kolektif, nilai, dan praktik yang berbeda dari budaya dominan. Subkultur, menurut teori sosiologi dan budaya, adalah kelompok yang mengembangkan gaya hidup atau simbol mereka sendiri, seringkali sebagai respons terhadap tekanan atau penolakan dari masyarakat dominan.

Graffiti, sebagai bagian dari subkultur, mengukuhkan identitas alternatif dan nilai-nilai yang berbeda dari yang dianut masyarakat umum. Para *writer* graffiti sering kali membentuk komunitas yang terpisah, dengan aturan, gaya, bahasa, dan bahkan kode etik mereka sendiri. Misalnya, praktik *tagging* atau memilih lokasi untuk karya mereka dapat dianggap sebagai simbol status atau keterampilan dalam komunitas tersebut. Identitas ini diangkat sebagai respons terhadap struktur dan norma sosial yang lebih luas, yang mungkin menolak bentuk ekspresi non-tradisional ini atau bahkan mengkriminalkannya.

Di kota seperti Makassar, subkultur graffiti tidak hanya mengekspresikan kreativitas tetapi juga melawan konformitas, menyuarakan protes, atau mengadvokasi identitas lokal dalam wajah globalisasi dan urbanisasi yang cepat. Graffiti sebagai subkultur menciptakan ruang bagi individu untuk mengekspresikan diri dan menunjukkan keterkaitan mereka dengan kota, sekaligus menantang otoritas formal mengenai bagaimana ruang kota seharusnya digunakan atau dihargai. Dalam konteks ini, graffiti tidak hanya menjadi bentuk seni jalanan, tetapi juga wadah bagi identitas kolektif dan perlawanan kultural di dalam lingkungan perkotaan.

## **BAB II**

### **METODE PENELITIAN**

#### **2.1. Jenis dan Pendekatan Penelitian**

Sebagai peneliti yang mengadopsi etnografi kritis Madison (2012), saya memulai penelitian ini dengan keyakinan bahwa praktik budaya bukan sekadar objek deskripsi, melainkan medan pertarungan di mana kekuasaan dan identitas terus diperebutkan. Metode Madison menuntut saya untuk tidak hanya menjadi pengamat, tetapi juga kritikus yang aktif membongkar struktur tak kasatmata yang menindas suara subjek marjinal. Di Makassar, di antara *writer* graffiti yang karyanya sering dianggap “kosong makna”, saya menggunakan pendekatan ini untuk mengeksplorasi bagaimana identitas mereka dibentuk sekaligus dibatasi oleh narasi dominan tentang ruang kota.

Saya memulainya dengan membenamkan diri dalam kehidupan sehari-hari subkultur seni graffiti, bukan sebagai akademisi yang mengambil jarak, tetapi sebagai peserta yang belajar dari ritual mereka. Madison (2012) mengajarkan bahwa etnografi kritis harus melibatkan *keberpihakan* pada subjek yang terpinggirkan. Maka, saya menghabiskan malam-malam di jalanan, mengikuti dinamika mereka menciptakan karya, menyaksikan bagaimana tubuh mereka bergerak lincah menghindari sorot lampu patroli, dan merasakan ketegangan saat cat semprot berdesis di dinding yang gelap. Di sini, identitas tidak lahir dari wacana muluk, tetapi dari kebiasaan tangan yang menguasai kaleng semprot, dari keputusan sepersekian detik untuk memilih lokasi berisiko, atau dari senyum puas saat karya bertahan lebih lama dari biasanya.

Madison (2012) menekankan bahwa etnografi kritis harus membuka ruang bagi subjek untuk mendefinisikan diri mereka sendiri. Karena itu, saya menghindari wawancara terstruktur yang memaksa *writer* menjelaskan “makna” karya. Sebaliknya, saya mengajak mereka berbicara sambil membersihkan lokasi tempat kami berkumpul. Bagi Madison, percakapan semacam ini adalah bentuk pengetahuan situasional yang hanya bisa diakses melalui keintiman dengan praktik keseharian.

Refleksivitas menjadi tulang punggung metode ini. Saya terus-menerus mempertanyakan posisi saya sebagai peneliti berpendidikan formal yang mungkin tak sepenuhnya memahami logika subkultur. Sebagaimana prinsip Madison (2012) bahwa pengetahuan kritis harus tumbuh dari pengalaman subjek, bukan dari asumsi akademis.

Di akhir penelitian, saya menyadari bahwa kekuatan etnografi kritis Madison terletak pada kemampuannya mengubah yang “tak terlihat” menjadi “terlihat”. Graffiti yang dianggap “kosong makna” ternyata adalah bahasa tubuh urban—sebuah sistem tanda. Di sini, identitas tidak perlu dirombak menjadi metafora politik; ia cukup ada, dalam garis-garis cat yang keras kepala bertahan di dinding kota, menantang siapa pun yang ingin membungkamnya.

#### **2.2. Lokasi Penelitian**

Saya memilih Kota Makassar sebagai lokasi penelitian karena kota ini menawarkan sebuah kanvas hidup yang penuh dengan cerita, warna, dan dinamika sosial yang kompleks. Sebagai seorang peneliti, saya tertarik untuk menyelami kehidupan subkultur seni graffiti di sini, yang bukan hanya tentang coretan di dinding, tetapi juga tentang suara-suara yang berusaha didengar di tengah hiruk-pikuk kota. Makassar, sebagai ibu kota Provinsi Sulawesi Selatan, adalah kota yang penuh dengan kontras: di satu sisi, ada modernisasi yang pesat dengan pembangunan infrastruktur dan properti yang menjulang; di sisi lain, ada ruang-ruang publik yang dihiasi dengan graffiti, menjadi saksi bisu dari perlawanan kreatif terhadap sistem yang dominan.

#### **2.3. Informan Penelitian**

Penentuan informan pada penelitian ini adalah *writer* dalam subkultur seni graffiti, informan dipilih dengan cara sengaja, yang artinya informan dipilih berdasarkan ketentuan yang telah disusun dengan kriteria tertentu sesuai dengan topik pembahasan dan pedoman wawancara dalam penelitian.

Dalam penelitian ini, saya mengungkap keberagaman dan kedalaman pengalaman para informan yang telah mewarnai dunia graffiti di Makassar. Berikut adalah narasi per informan:

#### **GEKS84**

*Writer* asal Makassar ini telah berkecimpung di dunia graffiti sejak 2017. Karya-karyanya yang menghiasi dinding-dinding kota tidak hanya mencerminkan keahlian teknis, tetapi juga semangat inovasi dan kolaborasi. Partisipasinya dalam *event* komersial seperti King Royal Pride 2024 dan kolaborasi dengan Bank Sulselbar, serta keterlibatannya dalam acara non-komersil seperti Sunset Jam dan *Live Painting*, menegaskan peran sentralnya dalam kancah seni jalanan. Keanggotaannya di kru ZK (Zero Kapital) dan MBV, ditambah profesinya sebagai penjaga toko di Ritus Store, semakin menambah dimensi kehidupan yang kaya dalam perjalanan artistiknya.

#### **SLAP**

Memulai kiprahnya pada 2018-2019, SLAP mengukir identitas melalui gaya bombing yang khas dan ekspresif. Setiap semprotan catnya mencerminkan keberanian dan spontanitas yang menyatu dengan denyut nadi urban. Dengan keanggotaan di kru ZK (Zero Kapital) dan BNR (Bombing Not Run), ia tidak hanya menghadirkan karya yang berenergi, tetapi juga menyuarakan nilai-nilai autentik yang melekat dalam budaya graffiti Makassar.

#### **NEOS**

Sebagai pendatang baru yang mulai berkarya sejak 2024, NEOS sudah kerap terlihat di berbagai sudut kota dengan gaya yang segar dan inovatif. Meskipun masih terbilang muda dalam subkultur graffiti, kehadirannya pada kru ZK (Zero Kapital) dan TYF menunjukkan tekad untuk menantang konvensi dan menyuntikkan ide-ide baru dalam lanskap seni jalanan, menjadikannya agen perubahan yang patut diperhitungkan.

#### **LOOW**

Berkecimpung sejak 2018, LOOW telah menorehkan prestasi melalui partisipasinya dalam *event* komersial bergengsi seperti King Royal Pride 2023 serta kolaborasi kreatif dengan Café UWEST. Dengan karya-karya yang menggambarkan narasi kehidupan urban, keanggotaannya di kru BKM (Boys Kill Midnight) dan 601 KRU mengukuhkan posisinya sebagai salah satu pendorong utama dalam dinamika seni graffiti yang terus berkembang di Makassar.

#### **ALIAS3**

Sebagai figur legendaris yang telah berkarya sejak 2006, ALIAS3 merupakan informan tertua dengan segudang pengalaman. Keterlibatannya dalam berbagai event besar nasional, perannya sebagai salah satu pendiri toko graffiti Ritus Street, dan inisiasinya dalam mendirikan Event City Supreme, menjadikannya pilar penting yang menyatukan tradisi dan inovasi. Keanggotaannya pada kru NME menegaskan warisan dan kontribusinya yang mendalam dalam perkembangan seni jalanan di Kota Makassar.

#### **NARS**

Memulai kiprahnya pada 2020, NARS memilih gaya throw-up yang mencerminkan identitasnya sebagai bomber. Setiap karya yang dihasilkan menyuarakan dinamika dan eksperimentasi, dengan keanggotaan pada kru ZK (Zero Kapital), NFT (Not For Toy), dan BNR (Bombing Not Run) yang semakin menegaskan posisinya sebagai representasi generasi baru yang menggabungkan tradisi dengan eksplorasi teknik kreatif.

#### **JINX8501**

Berkarya sejak 2008, JINX8501 telah menjalin hubungan erat antara dunia seni jalanan dengan industri komersial melalui kolaborasi dengan brand-brand ternama seperti Vicious Pain, Deasy, dan Greedy Dust, serta kerjasamanya dengan Pyur Café. Dengan keanggotaan di berbagai kru seperti Boys Killer Midnight, The Numbers W2M, dan Jakarta TMR, ia menunjukkan bagaimana graffiti dapat menjadi jembatan antara ekspresi artistik dan ranah komersial yang lebih luas.

## **LIPOW**

Berkiprah sejak 2016, LIPOW telah menorehkan karya-karya yang tampil di *event-event* nasional dan internasional seperti King Royal Pride 2023, City Supreme, dan Meeting of Style. Pilihan untuk berkarir secara independen tanpa bergabung dengan kru manapun mencerminkan kekuatan visi artistik yang otentik dan mandiri, menempatkannya sebagai sosok inspiratif yang menyuarakan kebebasan dalam berkarya.

## **SMOW**

Generasi muda yang memulai perjalanan kreatifnya pada 2023 ini telah menarik perhatian lewat partisipasinya di event RITUWALLS. Dengan energi segar dan inovasi yang tak terbandung, SMOW, yang tergabung dalam kru ZK (Zero Kapital) dan 4IM, menunjukkan potensi besar untuk terus bereksperimen dan mengukir identitas unik dalam lanskap graffiti Makassar.

## **SLIPS**

*Writer* asal Makassar yang berkecimpung dalam dunia graffiti sejak tahun 2023. Sama halnya seperti SMOW, SLIPS juga tergabung dalam kru 4IM. Karya SLIPS juga lebih sering ditemukan dalam bentuk *simple pieces*.

Narasi ini menggambarkan keberagaman karakter dan kontribusi masing-masing informan, sekaligus merangkai mosaik budaya urban yang dinamis di kota Makassar.

## **2.4. Pengumpulan Data**

### **2.4.1. Observasi Partisipasi**

Saya memulai penelitian ini dengan mengamati—bukan hanya sekadar melihat, tetapi benar-benar mencermati bagaimana graffiti hadir dan berkembang dalam keseharian para pelakunya di Makassar. Observasi ini tidak hanya tentang bagaimana mereka menggambar di dinding, tetapi juga bagaimana mereka berbincang, berinteraksi, dan merespons ruang kota yang mereka tempati. Saya memperhatikan gerak tubuh mereka saat memegang kaleng cat semprot (piloX) maupun alat-alat lainnya, bahasa yang mereka gunakan, serta bagaimana mereka memilih lokasi dan waktu untuk berkarya.

Sebagai bagian dari pendekatan etnografi, saya juga berusaha menyesuaikan diri dengan ritme kehidupan para *writer*. Saya mengenakan pakaian yang tidak mencolok, menghindari gerakan yang terlalu mencurigakan, dan membiarkan diri saya menyatu dalam dinamika kelompok. Saya belajar memahami kode-kode tak tertulis yang dihidupi—tentang bagaimana menghargai karya *writer* lain, dan bagaimana sikap yang dianggap pantas di dalam komunitas mereka.

Sebelum ikut serta dalam kegiatan mereka, saya terlebih dahulu meminta izin secara langsung kepada informan. Saya mengikuti ritme mereka, menyesuaikan jadwal dengan ketersediaan mereka, dan hanya hadir ketika mereka merasa nyaman dengan kehadiran saya. Saya tidak sekadar berdiri di tepi, tetapi benar-benar ikut “turun langsung”—menyaksikan mereka berkarya dalam gelap dan senja, mendengar suara gesekan cat semprot dengan dinding, mencium aroma khas cat yang memenuhi udara.

Lebih dari sekadar mengumpulkan data, pengalaman ini membuat saya menyadari bahwa memahami graffiti bukan hanya tentang melihat hasil akhirnya, tetapi juga tentang memahami proses, nilai-nilai yang mengikat para pelakunya, serta bagaimana mereka menegosiasikan keberadaan mereka di tengah kota.

#### 2.4.2. Wawancara mendalam

Wawancara dalam penelitian ini bukan sekadar sesi tanya jawab formal, melainkan percakapan yang mengalir di antara jeda aktivitas dan keseharian para pelaku graffiti. Saya tidak datang dengan daftar pertanyaan kaku, tetapi membiarkan obrolan berkembang secara alami—di sela-sela mereka menggambar, saat beristirahat di pinggir jalan, atau di tempat-tempat di mana mereka merasa nyaman untuk berbagi cerita.

Sebelum memulai wawancara, saya selalu memperkenalkan diri terlebih dahulu—menyebut nama, asal daerah, universitas, serta menjelaskan maksud dan tujuan saya berada di tengah mereka. Saya tahu bahwa bagi sebagian dari mereka, kehadiran orang luar bisa menimbulkan tanda tanya. Maka, saya berusaha membangun kepercayaan sejak awal, memastikan bahwa saya bukan ancaman, bukan pihak berwenang, dan bukan seseorang yang akan mengeksploitasi cerita mereka.

Saat berbincang, saya menanyakan identitas informan dengan santai—bukan dalam format pertanyaan baku, tetapi sebagai bagian dari percakapan yang lebih luas. Saya ingin tahu nama mereka (atau setidaknya nama panggilan dalam komunitas), usia, dan peran mereka. Namun, saya juga memahami bahwa dalam subkultur ini, ada batasan tertentu mengenai identitas yang boleh diungkapkan. Beberapa *writer* lebih nyaman dikenali lewat tag mereka daripada nama asli, dan saya menghormati itu.

Selama wawancara, saya meminta izin terlebih dahulu sebelum merekam percakapan. Saya menjelaskan bahwa perekaman ini hanya untuk membantu saya memahami dan mengolah data dengan lebih baik, bukan untuk kepentingan lain. Namun, jika ada yang merasa tidak nyaman direkam, saya memilih untuk mencatatnya di lain waktu secara manual, membiarkan mereka berbicara tanpa tekanan.

Lebih dari sekadar menggali informasi tentang mekanisme praktik graffiti, wawancara ini adalah cara bagi saya untuk memahami pengalaman estetis dan identitas yang mereka bangun melalui seni ini. Setiap cerita yang mereka bagikan bukan hanya sekadar data bagi penelitian saya, tetapi juga refleksi dari kehidupan, harapan, dan perjuangan mereka dalam merebut ruang di kota yang terus bergerak.

#### 2.5. Analisa Data

Dalam menganalisis data penelitian ini, saya menggunakan pendekatan yang diadaptasi dari Creswell (2012), yang membagi analisis data kualitatif ke dalam beberapa tahap. Namun, lebih dari sekadar mengikuti prosedur analisis formal, proses ini bagi saya adalah perjalanan memahami makna di balik setiap temuan yang saya peroleh di lapangan.

Langkah pertama dimulai sejak saya melakukan observasi partisipatif dan mencatat hasil temuan. Setiap interaksi, obrolan, gerakan tangan yang menyemprotkan cat ke dinding, bahkan keheningan di antara aksi-aksi mereka, saya catat sebagai bagian dari konteks yang lebih luas. Data yang saya kumpulkan kemudian diolah dan dipersiapkan untuk dianalisis—menyalin transkrip wawancara, mengetik catatan lapangan, serta menyusun fragmen-fragmen pengalaman yang telah saya lalui.

Setelah itu, saya membaca ulang semua data secara keseluruhan, membiarkan diri saya tenggelam dalam ritme cerita yang telah dikumpulkan. Ini bukan hanya soal memilah-milah informasi, tetapi juga membangun *general sense*—merasakan pola, makna, dan nuansa yang muncul dari setiap percakapan dan observasi. Saya merefleksikan bagaimana pengalaman-pengalaman ini saling terhubung, bagaimana graffiti tidak hanya hadir sebagai bentuk seni, tetapi juga sebagai ekspresi nilai-nilai dalam komunitas mereka.

Untuk memahami lebih dalam, saya mulai mengidentifikasi tema-tema kultural yang muncul—tentang identitas, kebersamaan, perlawanan, atau cara mereka menegosiasikan ruang kota. Saya menganalisis situasi sosial yang membentuk praktik mereka, memahami bagaimana domain graffiti dalam subkultur ini dihidupi, dan akhirnya menyusun taksonomi makna yang muncul dari berbagai aspek kehidupan mereka.

Di tahap akhir, saya melakukan proses *coding*, memilah data ke dalam kategori-kategori yang lebih spesifik. Namun, dalam etnografi, coding bukan hanya sekadar menyusun data dalam tabel, melainkan membiarkan cerita-cerita mereka tetap hidup dalam analisis saya. Data ini tidak hanya diurai,

tetapi juga dirajut kembali menjadi pemahaman yang lebih utuh tentang bagaimana subkultur graffiti di Makassar berkembang dan bertahan di tengah dinamika kota.

## **2.6. Etika Penelitian**

Dalam penelitian ini, saya menyadari bahwa memasuki dunia graffiti bukan sekadar soal mengumpulkan data, tetapi juga tentang bagaimana saya menempatkan diri dengan penuh hormat di tengah komunitas yang memiliki norma dan nilai tersendiri. Oleh karena itu, sebelum melakukan wawancara, saya selalu menjelaskan terlebih dahulu tentang topik penelitian, tujuan saya, bagaimana proses wawancara akan berlangsung, serta manfaat dari penelitian ini. Saya ingin memastikan bahwa mereka memahami apa yang saya lakukan dan merasa nyaman dengan kehadiran saya.

Namun, saya juga tahu bahwa dalam subkultur graffiti, identitas kehidupan asli adalah sesuatu yang sensitif. Beberapa *writer* dengan senang hati berbagi cerita, sementara yang lain lebih berhati-hati, terutama jika menyangkut aspek legalitas dan privasi. Karena itu, saya selalu menanyakan dengan jujur apakah mereka bersedia namanya dicantumkan dalam penelitian ini atau lebih memilih untuk tetap anonim. Jika mereka merasa tidak nyaman, saya tidak mencatat nama asli mereka dan hanya menggunakan nama samaran atau tag yang mereka gunakan di jalanan.

Etika penelitian bagi saya bukan hanya sekadar prosedur formal, tetapi tentang bagaimana saya menjaga kepercayaan yang telah diberikan. Saya tidak hanya menghormati privasi informan, tetapi juga mematuhi nilai-nilai yang berlaku dalam komunitas mereka. Saya memahami bahwa menjadi bagian dari dunia graffiti bukan hanya soal mencatat dan mengamati, tetapi juga soal membangun hubungan yang didasarkan pada rasa saling percaya dan penghormatan terhadap batas-batas yang mereka tetapkan.

## **BAB III**

### **HASIL DAN PEMBAHASAN**

#### **3.1. Gambaran Umum Penelitian**

##### **3.1.1. Kebijakan Infrastruktur Neoliberal di Indonesia**

Kita dapat melihat kebijakan infrastruktur pada masa pemerintahan Susilo Bambang Yudhoyono dan pemerintahan populis Jokowi memiliki kesinambungan utama dan kesamaan dalam pendekatan mereka terhadap politik pembangunan infrastruktur. Salah satu kesamaan mendasarnya adalah pandangan bahwa infrastruktur merupakan alat yang efektif untuk mendukung pertumbuhan iklim dan laju investasi. Perspektif ini tercermin dalam berbagai penjelasan yang diberikan oleh kedua rezim terkait pembangunan infrastruktur.

##### **Kebijakan Infrastruktur Era Pemerintahan SBY**

Pada masa kepemimpinan Presiden Susilo Bambang Yudhoyono, kebijakan pengembangan infrastruktur terpusat pada sebuah program besar yang diperkenalkan pada tahun 2011, yaitu Master Plan Percepatan dan Perluasan Pembangunan Ekonomi Indonesia (MP3EI). Program ini diatur dalam Peraturan Presiden Republik Indonesia Nomor 32 Tahun 2011 tentang Masterplan Percepatan dan Perluasan Pembangunan Ekonomi Indonesia 2011-2025 dan mencakup hampir seluruh level kelembagaan. Dalam peraturan tersebut, MP3EI dirancang untuk:

- Menjadi pedoman bagi menteri serta pimpinan lembaga pemerintah non-kementerian dalam merumuskan kebijakan sektoral yang mendukung percepatan dan perluasan pembangunan ekonomi sesuai dengan bidang tugas masing-masing, yang dituangkan dalam dokumen rencana strategis kementerian atau lembaga sebagai bagian dari perencanaan pembangunan; dan
- Berfungsi sebagai acuan dalam penyusunan kebijakan percepatan dan perluasan pembangunan ekonomi di tingkat provinsi serta kabupaten/kota.

Pelaksanaan MP3EI sendiri diatur melalui peraturan yang sama, yang juga menetapkan pembentukan Komite Percepatan dan Perluasan Pembangunan Ekonomi Indonesia (KP3EI). Komite ini dipimpin

langsung oleh Presiden Republik Indonesia dan dikoordinasikan oleh Ketua Harian yang dijabat oleh Menteri Koordinator Bidang Perekonomian.

Program ini dijalankan berdasarkan prinsip *debottlenecking*<sup>6</sup> (Hilma Safitri, 2014: 2-4), yang bertujuan untuk menghilangkan hambatan dalam aliran investasi. Prinsip ini menggunakan analogi “memangkas leher botol” di mana hambatan sempit diibaratkan sebagai leher botol yang perlu dihilangkan agar aliran investasi dapat berjalan lancar. Hambatan yang dimaksud meliputi pajak yang tinggi, proses perizinan dan administrasi yang rumit, serta peraturan dan undang-undang yang dianggap menghambat masuknya investasi. Sebagai implementasi dari prinsip tersebut, selama empat tahun sejak peluncuran program pada 2011, sebanyak 44 regulasi telah diterbitkan, direvisi, atau ditambahkan hingga tahun 2014. Langkah-langkah ini bertujuan untuk menyederhanakan proses dan menciptakan iklim investasi yang lebih kondusif.<sup>7</sup>

Selain menerapkan strategi *debottlenecking*, pemerintahan ini juga memperkenalkan model baru yang tengah berkembang meskipun mendapat berbagai kritik. Kritik tersebut terutama menyoroti potensi risiko defisit anggaran dan penumpukan utang, yang pada akhirnya akan membebani anggaran negara di masa depan. Model baru yang dimaksud adalah kemitraan antara pemerintah dan sektor swasta, atau yang dikenal dengan istilah *Public-Private Partnership* (PPP).

### **Public Private Partnership**

Istilah *Public-Private Partnership* (PPP) baru mulai populer sekitar 3 (tiga) dekade terakhir, setelah mekanisme ini diterapkan dalam ratusan konsesi awal. Istilah ini terlihat strategis dan tidak menimbulkan resistensi signifikan di kalangan masyarakat. Padahal, pada periode sebelumnya, istilah lain yang mengacu pada gejala serupa, seperti “privatisasi” BUMN, sering mendapat penolakan. Khusus untuk privatisasi infrastruktur melalui PPP, mekanisme ini cenderung diterima sehingga pelaksanaannya berlangsung tanpa hambatan berarti.

Secara konseptual, PPP adalah bentuk kemitraan antara otoritas publik (seperti pemerintah pusat atau daerah) dan entitas swasta melalui kontrak komersial untuk mendesain, membangun, membiayai, dan mengoperasikan infrastruktur serta layanan publik. Infrastruktur ini meliputi fasilitas seperti jalan tol, rumah sakit, atau sekolah, yang sebelumnya merupakan tanggung jawab sektor publik.<sup>8</sup>

Dari definisi tersebut, terlihat jelas bahwa peran negara dalam menyediakan infrastruktur telah dialihkan kepada sektor swasta melalui mekanisme ini. Hal ini menjadi salah satu ciri penting dari proses neoliberalisasi sektor infrastruktur, di mana tanggung jawab negara bertransformasi menjadi peluang bagi korporasi swasta untuk mengambil alih peran tersebut.

Di Inggris, konsep *Public-Private Partnership* (PPP) pertama kali dikenalkan dengan sebutan *Public Finance Initiative* (PFI) pada tahun 1992. Dua tahun kemudian, pada tahun 1994, Bank Dunia melalui *World Development Report* menganjurkan penggunaan mekanisme ini sebagai salah satu strategi pembangunan, sebagaimana dijelaskan dalam laporan berjudul *Infrastructure for Development*. Konsep ini dipandang mampu mempercepat pembangunan infrastruktur secara signifikan. Akibatnya, pada tahun 2011, Inggris telah menandatangani lebih dari 700 proyek konsesi dengan skema PFI, menandai dekade 1990-an sebagai masa kelahiran awal konsep tersebut.

Sementara itu, di wilayah Eropa Tengah dan Timur, sistem serupa mulai diadopsi meskipun dengan variasi yang berbeda. Meskipun penerapannya belum sebesar di Inggris, Hungaria misalnya, telah melaksanakan lebih dari 100 proyek infrastruktur menggunakan skema PPP.

---

<sup>6</sup> Hilma Safitri (2014) *Debottlenecking Dalam Masterplan dan Perluasan Pembangunan Ekonomi Indonesia (MP3EI)*. Bandung: ARC Book, h.2-4.

<sup>7</sup> Dian Yanuardi dan Swanvri *Mengapa MP3EI Ada? Mengapa Sekarang?* Dalam Noer Fauzi Rahman dan Dian Yanuary (Editor) *MP3EI: Masterplan Percepatan dan Perluasan Krisis Sosial-Ekologis Indonesia* (Bogor: Sayogyo Institute dan Tanah Air Beta, 2014) h.13-19

<sup>8</sup> Lihat [www.bankwatch.org](http://www.bankwatch.org) diunduh 13 Januari 2025

Meskipun konsep PPP telah merambah hampir seluruh negara Eropa sejak tahun 1990-an hingga saat ini, belum ada definisi konseptual yang sepenuhnya disepakati. Namun, terdapat beberapa elemen yang umumnya menjadi ciri khas PPP, di antaranya:

1. Durasi kontrak yang panjang, biasanya antara 25–30 tahun atau lebih.
2. Sumber pendanaan berasal dari sektor swasta, yang kemudian melibatkan pembayaran dari sektor publik atau pengguna selama masa kontrak.
3. Pembagian peran di mana mitra swasta bertanggung jawab atas desain, pemilihan, pelaksanaan, dan pembiayaan proyek, sedangkan mitra publik lebih fokus pada penetapan tujuan dan pengawasan agar tujuan tersebut tercapai.
4. Distribusi risiko yang, dalam praktiknya, cenderung lebih banyak ditanggung oleh sektor publik, seperti risiko keterlambatan penyelesaian proyek atau kesalahan estimasi dalam perencanaan.<sup>9</sup>

Konsep MP3EI sejak awal dirancang sebagai solusi untuk mempercepat pembangunan infrastruktur dengan mengandalkan skema *Public-Private Partnership* (PPP). Hal ini disebabkan oleh keterbatasan anggaran belanja negara yang tidak mampu memenuhi kebutuhan pembiayaan seluruh rencana infrastruktur. Pada forum *The Third Steering Committee Meeting* tahun 2012 antara Jepang dan Indonesia yang dilaksanakan di Tokyo pada Selasa (9/10), Ketua Harian KP3EI sekaligus Menteri Koordinator Bidang Perekonomian, Hatta Rajasa, menyatakan bahwa telah disepakati proyek senilai Rp 410 triliun. Sebagian dari proyek tersebut akan dilaksanakan menggunakan skema PPP, termasuk program “*Metropolitan Priority Areas*” (MPA) yang difokuskan pada wilayah Jabodetabek.<sup>10</sup>

Hatta Rajasa sering mengemukakan logika ini di hadapan publik sebagai jawaban atas masalah krisis pembiayaan infrastruktur di Indonesia. Dalam salah satu pertemuan, ia menjelaskan bahwa anggaran pemerintah, meskipun terus meningkat, tetap tidak mencukupi untuk membiayai seluruh rencana infrastruktur dalam MP3EI.

Peningkatan alokasi anggaran infrastruktur dari tahun ke tahun cukup signifikan. Pada 2010, pemerintah mengalokasikan Rp 99 triliun untuk infrastruktur, yang kemudian meningkat menjadi Rp 128 triliun pada 2011. Pada 2012, anggaran tersebut naik lagi menjadi Rp 174 triliun, dan mencapai Rp 203 triliun pada 2013. Lain daripada itu, anggaran Pendapatan dan Belanja Daerah (APBD) juga menyumbang Rp 96 triliun. Namun, Hatta Rajasa menegaskan bahwa meskipun anggaran dari APBN saja sudah mencapai sekitar Rp 300 triliun, jumlah tersebut tetap belum mencukupi. Ia menyatakan, “*Kita memerlukan dana yang jauh lebih besar dari itu,*” sehingga skema PPP menjadi strategi utama untuk menutupi kekurangan pembiayaan infrastruktur.<sup>11</sup>

Sebelum era MP3EI, pembangunan tol Trans Jawa di bawah pemerintahan Susilo Bambang Yudhoyono sudah mulai dikelola dengan mekanisme kemitraan yang melibatkan swasta. Tol Trans Jawa, yang membentang sepanjang 1.072,92 km dan terdiri dari 19 ruas tol, sebagian besar dikelola oleh pihak swasta. Dari total 19 ruas tol, hanya 7 ruas yang dikelola oleh BUMN di bidang jalan tol, Jasa Marga. Sementara itu, 12 ruas lainnya dikelola oleh investor swasta, seperti Bakrie Group dan Plus Expressway Berhad dari Malaysia. Secara keseluruhan, hanya 252,3 km tol Trans Jawa yang dikelola oleh BUMN, sementara 820,62 km lainnya diserahkan kepada pihak swasta.

Kebijakan ini menunjukkan adanya kecenderungan di mana pembangunan jalan lebih banyak dipengaruhi oleh “pembangunan yang dikendalikan pasar,” dengan pemerintah memberikan kewajiban pembangunan jalan kepada sektor swasta. Lebih jauh lagi, data BPJT Kementerian PU tahun 2008 tentang tol Trans Jawa menunjukkan bahwa dari 7 ruas yang dikelola oleh Jasa Marga, hanya 2 konsesi yang

---

<sup>9</sup> Lihat [www.bankwatch.org](http://www.bankwatch.org) Diunduh pada 13 Januari 2025

<sup>10</sup> <https://www.beritasatu.com/news/76634/proyek-rp410-triliun-pembangunan-infrastruktur-jabodetabek-diteken> Diunduh 13 Januari 2025

<sup>11</sup> <https://swa.co.id/read/46376/apbn-tak-cukup-swasta-diperlukan-bangun-infrastruktur> Diunduh 13 Januari 2025

merupakan proyek baru. Lima konsesi lainnya adalah tol lama yang telah dibangun sejak tahun 1970-an. Hal ini menegaskan bahwa mayoritas konsesi tol telah diserahkan kepada swasta, mencerminkan pergeseran dalam kebijakan pembangunan infrastruktur yang lebih mengandalkan peran swasta.<sup>12</sup>

### **Liberalisasi Sektor Infrastruktur di Indonesia: Kebijakan Infrastruktur Jokowi dalam Meneguhkan Penerapan PPP**

Pemerintahan populis Jokowi-Jusuf Kalla tampaknya masih menerapkan pendekatan yang serupa dengan rezim terdahulu, yakni mendorong pembangunan infrastruktur untuk menekan biaya transaksi ekonomi dan mempererat konektivitas antara wilayah yang sudah maju dengan yang masih tertinggal. Meskipun istilah yang digunakan berbeda – seperti “tol laut,” “jalur sutera laut,” atau proyek-proyek jalan tol besar seperti Cikopo-Palimanan—inti dari tujuan dan praktiknya tetap konsisten dengan era sebelumnya.

Proyek-proyek yang sedang berjalan menunjukkan satu karakteristik penting: infrastruktur kini tidak lagi dipandang sebagai aset bersama atau *common*, melainkan sebagai komoditas yang semakin banyak dikelola oleh sektor swasta melalui mekanisme Public-Private Partnership (PPP). Skema ini semakin populer sebagai solusi untuk mengatasi krisis infrastruktur, meskipun secara tidak langsung mengakibatkan privatisasi dan alih kelola aset publik ke tangan swasta.

Fenomena pengalihan tanggung jawab pengadaan infrastruktur dari sektor publik ke sektor swasta menjadi ciri khas kebijakan infrastruktur di era Jokowi-Jusuf Kalla. Misalnya, dalam hal pembangunan jalan, di mana sebelumnya proyek dijalankan oleh Kementerian Pekerjaan Umum atau BUMN seperti Bina Marga, kini seluruh program pengadaan 1.050 km jalan tol diserahkan ke mekanisme pasar. Baik BUMN maupun perusahaan swasta memiliki peluang untuk memenangkan tender proyek tersebut.

Menteri Keuangan Bambang Brodjonegoro pun menegaskan hal ini saat peluncuran program pembangunan 1.050 km jalan tol. Dalam penjelasannya, beliau menekankan bahwa BUMN harus siap bersaing dengan perusahaan swasta dalam tender untuk pembangunan 18 ruas jalan tol yang akan dilaksanakan dalam lima tahun mendatang. Ia juga menyatakan bahwa pendanaan proyek tersebut tidak akan bersumber dari APBN 2015, melainkan sepenuhnya dibiayai oleh BUMN atau swasta. Seperti yang diungkapkannya, “Pembangunan jalan tol tidak melalui APBN. Kecuali yang di luar Pulau Jawa, dan itu pun harus dibiayai penuh oleh BUMN atau swasta terlebih dahulu.”<sup>13</sup> Adapun ruas tol yang dilelang antara lain:

- Cikampek - Palimanan 116,75 km
- Cileunyi - Sumedang - Dawuan Segmen Sumedang - Dawuan 29,33 km
- Pasirkoja - Soreang 10,57 km
- Pejagan - Pemalang 57,50 km
- Pemalang - Batang 39,2 km
- Batang - Semarang 75 km
- Semarang - Solo 72,64 km
- Solo - Ngawi Segmen Karanganyar - Ngawi 69,2 km
- Ngawi - Kertosono Segmen Ngawi - Saradan 49,5 km
- Kertosono - Mojokerto 40,5 km
- Mojokerto - Surabaya 36,27 km
- Pandaan - Malang 37,62 km
- Bakauheni - Lampung - Terbanggi Besar 150 km
- Pekanbaru - Kandis - Dumai 136 km
- Manado - Bitung 39 km
- Palembang - Sp. Indralaya 22 km

---

<sup>12</sup>Tim Kompas Ekspedisi Anjer-Panaroekan Laporan Jurnalistik Kompas 200 Tahun Anjer-Panaroekan, Jalan (untuk) Perubahan (Jakarta:2008, Kompas) h.362.

<sup>13</sup> <http://www.cnnindonesia.com/ekonomi/20141125123205-92-13686/pemerintah-lelang-18-ruas-tol-baru-untuk-bumn-dan-swasta/> Diunduh 14 Januari 2025

- Lb Pakam - Tebing Tinggi 43,9 km
- Medan - Binjai 16 km

Dengan demikian, jalur yang ditempuh dalam pembangunan infrastruktur seperti jalan tol dalam program Jokowi-JK akan mengikuti mekanisme *Public-Private Partnership* (PPP), serupa dengan sebagian besar proyek di bawah program MP3EI. Hal ini tercermin dalam studi Hilma Safitri<sup>14</sup> (2014) serta Noer Fauzi dan Dian Yanuardy (2014) mengenai pembangunan Kawasan Industri Sei Mengkei (KISMK) di Simalungun dan pembangunan PLTU Batang. Kedua buku tersebut menggambarkan bagaimana peran negara yang seharusnya mewakili kepentingan publik mulai tergeser menuju dominasi sektor swasta melalui mekanisme dalam *World Development Report* tahun 1994 yang disarankan oleh Bank Dunia (World Bank).<sup>15</sup>

Studi-studi ini menjelaskan proses pergeseran dari peran negara sebagai pengelola dan pelaksana pembangunan infrastruktur menjadi lebih mengutamakan peran swasta, yang dianggap lebih efisien dalam hal pendanaan dan pengelolaan. Dalam konteks ini, peran negara lebih sebagai fasilitator dan pengawas, sementara sektor swasta mengambil alih pengelolaan dan pembiayaan proyek-proyek besar.

#### **Jalan Tol: “Memfasilitasi Bisnis” Menjadi “Bisnis Itu Sendiri”**

Perubahan peran jalan tol tidak hanya berfungsi sebagai pendukung kelancaran aktivitas bisnis, melainkan memiliki akar sejarah yang jauh lebih panjang, bahkan melebihi dua rezim yang telah disebutkan sebelumnya. Sejarah ini dimulai sejak berdirinya Bina Marga pada tahun 1978, sebuah perusahaan milik negara yang mendapat mandat untuk menjadi operator tunggal dalam mengelola jalan berbayar pertama di Indonesia, yaitu jalan tol. Pada awalnya, Bina Marga hanya berperan sebagai operator tunggal, namun sejak tahun 1987, peran tersebut berevolusi menjadi ganda—berfungsi sebagai operator sekaligus otoritas pengelolaan jalan tol di Indonesia. Di titik inilah pemerintah mulai membuka peluang bagi sektor swasta untuk ikut berpartisipasi dalam pembangunan dan pengelolaan jalan tol melalui skema *Build, Operate, and Transfer* (BOT), dengan Jasa Marga ditunjuk sebagai operator utamanya.

Transformasi signifikan terjadi pada akhir 2004, ketika Bina Marga bertransformasi menjadi sebuah BUMN yang hanya memiliki kewenangan sebagai operator jalan tol dan pengembang proyek jalan tol, sementara otoritas atas pengelolaan jalan tol sepenuhnya dikembalikan kepada pemerintah melalui Kementerian Pekerjaan Umum.

Seiring dengan meningkatnya permintaan akan infrastruktur jalan tol, pada dekade 1990-an muncul sejumlah investor swasta yang mulai mengambil alih peran sebagai operator jalan tol. Hal ini merupakan konsekuensi alami dari terbukanya peluang bagi sektor swasta untuk terlibat dalam seluruh rangkaian pengelolaan jalan tol, mulai dari perencanaan, pembangunan, hingga pengoperasian layanan. Di antara perusahaan-perusahaan swasta yang beroperasi di bisnis jalan tol tersebut terdapat PT Bosowa Marga Nusantara, PT Citra Marga Nusaphala Persada, PT Marga Bumi Mataraya, PT Kresna Kusuma Dyandra Marga, serta banyak lainnya.

Perusahaan-perusahaan ini—baik yang merupakan anak perusahaan BUMN maupun yang murni swasta—telah lama terlibat dalam pengelolaan jalan tol di Indonesia. Ini menunjukkan bagaimana bisnis jalan tol menjadi sangat menggiurkan dan prospektif, dengan banyak perusahaan dan pemodal yang berinvestasi di sektor ini. Dengan demikian, sektor jalan tol Indonesia telah mengalami pergeseran besar dari pengelolaan yang sepenuhnya oleh negara menuju dominasi sektor swasta yang semakin besar.

---

<sup>14</sup> Hilma Safitri (2014) *Debottlenecking dalam Masterplan Percepatan dan Perluasan Pembangunan Ekonomi Indonesia (MP3EI)*. Bandung: ARC

<sup>15</sup> Laporan ini bertajuk *Infrastructure for Development*. Di sini bank dunia mengenalkan Publik Private Partnership sebagai cara baru yang bisa ditempuh untuk memacu pertumbuhan dan melampaui keterbatasan anggaran negara mengadakan infrastruktur. Lihat lebih jauh pada buku Dian Yanuardi dan Noer Fauzi (2014) *MP3EI: Masterplan Percepatan dan Perluasan Krisis Sosial-Ekologis*. Bogor: Sajogyo Institute.

Karena tingginya potensi keuntungan dalam bisnis jalan tol, pemerintah berperan aktif dalam menciptakan kemudahan dalam proses pengadaan jalan tol. Salah satu peran penting pemerintah adalah dalam memberikan kebijakan yang mendukung, seperti yang tercermin dalam Undang-Undang Nomor 2 Tahun 2012 tentang Pengadaan Tanah untuk Kepentingan Publik. Kebijakan ini bertujuan untuk mempercepat pembebasan lahan yang sering menjadi hambatan utama dalam pembangunan infrastruktur. Dengan adanya regulasi tersebut, proses pengadaan tanah menjadi lebih efisien dan mempermudah kelancaran pembangunan proyek jalan tol.

Sebagaimana dicatat oleh Dian Yanuardi (2014)<sup>16</sup>, skema *Public-Private Partnership* (PPP) telah memperkenalkan peran negara yang lebih aktif dalam pembangunan infrastruktur. Negara tidak hanya berfungsi sebagai regulator, tetapi juga mengurangi keterlibatan BUMN dalam pembangunan infrastruktur dan sebagai fasilitator yang memberi insentif kepada pasar. Meskipun begitu, peran negara justru semakin penting dalam memastikan bahwa pasar dapat berfungsi dengan baik dan mendukung kelancaran pembangunan infrastruktur.

Pemerintahan Indonesia, khususnya di era Susilo Bambang Yudhoyono (SBY), telah mengeluarkan berbagai kebijakan guna mendukung penerapan skema *Public-Private Partnership* (PPP). Salah satunya adalah Undang-Undang Nomor 2 Tahun 2012 tentang pengadaan tanah, yang bertujuan mempercepat pembebasan lahan demi pembangunan infrastruktur. Selain itu, Peraturan Presiden (Perpres) No. 71 Tahun 2012 dikeluarkan untuk mengatasi kendala dalam pengadaan lahan serta mempercepat proses pembebasannya.

Sejak tahun 2010, Kementerian Keuangan juga telah mendirikan beberapa BUMN untuk memfasilitasi percepatan pembangunan infrastruktur. Misalnya, PT. Sarana Multi Infrastruktur (SMI) berperan sebagai katalisator dalam mempercepat proyek-proyek infrastruktur, sementara pada tahun yang sama PT. IIF (Indonesia Infrastructure Finance) didirikan untuk mendukung pelaksanaan proyek infrastruktur melalui skema PPP. PT. IIF ini mendapatkan pendanaan dari PT. SMI, Asian Development Bank, The International Finance Corporation, dan DEG (Deutsche Investitions- und Entwicklungsgesellschaft mbH) dengan tujuan memperlancar implementasi proyek-proyek infrastruktur di Indonesia.

Dengan demikian, penerapan PPP telah menemukan konteks yang tepat, baik dalam program MPEI maupun dalam proyek-proyek infrastruktur besar seperti program pembangunan 1.050 km jalan tol yang digagas oleh pemerintahan Jokowi-Jusuf Kalla dalam kurun waktu lima tahun, di mana sebagian proyek dikelola oleh investor swasta. Sebagai contoh, pada pertengahan 2015, Tol Cipali—tol terpanjang di Indonesia—diresmikan oleh Presiden Jokowi sebagai hasil dari skema PPP. Sementara itu, jalan tol Cikopo-Palimanan, yang dibiayai melalui skema Kerjasama Pemerintah dan Swasta (KPS), bertujuan untuk meningkatkan kapasitas jalan serta mendukung pengembangan wilayah di Jawa Barat. Proyek tersebut dilaksanakan oleh PT Lintas Marga Sedaya (LMS/Linmas) dengan struktur kepemilikan saham yang terdiri atas PLUS Expressways Berhad (55%) dan PT Baskhara Utama Sedaya (45%). Total investasi yang dibutuhkan mencapai Rp12,56 triliun dengan masa konsesi selama 35 tahun, dan konstruksi dilakukan oleh Konsorsium PT Karabha Griyamandiri - PT Nusa Raya Cipta Joint Operation (KGNRCJO).<sup>17</sup> Dalam kerangka MP3EI, terdapat 26 proyek prioritas yang mencakup pembangunan jalan tol, bandara, sarana air bersih, sanitasi, serta pembangkit listrik dengan nilai investasi sebesar 38,19 miliar USD. Selain itu, terdapat 58 proyek infrastruktur lainnya senilai 51,21 miliar USD yang dilaksanakan melalui skema *Public-Private Partnership* (PPP) dalam rentang waktu 2013–2015. Pemerintahan Jokowi-Jusuf Kalla juga menerapkan skema PPP dalam proyek pembangunan jalan tol sepanjang 1.050 km, yang sepenuhnya

---

<sup>16</sup> Dian Yanuardi dan Noer Fauzi (2014) *MP3EI: Masterplan Percepatan dan Perluasan Krisis Sosial-Ekologis*. Bogor: Sajogyo Institute. h.63

<sup>17</sup> Lihat [https://id.wikipedia.org/wiki/Jalan\\_Tol\\_Cikopo%E2%80%93Palimanan](https://id.wikipedia.org/wiki/Jalan_Tol_Cikopo%E2%80%93Palimanan) dan <https://www.beritasatu.com/nasional/281376-tol-cipali-diresmikan-15-juni.html>

tidak menggunakan dana dari APBN. Proyek berskala besar ini melibatkan berbagai investor swasta dengan total kebutuhan investasi konstruksi mencapai Rp98,3 triliun, sementara total nilai investasi proyek secara keseluruhan diperkirakan mencapai Rp167,4 triliun.<sup>18</sup> 714 paket proyek infrastruktur senilai Rp. 9,3 triliun pada akhir 2015 telah ditandatangani untuk dilaksanakan pada 2016.<sup>19</sup>

Dengan fakta tersebut, jelas bahwa infrastruktur tidak hanya berperan dalam mendorong investasi dan pertumbuhan ekonomi, melainkan telah berkembang menjadi sebuah bisnis besar yang melibatkan jutaan kubik semen, aspal, baja, dan industri terkait lainnya. Oleh karena itu, di bawah kepemimpinan pemerintahan SBY-Budiono dan Jokowi-JK, pembangunan infrastruktur diposisikan sebagai upaya untuk memprivatisasi sektor yang sebelumnya sepenuhnya dikelola oleh negara. Perubahan fungsi negara ini terlihat nyata, dengan pergeseran dari pembangunan yang dikendalikan secara langsung oleh pemerintah menuju pembangunan neoliberal yang digerakkan oleh mekanisme pasar kapitalis, terutama melalui penerapan skema *Public-Private Partnership* (PPP).

### 3.1.2. Sejarah Modernisasi Pembangunan Kota Makassar

Pada awal abad ke-20, Kota Makassar mengalami perubahan besar menuju modernitas, serupa dengan kota-kota lain di Indonesia, meskipun terletak di kawasan pinggiran dari pusat pemerintahan kolonial Belanda di Batavia. Transformasi ini ditandai oleh dua aspek utama. Pertama, adanya penerapan kebijakan pemerintahan langsung oleh pegawai Belanda (Vlekke, 1943: 328; Koerts, 2001). Kedua, penetapan Makassar sebagai salah satu kota otonom pada tahun 1906 (*Staatsblad van Nederlandsch Indie*: 1906, No. 171; Kerchman, 1930). Kebijakan tersebut memberikan hak kepada kota untuk menyusun peraturan yang diperlukan untuk menjalankan pemerintahan dan mengelola urusan rumah tangganya sendiri. Dengan demikian, momen ini menandai dimulainya era baru kewenangan pemerintahan kota yang sebelumnya belum pernah ada.

Sejak awal abad ke-20, Makassar mulai menyerap arus modernisasi dengan nuansa Hindia Belanda. Gelombang modernitas yang mengusung nilai-nilai Barat mulai terlihat pada akhir abad ke-19 dan semakin pesat berkembang di awal abad ke-20. Berbagai elemen baru muncul, seperti perumahan yang tertata rapi dan bersih, penyediaan listrik, keberadaan *Societeit de Harmoni*, aktivitas dansa, pasar malam, pembangunan kanal-kanal, jalan yang diaspal, hotel-hotel, arsitektur *avant-garde*, standar kebersihan tinggi, hingga program penataan kampung (kampung verbetering) yang bersama-sama melukiskan kehidupan modern di kota ini (Makkelo, 2018:49).

Di balik kemeriahan seperti acara dansa di gedung kesenian, membaca surat kabar, atau mendengarkan radio<sup>20</sup>, tersimpan pula kisah tentang keterbelakangan, diskriminasi, dan ketidakberdayaan. Kehidupan di kampung-kampung<sup>21</sup>—dengan jalan berlumpur, suasana gelap, aura angker, dan kekerasan—menjadi sisi lain dari dinamika dan impian modernisasi. Fenomena ini tidak hanya mencerminkan diskriminasi kolonial, melainkan juga menunjukkan adanya dialektika yang saling terkait, di mana makna modernitas muncul dalam konteks kontradiktif. Sementara masyarakat Belanda dan priyayi

---

<sup>18</sup> [www.katadata.org](http://www.katadata.org) di unduh 15 Januari 2025

<sup>19</sup> *Kompas*. (29/12/2015) 'Proyek Rp. 9.3 Triliun Siap Ditandatangani'

<sup>20</sup> Di antara surat kabar yang diterbitkan pada masa itu terdapat Suara Parindra, Pemandangan, Suara Umum, Berita Baru, serta Pemberita Makassar. Pada tahun 1924, ANETA—agen berita Hindia Belanda—menyiarkan programnya mulai dari pukul 6 pagi hingga 1 siang, dan sinyalnya berhasil diterima di Kota Makassar. Radio berperan sebagai jembatan modernitas, sebagaimana tercermin dalam iklan radio Philips yang menggunakan slogan "waar oost en West elkaar ontmoeten" (tempat timur dan barat bertemu).

<sup>21</sup> Pada masa Hindia Belanda, kondisi kampung kota tampak serupa. Seorang penulis Belanda pada tahun 1917 menggambarkan permukiman penduduk "asli" dengan menyoroti aspek-aspek modern yang bersifat negatif, yakni: "tempat-tempat yang dipenuhi gubuk-gubuk yang dibangun dari bambu, kayu, dan gedeg, dengan tirai jendela yang ada tanpa adanya jendela, lantainya hanya berupa tanah, serta tanpa adanya fasilitas kamar mandi, tempat mencuci, dan WC."

di Jawa menikmati kemewahan fasilitas modern, di sudut-sudut kampung berkembang pula budaya pinggiran yang memiliki ekspresi khas tersendiri (Kuntowijoyo, 2004). Di Makassar, saat pemerintah kota mulai menerapkan kekuasaannya di wilayah tertentu, kehidupan di kampung-kampung perkotaan turut berkembang dengan bentuk pemerintahan dan ekspresi yang unik. Secara lebih luas, seperti yang dikemukakan Nordholt, modernitas di Hindia menyimpan kontradiksi inheren yang berakar dari konteks kolonialnya (Nordholt, 2005:25).

Selain simbol-simbol modern dan gaya hidup yang sering dikaitkan dengan citra kemodernan, aspek penting yang turut menunjukkan makna modernitas adalah produksi ruang kota. Pada masa pemerintahan kolonial Belanda, upaya menuju kota modern dimulai melalui perencanaan dan pengaturan penggunaan ruang. Setelah Makassar mendapatkan jabatan *Burgemeester* (walikota) pada tahun 1918, diterbitkan setidaknya dua kebijakan penting dalam penataan dan pengelolaan ruang kota. Pertama, *Bouw en woonverordening voor de Gemeente Makassar* tahun 1918, yang mengatur perizinan pembangunan. Kedua, *Hinderordonantie* tahun 1926, yang menetapkan aturan bagi aktivitas perdagangan dan industri, terutama yang memerlukan izin khusus. Kebijakan-kebijakan tersebut mendorong ekspansi penggunaan ruang kota secara signifikan, terlihat dari pembangunan infrastruktur fisik perkotaan seperti jalan, perkantoran, hotel, pusat hiburan, dan pusat bisnis. Termasuk di antaranya juga pengembangan sarana transportasi modern, misalnya jalur kereta api Makassar-Takalar sepanjang 46 kilometer yang diresmikan pada tahun 1922 (McTaggart, 1976:76,80).

Sejalan dengan berbagai kebijakan pemerintah kota, beragam fasilitas modern mulai dibangun di kota kolonial. Pada tahun 1923, sistem penyediaan air bersih mulai diimplementasikan, diikuti oleh penerbitan "Peraturan Pasar" untuk mengatur pembangunan, penggunaan, dan pengawasan semua pasar milik Kotapraja Makassar<sup>22</sup>. Dalam bidang perumahan, walikota pertama, Everwijn Dambrink, mendirikan sebuah Perseroan Terbatas bernama "Perumahan Rakyat di Makassar"<sup>23</sup>. Menjelang tahun 1930-an, Kota Makassar telah berkembang menjadi sebuah kota modern dan kosmopolitan<sup>24</sup>, dilengkapi dengan berbagai

---

<sup>22</sup> Kebijakan ini ditetapkan oleh Dewan Kota pada tanggal 7 Juli 1925 (sumber: *Javasche Courant*, 21 Agustus 1925, No. 67). Dalam peraturan tersebut, pengelolaan pasar diserahkan kepada Panitia Pasar yang dipimpin oleh seorang *marktmeester*, yang berada di bawah kewenangan Wali Kota dan dibantu secara khusus oleh Panitia Pasar. Penggunaan ruang di pasar diatur oleh Panitia Pasar dan dikenakan tarif sewa yang ditetapkan setiap tahun oleh Wali Kota, dengan para pengguna diwajibkan memiliki kartu langganan (*abonnementskaart*). Selain itu, petugas pasar terdiri dari unit pengawasan, penertiban, dan kebersihan, pengatur tempat penjualan, serta penanggung jawab cukai. Saat melaksanakan tugasnya, petugas tersebut mengenakan tanda resmi yang ditetapkan oleh Wali Kota, dan setiap hari, *marktmeester* menyeter hasil cukai yang diterimanya ke kas kotapraja.

Lebih lanjut, lihat Arsip Celebes, Reg. No. 5 (Makassar: Kantor Perpustakaan dan Arsip Wilayah Sulawesi Selatan).

<sup>23</sup> Perseroan direncanakan berjalan selama 75 tahun yang akan berakhir pada tanggal 31 Desember 2001. Lihat *Javasche Courant*, 25 November 1927, No. 94; *Inventaris Arsip Pemerintah Kotamadya Ujung Pandang*, Reg. No. 9. (Makassar: Badan Arsip dan Perpustakaan Daerah Provinsi Sulawesi Selatan, 2004).

<sup>24</sup> Kosmopolitan merujuk pada keadaan di mana suatu wilayah atau masyarakat terhubung secara luas dengan berbagai tempat di seluruh dunia. Citra kosmopolitan terbentuk dari keberagaman asal-usul, yang menghasilkan pemahaman bahwa setiap individu merupakan warga global. Globalisasi memainkan peran penting dalam pembentukan identitas masyarakat kosmopolitan, karena solidaritas yang berdasarkan etnis dan kebangsaan mulai menyusut, memberikan ruang bagi solidaritas lintas negara yang mendorong integrasi budaya antar kelompok yang berbeda. Multikulturalisme pun berkembang seiring dengan munculnya individualisme yang mengedepankan nilai-nilai universal.

Lihat "Cosmopolitan City!", *Jurnal Economic and Political Weekly*, Vol. 7, No. 46/47 (Nov. 18, 1972), hlm. 2275+2277; Pramod Talgeri, "Globalisation and Cosmopolitan Identities," *Jurnal Annals of the Bhandarkar*

fasilitas yang menjadikannya bagian dari jaringan komunikasi dan transportasi global. Kota ini terhubung dengan berbagai penjuru dunia, sebagaimana tergambar dalam kutipan berikut:

*“Di Pasarstraat yang selalu sibuk, terdapat setidaknya tiga toko pakaian besar: Hotchand Kemchand, Bombay Merah, dan Liberty. Di Tempelstraat, dalam sebuah gedung indah, terdapat toko pakaian dengan nama dalam bahasa Prancis “Au Bon Marche” dan juga toko Maison “Femina”. Ada pula boerderij “Frisia” di Goaweg yang menyediakan susu segar dari sapi Australia dan Belanda, juga yoghurt Bulgaria “asli” serta mentega. Bila barang belanjaan dari toko sudah terlalu banyak, tersedia beberapa perusahaan taksi yang siap mengantar. Namun, tidak sedikit penduduk yang lebih memilih membeli sedan Italia, “Fiat.” Tersedia pula sedan Amerika, “Dodge,” termasuk Dodge-Six “De Luxe” yang besar dan mewah. Semua kendaraan tersebut dapat dipesan langsung melalui telepon kepada pedagang mobil H.P. Lienhardt, yang juga berada di Pasarstraat. Selain itu, terdapat sembilan konsulat negara, yaitu Denmark, Swedia, Norwegia, Inggris, Prancis, Jerman, Belgia, Portugal, dan Cina. Kota Makassar pada tahun 1930-an sudah dilayani dengan fasilitas kota yang baik. Makassar bahkan dibanggakan sebagai “kota yang paling diterangi di Hindia Belanda.” Listrik, seperti juga gas, dilayani oleh perusahaan swasta, dengan 4.342 pelanggan listrik di Makassar yang menggunakan 4,7 juta kilowatt tenaga listrik” (Pradadimara, 2004: 184–186).*

Transformasi menuju modernitas terus berlanjut selama masa pendudukan Jepang. Kehadiran tentara Kekaisaran Jepang di Makassar sejak tahun 1942, meskipun relatif singkat, memberikan pengaruh besar terhadap pengelolaan kota di masa berikutnya. Pada periode ini, untuk pertama kalinya orang-orang Indonesia diberi kesempatan untuk menduduki posisi penting dalam administrasi pemerintahan. Langkah-langkah seperti penataan lembaga pendidikan, penerbitan surat kabar, penggantian nama jalan, serta pembukaan bioskop dan hotel tetap dilakukan. Salah satu hal yang mencolok pada masa ini adalah berdirinya toko serba ada, yang mungkin menjadi yang pertama di Kota Makassar<sup>25</sup>.

Setelah Proklamasi Kemerdekaan pada 17 Agustus 1945, pengelolaan Kota Makassar kembali berada di bawah pengaruh Belanda. Situasi ini semakin menguat dengan terbentuknya Negara Indonesia Timur (NIT), sebuah negara federal bentukan Belanda. Sebagai ibu kota NIT, Makassar mendapatkan posisi yang lebih strategis. Berbagai fasilitas yang mendukung statusnya sebagai ibu kota negara dibangun, termasuk gedung parlemen, kementerian, serta berkembangnya kembali kebutuhan akan hotel dan penginapan<sup>26</sup>.

---

*Oriental Research Institute*, Vol. 89 (2008), hlm. 169–179; *Encyclopaedia of the Social Sciences*, (New York: The Macmillan Company, 1951), hlm. 457–461.

<sup>25</sup> Aktivitas pendidikan diatur oleh Selebes Minseibu Bunkiyokatyo, sementara surat kabar yang terbit di antaranya meliputi *Selebes Simbun* dan *Pewarta Selebes*. Selain itu, nama jalan juga telah diubah, di mana *Staat Spoor Weg* kini dikenal sebagai *Koonan Doori* dan *Goaweg* diganti menjadi *Koto Doori*. Fasilitas kota lainnya masih beroperasi, seperti Bioskop *Sientje*, *Societeit de Harmoni*, dan Hotel Empress, serta terdapat toko serba ada seperti Kaneko.

<sup>26</sup> Di Hooge Pad, terdapat hotel paling bergengsi, yakni Grand Hotel. Tepat di depannya, para pecinta rokok impor dapat menemukan berbagai merek seperti 555, Pall Mall, Camel, Lucky Strike, Capstad, Chesterfields, dan Marlboro. Hotel penting lainnya adalah Hotel Wijnands, yang berlokasi di persimpangan Jalan Amanagappa dan Jalan Sultan Hasanuddin.

Di Jalan Bulusaraung, tepat di depan Bioskop Sirene pada tahun 1947, terdapat dua bar. Banyaknya permohonan izin pendirian hotel dan penginapan menunjukkan tingginya kebutuhan akomodasi. Di antaranya, berdiri Hotel “Kian An” di Jalan Timor No. 34, Hotel Ping Ping di Jalan Bawarkaraeng No. 54, serta Hwa Seng Hotel yang terletak di Societeit Straat No. 35. Selain itu, Ngo Oh Hotel, yang awalnya dibuka pada zaman Belanda dan sempat ditutup saat pendudukan Jepang, telah dibuka kembali.

Beberapa kebijakan penting yang diterapkan selama masa NIT dalam hal penataan dan pengaturan kota di Makassar meliputi: pertama, penetapan Presiden NIT mengenai pembentukan kota yang mencakup aturan-aturan terkait pembangunan dan tata ruang, dengan tujuan menciptakan kota yang memiliki otonomi penuh dan dilengkapi fasilitas pemukiman guna mendukung modernisasi di masa depan.<sup>27</sup> Pada tahun 1947, Stads Gemeente Makassar mulai merumuskan rencana tata kota Makassar (Inventaris Arsip Pemerintah Kotamadya Ujung Pandang, Reg. No. 37, 2004). Selain itu, Kementerian Lalu Lintas dan Pekerjaan Umum Kota Makassar (Verkeer en Waterstaat Plaatselijke Opbouw Dienst Makassar) juga menyusun dan mendiskusikan rencana perluasan pembangunan kota (Inventaris Arsip Pemerintah Kotamadya Ujung Pandang, Reg. No. 35, 2004). Kemudian, pada akhir tahun 1948, Kementerian Lalu Lintas dan Perairan NIT merencanakan pembentukan kota serta penataan jaringan jalan dan lalu lintas di kawasan perairan Makassar (Inventaris Arsip Pemerintah Kotamadya Ujung Pandang, Reg. No. 41, 2004). Produksi ruang, teknologi, dan gaya hidup menjadi panggung bagi munculnya modernitas. Dari sinilah modernitas khas perkotaan Indonesia, termasuk di Makassar, mulai terbentuk.

Tahun 1949 menandai kemerdekaan Indonesia secara penuh, namun bagi Sulawesi Selatan dan Kota Makassar, periode ini justru diwarnai oleh ketidaktenangan oleh pemerintah pusat akibat berbagai perlawanan.<sup>28</sup> Meskipun pemerintah berfokus untuk mengatasi kekacauan yang ada, warga kota masih menghadapi berbagai tantangan dalam kehidupan urban. Walaupun pada tahun 1950-an hingga pertengahan 1960-an tidak terjadi banyak perubahan fisik, hal tersebut tidak berarti bahwa proses transformasi modernitas di perkotaan berhenti. Modernitas selalu menemukan cara untuk terus berevolusi, bahkan dalam situasi yang sulit. Aktivitas politik di tingkat lokal pun menunjukkan pembentukan tatanan politik modern, yang menandai munculnya elit baru.<sup>29</sup>

Di sektor perumahan, walaupun pemerintah kota tidak secara langsung membangun perumahan dalam skala besar, mereka tetap terlibat aktif dalam mengawasi pembangunan gedung dan rumah melalui sistem perizinan yang sangat ketat.<sup>30</sup> Selain itu, terdapat kebijakan untuk memodernisasi pasar tradisional di kotapradja.<sup>31</sup> Ekspresi gaya hidup modern pun menjadi salah satu indikator penting pada masa-masa

---

Lihat *Inventaris Arsip Pemerintah Kotamadya Ujung Pandang*, Reg. No. 21. (Makassar: Badan Arsip dan Perpustakaan Daerah Provinsi Sulawesi Selatan, 2004).

<sup>27</sup> Pembentukan ibu kota NIT termuat dalam *Staatsblad IT. 1948/34*. Lihat dalam Hanock Luhukay, *Dari Makassar ke Ujung Pandang: Beberapa Catatan Perubahan Ketatanegaraan, Tata Pemerintahan, dan Kehidupan Sosial Sebuah Kota Besar* (manuskrip tidak diterbitkan, tanpa tahun), hlm. 269.

<sup>28</sup> Beberapa bentuk perlawanan dan pemberontakan terjadi, salah satunya diawali dengan "Peristiwa Andi Azis," sementara yang paling besar dan paling lama berlangsung adalah Pemberontakan Kahhar Musakkar. Selain itu, terdapat juga gerakan Perjuangan Semesta Alam (Permesta).

<sup>29</sup> Sebagai perbandingan, lihat Sita van Bemmelen dan Remco Raben, *Antara Daerah dan Negara: Indonesia Tahun 1950-an* (Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia dan KITLV-Jakarta, 2011).

<sup>30</sup> Lebih detail, lihat bundel pengajuan izin bangunan di Kota Makassar tahun 1950-an pada *Arsip Kota Makassar*, Reg. No. 31 (Makassar: Kantor Perpustakaan dan Arsip Wilayah Provinsi Sulawesi Selatan). Aturan ini mengatur pendirian rumah, toko, atau bangunan apa pun di perkotaan, terlepas dari apakah bangunan tersebut bersifat permanen, semi permanen, atau tidak permanen. Prosedur pengajuan izin bangunan juga wajib disertai dengan lampiran berupa sketsa atau gambar desain bangunan yang diajukan. Sketsa tersebut harus memenuhi ketentuan tertentu, seperti mencantumkan keberadaan kakus, sumur, serta memperhatikan jarak bangunan dari jalan dan mencantumkan peta lokasi.

<sup>31</sup> Pada tahun 1951, dilakukan perbaikan di Pasar Tjidu yang terletak di Jalan Beruanging, dengan penataan lods-lods pasar yang rapi. Penataan tersebut tidak hanya memperbaiki struktur pasar, tetapi juga mengutamakan kebersihan dan keteraturan lingkungan sekitarnya. Berdasarkan denah, pasar tersebut memiliki 18 bangsal dengan masing-masing 14 petak, 4 bangsal dengan masing-masing 5 petak, dan 1

penuh kekacauan ini. Kota-kota di Indonesia, termasuk Makassar, dapat dilihat sebagai wilayah yang “menolak kolonialisme, namun membayangkan Barat.” Sebagai contoh, meskipun menonton film di bioskop tetap menjadi hiburan favorit warga kota, mayoritas film yang ditayangkan berasal dari Barat (Makkelo, 2011). Selain itu, pola hidup masyarakat perkotaan menunjukkan kecenderungan baru, seperti kebiasaan berkumpul, berkendara keliling kota, potong rambut di barbershop, merayakan ulang tahun, mengadakan pesta dansa, dan sebagainya. Sebagaimana yang diungkap oleh Nasaruddin Koro:

*“Bioskop tersebar di mana-mana. Film James Dean, Elvis Presley, seperti Rebel Without a Cause, Giant, dan GI Blues dipadati penonton. Jaket merah yang menirukan James Dean laris manis. Wabah cross boys tidak ketinggalan. Di beberapa ruas jalan tertulis di atas aspal, antara lain Parumbu Boys.... Ulang tahun para remaja dari kalangan tertentu biasanya berpesta dansa dengan irama calypso, cha-cha, rock and roll, dan boogie woogie, dalam suatu atraksi yang diiringi lagu-lagu seperti Rock Around the Clock (Bill Haley), Kiss Me Quick, dan Diana. Langgam berganti, langkah-langkah (steps) berubah menjadi jive... dengan gerakan seru serta aplaus... sheba... heba...”* (Koro, 2009: 44-45).

Di satu sisi, kesenian rakyat mengalami perkembangan yang pesat. Di kampung-kampung, muncul orkes-orkes dan rombongan orkes tiup yang menyebut diri mereka sebagai “tukang musik beroep.” Seni vokal “sinrili” yang diiringi dengan kesok (rebab) pun menjadi favorit di kalangan masyarakat dari berbagai lapisan.<sup>32</sup> Tradisi ini turut mendorong tumbuhnya genre orkes keroncong dan langgam Melayu di masyarakat. Selain itu, orkes langgam Hawai juga amat diminati oleh kalangan elit, baik untuk menghidupkan suasana pesta maupun sebagai pengiring dansa. Berdasarkan data dari Djawatan Radio Kota Makassar, tercatat sekitar 25 orkes keroncong, 7 orkes daerah, 6 orkes langgam Melayu, 5 orkes seruling bambu, dan 8 orkes langgam Hawai. Di samping itu, berbagai organisasi seni dan budaya aktif berkiprah, seperti Gelanggang Kesusasteraan, TIFA, SEHATI, Pertip, Toneel Vereniging, Lesfira “Raja” Lekra, Mekar, Tjenderawasih, dan lain sebagainya. Sejak tahun 1955, Kota Makassar bahkan menyelenggarakan “Festival Seni Drama Indonesia” (Nai, dkk, 1956: 88–91).

Ruang kota tetap menjadi arena penting untuk menampilkan dan merayakan modernitas. Pada tahun 1950-an, Pantai Losari dan sekitarnya merupakan ruang terbuka utama yang ramai dikunjungi warga kota untuk bersantai dan rekreasi. Di kawasan tersebut, terdapat markas Persatuan Olahraga Ski Air (POPSA) yang rutin menyelenggarakan berbagai kegiatan maritim, seperti lomba perahu tradisional. Di sekitar pantai, berkembang pula pusat pertokoan modern yang menyuguhkan cita-cita Barat, seperti studio foto, pabrik es, dan toko es krim yang menawarkan produk impor dari Belanda seperti candies, hopjes, coklat Van Houten, serta susu penuh (volle melk) yang sudah akrab di lidah masyarakat. Modernitas pun terwujud dari pertemuan antara hal-hal baru dengan tradisi lama, atau antara yang lokal dengan yang luar.

Orde Baru, yang dimulai pada tahun 1966, membawa perubahan signifikan dalam transformasi modernitas di kota-kota Indonesia. Bentuk dan manifestasinya mencerminkan tuntutan zaman dan dinamika ide kemajuan yang berkembang. Jika pada periode sebelumnya pemerintah kota kesulitan mewujudkan pembangunan baru dan penataan fisik yang signifikan, pada masa Orde Baru Kota Makassar mulai menunjukkan “cita rasa” modern melalui pembangunan fisik yang lebih nyata. Namun, modernitas dan era Orde Baru tidak dapat sepenuhnya dipahami hanya dari segi produksi ruang kota semata.

---

bangsal dengan 8 petak. Kompleks pasar ini juga dilengkapi dengan 10 kakus, 1 sumur, dan 2 tempat untuk mencuci atau mandi, serta fasilitas khusus untuk penghentian kendaraan.

<sup>32</sup> Kelompok orkes-orkes tersebut menggunakan beragam alat musik tradisional, seperti gong dengan ukuran bervariasi, gendang yang hadir dalam berbagai bentuk dan ukuran, ganrang bulo (gendang bambu), rebana, kesok-kesok (rebab), siter atau kecapi, serta pui-pui (seruling). Instrumen-instrumen tersebut dimainkan baik secara instrumental maupun untuk mengiringi lagu-lagu daerah.

Di bawah pimpinan walikota H.M. Dg Patompo<sup>33</sup>, berbagai proyek modern mulai diupayakan di Makassar. Menjelang masa Orde Baru pada tahun 1965, beliau merumuskan “Pola Dasar Pembangunan Daerah Kotamadya Makassar 1965–1970,” yang kemudian dikenal sebagai Program Pemberantasan 3-K (kemiskinan, kemelantaran, dan kebodohan). Program ini bertujuan untuk memenuhi kebutuhan dasar masyarakat dalam enam aspek: penyediaan lapangan kerja yang memadai, perumahan layak, pasokan air minum dan listrik, pendidikan dan kesehatan yang berkualitas, sarana transportasi yang memadai, serta fasilitas hiburan dan olahraga. Program 3-K dipandang sebagai fondasi yang kokoh untuk pembangunan selanjutnya, dengan tujuan jangka panjang menjadikan Makassar sebagai kota dengan lima dimensi utama, yaitu kota perdagangan, kota budaya, kota industri, kota pendidikan, dan kota pariwisata (Makassar Bulletin, 1971; Patompo, 1976: 27).

Perumahan “Ujung Pandang Baru”<sup>34</sup> (juga dikenal dengan nama “Ujung Pandang Plan”) adalah proyek modern pertama yang dilaksanakan, yang direncanakan sebagai kota “satelit miniatur” dan dibangun mulai di pinggiran kota bagian timur pada tahun 1965. Ujung Pandang Baru diskemakan dengan fasilitas lengkap, seperti rumah ibadah, sarana kesehatan, sekolah, bioskop, sarana olahraga serta kantor pemerintahan dan area pasar. Sebelumnya, kawasan ini adalah desa berawa-rawa yang jarang dihuni, namun kini telah berkembang menjadi kota baru yang modern (Patompo, 1976: 32-33). Selain itu, taman-taman dan jalan-jalan dibangun dengan desain yang saling terhubung, serta terdapat kantor PTT, pompa bensin, kantor polisi, gedung kesenian, pemadam kebakaran, dan fasilitas lainnya. Sebenarnya proyek ini bertujuan untuk menjadi contoh pemukiman modern hingga dapat menjadi pilihan bagi warga miskin kota yang dulunya tinggal di kawasan kumuh. Namun, meskipun proyek ini direncanakan untuk menjadi tempat tinggal bagi mereka, tempat ini tidak benar-benar pernah menjadi hunian bagi warga yang kurang mampu di perkotaan bahkan dalam kurun waktu yang lama.

Seiring dengan proyek “Ujung Pandang Baru”, juga dikerjakan proyek jalan yang cukup monumental, yaitu “Makassar By Pass”. Jalan ini menghubungkan langsung jalan keluar kota dengan kawasan pelabuhan, membelah area yang direncanakan untuk pengembangan industri pada bagian timur dan utara. Lebar jalan direncanakan mencapai 40 meter, dengan pemisahan antara jalur lalu lintas lambat dan cepat, serta terdapatnya jalur khusus untuk pejalan kaki. Selain itu, pembangunan pada sepanjang jalan ini harus memiliki jarak minimal 20 meter dari bahu jalan (Husain dkk, 1966: 61). Rancangan jalan yang menghubungkan beberapa bagian kota ini juga mencakup pembangunan jalan lingkar (*ring road*)<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> H.M. Dg. Patompo diakui sebagai walikota yang fenomenal dalam sejarah Kota Makassar. Menjabat sejak 1965 hingga menjelang 1980, ia berhasil melaksanakan banyak proyek penting yang masih dikenang hingga kini. Gaya kepemimpinannya yang mirip dengan Gubernur Ali Sadikin di Jakarta kerap membuatnya dijuluki “Ali Sadikin ke-2,” meskipun secara ironis ia sendiri lebih memilih menyebut Ali Sadikin sebagai “Patompo ke-2.” Patompo dikenal dengan sikapnya yang flamboyan, mengingatkan pada Presiden Soekarno, terutama karena kecintaannya terhadap maket tiga dimensi yang ditata rapi untuk dipamerkan. “Panggung” yang disediakan di kantornya, lengkap dengan berbagai alat peraga termasuk model pengembangan kota, selalu menjadi daya tarik saat ada tamu dari pemerintah. Sifatnya yang masih kental dengan semangat revolusi tampak dari impian-impian tentang terwujudnya masyarakat sosialis di Makassar, di mana ia secara tegas menyatakan dirinya sebagai “sosialis-demokrat.”

<sup>34</sup> Ujung Pandang Baru mengingatkan pada proyek perumahan satelit awal di Jakarta, seperti Kebayoran Baru. Penambahan kata “Baru” pada nama tersebut menandakan identifikasi terhadap cara hidup bermukim yang baru dan inovatif. Di kawasan ini, tempat tinggal disatukan dengan berbagai fasilitas dan kebutuhan hidup lainnya dalam satu area perumahan terpadu. Jalan-jalan penghubung antar rumah serta dengan lokasi kegiatan sosial ekonomi telah dibangun secara permanen, lengkap dengan selokan dan lampu neon yang menyala terang pada malam hari.

<sup>35</sup> Jaringan jalan lingkar di kota ini terdiri atas beberapa segmen. Pada outer ring road bagian barat, jalan tersebut menghubungkan R.E. Martadinata, Ujung Pandang, Pasar Ikan, Rajawali, dan Cenderawasih.

Era 1970-an menjadi tonggak penting dalam produksi ruang kota untuk mewujudkan visi kota modern. Pada tahun 1971, luas Kota Makassar diperluas menjadi 215 km<sup>2</sup>, atau tujuh kali lipat dari luas sebelumnya<sup>36</sup>. Perluasan ini membuka peluang bagi keleluasaan pembangunan kota pada masa-masa berikutnya. Salah satu proyek besar yang dicanangkan adalah “Proyek Panakkukang” atau “Panakkukang Garden City”. Proyek ini bertujuan untuk memindahkan pusat kota dari lokasi sebelumnya ke wilayah Panakkukang. Pelaksanaannya dieksekusi oleh perusahaan swasta; PT Timurama (Forbes, 1996: 374).

Proyek ini melibatkan pembangunan pusat perkantoran pemerintah baru dan kawasan permukiman yang luas, dengan desain yang menyerupai Jakarta, khususnya Kebayoran Baru. Perencanaan tersebut mencakup jalan-jalan lingkar, ruang terbuka, dan taman-taman yang menciptakan kesan laapang/luas. Dalam proyek Panakkukang tercermin konsep kota dengan kepadatan penduduk yang rendah dan ruang terbuka—dua nilai yang semakin tergerus oleh perkembangan waktu.

Selanjutnya, dalam kerangka master plan kota yang dikenal sebagai “Panakkukang Plan”, telah ditetapkan pembagian zona yang mencakup berbagai kawasan, antara lain kawasan industri, pemerintahan, rekreasi, perdagangan, pariwisata, dan perumahan. Seluruh area ini dirancang untuk mewujudkan konsep “garden city” seluas 4.000 hektar. Rancangan Panakkukang memiliki dua fungsi utama: pertama, sebagai pusat pelayanan aktivitas perkotaan yang meliputi perkantoran, perdagangan, pusat perbelanjaan, kegiatan kebudayaan, dan rekreasi; kedua, sebagai kawasan permukiman utama yang diperuntukkan bagi seluruh lapisan masyarakat, dari yang berpendapatan rendah hingga tinggi. Melalui proyek ini, istilah “boulevard” pun diperkenalkan sebagai elemen penanda kota (Patompo, 1976:36-37).

Meski demikian, dalam hal peran kota sebagai pusat industri, Makassar tidak pernah benar-benar berubah menjadi kota industri yang didukung oleh kehadiran industri-industri besar.<sup>37</sup> Di sisi lain, konsep perumahan rakyat mendapatkan perhatian melalui program nasional, seperti proyek Perumnas (Perumahan Nasional).

Menjelang tahun 1980-an, pembangunan perkotaan mulai menunjukkan hasil nyata dengan semakin membaiknya sarana dan fasilitas kota. Konsentrasi pusat-pusat perekonomian juga berkembang,

---

Inner ring road mencakup jalur seperti Slamet Riyadi, Sultan Hasanuddin, Arif Rate, serta Cenderawasih. Sementara itu, middle ring road dibentuk oleh jalan H.O.S. Cokroaminoto, Jenderal Sudirman, dan Dr. Sam Ratulangi. Terdapat juga inner ring road tambahan yang meliputi jalan Bandang, S. Jeneberang, dan Kumala. Outer ring road bagian timur menghubungkan jalan Andi Pangerang Pettarani dengan jalan Syekh Yusuf yang terhubung ke PLTU Tello Baru. Di samping itu, telah dibangun juga jalan penghubung seperti jalan Hertasning dan jalan Emmy Saelan.

<sup>36</sup> Perluasan kota ini diatur dalam Peraturan Pemerintah No. 51 Tahun 1971, di mana beberapa kabupaten yang berbatasan bersedia menyerahkan sebagian wilayahnya. Kabupaten Gowa menyetujui penyerahan wilayah Barombong, Karuwisi, Panaikang, Tello Baru, Antang, Tamangapa, Jongaya, Maccini Sombala, dan Mangasa. Sementara itu, Kabupaten Maros menyerahkan wilayah Bira, Daya, Tamalanrea, Bulurokeng, dan Sudiang, dan Kabupaten Pangkajene dan Kepulauan menyerahkan wilayah Barrang Caddi, Barrang Lompo, serta Perjuangan/Kodingareng.

Lihat Dokumen Perluasan Ibukota Provinsi Sulawesi Selatan dan Perubahan Nama Kota Menjadi Kotamadya Daerah Tingkat II Ujung Pandang. (Ujung Pandang: Bagian Hukum Kodya Dati II Ujung Pandang, 1999).

<sup>37</sup> Garis pemisah antara “industri” dan “pelayanan komersial” di kota ini tidaklah jelas. Banyak aktivitas yang tercatat sebagai “industri” pada kenyataannya merupakan bentuk pelayanan eceran. Industri-industri yang dimaksud umumnya berorientasi pada pasar lokal, contohnya seperti pabrik pengolahan sari buah markisa atau industri tenunan sarung tradisional.

Lebih lanjut, lihat W. Donald McTaggart, *Op cit*, hlm. 86. Lihat pula D.G. Wilke, “Paradoks Urbanisasi di Dunia Ketiga” (PRISMA No.7, Desember 1972), hlm. 49.

yang salah satunya terlihat dari kehadiran “Pusat Pertokoan Sombaopu” yang diresmikan pada tahun 1970. Kebutuhan akan ruang ekonomi yang tinggi di wilayah pesisir mendorong pembangunan deretan pertokoan, bar, restoran, dan klub malam sepanjang garis pantai.<sup>38</sup>

Meski pemerintah terus mengupayakan penanggulangan kekacauan di perkotaan, warganya tetap menghadapi berbagai tantangan kehidupan urban. Modernisasi yang didorong sejak awal Orde Baru tidak hanya terlihat dari perubahan fisik atau gaya hidup modern, melainkan juga mencakup munculnya berbagai persoalan sosial. Makassar, seperti kota-kota lain, harus menghadapi tantangan besar dalam menyediakan lapangan kerja produktif bagi penduduk baru yang terus bertambah. Salah satu ciri khas yang menonjol adalah keberadaan perumahan kampung, yang masih menjadi bagian integral dari lanskap kota sekaligus menimbulkan persoalan perkotaan modern. McTaggart mencatat bahwa para migran mendirikan permukiman kumuh dan perumahan tidak resmi di sekitar kota dengan menempati lahan kosong yang mereka temukan. Wilayah pinggiran yang tumbuh pesat ini sering kali kekurangan jasa dan fasilitas dasar yang layak, sehingga Makassar terus bergulat dengan masalah perumahan yang tidak memadai, jaringan komunikasi yang terbatas, serta sistem pelayanan umum yang tidak efektif (McTaggart, 1976:76–77).

Di sisi lain, ketimpangan dalam ruang perkotaan dan dimensi sosialnya semakin terlihat. Salah satu contoh nyata adalah munculnya sektor ekonomi informal yang tumbuh seiring dengan modernisasi kota. Walaupun pemerintah kota lebih memfokuskan kebijakan pada pengembangan modernitas melalui pelebaran jalan, pembangunan pasar, ekspansi wilayah pinggiran, dan hiburan yang lebih liberal, sektor informal seringkali dianggap tidak signifikan dan bahkan dianggap mengganggu estetika kota modern. Namun, penelitian menunjukkan bahwa sektor informal tetap menjadi bagian penting dari kehidupan urban. Forbes, dalam penelitiannya pada tahun 1970-an, menggambarkan peran sektor informal di tiga lingkungan berbeda di Makassar. Penelitian tersebut menegaskan bahwa sektor ini tidak pernah menghilang, melainkan justru terintegrasi dalam proses transformasi modernitas dan produksi ruang kota. Misalnya, becak sebagai sarana transportasi tetap memainkan peran vital dalam mobilitas, terutama ketika kelas menengah mulai tumbuh. Perlu dicatat pula bahwa beberapa layanan informal justru lebih banyak digunakan oleh kalangan kaya dibandingkan masyarakat miskin, sehingga tidak tepat untuk menganggap sektor informal hanya melayani penduduk miskin. Dengan demikian, sektor informal telah menjadi salah satu elemen penting dalam lanskap kota modern Indonesia (Makkello, 2018:58).

Modernisasi juga membawa dampak negatif, seperti meningkatnya angka pengangguran. Di Makassar, isu pengangguran mulai muncul sejak sensus penduduk tahun 1961 dan menurut Jones serta Bondan Supraptilah, tingkat pengangguran semakin meningkat pasca tahun 1970-an, terutama di kalangan pemuda usia kerja. Kondisi ini, pada gilirannya, memicu fenomena gelandangan di perkotaan (Alkotsar, 1980).

Menjelang era 1980-an, istilah “pembangunan” mulai menjadi jargon utama di bawah Orde Baru, diwujudkan melalui pembangunan gedung-gedung besar yang berkembang pesat sejak akhir 1970-an. Pembangunan tersebut, yang ditandai dengan pendirian gedung pemerintah berskala besar di setiap ibu kota provinsi, ditopang oleh penggunaan beton secara masif—sebuah praktik yang didukung oleh monopoli semen nasional yang dikendalikan oleh kroni kekuasaan. Sumber pembiayaan berasal dari bantuan internasional serta penerimaan negara yang dialokasikan untuk mendukung pertumbuhan ini (Vickers, 2011:283).

---

<sup>38</sup> Fasilitas pendidikan, kesehatan, dan layanan lainnya mencakup: 81 Taman Kanak-Kanak, 168 SD Negeri, 52 SD Swasta, 18 SMP Negeri, 49 SMP Swasta, 19 SMA Negeri, 41 SMA Swasta, serta 30 universitas dan akademi. Di sektor kesehatan, terdapat 14 puskesmas dan 33 rumah sakit bersalin, ditambah dengan setidaknya 20 bank yang beroperasi.

Lihat Kotamadya Ujung Pandang dalam Angka 1979, (Ujung Pandang: Kantor Statistik Kotamadya Ujung Pandang, 1979), hlm. 24-46,47-50.

Pada masa kepemimpinan Walikota H.M. Dg. Patompo, modernisme di Makassar masih bercita rasa sosialis.<sup>39</sup> Namun, sejak 1980-an, arah modernitas bergeser menuju model pasar bebas ala Soeharto, di mana pembangunan dipengaruhi oleh kekuatan pasar melalui kolaborasi antara negara dan pemilik modal. Investasi luar negeri serta modal domestik melahirkan ruang-ruang baru baik di pusat kota maupun di pinggiran. Fenomena ini terlihat di Jakarta melalui pembangunan kawasan seperti Bumi Serpong Damai, yang didesain untuk memenuhi kebutuhan kelas menengah yang menginginkan gaya hidup baru (Kusno, 2012). Hal serupa terjadi di Makassar dengan hadirnya proyek besar seperti Panakkukang Plan, diikuti oleh pemukiman modern lainnya yang menawarkan gaya hidup baru yang sejalan dengan tren nasional dan global, mencerminkan perpaduan antara modernitas dan kapitalisme yang semakin dominan.

Modernisasi yang dimulai sejak awal Orde Baru di bawah kepemimpinan H.M. Dg. Patompo bertujuan untuk mengangkat Makassar dari ketertinggalan melalui pembangunan fisik menyeluruh. Namun, menjelang akhir abad ke-20, visi tersebut mengalami pergeseran, berubah menjadi upaya untuk membentuk identitas kelas. Proses ini secara tidak langsung menggeser kelas bawah dari ruang-ruang perkotaan yang lebih banyak dirancang untuk memenuhi kebutuhan kelas menengah ke atas. Meskipun pembangunan fisik kota memberikan kebanggaan tersendiri, kenyataannya pembangunan tersebut belum mampu menciptakan kenyamanan dan keadilan bagi seluruh warga. Fokus pada keindahan kota dan pengembangan ekonomi sektor modern sering kali mengesampingkan kebutuhan dasar masyarakat berpenghasilan rendah, seperti akses ke tempat tinggal yang layak, mobilitas yang mudah, dan peluang kerja yang memadai. Akibatnya, kesenjangan sosial semakin melebar, menunjukkan bahwa tidak semua lapisan masyarakat mendapatkan manfaat yang sama dari modernisasi tersebut.

Kondisi ini mengungkap ironi dari pembangunan yang hanya berorientasi pada kemajuan fisik kota tanpa memperhatikan aspek sosial dan inklusi. Kota Makassar menjadi contoh bagaimana ambisi modernisasi dapat melupakan tujuan utama dari pembangunan, yakni menciptakan ruang hidup yang nyaman, dapat diakses dan adil oleh seluruh masyarakat. Sebagaimana ungkapan Wilke dengan nada pesimis berikut ini:

*“Kota modern boleh dibilang tidak mungkin memenuhi kebutuhan rakyat seluruhnya, ia tidak dapat menyediakan tempat-tempat yang dapat dihuni oleh manusia, ia tak mungkin menawarkan segala pekerjaan, perumahan, alat pengangkutan serta berbagai fasilitas, jasa dan kenyamanan lainnya. Kota modern bahkan telah merosot dan memberi fungsi-fungsi jasa untuk kepentingan ekonomi sektor modern saja. Dan akibatnya adalah pembangunan yang kacau, yang tidak wajar bagi peri-kemanusiaan” (Wilke, 1972:51).*

Rencana pembangunan lima tahun yang dirancang pada tahun 1984 berfokus pada pengelolaan berbagai aspek kehidupan warga dengan pembagian wilayah berdasarkan fungsi pemukiman. Untuk kawasan pusat kota, wilayah ini direncanakan menjadi:

- 1) pusat aktivitas perdagangan,
- 2) terminal jasa distribusi untuk mendukung sirkulasi perdagangan regional, dan
- 3) area perumahan padat yang ketersediaannya sangat terbatas dibandingkan dengan kebutuhan.

Di wilayah tengah kota, perencanaan mencakup:

- 1) area utama untuk pemukiman,
- 2) tempat kegiatan perdagangan berskala kecil atau eceran, serta
- 3) pembagian wilayah pemukiman berdasarkan tingkatan, lengkap dengan fasilitas sosial yang diperlukan.

---

<sup>39</sup> Abidin Kusno menyatakan bahwa ketika kekuasaan Soekarno berakhir pada tahun 1966, modernisme sosialis yang selama ini menjadi ciri khas Indonesia dianggap telah gagal dan tidak lagi relevan. Namun, pada masa pemerintahan Patompo, impian masyarakat sosialis tetap terasa kuat. Hal ini tercermin melalui pidato-pidato yang disampaikannya serta judul dan isi buku-buku yang diterbitkannya, seperti terlihat dalam buku *Peringatan 60 Tahun Kotamadya Makassar* yang berjudul “Makassar Menuju Sosialisme Pantjasila.”

Sementara itu, kawasan pinggiran kota dirancang sebagai:

- 1) area industri, kampus, kompleks perumahan, termasuk proyek perumahan nasional (Perumnas), dan lainnya, serta
- 2) lokasi peralihan transportasi antara luar kota dan dalam kota (Pemerintah Daerah Kotamadya Daerah Tingkat II Ujung Pandang, 1984: 2-3).

Sayangnya, penerapan tersebut tidak berjalan sesuai rencana. Kebijakan yang disusun pemerintah kota akhirnya tergeser oleh kekuatan modal besar yang memengaruhi pengembangan dan penggunaan ruang kota untuk kepentingan tertentu. Sebagaimana ungkapan Adrian Vickers:

*“Dekade 1980-an adalah periode yang luar biasa dalam sejarah Indonesia. Bertepatan dengan berakhirnya Perang Dingin, pemerintah Indonesia menyatakan liberalisasi ekonomi, disertai dengan kebijakan resmi liberalisme sosial yang disebut “keterbukaan.” Hukum yang membatasi investasi asing, termasuk pembelian tanah, telah diubah untuk membolehkan aliran modal lebih bebas. Tiba-tiba, negeri ini dibanjiri uang, dengan hotel bintang lima yang menjamur di Bali dan gedung-gedung pencakar langit Jakarta yang berjumlah tiga kali lipat dalam semalam. Kemakmuran yang diakibatkan oleh ledakan ekonomi tersebut mewujud dalam budaya konsumen baru, dengan pusat-pusat perbelanjaan yang tersebar di seluruh Nusantara.*

*Mereka yang sangat miskin dicegat di depan pintu oleh petugas keamanan yang selalu waspada, tetapi kelas menengah baru dan bahkan para pekerja miskin “terhormat” diperbolehkan masuk. Saat malam minggu, para mahasiswa dan wanita muda yang bekerja di pabrik-pabrik garmen bisa berkeliraran di mal, mendengarkan musik pop Barat dan Indonesia, atau melihat-lihat produk waralaba internasional seperti Ralph Lauren atau Body Shop. Orang Indonesia yang tak mampu membeli barang-barang asing mahal mengumpulkan uang mereka untuk membeli imitasi, sehingga mereka bisa menjaga penampilan dan berpartisipasi dalam gaya hidup konsumtif. Para pria muda menabung demi kencana penting mereka dengan membawa pacarnya ke McDonald’s” (Vickers, 2011: 305-306).*

Pada awal tahun 1990-an, kondisi Makassar sudah sesuai dengan deskripsi yang diberikan oleh Vickers. Proyek ambisius bernama “Taman Tanjung Bunga” tidak bertahan lama karena kawasan tersebut segera diambil alih oleh perusahaan besar seperti Lippo Group, yang kemudian mengembangkan kota satelit baru yang dikenal sebagai GMTDC (Gowa Makassar Tourism Development Corporation). Di atas lahan seluas sekitar 1.000 hektar, dibangun berbagai fasilitas modern seperti objek wisata, pusat perbelanjaan, perumahan kelas atas, dan fasilitas lainnya. Di area lain, jumlah hotel berbintang kian bertambah dan ruang-ruang publik mulai banyak diprivatisasi. Ruko pun muncul sebagai elemen paling mencolok di lanskap kota, meskipun desainnya kurang mengutamakan aspek estetika dan kesehatan lingkungan—hal ini jauh berbeda dari harapan awal untuk menciptakan bangunan multifungsi yang estetis, seperti desain art deco pada tahun 1930-an dan 1940-an. Semua fenomena tersebut akhirnya dibungkus dalam konsep “Globalisasi,” yang seakan menjadi kata kunci dalam percakapan dan kehidupan sehari-hari masyarakat (Makkelo, 2018:60).

Selain itu, perumahan bergaya “Disney” yang mulai muncul sejak tahun 1998 menawarkan ilusi ketenangan di tengah suasana penuh ketidakpastian dan kecemasan. Semakin banyak perumahan dengan konsep gated community muncul, menggunakan model klaster yang dipagari dan dijaga keamanannya secara 24 jam (Usman, 2011:1-4).

### **3.1.3. Toko Graffiti di Kota Makassar**

Toko graffiti di Makassar tidak hanya berfungsi sebagai tempat jual-beli alat-alat yang digunakan para *writer* jalanan. Lebih dari itu, toko-toko ini telah menjadi ruang penting dalam perkembangan dan penguatan subkultur graffiti di kota ini. Sebagai entitas yang melekat erat dengan dinamika seni jalanan, toko graffiti berperan sebagai katalisator yang mendorong tumbuh suburnya ekspresi artistik di ruang-ruang Kota

Makassar. Terdapat 2 (dua) toko graffiti yang dapat kita jumpai di Kota Makassar, yakni; Ritus Street dan Fantalas.

Perbedaan Ritus dan Fantalas bukan hanya tentang letak geografis dan nuansa bisnis, melainkan terdapat perbedaan ideologis dalam menghidupi subkultur seni graffiti. Maka tidak jarang, kegiatan (*event*) graffiti berskala nasional membagi subkultur seni graffiti di Kota Makassar menjadi 2 (dua) bagian yang terklasifikasi berdasarkan toko graffiti—selain karena banyaknya *writer* graffiti di Kota Makassar.

#### 3.1.3.1. Ritus Street



**Gambar 1.** Toko Ritus Street  
(Dokumentasi Pribadi)

Ritus Street adalah toko penyedia kaleng semprot khusus graffiti/mural yang berdiri sejak tahun 2015. Toko ini dipelopori oleh beberapa *writer* graffiti di Makassar. Pembentukan Ritus Street berawal dari ketidakpuasan para *writer* graffiti terhadap kualitas peralatan PiloX yang tersedia di toko bangunan pada saat itu. Sementara itu, di Pulau Jawa, PiloX khusus untuk graffiti/mural telah banyak tersedia, dan jumlah *writer* seni graffiti di Makassar terus bertambah. Faktor-faktor ini mendorong *writer* graffiti di Makassar untuk mendirikan Ritus Street.

Selain menjual pilox khusus seni graffiti/mural, Ritus Street juga menawarkan berbagai merchandise hasil karya *writer* graffiti Makassar. Produk-produk ini meliputi kaos dengan font khas graffiti, enamel/pin, stiker dengan gaya seni graffiti, serta caps atau mata pilox yang dirancang khusus untuk kebutuhan graffiti. Berlokasi di Jalan Bonto Tangnga, pusat kota Makassar, toko ini memiliki lokasi yang strategis dan tidak sulit untuk diakses.

Sebagai toko yang berfokus pada seni graffiti, Ritus Street juga menjadi tempat titik pertemuan bagi para *writer* dan penggemar seni urban, baik dari Kota Makassar maupun dari luar Kota Makassar untuk berbagi kehidupan dalam subkultur seni graffiti. Toko ini dikelola oleh para *writer* graffiti Kota Makassar, dari pegawai hingga manajemen, sehingga atmosfer kolektif seni terasa sangat kuat. Lingkungan urban yang dinamis di sekitar toko menjadikan Ritus Street tempat yang ideal untuk menemukan inspirasi atau sekadar merasakan atmosfer kreatif.

Dengan semangat kolektif, Ritus Street sering mengadakan berbagai acara, seperti event, workshop, pameran, dan kolaborasi dengan *writer* lokal maupun luar kota. Salah satu acara rutin mereka adalah

Rituwalls, yang diadakan sebulan sekali dan melibatkan berbagai *writer* graffiti. Selain itu, Ritus Street juga menjadi bagian dari event berskala nasional maupun internasional, seperti Diton King, Meeting of Style, dan City Supreme. Keterlibatan ini memberikan dampak positif bagi para *writer* graffiti untuk saling berbagi ilmu dan teknik, sekaligus memperkenalkan seni graffiti kepada masyarakat yang lebih luas.

Ritus Street memiliki peran penting dalam membangun dan mengembangkan subkultur graffiti di Makassar. Sebagai bagian dari komunitas seni urban, toko ini turut mempromosikan seni graffiti sebagai bentuk ekspresi yang kreatif dan ternilai, bukan sekadar tindakan vandalisme. Ritus Street tidak hanya berfungsi sebagai tempat jual beli perlengkapan seni, tetapi juga sebagai kelompok kerja yang menawarkan jasa kepada UMKM, industri kreatif, atau masyarakat yang ingin menghiasi ruangan mereka dengan seni graffiti/mural.

Sebagai toko yang terhubung langsung dengan dunia seni, Ritus Street memberikan ruang bagi *writer* graffiti untuk saling terhubung, berkolaborasi, dan memamerkan karya mereka. Toko ini juga aktif terlibat dalam berbagai acara seni, seperti Festival Komunitas Seni Media (FKSM) 2024, di mana Ritus Street berperan sebagai kolaborator dan sponsor. Selain itu, Ritus Street pernah bekerja sama dengan acara otomotif, seperti Parjo ID, yang diadakan di Makassar. Hal ini menunjukkan bahwa keterlibatan Ritus Street tidak hanya terbatas pada seni jalanan, tetapi juga menjangkau ranah yang lebih luas.

#### **3.1.3.2. Fantalas**

Fantalas merupakan toko graffiti yang cukup baru di Kota Makassar. Terbentuk pada tahun 2022, toko ini menjadi salah satu pusat bagi para *writer* jalanan untuk mendapatkan peralatan berkarya. Dibandingkan dengan Ritus Street, Fantalas lebih berfokus pada penjualan produk graffiti seperti cat semprot (piloX), caps (mata pilox), marker, dan cat khusus graffiti. Namun, Fantalas tidak menjual produk berupa merchandise seperti Ritus Street.

Fantalas memiliki nuansa toko yang lebih berorientasi pada aktivitas jual beli dibandingkan dengan tempat berkumpulnya *writer* graffiti. Lokasinya yang cukup jauh dari pusat kota Makassar, yaitu di Jalan Paccerakkang, membuat para *writer* graffiti lebih sering memilih untuk membeli perlengkapan di Ritus Street. Namun, Hael, pemilik Fantalas, menjelaskan salah satu motivasi dalam pembukaan toko Fantalas yaitu; keinginannya membuka akses bagi *writer* graffiti yang tinggal di pinggiran perkotaan maupun daerah-daerah yang dekat dengan perbatasan kota, seperti Maros, Pangkep, dan Parepare. Selain itu, ia juga ingin menghidupkan kembali budaya seni graffiti di pinggiran perkotaan yang selama ini hanya terkonsentrasi di pusat Kota Makassar.

Sama halnya dengan Ritus Street, Fantalas turut meramaikan beberapa kegiatan (*event*) graffiti berskala internasional dan nasional. Perbedaan utama terletak pada variasi produk; Fantalas menyediakan lebih banyak pilihan merek pilox, caps, dan cat khusus graffiti. Meski terkesan hanya berfokus pada kebutuhan peralatan seni, namun Fantalas tetap eksis berkontribusi dalam mendukung perkembangan komunitas graffiti di Makassar dan sekitarnya.

#### **3.1.4. Alat dan Bahan Berkesenian**

Setiap *writer* memiliki caranya sendiri dalam memahami dan mengekspresikan dunia, dan bagi para *writer* graffiti, alat serta bahan bukan sekadar peralatan teknis, melainkan bagian dari bahasa visual yang mereka gunakan. Dalam dunia graffiti di Makassar, pemilihan alat dan bahan tidak hanya ditentukan oleh kebutuhan artistik, tetapi juga oleh ketersediaan, aksesibilitas, serta strategi yang disesuaikan dengan konteks urban.

Lebih jauh, keberadaan alat dan bahan dalam graffiti juga bersinggungan dengan aspek lain dalam subkultur ini. Keterampilan dalam menggunakan alat bukan hanya perkara teknis, melainkan juga bagian dari pengetahuan bersama yang diwariskan di antara para *writer* graffiti. Ada kode-kode tertentu dalam memilih alat, misalnya jenis pilox, cat atau spidol yang paling tahan lama. Dalam ekosistem urban, graffiti tidak hanya berbicara lewat bentuk visualnya, tetapi juga melalui relasi *writer* dengan material yang mereka gunakan—sebuah interaksi yang terus beradaptasi dengan perubahan kota itu sendiri.

#### 3.1.4.1. PiloX

Dalam dunia graffiti, PiloX tidak hanya sekadar cat semprot biasa, melainkan sebuah alat yang memungkinkan *writer* untuk mengekspresikan diri mereka dengan cara yang unik dan efisien. PiloX hadir dalam berbagai merek, warna, dan tipe—dari *high-pressure* untuk garis tebal dan cepat hingga *low-pressure* yang lebih cocok untuk detail dan gradasi halus. Namun, di balik pilihan teknis ini, terdapat pertimbangan ekonomi dan aksesibilitas yang memengaruhi preferensi *writer* graffiti. Beberapa *writer* lebih memilih merek tertentu karena daya tahannya terhadap cuaca, sementara yang lain beradaptasi dengan merek yang lebih mudah ditemukan di toko-toko bangunan lokal. Berikut Jenis-jenis pilox (cat semprot) yang digunakan oleh subkultur seni graffiti jalanan di Kota Makassar:

- Diton King

PiloX merek Diton King adalah salah satu alat utama yang digunakan dalam seni graffiti. PiloX Diton King dikenal karena kualitas cat yang tinggi, daya tahan lama, daya sebarannya yang konsisten, serta kemampuannya untuk bekerja di berbagai permukaan, seperti dinding beton, besi, dan kaca.

Diton King hanya dapat ditemukan di toko-toko khusus graffiti. PiloX Diton King hadir dalam berbagai ukuran, mulai dari 150ml, 300ml, 400ml, 600ml, hingga 750ml. Ukuran 150ml, 300ml, 400ml, dan 600ml tidak memiliki perbedaan signifikan selain kapasitas cat. Namun, PiloX Diton King ukuran 750ml memiliki keunikan karena menggunakan mata pilox (*caps*) khusus yang dapat menghasilkan garis lurus kotak berukuran besar. PiloX ukuran ini sering digunakan untuk tagging dalam skala besar dan memiliki tekanan yang lebih tinggi dibandingkan ukuran lainnya.

PiloX Diton King sering kali digunakan untuk membuat piece, masterpiece, bahkan dalam acara-acara resmi graffiti. Karena harganya yang relatif mahal, penggunaannya untuk aktivitas bombing (relatif dianggap berada dalam zona berbahaya) dianggap kurang ideal, terutama karena hasil karya dalam konteks ini belum tentu bertahan lama atau dianggap mungkin segera dihapus.

- Rj London

PiloX RJ London dikenal sebagai salah satu produsen pilox berkualitas tinggi yang banyak digunakan untuk berbagai keperluan, seperti pengecatan kendaraan, peralatan, dan juga hobi. PiloX RJ London memiliki berbagai jenis produk, seperti cat semprot untuk logam, plastik, kayu, dan permukaan lainnya. Selain itu, pilox ini juga sering diaplikasikan pada permukaan yang memerlukan *finishing* dengan hasil yang halus dan rata.

Di kalangan *writer* graffiti kota Makassar, PiloX RJ London kerap kali digunakan sebagai alternatif PiloX khusus graffiti. Hal ini disebabkan oleh harganya yang lebih ekonomis dan mata pilox bawaan yang memiliki tekanan lebih besar dibandingkan *caps* bawaan pilox lainnya. Sebagaimana ucapan SLAP dengan nada sedikit bercanda:

*“Saya biasa pakai untuk bombing dan warna tertentu kayak hitam, silver, dan putih, karena kalau warna lain tidak terlalu keluar warnanya di tembok dan cenderung pucat. Tapi minusnya ini PiloX RJ London cuma satu toko yang jual di Makassar, yaitu di Top Murah Jalan Bulukunyi, dan habis salat Isya itu sudah tutup hahaha,”*

- Spray Paint MR.DIY

MR.DIY merupakan salah satu jaringan toko ritel yang menjual berbagai macam produk. Toko ini menawarkan produk yang berfokus pada kebutuhan rumah tangga, perbaikan, dekorasi, dan barang-barang yang bisa digunakan untuk berbagai keperluan DIY (*Do it Yourself*). Salah satu produk yang ditawarkan adalah pilox. Belakangan ini, PiloX dari MR.DIY masuk dalam kategori cat semprot yang digunakan oleh beberapa graffiti bomber di Makassar.

Karena harganya yang cukup ekonomis, setara dengan PiloX RJ London, PiloX MR.DIY menjadi alternatif yang menarik ketika toko yang menjual RJ London tidak tersedia. Sebagaimana pengalaman LOOW:

*“Awalnya iseng-iseng ke MR.DIY cari perabotan rumah, saya juga kaget kalau MR.DIY jual produk tersendiri. Meskipun secara warna sedikit terbatas, tapi untuk dipakai*

*bombing cukup proper, jadi iseng saya beli warna silver, hitam, dan putih. Pas saya pakai di jalan, tidak jauh beda dengan RJ London. Meskipun kelemahannya ada di mata pilox (caps) yang gampang mampet dan tekanan keluarnya sedikit lebih kecil dibanding RJ London. Dari situ saya kasih tahu anak-anak ada alternatif selain Pilox RJ London,”*

- Belazo art

Cat semprot Belazo merupakan salah satu merek pilox graffiti yang cukup populer di Indonesia, sebanding dengan merek Diton King. Awalnya, Belazo berasal dari perusahaan industri yang berfokus pada produksi cat untuk bangunan. Namun, seiring berjalannya waktu, perusahaan ini mulai terlibat dalam pembuatan produk cat semprot yang khusus digunakan untuk graffiti.

Belazo menawarkan berbagai varian ukuran pilox, di antaranya 300 ml, 400 ml, 600 ml, dan 750 ml. Keunikan Belazo terletak pada varian aerosol *blocknbuff* dan *marble*. Aerosol *blocknbuff*, yang tersedia dalam ukuran 600 ml, dilengkapi dengan *caps* kaligrafi yang dapat diatur baik secara horizontal maupun vertikal. Varian ini hanya tersedia dalam satu warna, yaitu abu-abu gelap, yang menjadikannya lebih cocok digunakan untuk memblokir area media.

Sementara itu, varian *marble* dengan ukuran 400 ml hanya tersedia dalam lima pilihan warna. pilox ini memiliki efek *marble* yang memberikan tampilan tekstur yang berbeda dibandingkan dengan varian lainnya, serta tidak ditemukan pada pilox merek lain.

- Titans

Cat semprot Titans merupakan salah satu merek pilox graffiti yang banyak digunakan oleh *writer* graffiti maupun mural. Seperti halnya merek Diton King dan Belazo Art Paint, pilox ini dikenal karena warnanya yang tegas, ketahanan yang lama, dan kemampuannya untuk digunakan pada berbagai jenis media. Kehadiran pilox Titans merupakan hasil kerja keras dari para pendirinya, yaitu Darbots, Hardthirteen, dan Nevertolavish, yang merupakan *writer* graffiti ternama di Indonesia. Keberadaan Titans menjadi kebanggaan tersendiri bagi subkultur graffiti di Indonesia.

Berbeda dengan Belazo dan Diton King yang menyediakan berbagai ukuran, Titans hanya menawarkan dua varian ukuran, yakni 300 ml dan 400 ml.

#### **3.1.4.2. Alat dan Cat Bangunan**

Cat merupakan bahan yang sangat umum ditemukan di toko perlengkapan, dan menjadi alternatif yang lebih ekonomis bagi beberapa *writer* graffiti di Makassar. Dalam konteks graffiti, cat bangunan beserta kuasnya sering digunakan untuk *blocking* dan *filling*, dua teknik dasar dalam menciptakan karya. Namun, pemilihan produk cat bangunan juga dipertimbangkan secara cermat oleh *writer* graffiti, terutama terkait dengan kualitas warna yang dihasilkan, yang terkadang kurang memuaskan.

SMOW, menjelaskan preferensinya terhadap beberapa merek cat bangunan:

*“Saya biasa pakai merek Welldone, Avitex, karena varian warnanya banyak dan tidak mudah pudar. Kalau untuk blocking, saya biasanya pakai Welldone hitam atau cat block dari Diton King karena warnanya sangat pekat,”*

#### **3.1.4.3. Marker/Spidol**

Marker atau spidol adalah alat tulis yang umumnya digunakan untuk menulis atau menandai sesuatu. Dalam subkultur seni graffiti, marker menjadi alat yang wajib dimiliki oleh setiap *writer*. Para *writer* graffiti seringkali menggunakan marker dalam medium yang lebih kecil untuk mengekspresikan karya mereka. Jenis marker yang digunakan pun beragam, tergantung pada kebutuhan dan preferensi masing-masing *writer*.

Beberapa merek marker yang banyak digunakan oleh *writer* graffiti di kota Makassar antara lain: Snowman Akrilik Paint, Snowman Papan Tulis Permanent Besar, Marker Dripink, dan Marker Ammo. Marker-marker ini dipilih karena kemampuannya untuk memberikan efek cair dan *melting* (meler) pada tanda atau *tags* yang dibuat oleh *writer*, menambah dimensi dan ekspresivitas pada karya mereka.

#### 3.1.4.4. Caps/Mata PiloX

Dalam graffiti, caps pada pilox bukan sekadar aksesori kecil, tetapi sebuah instrumen yang menentukan karakter garis dan semburan cat di permukaan. Bagi para graffiti *writer* di Makassar, pemilihan caps adalah bagian dari keahlian teknis yang membedakan gaya dan keterampilan masing-masing individu. Dengan mengganti caps, mereka dapat mengontrol lebar, tekanan, dan tekstur cat yang keluar, memungkinkan variasi ekspresi dari garis halus yang detail hingga semburan tebal yang agresif.

Lebih jauh, caps tidak hanya sekadar perangkat teknis, tetapi juga bagian dari kode keterampilan dalam komunitas graffiti. *Writer* yang berpengalaman dapat mengenali jenis caps yang digunakan dalam suatu karya hanya dengan melihat karakter garisnya. Dalam dunia yang mengutamakan kecepatan dan presisi, penguasaan caps menjadi salah satu penanda kemampuan seorang graffiti *writer* dalam mengolah medium aerosol dengan penuh kesadaran dan kontrol. Berikut beberapa caps yang digunakan dalam subkultur seni graffiti jalanan di Kota Makassar beserta fungsinya yang spesifik:

- Montana level 1-6

Montana adalah merek terkenal yang memproduksi pilox berkualitas tinggi, serta menawarkan berbagai jenis *caps* atau tutup semprotan untuk mengontrol aliran cat. *Caps* ini sangat penting dalam berbagai teknik pengecatan karena mereka menentukan lebar atau sempitnya semburan cat, serta tekstur yang dihasilkan. Montana Caps Level 1 hingga Level 6 merujuk pada tingkatan atau ukuran *nozzle* (penyemprot) yang digunakan pada kaleng cat Montana. Setiap level ini menawarkan karakteristik yang berbeda, tergantung pada ukuran area yang ingin dicat dan efek yang diinginkan.

Level 1, yang dikenal sebagai *fine line*, digunakan untuk membuat garis tipis dan presisi. *Caps* ini menghasilkan tekanan yang kecil dan terkendali, sehingga cocok untuk detail halus dan garis tipis. Sedangkan Level 2, yang disebut *ultra fine*, sedikit lebih lebar dari Level 1 namun tetap menghasilkan semprotan yang kecil dan tajam. Level ini sangat cocok untuk menggambar bentuk kecil dengan ketelitian tinggi.

Level 3, yang disebut *medium*, memberikan semprotan yang lebih besar dibandingkan Level 1 dan 2, dengan hasil yang lebih lembut dan merata. Level ini ideal digunakan untuk detail gambar skala besar, meskipun kontrol jarak antara kaleng dan media sangat penting untuk hasil yang optimal.

Level 4, yang dikenal sebagai *fat*, sering digunakan untuk mengisi area yang lebih besar dengan cepat. *Caps* ini menghasilkan semprotan yang lebih lebar dalam waktu singkat dan memiliki tekanan yang lebih besar, menjadikannya pilihan populer di kalangan *writer* graffiti, terutama para bomber yang membutuhkan tekanan cepat dan kuat untuk mengisi bagian atau *fill*.

Level 5, atau *super fat*, cocok digunakan pada medium yang sangat besar atau untuk lapisan cat tebal. *Caps* ini memungkinkan pengaplikasian cat yang cepat dan merata, ideal untuk proyek-proyek besar. Sementara itu, Level 6, yang disebut *ultra wide*, adalah *nozzle* terbesar di antara Montana Caps dan sangat ideal untuk menutupi area yang sangat besar dengan cepat. *Caps* ini memberikan efisiensi tinggi dalam menyelesaikan pekerjaan dalam waktu singkat.

Setiap level *caps* ini memberikan hasil yang berbeda, tergantung pada ukuran dan jenis karya yang dikerjakan. Para *writer* graffiti menggunakan berbagai jenis *caps* ini untuk menciptakan efek yang beragam, mulai dari detail halus hingga lapisan cat yang sangat tebal, sesuai dengan kebutuhan teknik dan estetika yang diinginkan.

- Banana/Universal caps

Mata pilox ini sangat sering ditemukan karena merupakan *caps* bawaan dari beberapa merek pilox yang umumnya digunakan, seperti Dito King, Titans, dan Belazo Art Paint.

- Needle caps

Mata pilox yang khas ini sering digunakan oleh *writer* graffiti karena menghasilkan efek yang unik. Dari segi ukuran, mata pilox ini memiliki kesamaan dengan *caps* skinny serta Montana Level 1 dan 2 pada umumnya. Perbedaan utamanya terletak pada cipratan efek *melting* (meler) yang dihasilkan dalam setiap goresan, memberikan kesan yang lebih cair dan terurai.

#### 3.1.4.5. Adapter

Adapter PiloX adalah alat tambahan yang digunakan bersama kaleng pilox untuk mengubah cara cat disemprotkan, atau untuk menambah fleksibilitas dalam penggunaannya. Alat ini umumnya hanya tersedia di toko-toko yang khusus menjual perlengkapan graffiti, dan dapat digunakan berkali-kali, tergantung pada seberapa sering dibersihkan.

Dalam dunia graffiti, improvisasi adalah bagian tak terpisahkan dari proses berkarya. Salah satu bentuk improvisasi yang sering digunakan oleh *writer* seni graffiti di Kota Makassar adalah penggunaan adapter—sebuah alat kecil yang memungkinkan mereka menyesuaikan *caps* (mata pilox) dengan kebutuhan artistik mereka. Adapter berfungsi sebagai perantara antara cat semprot dan caps yang tidak kompatibel, memungkinkan *writer* menggunakan berbagai jenis caps pada merek pilox yang berbeda.

Karena setiap merek PiloX memiliki desain saluran yang berbeda—ada yang memiliki lubang besar dan ada yang menggunakan saluran kecil berupa pipa. *Writer* graffiti sering membedakan jenis-jenis PiloX dengan istilah “*male*” dan “*female*”. Adapter pilox berfungsi untuk menghubungkan pilox *male* dengan *caps* male dan pilox female dengan *caps* female. Namun, dalam praktiknya, pilox RJ London memerlukan adapter khusus karena salurannya yang lebih kecil (pipa) berbeda dengan pilox yang umumnya ditemukan di toko-toko perlengkapan bangunan.

Selain membantu dalam aspek teknis, adapter juga menjadi simbol bagaimana graffiti *writer* mengembangkan solusi kreatif dalam menghadapi keterbatasan alat. Beberapa *writer* bahkan merancang dan membuat adapter sendiri dari bahan sederhana, seperti sedotan kecil atau potongan plastik, menunjukkan bahwa dalam graffiti, keterampilan tidak hanya soal menggambar di dinding, tetapi juga tentang bagaimana seseorang memahami dan mengutak-atik alat yang digunakan.

Lebih dari sekadar komponen teknis, adapter mencerminkan prinsip utama dalam subkultur graffiti: adaptasi dan inovasi. Dalam lingkungan yang terus berubah dan sering kali penuh batasan, para *writer* graffiti selalu menemukan cara untuk menyesuaikan diri—baik dalam menghadapi regulasi kota, ketersediaan bahan, maupun dalam mengasah teknik mereka. Adapter, dalam hal ini, bukan hanya alat bantu, tetapi juga representasi dari daya lentur graffiti sebagai praktik artistik yang selalu bergerak dan berkembang.

#### 3.1.4.6. Kertas Sticker

Dalam subkultur graffiti, tidak semua ekspresi harus diwujudkan dengan pilox dan tembok. Kertas stiker menjadi salah satu medium alternatif yang memungkinkan *writer* seni graffiti menyebarkan eksistensi mereka dengan cara yang lebih cepat, fleksibel, dan minim risiko. Dengan menggunakan kertas stiker, seorang *writer* dapat menciptakan karya mereka terlebih dahulu yang dibuat secara digital—sebelum akhirnya menempelkannya di berbagai sudut kota.

### 3.2. Praktik Merebut Ruang pada Subkultur Seni Graffiti

Graffiti adalah fenomena urban yang berkembang di tengah dinamika kota, menjadi wadah ekspresi seni, perlawanan, dan identitas bagi para *writer*-nya. Di Kota Makassar, graffiti hadir tidak hanya sebagai bentuk seni jalanan tetapi juga sebagai manifestasi dari subkultur yang mencerminkan kompleksitas sosial, politik, dan budaya kota ini.

Sebagai salah satu kota besar di Indonesia, Makassar mengalami transformasi perkotaan yang pesat, ditandai dengan modernisasi infrastruktur, ekspansi komersial, dan tekanan globalisasi. Proses ini menciptakan ruang-ruang urban yang homogen dan kurang memberi ruang bagi ekspresi individual atau kolektif. Dalam konteks ini, graffiti muncul sebagai respons terhadap dinamika tersebut, mengisi ruang-ruang dengan simbol, cerita, dan estetika yang merefleksikan identitas masyarakat perkotaan. Kehadiran graffiti di dinding-dinding kota menghidupkan ruang-ruang yang sering kali dianggap anonim atau meminggirkan, sekaligus memprovokasi dialog antara warga kota dengan lingkungannya.

Subkultur graffiti, yang sering kali beroperasi di luar batas-batas norma sosial arus utama, menantang kontrol formal atas ruang kota. Mereka menciptakan narasi alternatif di ruang-ruang publik yang sering kali dianggap “*non-place*” atau ruang tanpa identitas. Meski dalam arus yang tidak selamanya aman, graffiti di Makassar dapat dilihat sebagai bagian dari perjuangan simbolik untuk merebut ruang publik, memperjuangkan “hak atas kota,” sekaligus membangun identitas kolektif dalam komunitas urban.

Sebagai sebuah subkultur, graffiti tidak hanya mengekspresikan estetika visual tetapi juga membangun komunitas dengan aturan, nilai, dan simbolnya sendiri. Para pegiat graffiti di Makassar membentuk jaringan sosial yang berbasis pada solidaritas, kompetisi, dan kreativitas, menciptakan hierarki tidak formal di antara mereka. Dalam konteks ini, mereka tidak hanya bersaing dengan otoritas formal yang mengatur kota, tetapi juga dengan sesama *writer* untuk menentukan posisi mereka dalam komunitas.

Pembahasan ini akan mengupas lebih lanjut bagaimana subkultur graffiti di Kota Makassar dilihat dari perspektif kritis atas Identitas, politik-estetika, pertarungan kuasa simbolik, komodifikasi dan hak atas kota. Data yang dihasilkan dari penelitian lapangan ini akan membantu mengungkap pola, makna, dan dinamika pada fenomena seni graffiti sebagai bagian integral dari kehidupan urban di Makassar.

Seni graffiti di Makassar adalah sebuah fenomena yang kompleks, penuh lapisan makna yang saling tumpang tindih. Namun, di atas segalanya, ia adalah cara hidup, sebuah cara untuk berdialog dengan dunia yang penuh dengan tantangan dan kontradiksi. Ketika saya mendalami subkultur ini, saya tidak hanya menemukan seni; saya menemukan manusia di baliknya—mereka yang terus menghidupkan seni graffiti dengan semangat, dengan perjuangan, dan dengan makna yang tak henti-hentinya mereka ciptakan.

Graffiti bukan sekadar coretan di dinding kota; ia adalah bahasa visual yang kaya dengan ragam jenis, gaya, dan teknik yang berkembang dari generasi ke generasi. Setiap graffiti *writer* memiliki cara tersendiri dalam mengekspresikan identitas, sensibilitas, atau afiliasi mereka, yang tercermin dalam pilihan bentuk huruf, komposisi warna, serta teknik aplikasi cat di permukaan. Dalam lanskap urban Makassar, keberagaman ini tampak dalam berbagai karya yang tersebar di ruang-ruang publik—dari tag sederhana yang berupa tanda tangan personal hingga mural yang menampilkan narasi kompleks. Dalam dunia graffiti, lokasi dan teknik menjadi bagian tak terpisahkan dari strategi berkarya. Setiap pilihan tempat dan metode tidak hanya dipengaruhi oleh preferensi keindahan, tetapi juga oleh pertimbangan visibilitas, aksesibilitas, dan tingkat risiko.

Lebih dari sekadar keindahan karya, ragam jenis, *style*, dan teknik dalam graffiti merepresentasikan dinamika komunitas yang terus berkembang. Setiap *writer* membawa perspektif dan interpretasi mereka sendiri, menciptakan ekosistem visual yang beragam dan selalu beradaptasi dengan perubahan kota. Dalam graffiti, tidak ada satu formula tunggal—setiap karya adalah perwujudan dari pilihan, eksperimen, dan identitas yang terus dibentuk dalam dialog dengan ruang urban dan komunitasnya.

### 3.2.1. Dari Dinding ke Ruang: Ragam Wajah Seni Graffiti

Ruang di Makassar adalah buku terbuka dengan halaman-halaman yang penuh dengan simbol, dan cerita yang ditulis dalam bahasa dinding. Menyusuri ruang-ruang gelap kota ini, saya menjumpai berbagai jenis dan gaya graffiti, masing-masing menyimpan alasan dan konteks yang unik. Setiap coretan di dinding berbicara tentang pilihan artistik, keterbatasan material, hingga perjuangan identitas para *writemya*.

**Tags** adalah bentuk paling dasar dari graffiti, tanda tangan cepat yang biasanya hanya menggunakan satu warna. Di sebuah ruang yang tidak begitu bercahaya, seorang *writer* berkata kepada saya, “*Tag itu seperti tanda tangan. Ini biasa hanya penanda sederhana keberadaan*” ungkap NARS. Tags menjadi media ekspresi yang ekonomis dan efisien, pilihan bagi mereka yang ingin cepat meninggalkan jejak tanpa menarik terlalu banyak perhatian. Tags adalah bentuk paling dasar dari graffiti. Biasanya berupa tanda tangan atau inisial *writer* dengan gaya tulisan yang khas. Umumnya dibuat dengan pilox atau marker. Tags sering digunakan untuk menandai keberadaan seorang *writer* di suatu lokasi, sebagai bentuk klaim wilayah atau eksistensi mereka di ruang publik tertentu. Selain kedudukan tags sebagai graffiti yang digunakan untuk medium ruang dengan skala kecil—gardu listrik, baliho, tiang listrik, halte, dll—tags juga berfungsi sebagai penanda spot (wilayah medium gambar).



**Gambar 2.** Tags (Dokumentasi Pribadi)

**Throw-ups** dengan huruf-huruf besar berbentuk balon, adalah langkah selanjutnya. Dibandingkan tags, throw-ups memerlukan lebih banyak cat dan waktu, tetapi juga memberikan dampak visual yang lebih kuat. “*Kamu perlu tahu caranya membuat throw-up dalam hitungan menit, karena risiko tertangkap tinggi*,” ujar NARS yang sedang beraksi di jalan kota. **Two-letter throw-ups**, versi minimalis dengan hanya dua huruf, sering digunakan oleh *writer* untuk efisiensi ruang dan waktu tanpa mengurangi daya tarik visual, sebagaimana ungkapan NEOS:

*“Karena membutuhkan waktu yang cepat kadang saya mempersingkat dengan cara menulis inisial dari full nickname saya contohnya SHARO, biasa disingkat SH”.*

**Hollows** atau “empty throw-ups” adalah versi throw-up tanpa isi, hanya outline hurufnya. *“Ketika persediaan pilox-mu sudah hampir habis dan hanya menyisahkan sedikit ragam warna, kamu masih bisa*



Gambar 3 Throw-up (Dokumentasi Pribadi)



Gambar 4. Hollows (Dokumentasi Pribadi)

*bikin sesuatu yang terlihat besar,”* kata SLIPS, seorang anggota kru graffiti ZK yang saya temui. Hollow menjadi pilihan strategis bagi mereka yang ingin memaksimalkan kehadiran dengan sumber daya terbatas.

**Pieces** adalah karya yang berbentuk font-font (rupa-rupa huruf) unik yang hanya menggunakan 1-4 warna dan membutuhkan waktu yang lebih lama dibanding throw-ups dan sejenisnya.



Gambar 5. Pieces (Dokumentasi Pribadi)

**Master pieces** adalah karya yang mencolok, biasanya memadukan warna-warna cerah dan gradasi yang rumit. “Ini karya untuk mereka yang punya waktu dan cat,” ujar SLIPS. Full-color pieces sering ditemukan di lokasi yang relatif aman, di mana *writer* memiliki waktu untuk bekerja tanpa gangguan.



**Gambar 6.** Master Pieces (Dokumentasi Pribadi)

**Wildstyle**, di sisi lain, adalah tantangan teknis dan visual. Huruf-huruf yang saling bertaut membentuk pola rumit yang hampir seperti kode rahasia. “Wildstyle itu bukan untuk semua orang,” kata ALIAS 3 *writer* yang sudah lama dalam subkultur graffiti Makassar. “Hanya yang tahu yang bisa membaca.” Lanjutnya. Wildstyle menjadi simbol keahlian dan pengakuan teknis di komunitas graffiti.



**Gambar 7.** Wildstyle (Dokumentasi Pribadi)

**Blockbuster** dengan huruf besar-besar berbentuk kotak, adalah gaya yang dibuat untuk skala besar. Sering kali, blockbuster digunakan untuk mendominasi dinding besar dan kebanyakan untuk menulis nama kru “*Ini gaya (style) yang langsung bicara ‘ini spot (wilayah) kami,’*” ujar NEOS. Pembuatan **Blockbuster** biasanya membutuhkan legitimasi kekuatan kru di dinding tertentu, karena mengambil banyak ruang yang menjadi kompetisi dalam subkultur seni graffiti.

**Roller graffiti** merupakan teknik pembuatan seni graffiti yang menggunakan *roller* cat untuk menciptakan



**Gambar 8.** Blockbuster (Dokumentasi Pribadi)

huruf besar di lokasi yang tinggi atau sulit dijangkau. “*Keterbatasan besar cat semprot ialah anda dapat mencat setinggi yang dapat anda jangkau kecuali anda memiliki akses seperti tangga*” ungkap LOOW. Namun dengan menggunakan *roller* cat yang diperpanjang menggunakan kayu/pipa *writer* graffiti dapat mengakses ruang yang sebelumnya tidak dapat diakses dengan cat semprot tanpa memerlukan tangga. Roller graffiti adalah cara untuk mengklaim ruang yang biasanya tak terjangkau oleh graffiti pada umumnya.

**Anti-style**, yang tampak acak dan tidak rapi, adalah pemberontakan terhadap estetika mainstream



**Gambar 9.** Roller Graffiti (Dokumentasi Pribadi)

graffiti. “*Ini seni melawan seni,*” ujar LIPOW. Anti-style menolak aturan yang dianggap formal dan fokus pada ekspresi murni individu tertentu.



**Gambar 10.** Anti-style (Dokumentasi Pribadi)

**Stickers** adalah bentuk graffiti yang lebih halus, sering digunakan untuk menyampaikan pesan secara cepat. Stickers memungkinkan *writer* meninggalkan jejak tanpa menggunakan cat. Stickers bertemakan graffiti kerap kali ditemukan di papan plang jalanan, di gardu listrik dan di beberapa tempat dengan skala yang lebih kecil. **Sticker** hadir sebagai jenis yang diperuntukkan pada ruang/medium yang relatif tertutup (*indoor*) dengan mobilitas ruang yang tinggi.



**Gambar 11.** Stickers (Dokumentasi Pribadi)

**Heaven spots** adalah lokasi graffiti yang berbahaya dan sulit dijangkau, seperti atap gedung atau jembatan tinggi. “Semakin ekstrem lokasinya, semakin besar pengaruhnya,” kata GEKS. Heaven spots tidak hanya tentang seni, tetapi juga tentang keberanian dan adrenalin. Nama **heaven spot** sendiri berasal dari risiko tinggi yang menyertainya—bukan hanya karena ketinggian, tetapi juga karena akses ke lokasi

yang sering kali berbahaya. Kesalahan sedikit saja dapat berakibat fatal, dan dalam beberapa kasus, *writer* seni graffiti yang mencoba mencapai lokasi-lokasi ini bisa kehilangan nyawa mereka.

Namun, daya tarik heaven spot tidak hanya terletak pada tantangannya. Graffiti di tempat-tempat ini memiliki visibilitas yang luar biasa, sulit dihapus, dan sering kali bertahan lebih lama dibandingkan graffiti di permukaan yang lebih mudah diakses. Bagi sebagian *writer* seni graffiti, keberhasilan menempatkan nama mereka di heaven spot adalah bukti keberanian, keterampilan, dan dedikasi mereka terhadap seni graffiti. Ini juga menjadi simbol eksistensi yang kuat, menegaskan bahwa nama mereka tetap terlihat bahkan di tempat-tempat yang jarang tersentuh.



**Gambar 12.** Heaven Spots (Dokumentasi Pribadi)

**Calligraphy graffiti** membawa sentuhan tradisional ke seni jalanan, dengan huruf-huruf bergaya layaknya tulisan indah kaligrafi. Di Makassar hanya ada beberapa yang dapat menguasai teknik graffiti ini, meskipun kelihatannya sederhana tapi dalam proses pembuatannya membutuhkan kefokusannya yang tinggi.

**Graffiti Character**, berbeda dengan ciri khas graffiti pada umumnya, jenis ini menggunakan



**Gambar 13.** Calligraphy Graffiti (Dokumentasi Pribadi)

gambar atau karakter (manusia, hewan, emoticon atau tokoh fiktif) sebagai pembentuk identitas dalam

praktik pembuatan seni graffiti. Namun, karakter identitas yang dibangun tetap memiliki *nickname* dalam subkultur seni graffiti.



**Gambar 14.** Graffiti Character (Dokumentasi Pribadi)

### 3.2.2. Merekam Jejak: Kisah Perjalanan Seni Graffiti

Hujan lebat menghiasi sore ketika saya pertama kali melangkahkan kaki ke Pyur Café, sebuah tempat dengan tema graffiti yang kuat. Dinding-dindingnya penuh dengan karya seni yang biasa saya temui di jalanan kota: garis-garis tebal, warna cerah yang meledak-ledak, dan bentuk huruf yang melampaui logika alfabet biasa. Di sinilah saya bertemu dengan informan pertama saya, seorang desainer yang bertanggung jawab atas keindahan kafe ini. Hujan menciptakan suasana intim di antara percakapan kami yang perlahan membuka cerita tentang awal mula tumbuh-kembangnya subkultur graffiti di Makassar.

Beberapa hari kemudian, saya melanjutkan perjalanan ke Ritus Street, sebuah toko graffiti yang tersembunyi di salah satu sudut sibuk Kota Makassar. Aroma cat semprot bercampur dengan riuh rendah suara tawa dan obrolan hangat di teras toko itu. Di sana, di antara tumpukan kaleng cat, kaus bergambar desain graffiti, dan secarik poster acara seni jalanan, saya bertemu dengan informan kedua saya—manajer toko sekaligus salah satu penggerak subkultur seni graffiti di kota ini.

Ia berbicara dengan antusias, meninggalkan aktivitas menyablonnya untuk duduk di samping saya. Tangannya memainkan tablet elektronik seperti sedang mengolah ingatan dan pengetahuan yang selama ini ia alami, menyentuh meja kayu di depannya. Sesekali, ia melirik pekerja lainnya, yang sama-sama anggota subkultur seni ini, sedang asyik bercanda di luar toko sambil menikmati gorengan dan minuman keras yang tampaknya sudah menjadi bagian dari kehidupan subkultur perkotaan ini. Saya merasa seperti seorang tamu di ruang kolektif mereka, tempat cerita, kreativitas, dan identitas bertemu dalam harmoni yang serba spontan.

Menurut keduanya, sekitar tahun 2004–2008, budaya graffiti di Makassar bermula dari benturan identitas antar geng SMA. Di masa itu, tembok kota menjadi medan persaingan, bukan hanya sekadar kanvas seni, tetapi juga simbol keberanian dan eksistensi. Setiap kelompok SMA berusaha menunjukkan dominasi dan identitas mereka melalui tags, seni graffiti yang berbentuk coretan yang menandai wilayah mereka. Tembok dekat sekolah biasanya menjadi sasaran kelompok SMA lainnya, terutama jika terjadi

konflik atau persaingan. Graffiti di tembok tersebut menjadi semacam pernyataan simbolis yang menantang kelompok lain.

Namun, graffiti saat itu lebih dari sekadar tanda keberadaan. Setiap coretan menyimpan kisah perselisihan, kebanggaan, dan solidaritas. Apa yang awalnya bermula dari perseteruan antar kelompok perlahan berkembang menjadi sesuatu yang lebih kompleks. Ketika beberapa anggota kelompok SMA itu tumbuh dewasa, mereka membawa pengalaman dan keterampilan mereka ke dalam dunia seni graffiti jalanan, menciptakan subkultur yang mandiri.

Di titik ini, graffiti di Makassar mulai mengembangkan dinamika uniknya. Seiring waktu, bentuk *pieces*—graffiti yang lebih kompleks dan estetis—dan *throw-up*—yang lebih cepat dan mencolok—mulai bermunculan di dinding-dinding kota. Gaya dan teknik menjadi elemen penting dalam persaingan antar *writer* dan kru. *Pieces* tetap menjadi bentuk dominan, berfungsi sebagai ajang unjuk kemampuan teknis, dengan ciri khas tema dan font yang menjadi identitas setiap *writer* atau kru. Pertarungan di antara mereka tidak lagi hanya soal eksistensi tetapi juga tentang inovasi artistik. Karya tersebut mengukir jejak-jejak perjalanan graffiti di Makassar yang perlahan meninggalkan akar konflik SMA untuk memasuki babak baru: graffiti sebagai ekspresi, graffiti sebagai subkultur.

Melalui kisah ini, saya menyadari bahwa sejarah graffiti di Makassar adalah cerita tentang transformasi. Dari benturan geng SMA menjadi jaringan subkultur urban yang berakar pada solidaritas seni dan identitas kolektif, graffiti menjadi lebih dari sekadar seni jalanan. Ia adalah narasi tentang keberanian, kreativitas, dan bagaimana sebuah kota menjadi kanvas bagi mimpi dan kehadiran mereka yang menghuninya.

### **3.2.3. Merayakan Warna: Acara (Event) dalam Subkultur Graffiti** **Berkesenian di Jalan: Suara Dinding Kota Makassar**

Saat saya melangkah menyusuri trotoar kota Makassar, saya tidak hanya melihat tembok dan dinding yang terbengkalai, tapi saya merasakan bisikan dari setiap lapisan cat yang membalutnya. Setiap coretan, setiap garis, adalah bahasa tanpa kata, berbicara dengan cara mereka sendiri. Kota ini, seperti tubuh yang hidup, dipenuhi oleh jejak-jejak para *writer* yang membentuk bagian dari jiwa kotanya. Graffiti, bagi mereka yang mengerti, bukanlah sekadar gambar atau tulisan; ia adalah narasi, pertunjukan yang sedang berlangsung di ruang publik.

Makassar, dengan segala hiruk-pikuknya, seakan memberikan panggung besar bagi seni yang bukan hanya untuk dilihat, tetapi juga untuk dirasakan. Di setiap sudut kota, dari gang-gang sempit hingga dinding besar di pusat kota, seni jalanan ini tumbuh dan berkembang. Graffiti bukan hanya milik mereka yang mencintai cat semprot dan marker permanen. Ini adalah medium kolektif, tempat di mana komunitas, cerita, dan bahkan ideologi saling berinteraksi, bercampur dalam bentuk warna dan bentuk yang tak terduga.

#### **Menghidupkan Dinding: Event Graffiti sebagai Panggung Ekspresi**

Disatukan oleh semangat yang sama, para *writer* seni graffiti di Makassar menggarap sebuah kegiatan besar—**City Supreme**—sebagai ajang yang memadukan seni dan kebebasan. **City Supreme** bukan sekadar festival graffiti biasa; ia telah menjelma menjadi salah satu perayaan seni jalanan paling ikonik di Makassar, Sulawesi Selatan. Sejak pertama kali digelar pada 2012, festival ini menjadi titik temu bagi *writer* graffiti lokal dan nasional untuk berkumpul, berkolaborasi, dan merayakan ekspresi artistik mereka.

Lebih dari sekadar ajang menggambar tembok kota, **City Supreme** membawa misi besar: memperkenalkan seni graffiti kepada publik dengan cara yang lebih positif, sekaligus menantang stigma negatif yang masih melekat pada seni urban ini. Festival ini menjadi ruang bagi berbagai elemen budaya untuk saling berinteraksi—graffiti, musik hip-hop, hingga unsur budaya lokal berpadu menciptakan atmosfer yang semarak dan kaya akan nilai artistik.

**City Supreme** bukan hanya tentang menampilkan karya, tetapi juga tentang menghidupkan kota. Dinding-dinding yang dulu kosong kini berubah menjadi kanvas raksasa, tempat di mana ide, identitas, dan ideologi bertemu dalam warna dan bentuk yang dinamis. Festival ini tidak hanya menarik *writer* dari Makassar, tetapi juga dari berbagai kota besar di Indonesia—Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Surabaya,

hingga Semarang. Bahkan, beberapa *writer* internasional turut ambil bagian, membawa festival ini ke ranah yang lebih luas.

Di tengah cerita hiruk-pikuk festival, saya bisa merasakan denyut energi kolektif yang menyatu dalam setiap tarikan garis dan semburan cat. Dinding-dinding kota tak lagi diam; mereka bercerita. Setiap karya seni yang lahir di sini bukan sekadar ekspresi individu, melainkan bagian dari perjuangan untuk berpartisipasi dalam ruang, untuk menegaskan keberadaan, dan untuk merayakan kebebasan dalam seni.

Seperti dalam setiap pertunjukan, selalu ada makna tersirat yang lebih dalam daripada sekadar tampilan visual. Di balik lapisan cat yang menyelimuti permukaan kasar tersimpan semangat untuk mengangkat seni jalanan dari bayang-bayang stigma negatif. Bagi para *writer*, seni graffiti adalah cara untuk membuka mata masyarakat—bukan hanya sebagai karya seni, tetapi juga sebagai wujud hak untuk mengekspresikan diri di ruang yang selama ini dianggap tidak layak.

Saat mendengar cerita tentang acara tersebut, saya bisa membayangkan sedang mendengar lebih dari sekadar deru semprotan cat; terdengar pula percakapan hangat antar *writer* mengenai teknik, tantangan, dan budaya yang menyatukan mereka. Mereka tidak sekadar menggarap dinding, melainkan membangun sebuah bahasa visual yang sederhana namun sarat makna. Karya seni yang tercipta pun menjadi saksi bisu perjuangan untuk menyuarakan sesuatu yang jauh lebih besar dari sekadar warna dan bentuk—mereka berkarya untuk kota, komunitas, dan untuk diri mereka sendiri. Sebagai contoh yang diceritakan; pada **City Supreme** 2019, kegiatan ini tidak hanya soal menggambar, namun mereka juga mengajak “Makassar Hip-Hop Foundation” berkolaborasi dengan menghadirkan artis hip-hop asal luar kota, Joe Million.

Walaupun City Supreme sudah tidak lagi diselenggarakan, semangat para *writer* graffiti Makassar tetap hidup melalui acara-acara seperti **Rituwalls** dan **Sunset Jamming**. Sesuai dengan namanya, **Rituwalls** diadakan setiap bulan di dinding toko “Ritus Street Art” dengan mengundang *writer* yang berbeda/beragam. Di sini, setiap *writer* mendapat sponsor selusin cat semprot dan kebebasan untuk mengekspresikan gaya, tipografi, serta palet warna sesuai keinginan. Biasanya, **Rituwalls** berlangsung pada sore hari di depan toko, di mana satu *writer* tampil sementara yang lain menyaksikan sambil berbagi canda dan ditemani sebotol minuman.

Sementara itu, **Sunset Jamming** menghadirkan nuansa yang lebih formal dengan melibatkan banyak *writer* veteran dari dunia graffiti Makassar. Acara yang diadakan di pinggiran pantai ini selalu diatur



**Gambar 15.** Rituwalls (Dokumentasi Pribadi)

pada waktu yang pas untuk menikmati keindahan senja. Kerap kali, **Sunset Jamming** juga dikolaborasikan dengan agenda **Tribute to**. Misalnya, pada acara terakhir, setiap *writer* menggambar karakter Mr. Gogos

sebagai simbol solidaritas—sebuah penghormatan kepada salah satu *writer* Indonesia yang baru saja berpulang. Momen itu seakan mengukir keabadian karya dalam subkultur seni graffiti, sekaligus menjadi ajang reuni antara teman seangkatan dan *writer* baru. Kedua acara ini pun mampu mengobati kerinduan para *writer* Makassar terhadap **City Supreme**, dengan berkumpul, berbagi tawa, mendiskusikan warna, berbagi cat, hingga membahas hal-hal sederhana seperti minuman yang mereka pilih, tanpa menghiraukan hiruk-pikuk kota.

Seiring waktu berjalan, jumlah *writer* seni graffiti kian bertambah meski berasal dari berbagai latar belakang—semua disatukan oleh kecintaan pada seni graffiti. Tak mau kalah dengan pendahulunya, mereka pun kerap menggelar kegiatan kecil-kecilan seperti **Pop Up Exhibition**. Berawal dari mimpi yang tampak mustahil, mereka menyusun acara tersebut dengan matang, mulai dari pencarian lokasi, rapat pendanaan, *partnership*, hingga penampilan *live performance* dan persiapan teknis lainnya. Gebrakan baru ini tidak hanya mengobarkan semangat *writer* muda, tetapi juga menjadi ajang sosialisasi untuk membuka mata masyarakat yang awalnya asing dengan dunia graffiti. Tak heran, kegiatan-kegiatan ini mendapatkan pengakuan dari *writer-writer* senior, mengembalikan kenangan masa lalu yang penuh kreativitas. Sebagaimana yang diungkapkan ALIAS3:

*“Bangga melihat anak-anak sekarang turun ke jalan, saling mendukung, dan menggelar event seperti ‘Pop Up’ kemarin. Rasanya seperti déjà vu waktu angkatan kami mulai berkarya. Bedanya sekarang lebih banyak dan lebih kreatif,”*



**Gambar 16.** Pop Up Exhibition  
(Dokumentasi Pribadi)

Subkultur seni graffiti Makassar juga tidak jarang terlibat dengan gerakan kolektif yang mengangkat isu-isu sosial. Hal ini tampak nyata dalam kegiatan **Do It Yourself** yang diselenggarakan oleh kelompok kolektif Bulogading Underground. Dalam acara tersebut, beberapa *writer* turut berpartisipasi dengan menciptakan karya seni bertajuk “Makassar Kota Anti Penggusuran”. Tak hanya itu, sejumlah *writer* seni graffiti juga terlibat dalam kelompok kolektif “Bara-baraya Bersatu” yang pada saat penulisan ini, tengah menggelar *live painting* di kegiatan yang dilakukan kolektif Bara-baraya Bersatu—sebuah bukti partisipasi mereka terhadap permasalahan kota.

Lebih dari itu, *writer-writer* Makassar kerap mengadakan acara **Tribute to**, semacam momen bela sungkawa bagi para *writer* Indonesia yang telah berpulang. Contohnya; beberapa bulan lalu, *writer*



**Gambar 17.** Tribute to Muth  
(Dokumentasi Pribadi)

Makassar menggelar **Tribute to Muth** untuk menghormati *writer* asal Jakarta yang merupakan teman dekat mereka. Acara tersebut merupakan wujud solidaritas antar sesama *writer*, menegaskan bahwa karya setiap *writer* abadi dalam subkultur seni graffiti dan akan selalu dikenang. Tak jarang, mereka pun menyelipkan nickname andalan seperti “4ever AWS” atau “CNGR 4ever” sebagai bentuk penghormatan kepada sosok yang berpengaruh dalam perjalanan berkesenian mereka



**Gambar 18.** 4ever AWS (Dokumentasi Pribadi)

#### **Dari Makassar ke Dunia: Perjalanan *Writer Graffiti***

Tak hanya di dalam kota, seni graffiti Makassar telah melangkah lebih jauh—melampaui batas lokal untuk turut ambil bagian dalam kegiatan internasional seperti **Meeting of Style** dan **King Royal Pride**. Meskipun kegiatan tersebut digelar di Pulau Jawa, para *writer* dari berbagai negara diundang untuk berkompetisi dan berkolaborasi dalam kontes global yang sekaligus membawakan makna mendalam dari kota asal mereka. Di sana, suara dari jalanan Makassar bergema, menyuarkan identitas kultural yang tidak hanya relevan di tingkat lokal, tetapi juga menggugah dunia internasional. Seolah-olah, mereka menjadi *writer* zaman modern yang menorehkan identitas kota di atas kanvas global.

Meski beradu kreativitas dengan *writer* dari penjuru dunia, ada satu hal yang tak pernah pudar: rasa memiliki terhadap rumah. *Writer* graffiti Makassar selalu mengingat dan menghargai dinding-dinding kota yang menjadi saksi bisu perjalanan mereka. Karya-karya mereka bukan sekadar upaya mencari pengakuan, melainkan pernyataan bahwa di balik bayang-bayang kota terdapat nilai dan tujuan mendalam—sebuah pesan yang menantang pemahaman konvensional dan mengundang siapa pun untuk menyelami cerita yang tersembunyi di setiap garis dan warna.

Sebagai *writer* graffiti asal Makassar yang telah pernah tampil di panggung kegiatan nasional dan internasional, LIPOW memberikan perspektif mendalam mengenai bagaimana jaringan relasi dan mekanisme kurasi berperan penting dalam dinamika subkultur seni graffiti. Menurut LIPOW, keterlibatannya dalam mengukir karya dengan *writer* graffiti dari luar Makassar—mengukir karya di kota-kota seperti Jakarta, Solo, Bali, dan lainnya—menjadi bukti nyata bahwa karya-karya graffiti Makassar telah menembus batas lokal dan mendapatkan pengakuan di kancah nasional maupun internasional. Dalam wawancaranya, LIPOW mengungkapkan:

*“Kalau relasi dengan anak graffiti luar makassar itu pernahka menggambar di Jakarta, Solo, Bali, dan banyak mi ia. Itu acara festival internasional. Royal king, diton juga pernah. Caranya biar bisa ki menggambar disana itu sbmission ja kemarin ia. Submit gambar baru di kurasi toh, na liat ki startingan gambar ta, progress-progress ta, sama profil ta na liat.”*

Pernyataan tersebut menggambarkan bahwa keterlibatan dalam festival internasional bukan hanya sekadar penampilan visual, melainkan juga melalui proses submission dan kurasi yang ketat. Setiap karya harus melalui evaluasi dari tahap awal (*starting*), perkembangan pengerjaan, hingga tampilan profil artistik, yang semuanya menjadi indikator keikutsertaan dalam kegiatan nasional maupun internasional.

Mekanisme tersebut tidak hanya meningkatkan standar kualitas karya, tetapi juga mengukuhkan identitas dalam ruang perkotaan. Sebagai *writer* yang pernah mewakili subkultur graffiti Makassar di kancah nasional dan internasional, LIPOW menegaskan bahwa keterlibatan ini menunjukkan bahwa graffiti di Makassar telah menjadi dialog antara estetika lokal dan budaya global, sekaligus mempertegas peran subkultur seni graffiti sebagai agen partisipasi sosial dan budaya di ranah publik.

Dalam kegiatan berkarya di kegiatan nasional maupun internasional, dinamika prosesi pembuatan karya graffiti tidak hanya soal teknik, tetapi juga merupakan momen pertemuan, berbagi cerita, dan kekompakan antar *writer*. Menurut LIPOW, yang pernah terlibat sebagai *writer* asal Makassar di panggung nasional atau internasional, proses ini memiliki beberapa tahapan yang sangat khas dan penuh dinamika.

Pertama, saat diundang sebagai *writer*, kegiatan biasanya dimulai dengan pertemuan antar sesama *writer* yang diundang. LIPOW mengungkapkan:

*"Kalau biasa diundang jadi writer di acara graffiti itu biasanya yang dilakukan itu menggambar sama writer yang diundang, anu toh ketemu-ketemuan, temu-temu kangen, cerita-cerita graffiti."*

Momen pertemuan ini menjadi kesempatan untuk berbagi pengalaman, nostalgia, dan berbagai cerita seputar dunia graffiti. Pertemuan inilah yang kemudian membangun semangat kolaboratif dalam tim.

Setelah itu, mekanisme pengerjaan karya pun telah ditetapkan dengan format "1 tembok lima orang". Setiap tim terdiri dari anggota dengan peran yang berbeda—ada yang menangani elemen karakter, ada pula yang fokus pada elemen graffiti. Pada tahap awal, setiap anggota diminta untuk menyampaikan konsep mereka dengan cara yang cukup unik. LIPOW menjelaskan:

*"Na kasi per tim-tim ki, dalam tim nya itu ada mi karakter dan graffiti. Disitu na suruh ki konsep toh bilang 'bagaimana cara mu berbaur ini baru bikin ko konsep' kek deh sunna, baru temanku semua yang bule ka deh, mabok-mabok ji semua, maksudnya 'apa dibikin ini di?'"*

Penyampaian konsep ini menjadi kunci dalam menentukan arah karya. Namun, tidak jarang dinamika lapangan membawa tantangan tersendiri. Semangat yang tinggi dan keakraban antar *writer*—terutama ketika melibatkan teman-teman dari luar negeri—kadang menyebabkan konsep yang telah disepakati menjadi berubah arah. LIPOW menceritakan tentang kebingungan dalam menentukan konsep akibat kondisi tim yang terlibat dalam suasana tidak terkendali, seperti yang terjadi dengan teman-temannya yang tampak dalam pengaruh alkohol. Seperti yang diceritakan LIPOW:

*"Saya itu yang kemarin bagus tawwa konsep nya kek ada begini-begini...deh nda jadi ji. Sanging mabokjiitu teman timku. Sudah itu nda jadi ki menggambar, jadi rancu ki itu konsep kemarin, jadi 'urusan nu deh, bikin ma konsep sendiri'."*

Keadaan yang sempat membuat rancu tersebut menunjukkan betapa intens dan fleksibelnya proses kreatif di lapangan. Setelah latar belakang karya pun terselesaikan, spontanitas kembali mengambil alih. LIPOW menyampaikan bahwa penyelesaian akhir karya pun berjalan dengan cara yang tak terduga:

*"Tapi begitu-begitu selesai semua ji backgroundnya, nda tau kemana semua jadi 'eh selesaikan mi deh, banyak ji kaleng gratis' kalau kurang ambil miko di Gudang."*

Pernyataan tersebut menggambarkan realitas bahwa, meski terdapat mekanisme dan pembagian tugas yang jelas, kreativitas dan spontanitas tetap menjadi bagian integral dari proses berkarya. Dalam kerangka ini, kolaborasi antar *writer* tidak hanya tentang teknis pembuatan mural, tetapi juga merupakan refleksi dari kekompakan, kegembiraan, dan improvisasi yang terjadi di lapangan.

Secara keseluruhan, prosesi berkarya yang dialami LIPOW dalam kegiatan nasional maupun internasional mencerminkan dinamika unik. Proses pertemuan, pengajuan konsep, pembagian peran,

hingga penyelesaian akhir karya, saling terjalin untuk menciptakan karya yang tidak hanya bernilai indah, tetapi juga sarat dengan cerita, identitas, dan semangat subkultural.

Selain aspek proses kreatif dan kolaboratif yang telah dijelaskan sebelumnya, LIPOW juga mengungkapkan sisi praktis dan spontanitas yang terjadi dalam acara graffiti. Dalam narasinya, ia menyebutkan:

*“Terseher kalau sudah acara. Kubawaji kemarin itu sisa kaleng, kubawa pulang, geks kapang pake ki, bilang 'pake saja' deh banyak sekali, nda habis itu kaleng kemarin, itu lagi di bandung deh ku kasi kaisar. Banyak sekali ia, hambur-hambur kaleng kalau acara, itu ji ia pengalamanku.”*

Cerita tersebut menunjukkan bahwa dalam situasi kegiatan, suasana yang terbuka dan fleksibel memungkinkan para *writer* untuk memanfaatkan setiap sumber daya yang tersedia, termasuk sisa-sisa kaleng spray paint. Material yang tersisa pun tidak dianggap sebagai limbah, melainkan sebagai bagian integral dari proses kreatif. Para *writer*, dalam keakraban dan kebersamaan, sering kali saling berbagi dan memanfaatkan kelebihan tersebut untuk kemudian digunakan di jalanan—sebagaimana LIPOW yang bahkan membawa pulang sisa kaleng dan memberikannya kepada rekan di Bandung.

Pengalaman ini menegaskan bahwa dinamika acara graffiti tidak hanya soal teknik dan kurasi, tetapi juga tentang solidaritas, improvisasi, dan keakraban antar sesama *writer*. Spontanitas dalam penggunaan material menjadi simbol dari kebebasan berekspresi, di mana setiap elemen—meskipun sisa atau tidak terpakai—dapat diintegrasikan ke dalam karya dengan cara yang unik dan penuh kreatifitas. Hal ini semakin menegaskan peran subkultur graffiti sebagai wadah untuk berekspresi secara autentik, tanpa batasan yang kaku, serta sebagai bagian dari wacana hak atas kota dan politik-estetika yang kental dengan nilai kebersamaan dan kreativitas.

Keterlibatan dalam kegiatan ini dapat menambah pengalaman personal para *writer*, membuka peluang bagi *writer* Makassar untuk berpartisipasi dalam pembuatan karya seni graffiti di kota-kota lain melalui solidaritas yang terbangun setelah acara. LIPOW menuturkan:

*“Bagusnya karena tambah pengalaman. Enak lagi itu toh kalau ada anak-anak makassar yang submit lagi, kesana ki lagi rame-rame, jalan jalan dan liburan. Baru nanti teman-teman yang ditemani di acara itu na ajakmki menggambar di kotanya toh. Jadi enakji karena ada juga warga lokal ditemani.”*

Narasi ini menggambarkan bahwa kegiatan seni graffiti merupakan ruang interaksi yang dapat mempertemukan *writer* sembari berbagi pengalaman langsung untuk mencicipi ruang-ruang yang berada di sekitar lokasi kegiatan berlangsung. *Writer-writer* tuan rumah atau sekitarnya yang terlibat dalam kegiatan tersebut tidak jarang menemani *writer* pendatang untuk turut berpartisipasi dalam kotanya.

Saya mengamati bahwa kegiatan nasional atau internasional memberikan ruang bagi *writer* untuk menampilkan keunikan artistik mereka secara terbuka dan strategis. Dalam setiap kegiatan nasional atau internasional, saya menyaksikan *writer* menggunakan kesempatan tersebut untuk memperlihatkan keahlian dan kreativitas mereka melalui pameran karya yang menggabungkan teknik, konsep, dan improvisasi. Saya mencatat bahwa keikutsertaan dalam kegiatan nasional atau internasional berfungsi sebagai modal penting, di mana *writer* memanfaatkan momen tersebut untuk mendapatkan pengakuan dan validasi dari komunitas seni graffiti yang lebih luas. Melalui interaksi dan kolaborasi yang terjadi selama kegiatan, *writer* tidak hanya menampilkan karya, tetapi juga membangun jaringan sosial yang mendukung pertumbuhan identitas artistik mereka. Pengalaman yang saya amati menegaskan bahwa partisipasi dalam kegiatan nasional atau internasional menjadi strategi bagi *writer* untuk mengonversi modal budaya mereka menjadi modal simbolik, sehingga mempertegas posisi dan keunikan artistik dalam ranah subkultur graffiti, khususnya di Kota Makassar (Bourdieu: 1991).

#### **3.2.4. Menghubungkan Dinding: Kru dan Jaringan dalam Seni Graffiti**

Dalam sub-bab ini, saya menguraikan bagaimana jaringan sosial dan struktur kru terbentuk, tumbuh, dan bertransformasi dalam upaya mereka mendefinisikan identitas kolektif serta menantang dominasi ruang yang telah ditetapkan oleh kekuasaan konvensional. Dalam subkultur graffiti di Makassar, dinamika dalam

sebuah kru tidak hanya membentuk identitas kolektif tetapi juga memperkuat hubungan sosial antar anggotanya. Hal ini terlihat dari apa yang diungkapkan oleh NEOS mengenai pentingnya keanggotaan dalam sebuah kru. Menurutnyanya:

*"Pentingnya kalau kru, masuk kru itu bagus, Bisaki na semangat-semangati satu sama lain. Bilang begini bagus, begitu gambarmu, jelleki, jelleki. Terus diganti lagi begitu, kayak disemangati begitu satu sama lain. Saling menyemangati begitu. Ya Keuntungan saya begitu"*

Tambahan SLAP:

*"Kalau keuntungan masuk kru sih; banyak jika dapat relasi kalau dalam kru. Kan kalau nda ada kru ta kayak kurang, karena kalau ada kru kadang ngumpul ki sama sama kru ta, cari cari relasi baru."*

Pernyataan tersebut mengungkapkan bahwa keberadaan dalam kru memiliki nilai lebih dari sekadar label; ia menjadi ruang di mana para *writer* saling memberikan dukungan dan apresiasi terhadap karya masing-masing. Misalnya, ungkapan *"bagus begitu gambarmu"* merupakan bentuk validasi estetika yang sekaligus meningkatkan kepercayaan diri setiap anggota. Lebih jauh, ritme interaksi yang berulang ini mengindikasikan bahwa setiap anggota secara aktif terlibat dalam proses saling menyemangati, sehingga setiap kritik atau pujian memiliki peran penting dalam memperbaiki teknik dan memperkuat keberanian untuk bereksperimen dalam seni. Mekanisme dukungan seperti ini tidak hanya berdampak pada perkembangan kemampuan individual, tetapi juga menyumbang pada pembentukan identitas kolektif yang mampu menantang dan meredefinisikan ruang publik kota melalui karya-karya mereka.

Dalam hubungan sosial yang terbentuk, nilai solidaritas dan keterbukaan menjadi fondasi yang mendorong masing-masing anggota untuk berani mengekspresikan diri dan bereksperimen secara kreatif. Hal tersebut sejalan dengan konsep politik-estetika di mana karya seni grafiti bukan sekadar ekspresi visual, melainkan juga merupakan upaya untuk merebut kembali hak atas ruang kota melalui interaksi sosial yang dinamis dan gangguan terhadap tatanan sensorik yang mapan.

Dengan demikian, bahwa keanggotaan dalam kru grafiti di Makassar memberikan keuntungan personal sekaligus kolektif—sebuah sistem saling mendukung yang menjadi kekuatan utama dalam mempertahankan dan mengembangkan subkultur ini. Dari keterangan GEKS, terlihat bahwa keberadaan kelompok (kru) merupakan elemen penting dalam dinamika subkultur grafiti di Makassar. GEKS menyampaikan bahwa ia memiliki dua kru, dan pilihan untuk ber-kru dilandasi oleh kebutuhan akan semangat serta dukungan bersama. Menurutnyanya:

*"Saya 2 (dua) kruk. Saya memilih ber-kru supaya semangat ji ia, saling menyemangati, saling support lah. Karena lemah diriku kalau sendiri toh, jadi butuh ka kelompok."*

Pernyataan tersebut menegaskan bahwa bekerja secara individu dianggap kurang mampu menggerakkan semangat dan kreativitas, sehingga kehadiran kelompok menjadi penopang dalam proses berkarya. Lebih jauh, GEKS menekankan bahwa jumlah anggota dalam kru dan jumlah kru tidak bersifat absolut, melainkan disesuaikan dengan tingkat keakraban antar anggota dan antar *writer*. Hubungan keakraban ini bahkan meluas ke lingkungan atau sirkel lain; meskipun terdapat perbedaan antar identitas kru, hubungan yang akrab memungkinkan integrasi anggota dari sirkel yang berbeda, apabila dinilai sesuai:

*"Soal berapa banyaknya kru itu tergantung keakraban ia. Keakrabannya ke sirkel yang lain misalnya akrab ki disirkel sana tapi beda krunya, bisaji juga, masuk disitu juga bisa."*

Narasi ini menggambarkan bahwa dinamika sosial dalam subkultur grafiti tidak hanya terbatas pada proses penciptaan karya, melainkan juga mencakup pembentukan jaringan dukungan emosional. Mekanisme ber-kru yang fleksibel dan berbasis keakraban memungkinkan para praktisi seni untuk saling menyemangati, mendukung, dan mengembangkan kreativitas secara kolektif. Keberadaan kelompok yang harmonis dan adaptif ini menjadi fondasi penting dalam mempertahankan semangat serta identitas subkultur grafiti di tengah dinamika kota Makassar.

Dalam dinamika subkultur graffiti di Makassar, terdapat keberagaman pendekatan dalam memilih untuk bergabung dengan sebuah kru. LIPOW mengungkapkan pandangannya yang berbeda, di mana ia merasa cukup nyaman untuk berkarya secara individual meskipun ada kecenderungan bahwa kehadiran dalam kru dapat menumbuhkan semangat dan meningkatkan motivasi dalam menggambar. Ia menyatakan bahwa meskipun tidak terlibat dalam kru, secara pribadi ia masih merasa senang untuk terus menggambar secara mandiri. Sebagaimana yang diungkapkan oleh LIPOW:

*"Iyaa, kalau ada ajak ka yah masuk ka. Dari dulu mi itu, ka biar nda ada tetap ja menggambar juga. Kan biasa itu orang kalau ada krunya semangat ki menggambar, tapi kalau saya biar nda ada kru ku, biar sendiri menggambar ja. Kalau moko ajak ka menggambar ayomi pae, begitu ji saya. Nda pusing ja saya. Nda gila-gila ja mau masuk kru. Karena baku kenal-kenalji juga sama anak graffiti di Makassar. Biar nda satu kru juga bisajki menggambar sama."*

Pernyataan tersebut menggambarkan bahwa meskipun kehadiran sebuah kru dapat membawa dampak positif melalui kebersamaan dan saling mendukung, LIPOW merasa bahwa kreativitasnya tidak tergantung pada keanggotaan resmi dalam kelompok. Ia telah membangun relasi dengan sesama *writer* graffiti di Makassar sehingga kehadiran suatu kru tidak menjadi keharusan untuk tetap terlibat dalam dunia graffiti. Pendekatan ini mencerminkan suatu fleksibilitas dalam komunitas, di mana individu dapat tetap mempertahankan identitas kreatifnya secara mandiri sambil tetap terhubung dengan jaringan sosial yang lebih luas. Hal ini menegaskan bahwa subkultur graffiti di Makassar mampu mengakomodasi berbagai bentuk ekspresi—baik yang bekerja dalam struktur kelompok maupun yang memilih jalan soliter—sekaligus menciptakan ruang bagi pertukaran ide dan dukungan antar sesama *writer*.

Kru dalam subkultur seni graffiti tidak menerapkan struktur formal atau pembagian tugas yang kaku. Sebagaimana diungkapkan NEOS:

*"Dalam krukru tidak ada struktur yang formal dan pembagian tugas yang tegas, rataji semua, tidak ada ketua, semua bergerak semua kerja kalau misalnya ada mau dibikin toh."*

Tambahan SLAP:

*"Kalau di ZK ini tidak ada struktur organisasi kerjanya. Kalau kru-ku (ZK) mungkin di spotnya pi baru kek baku atur atur ki kayak 'kau ini anu nah' di spot mentong pi baru dipikir. Kek kalau ada yang jago bicara ikut menggambar, biasanya dia lagi yang tugasnya untuk bicara sama yang punya ruko, warga atau siapakah yang datang. Tapi kalau tidak adai ikut menggambar, biasa sembarangji."*

Pernyataan tersebut menekankan bahwa setiap anggota memiliki peran yang setara dalam pelaksanaan setiap kegiatan. Tidak terdapat hierarki atau kepemimpinan yang menonjol, sehingga setiap individu bebas untuk berkontribusi secara bersamaan sesuai dengan inisiatif masing-masing. Proses kolaborasi ini mencerminkan semangat egaliter, di mana partisipasi dan tanggung jawab tersebar merata di antara seluruh anggota kru.

Ketiadaan struktur formal juga memungkinkan terciptanya lingkungan kerja yang fleksibel dan responsif terhadap dinamika kegiatan. Apabila ada rencana untuk mengadakan suatu karya atau kegiatan, seluruh anggota secara spontan dan kolektif turut serta dalam pelaksanaannya tanpa perlu mengikuti aturan baku yang menghambat kreativitas. Pendekatan yang bersifat terbuka inilah yang mendorong tumbuhnya solidaritas dan rasa memiliki terhadap identitas kolektif dalam subkultur graffiti di kota tersebut.

Secara keseluruhan, narasi ini menggambarkan bagaimana keintiman dan kerja sama yang bersifat horizontal menjadi fondasi utama dalam pengaturan kegiatan kru. Ketiadaan pembagian tugas yang formal tidak mengurangi kualitas kolaborasi; sebaliknya, hal tersebut menguatkan semangat kekeluargaan yang mendorong setiap anggota untuk berpartisipasi aktif dalam setiap inisiatif, sehingga menghasilkan karya-karya yang autentik dan penuh ekspresi.

Meskipun tidak ada aturan baku yang mengatur tugas dan peran, mekanisme pengaturan dilakukan secara situasional. Pengaturan di lapangan bersifat spontan dan bergantung pada situasi di spot.

Di lokasi spot, koordinasi dilakukan secara langsung dan informal, misalnya melalui perintah singkat yang bersifat ad-hoc. Anggota yang memiliki kemampuan komunikasi dan ikut dalam kegiatan menggambar biasanya mengambil peran sebagai penghubung, bertugas berinteraksi dengan pemilik ruko, warga, atau pihak lain yang hadir. Sementara itu, jika orang yang memiliki kemampuan komunikasi yang baik tidak ikut dalam proses menggambar, maka perannya dialihkan oleh siapa saja anggota yang ikut.

Pendekatan yang diterapkan oleh kru ZK menekankan pada fleksibilitas dan responsivitas terhadap kondisi di lapangan, yang memungkinkan setiap anggota untuk berkontribusi sesuai dengan keahlian dan situasi yang ada, tanpa harus terikat oleh struktur formal. SLAP mengungkapkan bahwa dirinya dan teman-teman dalam kru memiliki visi yang jelas untuk mengembangkan regenerasi dalam komunitas grafiti, agar semangat berkarya tidak berhenti di lingkup mereka saja. Ia menjelaskan bahwa karena terdapat kekurangan *writer* baru di Makassar, mereka berinisiatif mengajak anak-anak yang baru ingin memulai menggambar, terutama mereka yang masih merasa malu untuk turun ke jalan, agar lebih banyak yang terlibat dan suasana semakin hidup. Pendekatan yang mereka ambil tidak langsung mengharuskan para pemula tersebut untuk resmi bergabung dalam kru; melainkan, mereka diajak untuk turun bersama dan mengenal dunia grafiti secara langsung. SLAP menyatakan:

*"Jadi ini saya sama teman-teman kruku punya visi untuk membangun regenerasi untuk tidak putus di kami-kami saja, ini dilakukan karena dilihat kurang writer di makassar. Jadi kayak anak-anak yang baru mau memulai menggambar tapi malu-malut kayak mau turun ke jalan, jadi kita ajak turun sama-sama saja supaya lebih rame. Tapi di ajak menggambar bukan berarti masuk dalam itu kru tapi pernah ki dalam posisi itu dan sedikit dikenal di atas jadi kita membasis kayak 'sini mi sama anak ZK' tapi bukan berarti menggambar sama anak ZK, jadi anak ZK mko; tidak!. Kalau bikinku kru baru nda ada ji larangan, justru lebih bagus. Karena kayak membasismi dan lebih ramai."*

Dari pernyataan tersebut, terlihat bahwa mereka menerapkan pendekatan yang inklusif dan terbuka, dengan harapan bahwa semangat kebersamaan akan mendorong tumbuhnya kreativitas dan memperluas jaringan komunitas grafiti. Meskipun para pemula tersebut belum resmi menjadi anggota inti, kehadiran mereka diharapkan dapat menyuntikkan energi baru ke dalam lingkungan grafiti. Dengan cara ini, komunitas tidak hanya mengutamakan kualitas karya tetapi juga menumbuhkan keakraban dan solidaritas, sehingga identitas kolektif mereka semakin kuat dan terus berkembang di tengah dinamika ruang publik kota Makassar.

Dinamika internal kru tidak hanya ditandai oleh aksi menggambar, melainkan juga oleh kegiatan sosial yang dirancang untuk memperkuat solidaritas dan memperdalam pengetahuan tentang seni grafiti. Seiring dengan kegiatan menggambar, NEOS mengungkapkan bahwa anggota kru rutin melaksanakan pertemuan yang bersifat informal namun bermakna. Kegiatan ini mencakup interaksi seperti:

*"Yang biasa dilakukan selain menggambar itu; ndadaji iya, mempereratji itu kru, biasa kayak minum-minumji begitu, dan arah pembahasannya biasa itu soal grafitiji juga, mempererat solidaritas dan menambah pengetahuan juga."*

Tambahan dari SLAP dengan nada santai:

*"Kalau nongkrong, nda harus ji semua tentang grafiti, kecuali kalau memang ada mau dibahas baru bahas ki grafiti."*

Aktivitas seperti "*minum-minumji*" ini, meskipun terdengar sederhana, memiliki fungsi strategis dalam memperkuat ikatan antara anggota. Dalam suasana tersebut, diskusi mengenai aspek teknis dan filosofis grafiti terjadi secara santai namun mendalam, sehingga tidak hanya meningkatkan keterampilan masing-masing anggota, tetapi juga memperkuat identitas kolektif kru. Proses pertukaran ide dan pengalaman ini menciptakan ruang di mana solidaritas tumbuh secara alami, mendukung perkembangan teknik seni yang mereka usung.

Dengan demikian, kegiatan di luar proses menggambar menjadi bagian integral dari dinamika kru. Melalui pertemuan yang bersifat kekeluargaan dan penuh kehangatan, anggota tidak hanya saling mendukung dalam penciptaan karya, tetapi juga bersama-sama membangun fondasi pengetahuan yang

mendalam tentang grafiti, sehingga identitas serta semangat kolektif mereka semakin terjaga dan berkembang. Mekanisme perekrutan anggota kru menonjolkan sifat selektif dan kekeluargaan. Proses ini tidak mengedepankan kuota atau penerimaan sembarangan, melainkan mengutamakan kedekatan dan keselarasan nilai antara calon anggota dan kru yang sudah ada. Seperti diungkapkan oleh NEOS:

*“Kalau caranya orang bergabung di kruku itu pilih-pilih orangki juga, bergaul mko dulu, karna kalau langsung di kasi masuk baru sembarang nabikin juga bisa merusak kru hahahaha. Prinsipnya saling membantulah kayak keluargami juga iya.”*

Pernyataan tersebut menegaskan bahwa calon anggota harus melalui proses pergaulan terlebih dahulu, sehingga terbentuk hubungan yang erat sebelum resmi menjadi bagian dari kru. Mekanisme seleksi ini dirancang untuk menjaga keharmonisan dan kualitas kerja bersama, di mana setiap individu yang bergabung telah terbiasa dengan dinamika kekeluargaan dan solidaritas yang telah ada. Prinsip saling membantu, yang diibaratkan seperti hubungan antar anggota keluarga, menjadi fondasi utama dalam menjaga eksistensi dan integritas kelompok, sehingga setiap kontribusi individu tidak mengganggu kesatuan dan identitas kolektif kru.

Jaringan sosial antar subkultur grafiti tidak terbatas pada wilayah lokal saja, melainkan merambah lintas kota melalui media digital. GEKS menjelaskan bahwa melalui Instagram ia terhubung dengan kru yang berbasis di Jakarta, sehingga tercipta suatu ruang pertukaran ide dan dukungan meskipun secara fisik belum pernah bertatap muka. Berdasarkan pernyataannya:

*“Ada kruku di luar Makassar, kru yang basisnya di Jakarta. Terkoneksi kesana dari Instagram ji ia. Karena kayaknya na liat ki juga semangatku menggambar. Disitu ma na invite ka dan masuk ma di grup media sosialnya. Walaupun belumpa juga pernah ketemu dalam artian bertatap-muka sama anak sana. Memang di ig ji terus intens. Kalau feedbacknya itu ya dapat ki teman baru lagi, koneksi baru. Itu ji ia menurutku serunya grafiti; banyak teman.”*

Pernyataan tersebut menegaskan bahwa keberadaan jaringan sosial di luar wilayah Makassar terbentuk melalui interaksi intens di media sosial. Instagram berperan sebagai jembatan yang menghubungkan para *writer* dari berbagai daerah, sehingga memungkinkan pertukaran ide dan semangat kreatif yang berkelanjutan. Meskipun interaksi tersebut masih bersifat virtual, hubungan yang terjalin memberikan pengalaman baru berupa pertemanan dan koneksi lintas wilayah yang memperkaya dinamika subkultur grafiti. Hal ini menunjukkan bahwa semangat berkreasi dan saling mendukung merupakan inti dari jaringan sosial yang tumbuh dalam komunitas grafiti, yang tidak terikat oleh batasan geografis namun didorong oleh kecintaan bersama terhadap seni grafiti dan ruang jalanan.

Dalam penjelasan GEKS mengenai pertimbangan untuk bergabung dalam suatu kru, terungkap bahwa keputusan tersebut sangat bergantung pada keselarasan pemikiran dan kecocokan nilai antara calon anggota dengan dinamika kelompok. GEKS menegaskan bahwa bergabung dengan sebuah kru harus didasari oleh frekuensi dan pemahaman yang sejalan, sehingga kehadiran dalam kelompok dapat mendukung semangat berkarya secara optimal. Ia menyampaikan:

*“Pertimbanganku untuk bergabung di kru tertentu itu, kalau secara pemikiran kayak sefrekuensi, cocok ji, gabung ka di krunya. Kalau sekedar ikut-ikutan ji tidak ditau siapa-siapa dalam, cara mainnya bagaimana, tidak mau tong ja ia masuk di kru itu. Contoh misalnya stylenya di kru itu harus seragam. Kan biasa ada kru begitu kek satu style ki semua. Kalau begitu saya tidak cocokka. karena apa di’, semua orang punya stylenya sendiri tawwa. Tapi ada juga kru pemahamannya begitu, kayak mungkin terlalu sering mi kumpul semua jadi terbawaki semua stylenya. Sama cara candaanya bagaimana, bercanda-bercandanya kalau cocok ja. Karena biasa juga orang begitu, baperan ki. Keakraban ji ia sebenarnya kalau kru cuman saling support ji supaya tetap gambar terus.”*

Dari pernyataan tersebut, dapat dipahami bahwa GEKS memilih untuk bergabung hanya dengan kru yang memiliki kesamaan visi dan saling memahami cara kerja masing-masing. Ia menolak untuk

bergabung dengan kelompok yang menerapkan standar gaya (*style*) yang seragam, karena bagi dirinya, keunikan setiap *writer* merupakan aspek penting dalam identitas kreatif. GEKS menganggap bahwa jika aturan tersebut terlalu mengikat—misalnya menuntut keseragaman dalam gaya—maka ia tidak merasa cocok karena setiap individu seharusnya bebas mengekspresikan keunikan artistiknya.

Di sisi lain, GEKS mengakui bahwa terdapat pula kelompok yang lebih longgar dalam pemahamannya. Dalam konteks tersebut, interaksi intens—seperti frekuensi pertemuan yang cukup sering—dapat mempengaruhi gaya masing-masing anggota sehingga terjadi penyeragaman secara natural, tanpa harus dipaksakan. Demikian pula, cara bercanda dan interaksi sosial yang santai dianggap sebagai mekanisme yang mendukung terjalannya keakraban. Bagi GEKS, keintiman antar anggota merupakan kunci utama, di mana dukungan bersama membantu menjaga semangat berkarya agar tetap berlanjut.

Secara keseluruhan, narasi GEKS mencerminkan bahwa dalam memilih kru, keselarasan pemikiran dan nilai-nilai kebersamaan merupakan prioritas utama. Keanggotaan dalam suatu kelompok tidak hanya dilihat dari segi teknik atau gaya, melainkan juga dari kecocokan dalam interaksi dan kemampuan untuk saling mendukung, sehingga tercipta lingkungan yang kondusif bagi kreativitas dan ekspresi artistik.

Dalam pencarian konsepsi ber-kru dari *writer* subkultur seni grafiti. Saya menemukan bahwa nilai kekeluargaan menjadi salah satu fondasi utama dalam dinamika interaksi antar anggota kru. Salah satu data wawancara yang sangat menggugah adalah pernyataan dari Jinx8501, yang mengatakan:

*“Kalau saya kru itu seperti keluargami. kalau ada masalahnya anggota keluargamu di jalanan; bantu mi dulu. Urusan salah dan benarnya tindakannya itu selesaipi masalahnya. Kalau salah, baru dinasehati.”*

Data ini mengungkapkan betapa pentingnya rasa kekeluargaan dalam komunitas grafiti yang saya teliti. Bagi Jinx8501, konsep “kru” tidak hanya terbatas pada sekadar kelompok informal, melainkan sudah menyatu dengan nilai-nilai kekeluargaan di mana setiap anggota diperlakukan layaknya keluarga. Dalam konteks ini, ketika terjadi masalah di jalanan, prioritas utama adalah untuk saling menolong—mendahulukan bantuan dan dukungan daripada langsung menghakimi atau menegur. Nasihat dan koreksi pun diberikan hanya setelah masalah utama telah diselesaikan melalui bantuan bersama.

Pendekatan kekeluargaan ini mencerminkan solidaritas yang mendalam serta keinginan untuk mempertahankan kohesi sosial di antara para *writer* grafiti. Solidaritas semacam ini memungkinkan terciptanya jaringan yang fleksibel namun erat, di mana setiap individu merasa memiliki dan didukung oleh kelompoknya. Hal ini juga menunjukkan bahwa dalam ruang publik yang sering kali dipenuhi dengan dinamika konflik dan hierarki formal, komunitas grafiti di Makassar justru menemukan cara untuk menciptakan alternatif—sebuah ruang di mana nilai-nilai kekeluargaan dan saling tolong-menolong menjadi dasar dalam menjalani kehidupan bermasyarakat dan berkarya.

SLAP bersepakat akan pentingnya menjaga kekeluargaan di antara kru seni grafiti, namun ia juga menggarisbawahi bahwa hubungan kekeluargaan tersebut tidak berarti setiap persoalan harus selalu ditangani bersama-sama secara langsung. Menurutnya, masalah yang sifatnya personal sebaiknya diselesaikan oleh individu yang bersangkutan, dengan dukungan berupa saran jika diperlukan, daripada membawa seluruh kru ke dalamnya. Hal ini ia ungkapkan secara tegas:

*“Saya sepakat ja juga kalau kru itu seperti keluarga, tapi tidak harusji dibela dalam artian ikutki juga terlibat langsung setiap waktu. Seumpama na senggol mi kru ta, maksudnya masih personalji kayak salah satu ji orang dalam kru ta yang natemani bermasalah, ya nda masalah ji, kayak selesaikan mi sendiri, nda harus ji dibantu paling tidak dikasi ji saran. Karena kayak bisa memperluas masalah lagi kalau masalah personal tapi haruski bawa kru. Kecuali kru nya di senggol ia baru ko ikut.”*

Dalam pernyataannya, SLAP menyatakan bahwa keterlibatan seluruh anggota kru dalam menyelesaikan masalah personal justru berpotensi memperbesar persoalan tersebut. Ia menekankan pengecualian jika masalah yang terjadi memang melibatkan atau menyentuh kepentingan seluruh kru.

Sebaiknya masalah internal antar individu diselesaikan secara mandiri. Pendekatan ini diharapkan dapat menjaga keharmonisan dan kemandirian setiap *writer* dalam subkultur seni graffiti, tanpa harus selalu mengandalkan intervensi kolektif—kru secara besar.

Dalam kerangka konsep identitas yang dikemukakan oleh Stuart Hall (1990), saya menemukan bahwa identitas para *writer* graffiti di Makassar dibentuk melalui proses negosiasi antara keunikan individu dan identitas kolektif yang muncul dari interaksi dalam kru. Seperti yang diungkapkan oleh GEKS, keberadaan kru tidak semata-mata menciptakan identitas seragam, melainkan memungkinkan tiap individu mempertahankan gaya dan ekspresi personalnya. Identitas ini terus-menerus direkonstruksi melalui interaksi, diskusi, dan praktik bersama, sehingga menghasilkan narasi kolektif yang inklusif dan dinamis. Bagi saya, hal ini mencerminkan bagaimana identitas kultural bukanlah sesuatu yang statis, melainkan hasil dari proses negosiasi sosial yang berkelanjutan di tengah dinamika urban (Hall, 1990).

Dalam "*The Power of Identity*" (Castells, 1997), saya menemukan bahwa identitas tidak dilihat sebagai esensi tetap yang melekat pada individu, melainkan sebagai konstruksi sosial yang terbentuk melalui interaksi dalam jaringan komunikasi. Dalam penelitian saya terhadap subkultur graffiti di Makassar, saya mengamati bahwa identitas para *writer* terbentuk melalui pertemuan intens antara anggota kru, baik di ruang fisik maupun di ruang maya. Proses ini melibatkan pertukaran simbol, bahasa, dan gaya yang saling mengonfirmasi perbedaan individual sekaligus menyatu dalam narasi kolektif.

Melalui interaksi yang terjadi, misalnya melalui media sosial seperti Instagram, saya menyadari betapa pentingnya peran platform digital dalam memperluas jaringan komunikasi lintas wilayah. Hal ini memungkinkan para *writer* graffiti untuk tidak hanya saling mengenal di tingkat lokal, tetapi juga terhubung dengan kelompok-kelompok dari kota lain. Saya melihat bahwa dinamika ini sejalan dengan gagasan Castells (1997) bahwa identitas kolektif muncul dari jaringan yang terus menerus bernegosiasi dan bertransformasi melalui aliran informasi dan interaksi sosial. Walaupun terdapat perbedaan gaya dan keunikan personal, proses negosiasi tersebut memungkinkan terbentuknya identitas bersama yang mampu mengartikulasikan nilai-nilai perlawanan terhadap struktur kekuasaan konvensional, sehingga identitas para *writer* menjadi medium untuk menyuarakan kritik terhadap norma yang ada dan menegaskan eksistensi mereka di ruang publik yang semakin terdesentralisasi (Castells, 1997).

Selanjutnya, dalam "*The Network Society: A Cross-Cultural Perspective*" (Castells, 2004), saya menekankan pentingnya konteks budaya dalam memahami cara kerja jaringan. Di lingkungan graffiti di Makassar, saya mendapati bahwa praktik dan interaksi komunitas memiliki nuansa kekhasan lokal yang berpadu dengan dinamika global melalui teknologi digital. Jaringan sosial yang terbentuk tidak hanya mendukung pertumbuhan kreatif secara lokal, tetapi juga membuka ruang bagi interaksi lintas budaya, seperti keterhubungan dengan kru di Jakarta, yang memperkaya praktik seni melalui pertukaran perspektif yang beragam (Castells, 2004).

Terakhir, "*The City and the Grassroots*" (Castells, 1983) memberikan saya kerangka untuk memahami hubungan antara kota, masyarakat, dan gerakan sosial. Data yang saya kumpulkan menunjukkan bahwa meskipun para *writer* graffiti di Makassar beroperasi dalam kondisi yang tidak terstruktur secara formal, jaringan sosial yang terbentuk melalui interaksi spontan di jalanan dan melalui media digital menciptakan bentuk mobilisasi yang mampu mengkritisi dan mengubah dinamika ruang kota. Saya menyimpulkan bahwa transformasi kota bukan hanya mengenai struktur fisik, melainkan juga tentang jaringan hubungan sosial yang tumbuh dari bawah dan menggerakkan dinamika perubahan sosial (Castells, 1983).

Saya menyaksikan bagaimana praktik seni ini tidak hanya sekadar ekspresi visual, melainkan juga berfungsi sebagai bentuk perlawanan politik-estetika yang mendisrupsi hierarki kekuasaan konvensional. Saya mengacu pada pandangan Rancière (2004) yang menjelaskan bahwa seni merupakan medium untuk membuka ruang perdebatan tentang siapa yang berhak untuk berbicara dan dilihat, dengan mengubah "distribusi yang dapat dirasakan" (*distribution of the sensible*) dalam masyarakat. Saya menemukan bahwa kru graffiti di Makassar tidak menerapkan struktur formal yang kaku; mereka mengedepankan kerja kolektif yang spontan, sehingga setiap anggota memiliki kesempatan untuk berkontribusi tanpa dibatasi oleh aturan

baku. Saya menafsirkan hal ini sebagai penolakan terhadap otoritas formal yang berusaha mengendalikan ruang publik—sebuah wujud nyata dari perlawanan estetika yang sekaligus bersifat demokratis.

Dalam kerangka pemikiran Rancière (2004), seni memiliki potensi untuk mengubah cara kita melihat dan mendengar dunia di sekitar kita. Praktik grafiti yang saya amati berperan dalam merusak batas-batas tradisional antara yang tampak dan tidak tampak, serta antara yang didengar dan tidak didengar, sehingga membuka ruang bagi wacana baru yang mempertanyakan legitimasi kekuasaan yang ada. Dengan demikian, karya-karya grafiti menjadi simbol perlawanan yang mengkritisi struktur kekuasaan konvensional dan meredefinisikan siapa yang memiliki hak untuk mengartikulasikan narasi dalam ruang publik.

Dalam perjalanan saya memahami dinamika kru dalam subkultur grafiti di Makassar, saya menemukan bahwa dinamika yang terjadi dalam komunitas ini sangat selaras dengan konsep subkultur yang dikemukakan oleh Hebdige (1999). Saya melihat bahwa gaya, simbol, dan praktik estetika dalam grafiti bukan hanya sekadar ekspresi artistik, melainkan juga merupakan bentuk perlawanan terhadap norma budaya dominan. Setiap *writer* grafiti berupaya mempertahankan keunikan dan ekspresi personalnya, meskipun mereka tergabung dalam sebuah kru. Data wawancara, misalnya dari GEKS, mengungkapkan bahwa keberadaan kru tidak menciptakan identitas seragam. Sebaliknya, saya mengamati bahwa interaksi antar anggota memberikan ruang bagi masing-masing individu untuk mengekspresikan diri secara otentik, yang sangat sesuai dengan gagasan “bricolage” yang dijelaskan oleh Hebdige (1999).

Saya juga mencatat bahwa sikap independen yang ditunjukkan oleh LIPOW, yang memilih untuk berkarya secara individual meskipun tetap terhubung dengan komunitas grafiti, merupakan manifestasi penolakan terhadap tekanan untuk menyamakan gaya atau identitas. Bagi saya, hal ini merupakan contoh nyata dari bagaimana subkultur berfungsi sebagai mekanisme untuk mempertahankan otonomi estetika di tengah kecenderungan komersialisasi dan homogenisasi budaya, sebagaimana dijelaskan oleh Hebdige (1999).

Lebih lanjut, saya menyaksikan upaya regenerasi yang dilakukan oleh SLAP, di mana para *writer* baru diundang untuk turut terjun ke dunia grafiti tanpa harus langsung mengadopsi norma atau gaya yang telah mapan. Saya melihat bahwa proses ini memungkinkan terbentuknya narasi perlawanan yang inklusif dan dinamis, di mana nilai-nilai estetika terus direkonstruksi melalui interaksi dan negosiasi sosial. Seluruh dinamika ini menegaskan bahwa identitas dalam komunitas grafiti di Makassar tidak bersifat statis, melainkan terus berkembang melalui proses kreatif yang bersifat hibrida, sebagaimana yang diuraikan dalam teori Hebdige (1999).

Pendekatan kekeluargaan dalam kru subkultur seni grafiti memungkinkan setiap anggota untuk saling membantu saat menghadapi masalah, sebelum akhirnya memberikan kritik atau nasihat, yang mencerminkan strategi subkultural untuk mempertahankan otonomi estetika dan perlawanan terhadap mekanisme kekuasaan yang kaku. Praktik saling tolong-menolong ini, yang saya amati secara langsung, menegaskan bahwa identitas kolektif dalam kru seni grafiti di Makassar dibangun melalui interaksi informal yang penuh kehangatan dan solidaritas, sehingga menghasilkan ruang alternatif dalam ruang publik (Hebdige, 1999).

### **3.2.5. Antara Kebebasan dan Batas: Norma yang Menghidupi Praktik Seni Grafiti**

Di tengah hingar-nya kehidupan urban di Makassar, komunitas *writer* seni grafiti telah menciptakan ruang ekspresi yang unik dan penuh dinamika. Ekspresi ini tidak semata-mata berupa coretan pada dinding, melainkan sebuah pernyataan identitas kolektif yang dibangun melalui serangkaian norma tidak tertulis. Norma di antara para *writer* grafiti merupakan cerminan dari etos kerja, nilai estetika, serta solidaritas yang tumbuh dari pengalaman bersama di jalanan. Norma di antara *writer* tidak bersifat statis. Norma tersebut terus berkembang sebagai respons terhadap perubahan kondisi sosial dan teknologi—misalnya, dengan maraknya media digital yang memungkinkan penyebaran karya secara instan dan interaksi lintas wilayah. Hal ini mengakibatkan terjadinya penyesuaian terhadap aturan-aturan lama, sekaligus munculnya norma-norma baru yang menanggapi tantangan globalisasi dan komodifikasi ruang publik. Dengan demikian, norma di antara *writer* seni grafiti di Makassar bukan hanya merupakan mekanisme pengaturan internal,

melainkan juga merupakan cerminan dari dinamika sosial yang lebih luas, di mana kreativitas, perlawanan, dan identitas kolektif saling bersinergi untuk menciptakan ruang kebebasan dalam kehidupan urban. Mereka menginternalisasi norma tidak tertulis yang mengatur teknik, gaya, serta cara berinteraksi di ruang publik, sehingga setiap karya yang dihasilkan tidak hanya memenuhi tuntutan estetis pribadi, tetapi juga berkontribusi pada keberlangsungan dan kekuatan subkultur yang telah terbentuk.

Lebih jauh, norma di antara *writer* graffiti juga berperan sebagai alat negosiasi nilai dan simbol yang melekat dalam setiap karya. Dalam subkultur ini, orisinalitas dan keberanian bereksperimen menjadi nilai yang sangat dijunjung tinggi. Para *writer* seringkali mengadaptasi teknik dan gaya yang dianggap “asli” dan menolak peniruan yang dianggap komersial atau mainstream. Norma ini berkembang melalui interaksi intens antar sesama, baik melalui kolaborasi maupun kompetisi, di mana kritik konstruktif menjadi bagian dari proses pembelajaran. Dengan demikian, norma tidak hanya mengatur cara penulisan, tetapi juga membentuk identitas kolektif yang dinamis—sebuah ruang di mana setiap individu dapat berinovasi tanpa mengorbankan nilai-nilai dasar komunitas.

Selain aspek teknis dan estetis, norma di antara para *writer* juga mengandung dimensi sosial yang mendalam. Di balik setiap coretan terdapat usaha untuk menyuarakan perlawanan terhadap dominasi budaya arus utama yang cenderung homogen dan komersial. Di satu sisi, norma ini muncul sebagai bentuk resistensi terhadap struktur kekuasaan yang mengatur ruang publik, sementara di sisi lain, norma tersebut berfungsi sebagai jembatan untuk membangun solidaritas dan kohesi sosial dalam komunitas graffiti. Dengan saling menghargai karya dan ruang, para *writer* menciptakan suatu sistem etika kolektif yang memungkinkan mereka untuk berekspresi secara bebas, sekaligus mempertahankan keberadaan dan legitimasi seni graffiti sebagai bagian dari budaya urban.

Bagian ini diharapkan dapat menjelaskan secara mendalam mengenai bagaimana norma-norma tersebut terbentuk, diterapkan, dan berperan strategis dalam menjaga keberlangsungan serta keaslian komunitas *writer* graffiti. Dengan memahami kompleksitas norma yang ada, kita dapat mengapresiasi lebih jauh kontribusi seni graffiti sebagai medium komunikasi, perlawanan, dan pencipta identitas di tengah derasnya arus modernisasi.

NARS, seorang *writer* graffiti yang telah lama bergelut dalam subkultur graffiti ini, menjelaskan bagaimana praktik “tiban-meniban” atau menimpa gambar satu dengan yang lain bukanlah sekadar aksi vandalisme, melainkan sebuah dinamika yang memiliki aturan tersendiri. “*Sebenarnya wajar ji itu tiban meniban di jalan ia*” katanya, menegaskan bahwa dalam ruang graffiti, menimpa karya orang lain adalah sesuatu yang lazim terjadi. Namun, ada hierarki dalam praktik ini:

*“Kalau misalnya lebih bagus ki ini...anggap mi tagging ditiban sama throw-up ya wajar ji ia menurutku. Throw-up ditiban piece wajar ji ia, asalkan ta tiban full ki, kayak memang tidak kelihatan itu gambar sebelumnya. Jadi kayak merefresh gambarji. Bukan mau menjatuhkan eksistensi gambar sebelumnya.”*

Dari penjelasan NARS, terlihat bahwa ada aturan berbasis estetika dan penghormatan terhadap hierarki teknik dalam graffiti. Tagging—coretan nama dalam bentuk sederhana—bisa ditiban oleh throw-up, yang merupakan bentuk huruf lebih tebal dan berisi warna. Sementara throw-up sendiri bisa ditiban oleh piece, sebuah karya yang lebih kompleks dan artistik. Namun, ada batasan yang tidak boleh dilanggar:

jika suatu gambar sudah tertutup penuh dan tidak menyisakan jejak sebelumnya, maka itu dianggap sebagai cara “menyegarkan” dinding tanpa bermaksud menghapus eksistensi *writer* sebelumnya.

Dalam melanjutkan pembahasan tentang hierarki dan dinamika dalam praktik graffiti, GEKS menambahkan dengan sedikit perbedaan terhadap lapisan kompleksitas dalam aturan penimpa karya. Ia menjelaskan:

*“Yang anggap mi tagging toh, ditiban sama throw itu bisa, throw tiban piece bisa, piece ditiban master piece bisa. Tapi kalau kembali ki lagi, itumi lagi serunya kalau kembaliki lagi ini piece toh ditiban tagging, ditiban lagi throw-up.”*



**Gambar 19.** Sebelum dan Sesudah  
(Dokumentasi Pribadi)

Pernyataan ini mengungkapkan bahwa di dalam komunitas graffiti terdapat urutan hierarki teknik: sebuah karya berupa tagging—bentuk ekspresi paling sederhana—dapat digantikan oleh throw-up, yang pada gilirannya bisa ditimpa oleh piece yang lebih kompleks, bahkan sampai ke master piece. Di sisi lain, GEKS menyoroti bahwa adanya siklus pembalikan urutan, di mana karya yang telah mencapai tingkat tinggi (piece) kemudian ditimpa kembali oleh bentuk yang lebih sederhana seperti tagging atau throw-up, justru menambah keunikan dan semangat dalam pembaruan dan prosesi interaksi karya di ruang publik.

Dengan demikian, aturan ini tidak hanya berfungsi sebagai penanda tingkat keahlian dan penghargaan estetika, tetapi juga menciptakan dinamika terus-menerus yang menghidupkan ruang jalanan dengan semangat inovasi dan eksperimentasi. Setiap lapisan cat yang ditambahkan merupakan bukti interaksi dan negosiasi antar *writer*, yang saling menghormati sekaligus menantang batasan dalam ekosistem graffiti di Makassar.

Sementara itu, NEOS menambahkan dimensi lain dalam memahami norma tersebut, dengan menyoroti konsep kepemilikan ruang atau “spot”. Ia menyebutkan:

*“Itu semacam normami memang di subkultur graffiti, Jadi kalau ada patto’ janganki ambilki. Atau gambar hollow yang tidak didasari atau difill, yang sederhana saja. itu menandakan Spotku ini spotku.”*

Tambahan dari SLAP:

*“Iye sepakat ja kalau tags itu kayak pattok spot. Seumpama kayak rencana ada tembok mauki sisir memang toh. kayak disini ada tembok bagus untuk digambari cuma lagi kurang bahan jadi kita throw-up mi saja kayak ditandai, di tagging kah. intinya ada tandanya bilang disitu ada gambar ta disitu jadi nda ada yang gambar disitu.”*

Pernyataan NEOS dan SLAP menggarisbawahi bahwa dalam praktik ini, terdapat simbol-simbol tersendiri—seperti Tags atau gambar hollow yang sederhana sebagai patto’—yang dipakai untuk menandai kepemilikan atas sebuah spot. Dengan demikian, sebuah “spot” tidak hanya sekadar area di dinding, melainkan juga cerminan identitas *writer*, di mana setiap tanda yang diletakkan merupakan klaim personal atas ruang tersebut. “*patto*” dilakukan ketika bahan berkesenian dari *writer* tidak mencukupi pada

suatu waktu, sehingga dilakukan mekanisme penandaan untuk diberikan proporsi lebih lanjut pada waktu-waktu selanjutnya.

Norma yang berkembang di subkultur graffiti Makassar berfungsi sebagai pedoman tidak hanya untuk interaksi estetika, tetapi juga untuk menjaga anonimitas *writer*. Dalam hal ini, NEOS mengungkapkan suatu prinsip yang sangat dihargai di kalangan *writer* graffiti, yaitu:

*“Prinsipnya itu graffiti; janganko pernah menggambar dekat rumahmu. Karena bemana di’ pasti ditaujilah, apalagi dekat rumahmu, deh tetanggamu itu koanui eh, dan diliat jki juga toh selalu keluar tengah malam bawa-bawa cat.”*

Tambahan dari SLAP:

*“Kalau saya menurutku penting ia anonim, tapi tergantung dari orangnya masing-masing seumpama kek dia mau terkenal bilang gambarki graffiti mau di tau kayak “oh ini orangnya yang gambar” tergantung dari masing-masing orang, kalau saya menurutku ia lebih baik ia anonim. Lebih safety, jadi seumpama kayak menggambar di suatu tempat; gambar ki kayak di tempat-tempat rawan, jadi seumpama dilapor ki kalau gambar disitu, baru dicariki, kan lebih terjaga, safety ki, nda ditau ki orangnya. Sebisa mungkin juga biar ditanyaki anak-anak graffiti yang lain bilang “siapa ini? Siapa punya nickname ini?” nda mungkin mi na tauki kalau anonym ki, karena nda natau ki ini identitas aslinya yang punya gambar.”*

Pernyataan NEOS ini menunjukkan bahwa menjaga anonimitas dalam subkultur graffiti adalah hal yang sangat diutamakan. Menurutnya, menggambar di dekat rumah sendiri bisa berisiko, karena identitas *writer* dapat dengan mudah terungkap, baik melalui pengamatan tetangga yang familiar dengan rutinitasnya ataupun melalui lingkungan sosial, seperti siapa yang terlihat keluar malam membawa cat. Oleh karena itu, menjaga jarak antara tempat tinggal dan area gambar menjadi strategi penting untuk melindungi privasi mereka tetap terlindungi. Fenomena ini menunjukkan bahwa di balik ekspresi artistiknya, subkultur graffiti juga melibatkan kekhawatiran akan pengawasan dan identifikasi diri, sebagai bagian dari upaya memisahkan ruang pribadi dengan ruang ekspresi umum. Normatif ini menggarisbawahi pentingnya kebebasan artistik yang disertai dengan cara-cara yang seringkali tidak terlihat untuk menyembunyikan identitas *writer*.

Dalam pembahasan mengenai norma dan etika dalam subkultur graffiti di Makassar, GEKS menekankan bahwa tidak semua spot di ruang publik layak dijadikan kanvas untuk ekspresi graffiti. Ia menyatakan:

*“Ada spot yang tidak pantas digambari ia, contohnya kayak sekolah, tempat ibadah, rumah sakit. Menurut ki ia tidak cocok ki lah. Tidak cocok lah ada graffiti disitu. Kecuali apa di, gambar mural yang projekan kah atau apa. Kalau illegal mungkin ia tidak mi ia kalau saya nah. Persoalan etika graffiti disitu. Tempat ibadah ko gambari gambar-gambar klot disitukan tidak etis juga. Oh gambar/mural bagus juga yang menunjukkan identitas makassar kayak gambar PSM itu menurutku tidak pantas. Selebihnya itu yaa hantam semua.”*

Tambahan NEOS:

*“Kalau saya menurutku sekolah dan tempat ibadah juga tidak pantas untuk digambari. Kalo pride kota makassar makassar kayak gambarnya PSMfans nda kugambari, karna supporter-supporter begitu ada juga dalam kru toh, nda enak kalo ditiban baru anunyaji anak-anak graffiti juga yang gambar.”*

GEKS dan NEOS menjelaskan bahwa selain spot-spot tertentu seperti sekolah, tempat ibadah, dan rumah sakit yang jelas tidak pantas untuk dijadikan kanvas, mural yang menampilkan identitas lokal—misalnya gambar PSM—juga tidak layak dijadikan sasaran penimpa atau digambari. Menurutnya, penggunaan mural identitas lokal sebagai tempat untuk karya graffiti tidak sesuai dengan etika, karena dapat mengurangi nilai simbolik dan identitas yang terkandung dalam karya tersebut. Dengan demikian,

norma etika dalam subkultur ini menuntut agar para *writer* mempertimbangkan konteks sosial dan simbolis dari setiap spot yang mereka pilih sebagai ruang berekspresi.

Dalam pembahasan mengenai istilah dan bahasa dalam dunia graffiti, SLAP mengungkapkan konsep “spot mati” yang merujuk pada area yang dianggap tidak lagi layak dijadikan kanvas untuk karya graffiti baru. Ia menjelaskan:

*“Kalau begitu-begitu kayak dinamakan spot mati mi, kayak begitu mi gambar-gambar pride kayak gambar PSM kah, sapa tau ada tokoh pemain na gambar disitu.”*

Pernyataan tersebut menggambarkan bahwa ketika sebuah spot telah terisi oleh gambar-gambar yang memiliki nilai kebanggaan—seperti karya yang menampilkan identitas lokal atau simbol kebanggaan seperti gambar PSM—spot tersebut dianggap sudah “mati” sebagai ruang ekspresi graffiti. Artinya, area tersebut tidak lagi terbuka untuk modifikasi atau penambahan karya baru, karena sudah dianggap memiliki karakter dan nilai tertentu yang melambangkan identitas atau prestise yang ada di sana. Dengan demikian, istilah “spot mati” berfungsi sebagai penanda batas antara area yang masih dapat dijadikan kanvas dan yang telah mencapai titik jenuh dalam konteks kebudayaan graffiti di Makassar.

Dalam melanjutkan pembahasan mengenai norma yang berkembang dalam subkultur graffiti di Makassar, GEKS menambahkan bahwa mekanisme pengawasan sosial juga berperan dalam mengatur perilaku *writer*. Ia menyampaikan:

*“Kalau disirkelnya anak-anak itu ditegur, kalau bukan disirkelnya anak anak tidak bisa juga karena kita kan menghindari konflik toh, tergantung kedewasaan mu saja mau gambar bagaimana.”*

Dari pernyataan tersebut, terlihat bahwa di lingkungan graffiti terdapat sistem internal yang memberi ruang bagi peringatan—terutama kepada *writer* yang masih tergolong pemula atau kurang berpengalaman. Apabila seseorang tergabung dalam kelompok graffiti, maka tidak jarang perilaku yang dianggap menyimpang atau melanggar norma akan langsung mendapatkan teguran lisan dari teman kelompok. Bahkan, bagi mereka yang sudah lebih berpengalaman sekalipun, ada batasan tertentu yang tidak boleh dilanggar demi menghindari konflik antar *writer* maupun dengan pihak luar.

Intinya, setiap keputusan dalam berkarya, mulai dari teknik hingga lokasi, harus disesuaikan dengan tingkat kedewasaan serta pemahaman akan dinamika sosial di ruang publik. Hal ini menegaskan bahwa menjaga harmoni dan menghindari konflik menjadi bagian integral dari etika dalam subkultur graffiti di Makassar.

Dalam dinamika subkultur graffiti di Makassar, SLAP menekankan pentingnya menjaga kualitas dan keseriusan dalam berkarya. Menurutnya, setiap karya memiliki “*rating*” yang mencerminkan dedikasi dan keterampilan *writer*, sehingga apabila karya yang memiliki nilai tinggi ditimpa oleh karya yang dianggap kurang serius, hal tersebut dianggap sebagai suatu bentuk ketidakhormatan. SLAP mengungkapkan:

*“Sepakat ia saya kalau harus lebih bagus dan lebih niat menurut ku. Sepakat-sepakat ji karena kayak lebih rugi ki. Masa kita ditiban sedangkan kita gambar ta anggaph ratingnya 7 baru yang tiban ratingnya 3 ji, kayak kurang ajar. Patoatoai menurutku.”*

Pernyataan ini menunjukkan bahwa dalam komunitas graffiti terdapat harapan tinggi terhadap integritas artistik. Karya yang telah dihasilkan dengan usaha dan kualitas tinggi seharusnya mendapatkan penghargaan, bukan digantikan atau ditimpa oleh karya yang dinilai lebih rendah. Hal ini juga mencerminkan negosiasi nilai dan hierarki di antara para *writer*, di mana setiap lapisan karya memiliki arti tersendiri dan harus dihormati demi menjaga dinamika dan keberlanjutan seni graffiti di kota Makassar.

Praktik graffiti di Makassar merupakan manifestasi nyata dari “*a whole way of life*” sebagaimana didefinisikan oleh Raymond Williams, yang menekankan bahwa kebudayaan merupakan hasil interaksi sosial dan komunikasi yang terus menerus berlangsung (Williams, 1983). Setiap tindakan dalam komunitas graffiti ini tidak hanya mencerminkan ekspresi seni, tetapi juga nilai-nilai mendasar yang membentuk landasan moral dan etis para *writer*, sejalan dengan konsep nilai sebagai keyakinan dan prinsip penting yang memengaruhi perilaku individu dalam masyarakat (Kottak, 2017).

Interaksi dan aturan yang muncul di antara para *writer* ini dapat dilihat sebagai norma, yaitu standar perilaku yang diterima dan dijalankan oleh anggota komunitas, yang secara tidak langsung membentuk struktur sosial dalam ruang publik melalui praktik seperti penentuan spot yang layak dijadikan kanvas, sesuai dengan pemahaman Geertz (1973) dan Harris (1997) mengenai norma sebagai pengatur interaksi sosial (Geertz, 1973; Harris, 1997). Praktik hierarki teknik yang melibatkan penimpa karya mulai dari tagging, throw-up, piece, hingga master piece mengilustrasikan bagaimana komunitas graffiti menegosiasikan nilai estetika internal serta membedakan diri dari arus utama, yang merupakan inti dari konsep subkultur sebagai bentuk perlawanan atau penyimpangan terhadap norma budaya dominan (Hebdige, 1999; Barker, 2004).

Selain itu, strategi menjaga anonimitas dan pemilihan lokasi yang hati-hati, seperti menghindari menggambar di area privat atau tempat-tempat sensitif, mengindikasikan adanya upaya untuk mempertahankan nilai dan norma kebudayaan yang mengatur interaksi agar tidak menimbulkan konflik dengan masyarakat luas, yang sejalan dengan analisis norma kebudayaan Harris (1997). Konsep “spot mati” yang diungkapkan oleh SLAP, yakni kondisi di mana suatu area telah jenuh dengan simbol identitas dan kebanggaan lokal sehingga tidak lagi terbuka untuk ekspresi baru, menunjukkan bagaimana batasan ruang dapat merefleksikan negosiasi antara individualitas dan kolektivitas dalam komunitas subkultural, sebagaimana dibahas oleh Barker (2004).

Lebih jauh, penilaian kualitas karya melalui sistem rating—di mana karya yang telah dibuat dengan dedikasi tinggi tidak seharusnya ditimpa oleh karya yang dianggap kurang serius—menunjukkan adanya mekanisme evaluasi estetika internal yang mempertahankan integritas dan identitas kelompok, sekaligus mencerminkan nilai-nilai yang mendasari norma sosial dalam komunitas tersebut (Harris, 1997; Williams, 1983). Secara keseluruhan, praktik graffiti di Makassar merupakan contoh konkret bagaimana subkultur bukan hanya terbentuk sebagai kegiatan yang menyimpang dari norma mainstream, melainkan juga sebagai cara hidup yang mengintegrasikan kebiasaan, nilai, dan norma melalui interaksi sosial yang dinamis, sehingga menegaskan perbedaan dan identitas kolektif para *writer* sesuai dengan konsep subkultur dalam kajian budaya (Williams, 1983; Hebdige, 1999; Barker, 2004). Dengan demikian, norma internal tidak hanya mengatur tata cara penggambaran dan interaksi, tetapi juga mendorong *writer* untuk selalu berinovasi dan berkarya sebagai bentuk pernyataan eksistensi, sekaligus sebagai respons terhadap dinamika dan tekanan komersialisasi yang timbul dari transformasi kota modern yang semakin terprivatisasi (Harris, 1997; Harvey, 2008).

### **3.2.6. Coretan yang Bertabrakan: Konflik dalam Subkultur Seni Graffiti**

Di balik gemerlap kreativitas yang menghiasi dinding-dinding kota Makassar, tersimpan dunia yang penuh dengan dinamika dan pertentangan. Seni graffiti di kota ini telah lama dikenal sebagai wujud ekspresi yang melampaui batasan konvensional—sebuah medium yang menggabungkan keberanian, keindahan, dan semangat perlawanan. Namun, di balik segala harmonisasi, solidaritas, dan semangat resistensi terhadap arus dominan, tersingkap pula narasi konflik yang mendalam, sebuah perjalanan yang tak lepas dari tiban-meniban gambar serta gesekan personal antar *writer* dan kru.

Pertentangan ini kerap kali muncul sebagai benturan pandangan yang mendasar. Di satu sisi, ada semangat persatuan yang mendorong para *writer* dan kru untuk melawan konstruksi ruang yang dianggap mengekang kreativitas. Mereka berkumpul dalam upaya menyuarakan perlawanan terhadap sistem yang dianggap terlalu kaku, dan melalui karya mereka, mereka membuktikan bahwa seni graffiti dapat menjadi medium merebut ruang publik serta menginspirasi perubahan. Di sisi lain, perbedaan pendapat mengenai seni graffiti dan jalanan kerap kali memicu konflik personal. Tiap karya yang tertuang di dinding adalah hasil dari pertempuran batin yang penuh gairah—di mana ego dan ambisi saling beradu, menghasilkan momen-momen intens yang menciptakan garis tipis antara seni dan pertempuran.

Proses tiban-meniban gambar, yang pada awalnya hanya dianggap sebagai fenomena visual, kini berkembang menjadi simbol nyata dari pertarungan tak terlihat antara satu dengan yang lainnya. Dalam setiap lapisan tinta yang menutupi permukaan dinding, terdapat cerita tentang perjuangan untuk mempertahankan identitas, tentang keinginan untuk selalu lebih unggul, dan tentang tekad yang tak pernah

padam untuk tetap eksis di tengah hiruk-pikuk urban. Konflik yang muncul tidak hanya membentuk karya seni itu sendiri, tetapi juga memberikan warna pada narasi kehidupan para *writer* seni. Setiap benturan yang terjadi—baik itu dalam bentuk perdebatan sengit maupun persaingan yang berujung pada tiban-meniban gambar—merupakan cermin dari proses pencarian jati diri di tengah lingkungan yang dinamis dan terus berubah.

Lebih jauh lagi, benturan antara keinginan untuk bersatu dan kebutuhan untuk menonjolkan keunikan diri menciptakan atmosfer yang penuh kontradiksi. Di satu sisi, solidaritas dan kerja sama memunculkan kekuatan kolektif yang mampu menantang status quo, sementara di sisi lain, perbedaan pandangan dan ambisi individu menghasilkan konflik yang mengguncang fondasi kebersamaan tersebut. Konflik yang terjadi antar *writer* dan kru, dengan segala intensitasnya, adalah bagian tak terpisahkan dari proses penciptaan seni yang hidup dan terus berkembang. Setiap aspek tersebut menyatu untuk membentuk sebuah narasi yang tak hanya mencerminkan keindahan visual, tetapi juga kekayaan emosi dan dinamika sosial yang mendalam di subkultur seni graffiti kota Makassar.

Di ranah graffiti, tiban bukanlah sekadar tindakan menghapus atau menutupi karya orang lain, melainkan sebuah strategi simbolik yang memiliki ragam bentuk dan makna mendalam. Sebagaimana yang diungkapkan SLAP:

*“Side buff mi itu maksudnya, kek nyempil ki gambarnya. Seumpama ada gambarnya si A disini, kan disini 1 throw-up ji kemungkinan bisanya, itu kayak ada nyempil gambarnya si B diatas nya. Bukan di gambarnya, sampingnya. Nda na sentuhji gambarnya. Tipikal-tipikal tiban selain itu, bisa juga di tengah, bisa juga dipinggir. Kayak refresh juga. pernah terjadi Aldan kan nicknya SPAM, ini eca nicknya SES. Ada beberapa gambarnya aldan. Throw-upnya aldan itu “SP” toh sedangkan throw-upnya eca itu “SES”. jadi ini eca tiban ke aldan, jadi yang na tiban itu huruf P nya ji, S nya na sisa jadi na tambai mami ES jadi throuwpnya nya ini SES, itu na improve ki throw-upnya aldan yang lebih dulu disitu. Jatuhnya itu bisa bilang na tiban ki tapi improve ki. Hitungan tiban itu karena na ambil mi signaturenya. Karena bukan mi SP toh. Na ambil ki stylenya separuh jadi kayak ditau ki bilang gambarnya ini ditiban ki sampingnya. Ada juga tiban dengan menuliski kata “toy” di gambarnya orang. Bencongkiiya menurutku saya. Mungkin menurutnya yang meniban takut ki gambarnya ditiban balik ka jadi nda na tulis nicknamanya. Tapi itu “toy” juga bukan mi semua anak graffiti yang pake, banyakmi. Biar orang diluar graffiti na tau mi juga itu kayak “Ada anak graffiti gambar situ, gambari toy deh” jadi bukan cuman anak graffiti yang pake itu.”*

Tiban muncul sebagai respons dalam perebutan ruang dan pengakuan, di mana setiap jenis tiban—mulai dari yang dilakukan secara total hingga yang hanya bersifat parsial seperti “*side buff*”—mengungkap cara berbeda para *writer* untuk menegosakan identitas dan nilai estetika mereka. Dalam tiban penuh, misalnya, karya yang telah ada secara keseluruhan ditimpa oleh tanda atau coretan baru, menandakan dominasi serta keinginan untuk menghapus jejak lawan. Sedangkan tiban parsial secara umum dilakukan hanya dengan menyisipkan elemen identitas peniban di sisi tengah gambar yang ditiban—menyisahkan jejak identitas dari *writer* yang ditiban. Selain itu, tiban parsial “*side buff*” hanya menyisipkan elemen pada tepi karya, mempertahankan sebagian dari identitas asli sekaligus menambahkan pernyataan baru yang bersifat provokatif. Variasi ini tidak hanya menggambarkan perbedaan teknik, tetapi juga mencerminkan dinamika konflik, strategi pertahanan, dan negosiasi identitas dalam dunia graffiti, di mana setiap aksi tiban merupakan bagian dari pertarungan simbolik untuk mempertahankan keberadaan dan eksistensi di ruang publik.

Jenis lainnya yang diceritakan oleh SLAP; pada suatu kesempatan, di antara beberapa karya yang telah terpampang di dinding, terdapat throw-up terdiri atas identitas berinisial “SP”. Tanpa sekadar menghapus atau menutupi karya tersebut, *writer* lain yang meniban memilih untuk melakukan aksi tiban dengan pendekatan yang unik; ia mengambil elemen utama dari throw-up SP dengan cara

“menghilangkan” huruf P sehingga hanya tersisa huruf S, kemudian menambahkan sentuhan inisial ES untuk membentuk throw-up baru bertanda “SES”. Aksi ini, yang bisa dikatakan sebagai bentuk tiban sekaligus perbaikan (*improve*) terhadap karya awal, menggambarkan dinamika konflik yang tidak semata-mata menghancurkan, melainkan juga mengubah bentuk dan ciri-khas identitas *writer* lain. Namun, jenis tiban tersebut masih menyisakan jejak ciri khas identitas dari *writer* sebelumnya yang masih menyisahkan permasalahan.

Terdapat variasi tiban lain yang unik; di mana peniban memilih untuk menuliskan kata “toy” pada karya orang lain. Kata “toy” dalam bahasa Inggris, yang sekarang berarti “mainan”<sup>40</sup>. Menurut SLAP dengan nada kesal, tindakan ini mengandung sentuhan sindiran—mungkin *writer* merasa bahwa dengan menuliskan “toy” ia menghindari risiko karya tersebut ditiban balik sehingga identitas atau nicknamanya tidak tercantum. Penggunaan kata “toy” ini ternyata bukan eksklusif milik segelintir *writer*, melainkan sudah menjadi semacam kode yang diketahui oleh kalangan luas, baik di dalam maupun di luar subkultur seni grafiti. Dengan demikian, ketika seseorang melihat tulisan “toy” pada karya grafiti, ia dapat segera mengenali bahwa ada intervensi tiban yang terjadi, sebuah pernyataan bahwa di balik pertempuran simbolik tersebut tersimpan kekhawatiran sekaligus upaya untuk menjaga identitas dalam dunia yang penuh dinamika dan negosiasi visual.

Di tengah denyut nadi kehidupan urban Makassar, dinding-dinding kota bukan hanya sekadar media untuk menampilkan karya seni, melainkan juga arena di mana identitas dan eksistensi para *writer* dirundingkan melalui setiap goresan tinta. Di ruang yang penuh persaingan ini, keberadaan seorang *writer* tidak hanya diukur dari keindahan visual karyanya, melainkan juga dari kekuatan simbolik yang mampu mereka kumpulkan—suatu modal yang sangat dihargai dalam konteks perjuangan untuk diakui, sebagaimana dijelaskan oleh Bourdieu (1984). Dalam proses ini, setiap spot strategis, atau yang sering disebut “golden spot,” menjadi bukti nyata dari eksistensi yang dirasakan para *writer*, di mana penguasaan wilayah ini memberikan legitimasi dan nilai simbolik yang tak ternilai. GEKS pernah mengatakan:

*“Pernah ada konflik antar writer. Pernah itu hari di tiban gambarku. Terus baku tiban-tiban mi. dia duluan meniban, terus saya balas. Tapi tidak melawan ki, baru berhenti mi menggambar sekarang. Spotnya bagus sih, karena keliatan toh. Kayak spot-spot golden lah di makassar.”*

Tambahan dari NEOS dengan nada yang sedikit bercanda:

*“Kalau misalnya baguski spotnya ini tibanmi deh, tapi dilihat-lihat juga toh anunya siapa ini, Mungkin kalau Orang yang nda dikenal tibanmi saja, Baru karena baguski spotnya disitu”*

Kutipan ini mengungkapkan bahwa perebutan atas spot-spot berharga bukan hanya tentang mengklaim ruang, melainkan tentang mempertahankan eksistensi dan identitas yang telah dibangun

---

<sup>40</sup> Secara etimologis, istilah ini mulai dikenal sejak abad pertengahan sebagai sebutan untuk benda-benda kecil yang membawa hiburan dan kesenangan, sesuatu yang digunakan untuk bermain. Asal-usul kata ini diyakini berakar dari bahasa-bahasa Jermanik, dengan kemungkinan pengaruh dari bahasa Norse, yang mencerminkan masa-masa awal pertukaran budaya dan perdagangan antara bangsa-bangsa di wilayah Skandinavia dan Inggris. Seiring berjalannya waktu, melalui proses penyesuaian fonetik dan semantik di era Middle English, kata ini berevolusi menjadi istilah yang kita kenal sekarang. Transformasi ini tidak hanya menunjukkan perubahan dalam struktur bahasa, melainkan juga mengungkap bagaimana interaksi antar budaya telah memperkaya kosakata modern, menjadikan “toy” sebagai simbol kecil dari perjalanan panjang sejarah bahasa Inggris yang penuh dinamika dan adaptasi.

Oxford University Press. (n.d.). *Toy*. In *Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com/>

Harper, D. (n.d.). *Toy*. In *Online Etymology Dictionary* <https://www.etymonline.com/word/toy> diakses pada tanggal 13 Februari 2025

selama bertahun-tahun. Dalam setiap aksi tiban—di mana karya seseorang ditimpa oleh karya *writer* lain—terdapat upaya untuk mengukir keberadaan, sebuah pernyataan bahwa di ruang publik ini, hanya yang mampu mempertahankan modal simbolik yang akan tetap diakui. Namun, ditengah narasi solidaritas yang selalu digaungkan dalam subkultur seni graffiti ini, konflik tiban-meniban tidak jarang justru membuat salah-satu dari *writer* memilih untuk berhenti berkarya.

Lebih lanjut, SLAP menambahkan dimensi yang lebih personal dalam konflik ini:

*“Alasan meniban biasanya karena ada masalah personal sama orang yang ditiban, kadang biasa begitu. Ada masalah personal sama itu orang jadi dia tiban gambarnya apalagi sama-sama anak graffiti. Jadi tiban-tiban juga memicu konflik atau sentimen terhadap kru lain. Kalau lawannya yang punya kru juga bisa jadi bentrok antara kru ia, karena pasti saling bantu i tawwa. Ada ia kemarin, tapi bukan konflik ku ia. Kuliat tonji di jalan kayak jings sama spam baku tiban. Pertama dulu seruji, tapi makin kesini kayak kenapa jing sama spam makin kesini kek makin personal mi. Di situ mulai kurasa kek menurut pemahamanku toh; tidak begini ia seharusnya. Kalau tiban gambar, yaa gambar mi saja. Jangan sampai bawa personal. Kecuali subkultur di luar kota Makassar, kayak gangster memang toh anak grafitinya di luar, rata-rata gangster jadi biasa adu jotos ki juga di jalan kalau ketemu toh. Kek kurasa saya makassar deh tidak perlu ki sampai begitu.”*

Pernyataan ini menyiratkan bahwa ketika konflik mulai berakar pada persoalan personal, bukan saja perebutan ruang yang terjadi, tetapi juga identitas yang semula tersembunyi di balik tanda tangan artistik mulai terekspos. Konsep identitas dinamis yang diutarakan oleh Stuart Hall (1996) mengajarkan bahwa identitas selalu dalam proses negosiasi melalui representasi visual; namun, ketika konflik berubah menjadi pertempuran personal, eksistensi anonim yang selama ini melindungi kebebasan berekspresi pun terancam. Konflik yang terlalu personal mengikis ruang bagi *writer* untuk tetap tersembunyi, mengubah keberadaan mereka dari yang semula bersifat simbolis dan anonim menjadi terekspos dan rawan penilaian publik.

Konflik dalam dunia graffiti yang selalu dilihat hanya pada batas konflik artistik dan eksistensial objek seni graffiti justru bisa menjadi konflik yang melibatkan kehidupan personal *writer*—baik identitas personal maupun fisik. Kehidupan personal yang bahkan tidak berhubungan dengan pengalaman dan kegiatan berkarya graffiti. Di satu sisi; konflik seperti ini dianggap tidak relevan dan dapat merusak subkultur seni graffiti kota makassar. Namun, di sisi lain; tidak ada yang bisa melegitimasi batasan/aturan secara formal dalam seni yang hidup di “jalanan”. SLAP menambahkan dengan nada ketidaksepakatan:

*“Ya kalau itu ia salah ia, kalau seumpama kalau ditiban ki gambarnya baru nacari orangnya untuk na ajak berkelahi ya salah. Maksudnya salah memang itu orang kek seumpama ditiban gambarmu baru ko cari orang yang tiban gambarmu, nu pukul ki itu salah, kecuali na cari ki yang punya gambar, yang tiban ki na cariki mau na selesaikan masalahnya ya itu ndapapaji ia.”*

Dalam ranah seni graffiti, konflik antar *writer* kerap kali berubah dari pertarungan individual menjadi konflik kolektif yang semakin intens ketika anggota kru turut terlibat, memperbesar skala persaingan dan merusak batas-batas kompetisi yang selama ini menghiasi kebebasan berekspresi. Sebagaimana yang dijelaskan GEKS:

*“Jadi tiban-tiban juga memicu konflik atau sentimen terhadap kru lain. Kalau lawannya yang punya kru juga bisa jadi bentrok antara kru ia, karena pasti saling bantu i tawwa.”*

Keterlibatan kru ini tidak hanya menambah intensitas konflik, melainkan juga turut memperjelas konsep identitas yang dinamis menurut Stuart Hall (1996) yang menjelaskan bahwa partisipasi kelompok dalam konflik ini menantang batas individualitas, mengaburkan batas antara pernyataan personal dan deklarasi kolektif. Dengan demikian, ketika konflik antar *writer* melibatkan kru, pertarungan tersebut tidak hanya memperkuat rivalitas untuk mendapatkan pengakuan, tetapi juga mengubah lanskap estetika dan kultural urban menjadi arena di mana identitas terus direkayasa dan dinegosiasikan secara terbuka.

Untuk alasan melakukan praktik meniban, dalam nada yang lebih pragmatis, LOOW menyatakan:  
*"Saya biasaji meniban juga, kalau misal ada yang menggambar baru kayak banyak sekali spot na ambil baru untuk diaji sendiri. Itu biasa kayak 'balala' sekali, jadi disikatmi."*

Alasan lain dari NEOS:

*"Saya pernah meniban, anu karena menurutku Gambar anuji ini kayak tidak preparejii, anu kayak gambar Sembarang, mending tiban saja. Waktu dibone kayaknya itu. Iya, dibone. Kayak gambar-gambar coretji Kayak tagging."*

Kata-kata LOOW menekankan reaksi tegas terhadap dominasi ruang oleh *writer* baru yang dianggap merampas hak kolektif untuk berkreasi. Di sini, aksi "menyikat" bukan semata-mata tentang menghapus karya, melainkan juga merupakan usaha untuk menegosiasikan ulang eksistensi di ruang publik. Setiap tindakan tersebut menunjukkan bahwa eksistensi para *writer* terletak pada kemampuan mereka untuk mempertahankan modal simbolik—yang dalam hal ini diwakili oleh kepemilikan atas spot-spot utama—dan menjaga agar identitas mereka tetap relevan di tengah pergolakan. NEOS menjelaskan bahwa proses meniban bisa saja dilakukan jika karya tibanan lebih baik daripada karya yang ditiban. Prosesi ini menjelaskan hierarki karya—keindahan, kesulitan, keseriusan dan niat—dalam dunia graffiti yang selain menjadi pernyataan identitas, juga menjadi medium interaksi dan pernyataan simbolik.

Proses tiban-meniban bisa dilihat sebagai proses yang unik. Tidak jarang *writer* lebih memilih meniban daripada harus mencari spot baru untuk berkarya. Langkah tersebut membuat prosesi konflik dan tiban-meniban menjadi tidak setara. Sebagaimana yang diungkapkan SLAP:

*"Pernah ditiban, cuman itu yang tiban kayak orang baru juga, kayak jarang ada gambarnya dijalanan. Jadi agak susah untuk ditiban balik."*

Pernyataan ini menggambarkan bahwa dalam praktik tiban di subkultur seni graffiti, aksi penutupan karya sering dilakukan oleh *writer* yang terbilang baru dalam subkultur graffiti, sehingga respon atau pembalasan dari *writer* pertama menjadi sulit dilakukan karena karya *writer* yang meniban cenderung jarang terlihat. Hal ini menandakan bahwa dinamika konflik dalam graffiti tidak selalu bersifat bolak-balik; ketika karya baru segera ditiban, ruang bagi respons balik pun terbatas, sehingga pertempuran simbolik yang terjadi justru menjadi lebih singkat dan terfokus pada upaya mempertahankan eksistensi karya yang masih segar.

Selain mengisahkan konflik-konflik yang destruktif, konflik antar *writer* juga minyisihkan sisi-sisi penghargaan (*respect*). Penghargaan antar belah pihak didasarkan pada persimpangan pemahaman antar kebebasan dan norma. Sebagaimana kesaksian yang dijelaskan SLAP:

*"Sama dia ji, rispek ki sama lawannya, sama AWSji. Karena mungkin AWS lebih tau ki 'rule'-nya, karena kan SPAM kalau meniban deh itu piece nya itu Jinx piece-piece yang properki memang dibikin. Baru biar anu proyek-projekannya yang dibayar ki untuk menggambar ditiban juga. Baru tiban yang patotoai, itu mi dibilang 'gambar proper 7 gambarku, baru ko tiban proper 3' kek begitu, baru SPAM nda ada mi gambarnya untuk sekarang, jadi itu mami na refresh-refresh yang ditiban, natiban balik, kek nda ada mi gambar barunya yang bisa ditiban. Jadi saking alotnya mi masalahnya, personal mi kenanya, ditiban balik pake gambar mukanya toh. bukan mi 'pure' masalah tiban meniban."*

Kesaksian SLAP menjelaskan bahwa tiban-meniban dalam subkultur graffiti adalah sesuatu yang alamiah, tidak bisa dilihat semata-mata sebagai sesuatu yang destruktif. Pemahaman akan batas-batas tiban-meniban justru menjadi dinamika khas yang memiliki nilai keindahannya sendiri. Selalu ada ruang makna yang tersedia di antara kebebasan dan norma, makna itu bisa menjadi penghargaan/keindahan atau justru perselisihan yang mencoba menghilangkan pihak lain.

Dalam ranah graffiti yang dipenuhi dinamika ruang interaksi antar subkultur, konflik tiban tidak sekadar tentang menghapus karya, melainkan juga merupakan strategi dalam pertarungan kuasa simbolik dan negosiasi identitas. Sebagaimana yang diungkapkan oleh NARS:

*“Biasanya meniban itu juga untuk kasi naik nama, jadi makanya itu biasa ditibanki orang yang sudah besarmi namanya sama orang yang baru mau cari nama.”*

Tambahan dari GEKS:

*“Tapi ada juga bagusya begitu kalau meniban ki, minimal writer yang lebih besar toh, biasa dibilang pansos tapi di satu sisi naik ki memang eksistensita di dunia graffiti. Itu mi salah satu alasannya biasa orang meniban.”*

Ungkapan ini menyingkap bagaimana para *writer* menggunakan tiban sebagai alat untuk mengakumulasi modal simbolik, sebagaimana dijelaskan oleh Bourdieu (1984), dengan tujuan menegaskan posisi mereka di medan persaingan. *Writer* yang telah memiliki reputasi mapan menggunakan tiban sebagai bentuk pernyataan kekuasaan, sedangkan para pendatang baru berupaya mendapatkan pengakuan dengan menantang norma yang sudah ada. Sejalan dengan pemikiran Stuart Hall (1996) tentang identitas yang selalu dalam proses negosiasi melalui representasi visual, aksi tiban ini berfungsi sebagai medium untuk menandai siapa yang berkuasa dan siapa yang sedang berusaha membangun identitasnya dalam ruang interaksi urban. Aktivitas tiban tidak hanya mempertahankan hierarki yang ada, tetapi juga membuka ruang bagi proses pembentukan identitas baru, di mana setiap tindakan simbolik merupakan bagian dari pertempuran untuk mendapatkan legitimasi dalam lanskap seni graffiti yang terus berubah. Dengan demikian, tiban berperan ganda sebagai alat untuk menegaskan identitas serta sebagai mekanisme persaingan yang menyeimbangkan dinamika kekuasaan di antara para *writer* seni graffiti.

Eksistensi dalam dunia graffiti, sebagaimana terlihat dari rangkaian pernyataan *writer*, adalah sebuah perjuangan terus-menerus untuk mendapatkan pengakuan dan mempertahankan identitas melalui aksi-aksi visual. Setiap tiban, setiap modifikasi karya, dan setiap respons emosional adalah strategi yang tidak hanya berusaha mengumpulkan modal simbolik, tetapi juga sebagai mekanisme pembentukan ruang-ruang interaksi baru antar *writer*. Ketika konflik semakin meruncing, identitas yang seharusnya tersembunyi dan menjadi benteng kebebasan berekspresi mulai terekspose, mengubah pertempuran simbolik menjadi pertarungan eksistensial yang dapat merusak inti keberadaan seorang *writer*.

Dalam konteks ini, eksistensi bukanlah sekadar keberadaan fisik yang terekam di dinding-dinding kota, melainkan juga pernyataan mendalam tentang siapa diri seorang *writer* dan bagaimana mereka memilih untuk diakui. Perjuangan untuk mempertahankan spot “golden” adalah upaya untuk menjaga keberadaan dalam lanskap urban yang penuh dinamika, di mana setiap goresan tinta merupakan deklarasi bahwa meski konflik kerap mengguncang, identitas dan keberadaan mereka tetap menjadi bagian tak terpisahkan dari narasi kota. Setiap aksi dalam ruang ini, dengan segala intensitas dan ketegangan emosionalnya, menyuarkan sebuah pertanyaan mendasar: apakah eksistensi seorang *writer* dapat bertahan ketika konflik identitas mengikis nilai kompetisi yang selama ini menjadi jantung dari kebebasan berekspresi? Di sinilah, dalam pertarungan simbolik yang tiada henti, identitas dan eksistensi para *writer* graffiti di Makassar terus diperjuangkan, meski harus menghadapi risiko kehilangan privasi atau sumber daya yang selama ini melindungi mereka.

### **3.2.7. Sebelum Warna: Praktik Berkesenian dalam Subkultur Seni Graffiti**

Malam menyelimuti Kota Makassar dengan desau angin yang membawa debu dan sisa-sisa hiruk-pikuk siang. Di bawah bayang-bayang lampu jalan yang berpendar samar, dinding-dinding kota yang tadinya sunyi kini bersiap menjadi kanvas cerita. Suara gemerisik kaleng cat semprot dan cekikikan kecil terdengar di ruang gelap, seperti simfoni rahasia yang hanya bisa dimengerti oleh mereka yang menjadi bagian dari subkultur ini.

Memiliki agensi sosial di siang hari merupakan privilese yang tak dimiliki kaum tertindas. Hingga akhirnya, malam pun mewujud sebagai ruang *liyan* di mana orang-orang merasa bebas mengekspresikan diri mereka. Dalam hal ini, malam menjelma sebuah ruang bebas berekspresi bagi mereka yang terpinggirkan dan terbungkam, terutama tatkala mereka yang berkuasa terus merepresi segala aspek kehidupan. Di sana ada perlawanan terhadap penguasa siang yang membatasi ruang ekspresi pelaku malam melalui aksi-aksi yang dianggap provokatif. Malam, dalam berbagai lapisan gagasan dan

praktiknya, baik pada budaya populer ataupun keseharian, menjadi ‘ruang’ yang menampung berbagai kejanggalan tersebut. Meminjam pengistilahan oleh Michel Foucault (1984), malam dianggap menjadi lahan subur bagi tumbuhnya *heterotopia* atau ruang lain yang berisi sekumpulan ritual atau aktivitas aneh yang sebenarnya merupakan cerminan masyarakat sebagai unit sosial. Namun demikian, dalam pandangan normatif, *heterotopia* seringkali dianggap *unheimlich*; suatu hal yang menyimpang, janggal, dan sebuah transgresi sosial. Padahal, malam bisa jadi merupakan suaka. Segala keabsurdan *unheimlich* mengenai malam adalah perlindungan bagi mereka yang terinjak-injak oleh otoritas kuasa—entah itu subjek institusi negara dan sebagainya. Selama ini, malam menjadi hantu yang menggentayangi status quo kehidupan sehari-hari kita yang penuh penyalahgunaan kuasa. Ketika malam bertandang, dan normativitas sosial ikut terlelap, kita bisa melihat bagaimana perjuangan atas identitas yang direpresi, pelan-pelan menyeruak dalam berbagai wujud. Maka, malam seharusnya mulai dilihat sebagai ruang di mana perubahan bertumbuh (Bronfen, 2013).

Subkultur seni graffiti datang ke ruang-ruang kota dalam kelompok kecil, sekelompok “pemain bayangan” yang bergerak dengan kehati-hatian sekaligus keberanian. Setiap langkah terasa seperti tarian yang penuh irama, dengan gerakan yang mengikuti denyut nadi kota. Tas mereka, penuh dengan botol cat dan sketsa, seperti kotak peralatan penyihir yang siap menghidupkan kembali dinding-dinding yang mati.

Seorang dari mereka mulai bekerja, menyemprotkan garis pertama ke dinding yang dingin. Tangan itu, meski gemetar sedikit oleh gugup dan adrenalin, menggoreskan sesuatu yang lebih dari sekadar warna. Setiap semprotan adalah percakapan dengan ruang, sebuah pernyataan bahwa “kami ada.”

Namun, kehadiran mereka selalu bertaruh pada ketidakpastian. Setiap bunyi langkah asing atau lampu kendaraan yang tiba-tiba menyala adalah ancaman yang bisa memecah harmoni malam. Polisi patroli bisa datang kapan saja, seperti angin badai yang tidak terduga. Suara bentakan warga kadang mengiringi mereka, seperti dentuman gendang yang memaksa langkah kaki mereka menjauh lebih cepat. Dan jika ormas setempat mendekat, malam bisa berubah menjadi medan perang kecil—di mana seni mereka dianggap sebagai pelanggaran, bukan ungkapan.

Interaksi dengan masyarakat menjadi salah satu tantangan tersendiri bagi para *writer* graffiti. Konflik dengan warga sekitar sering kali muncul akibat perbedaan persepsi terhadap ruang. SLAP, misalnya, pernah mengalami teguran dari warga ketika menggambar di sebuah ruko: “*Kayak seumpama, menggambar ki ini di ruko terus kayak ada tetangganya ka liat, na marahi miki bilang ‘kenapa menggambar gambar situ?’*” Situasi ini menunjukkan bagaimana ruko (bangunan komersil) di wilayah perkotaan, kebanyakan memiliki dinding eksterior yang luas dan strategis, sehingga sering dimanfaatkan sebagai kanvas publik untuk seni graffiti. Dalam hal ini, neoliberalisme menjadikan ruang-ruang bersama menyempit menjadi ruang-ruang komersil. Kanvas publik dalam kota tidak lagi menjadi sesuatu yang bebas digunakan oleh semua orang, tetapi merupakan ruang yang penuh dengan regulasi sosial yang tidak selalu tertulis (Harvey, 2008). Dalam banyak kasus, *writers* harus mengembangkan strategi komunikasi untuk meredam ketegangan ini, baik dengan mengalihkan perhatian warga atau dengan berdiplomasi untuk menyelesaikan gambar mereka tanpa gangguan.

Aspek waktu juga menjadi faktor strategis dalam praktik graffiti. SLAP mengungkapkan bahwa waktu menggambar dipilih dengan cermat untuk menghindari risiko tinggi. Sebagaimana yang diungkapkan:

*“Waktu menggambar nya itu kalau adapi juga ia uang sama kalau harinya saya sih lebih baik kayak bukan malam minggu kayak banyak anak-anak nda pilih ki malam minggu buat jalan, resikonya lebih besar ki lah karena banyak polisi keliling patrol. Mood juga iya mempengaruhi. Seumpama lama miki kayak 2 minggu lah kita nda bombing untuk turun, bilang lagi mauji memang, rinduki jiki kek turun deh, nda adaji juga dibikin adaji uang.”*

Ungkapan ini menunjukkan bahwa para *writers* mempertimbangkan tidak hanya aspek teknis dan estetika, tetapi juga kondisi sosial dan keamanan—suatu bentuk negosiasi terhadap kontrol yang

diterapkan oleh aparat dan dinamika masyarakat (Harvey, 2008). Selain waktu strategis, kerinduan akan melakukan praktik graffiti menjadi motivasi untuk melakukannya kembali.

GEKS pun mengungkapkan pengalaman masalahnya di jalanan yang lebih ekstrem, menyatakan:

*"Kalau konflik sama polisi pernah sama warga pernah. Hampirjiya. Bawa mi parang yang warga itu, warga mabok memang. Kalau yang polisi itu ditahan. Tapi tidak dibawa ji ke kantor ia. Di anu ji, kayak diceramai ji, sama difotoi piloks, motor, dan helmku. Tapi anak-anak di sini juga pernah ditangkap. Itu tergantung kalau di spot-spot tertentu didapat seperti tol. Itu biasa ditangkap baru dibawa ke kantor polisi baru di introgasimki. Tapi tidak sampai dipenjaraji, paling 1-3 hariji. Tapi kalau pihak tol yang dapatki langsung dan dia keberatan, dia panggil polisi baru diadakanmi mediasi yang ditanda-tangani hitam di atas putih. Jadi pernah ditahan motornya yang didapat menggambar baru disuruh hapus semua gambar graffiti yang ada di TOL. Jadi terhapuspi semua gambar graffiti di TOL baru bisa naambil motornya."*

Pengalaman GEKS ini menyoroti dimensi kekerasan dan represif yang dihadapi para *writers*, di mana negosiasi dengan aparat tidak hanya bersifat simbolik tetapi juga nyata, melibatkan intervensi fisik dan tindakan administratif. Hal ini sejalan dengan gagasan bahwa ruang publik adalah medan pertempuran antara kekuasaan dan resistensi (De Certeau, 1984). Pengalaman GEKS merefleksikan bagaimana ruang-ruang di Kota Makassar dikonstruksi oleh mekanisme kekuasaan; tentang siapa yang pantas dan boleh membentuk makna dalam ruang publik.

Tetapi malam juga menghadirkan kehangatan tak terduga. Di suatu waktu, tidak jarang masyarakat kota Makassar juga menjumpai dengan memberikan ungkapan, dengan nada yang tidak menyalahkan, tetapi penuh kewaspadaan. Dukungan kecil ini adalah bara yang membuat api semangat mereka tetap menyala, menentang segala batasan yang ditetapkan kota bagi mereka. LIPOW, misalnya, pernah menghadapi teguran dari polisi ketika menggambar di daerah Veteran. Namun, dalam beberapa kasus, negosiasi verbal dapat mengubah situasi yang berpotensi bermasalah menjadi bentuk legitimasi tak langsung.

*"Pernah ia ada polisi tegur ki, jadi adu argumen ma bilang 'siapa bilang pak? Bisa ji disini menggambar,' baru na bilang 'tidak bisa, moko ku panggilkkan orangnya?' pas keluar orangnya itu, 'kusuruh ji menggambar itu' ngapai, deh sakitnya hatinya itu polisi."*

Selain itu, LIPOW menyampaikan bahwa tidak jarang ormas juga datang meminta uang sebagai bentuk kompensasi atau imbalan atas izin penggunaan ruang, menandakan adanya dimensi ekonomi dalam negosiasi antara *writers* dan kelompok masyarakat (De Certeau, 1984).

Ketika fajar mulai menyingsing, dinding yang tadinya bisu kini berbicara. Kota ini, dengan segala hiruk-pikuk modernitasnya, tak lagi sepenuhnya anonim. Dinding yang sebelumnya hanya menjadi penanda batas kini menjadi ruang untuk mimpi, kreasi, dan merasa. Di situlah cerita mereka tertanam, seperti akar liar yang menembus celah beton. Graffiti bukan sekadar warna di dinding; ia adalah puisi tanpa kata yang mengukir kisah tentang perjuangan estetis di tengah gemuruh kota yang acuh tak acuh.

Proses keterlibatan dalam graffiti sering kali dimulai dari ajakan teman atau dorongan lingkungan. Bagi NEOS, misalnya, ketertarikannya pada graffiti bermula dari interaksi sosial dengan teman-teman yang lebih dulu mengenalkan dunia ini kepadanya. *"Saya dari teman-teman juga ikut kayak belajar-belajar graffiti. Bagus begini, baguski itu,"* kenangannya. Ini sejalan dengan konsep *learning by doing* dalam subkultur, di mana individu belajar melalui pengalaman langsung dan interaksi dengan sesama *writer* (Hebdige, 1999). Pengalaman ini menegaskan bahwa graffiti bukan sekadar tindakan individu, melainkan bagian dari jaringan sosial yang lebih luas. Dari sinilah, para *writer* mulai menorehkan jejak mereka di dinding kota, menjadikan setiap coretan sebagai bagian dari narasi keberadaan mereka. NEOS juga menekankan bahwa aktivitas menggambar tidak terbatas di Makassar saja. Ia menyatakan:

*“Jadi saya ini menggambar bukan cuma di Makassar, biar keluar daerah bawa teruskal alat. Misal ada acara-acara pribadiku selain graffiti biasa menggambar kalau ada sela-sela waktu saat bepergian.”*

Hal ini menunjukkan bahwa praktik graffiti juga merupakan bagian dari mobilitas dan ekspresi identitas secara global. Kegiatan menggambar menjadi petanda kehadiran yang terus terlibat dalam mobilitas *writer*, petanda tidak hanya dilakukan pada suatu geografis tertentu.

Di balik kerumitan garis dan lapisan warna yang menutupi dinding-dinding Makassar, ada pola kerja yang mencerminkan dinamika subkultur graffiti. Proses berkesenian mereka terbagi atas dua bentuk utama: bombing dan pieces. Dua praktik ini tidak hanya mencerminkan preferensi estetika, tetapi juga strategi bertahan dalam ruang kota yang sarat dengan kontrol dan produksi nilai kapitalisme.

Bombing, ibarat hujan yang datang tiba-tiba dan cepat, adalah seni yang mengutamakan kecepatan dan keberanian. Jenis gambar seperti *throw-ups*, *hollow* dan *tags* mendominasi praktik ini, dengan garis-garis sederhana dan nama-nama yang dilukis secara efisien. Bombing sering kali dilakukan di pusat-pusat kota, di mana ruang memiliki produksi nilai yang tinggi bagi sistem kapitalis: tembok-tembok di tepi jalan raya, ruko, jembatan layang, dan tiang-tiang besar reklame menjadi sasaran utama. Di tengah gemuruh kendaraan dan hiruk-pikuk kota, bombing menjadi proklamasi visual untuk masyarakat yang melewati ruang-ruang tersebut. Namun, tindakan ini juga penuh risiko. Waktu yang singkat untuk melukis berarti ancaman dari patroli polisi atau warga bisa datang kapan saja. *“Bombing itu seperti perlombaan melawan waktu,”* kata LOOW. *“Kami harus cepat dan cermat, karena dinding itu selalu diawasi.”* Tambahnya.

Dari setiap langkah saya untuk mendalami dunia graffiti di Makassar, saya menyaksikan langsung bagaimana para *writers* mengolah identitas mereka, tidak hanya melalui karya yang mereka buat di dinding kota, tetapi juga melalui cara mereka mempersiapkan diri untuk beraksi. Saat saya mengamati aksi bombing, saya sangat terkesan dengan perhatian mereka terhadap elemen anonimitas. Dalam momen-momen itu, para *writers* tampak mengenakan pakaian yang sudah disusun dengan cermat—mereka memakai masker, jaket parasut yang dilengkapi dengan penutup kepala, celana panjang, dan sepatu dengan nuansa dominan hitam. Setiap item dalam busana mereka tidak hanya berfungsi sebagai pelindung, tetapi juga sebagai simbol penolakan terhadap pengawasan dan representasi konvensional di ruang publik. Saya juga melihat penggunaan *beanie hat*, yang jelas diadopsi dari kultur hip-hop, sebagai bagian dari sejarah identitas visual mereka.

Pakaian yang mereka kenakan memberikan mereka lapisan perlindungan sekaligus menciptakan aura misteri yang tak terjangkau oleh otoritas dan pengamat biasa. Dalam aksi bombing yang berlangsung cepat dan penuh risiko, setiap elemen pakaian itu menjadi bagian integral dari strategi untuk menjaga identitas mereka tetap tersembunyi. Saya merasa bahwa perhatian sedemikian rupa terhadap aspek anonim ini tidak hanya merupakan respons terhadap tekanan sosial dan hukum, tetapi juga mencerminkan perjuangan mereka untuk memiliki ruang di tengah hiruk-pikuk kota. Melalui pakaian tersebut, para *writers* tidak hanya melindungi diri mereka secara fisik, tetapi juga membangun narasi tentang kebebasan berekspresi yang menolak kontrol eksternal.

Salah satu ciri utama graffiti di Makassar adalah ketegangan antara legalitas dan ilegalitasnya. Sebagian besar *writers* lebih memilih menggambar secara ilegal bombing, di mana kecepatan menjadi faktor utama. LOOW menekankan pentingnya aspek ini: *“Paling penting itu speed, waktu, kalau lama ko gambar baru anu yang gambar besar, itu kayak spot nda izin, bahaya.”* Ketergesaan dalam menciptakan karya graffiti menandakan bahwa seni ini membentuk keterampilan yang bukan hanya keindahan, namun juga kecepatan sebagai respon terhadap kondisi sosial. Dalam konteks ini, graffiti menjadi bagian dari negosiasi hak atas kota, sebagaimana yang dikemukakan oleh Lefebvre (1991), di mana ruang urban selalu diperebutkan oleh berbagai aktor dengan kepentingan berbeda.

GEKS juga menekankan pentingnya penyempurnaan dalam teknik throw-up. Ia berpendapat,

*"Intinya, kalau semisalnya buat ki di jalan throw-up toh, minimal di fill ki ia, kayak dikasi ki warna, di isi ki begitu, supaya tidak terlihat anu i, kek asal asal i. ini biar masyarakat luas juga tidak selalu negatif naliat seni graffiti."*

Pendekatan ini menunjukkan bahwa perhatian terhadap *detailing* dan *finishing* karya tidak hanya meningkatkan nilai keindahan, tetapi juga berfungsi untuk membentuk ulang persepsi publik terhadap seni graffiti (Rancière, 2010).

Sebaliknya, *pieces* adalah bentuk seni yang lebih lambat dan penuh perenungan. *Pieces* dilakukan di tembok-tembok kota yang memiliki produksi nilai lebih rendah—seperti tembok-tembok kosong di kawasan industri tua, lorong sempit, atau bangunan yang terlupakan. Tidak ada tekanan waktu yang sama seperti dalam bombing, sehingga *pieces* lebih berorientasi pada keindahan seni. Bentuk-bentuk kompleks, perpaduan warna yang berlapis, hingga karakter-karakter unik sering kali muncul dalam karya ini—yang biasanya pembentukan identitas seni graffiti hanya berisi gabungan huruf ataupun angka. *Pieces* adalah tempat di mana para *writer* graffiti dapat benar-benar mengekspresikan kreativitas mereka tanpa terburu-buru. *Pieces* lebih menekankan pentingnya keindahan dan sentuhan keterampilan *writer*, sedangkan bombing lebih menekankan kecepatan, teknikalitas dan jumlah gambar yang tersebar dalam ruang dan waktu tertentu.

Namun, perbedaan lokasi dan intensitas ini mencerminkan ketegangan mendalam antara seni dan sistem kapitalisme kota. Ruang-ruang dengan nilai produksi tinggi, seperti jalan utama dan pusat perbelanjaan, diwarnai dengan logika kapitalis yang mengutamakan fungsi komersial dan kontrol estetika yang seragam. Di tempat ini, bombing muncul sebagai tantangan langsung terhadap dominasi kapitalisme atas ruang. Sementara itu, *pieces* menghuni "pinggiran" yang sering kali terabaikan, memberikan kehidupan baru pada ruang-ruang yang dianggap kurang bernilai oleh struktur dominan.

Dalam dinamika ini, graffiti di Makassar menjadi tidak hanya soal keindahan karya, tetapi juga tindakan politik ruang. Melalui bombing dan *pieces*, para *writer* merebut kembali ruang kota yang telah diatur, dikomodifikasi, dan sering kali tidak ramah terhadap ekspresi alternatif. Mereka menghidupkan ruang-ruang yang sebelumnya diam, menciptakan dialog visual yang berbicara tentang identitas, perlawanan, dan harapan di tengah arus pembangunan dominan yang terus menggerus.

Pemilihan spot menjadi faktor strategis dalam graffiti. Spot yang strategis tidak hanya dipilih berdasarkan aksesibilitasnya, tetapi juga tingkat visibilitasnya di hadapan publik. NEOS menekankan bahwa lokasi yang ideal adalah tempat yang dapat dilihat oleh banyak orang: *"Kayak inimi di depan ruko, samping jembatan baguski itu spotnya, atau itu yang di depan Trans."* Bagi banyak *writers*, visibilitas ini menjadi bagian dari strategi eksistensi, sebuah upaya untuk menegaskan kehadiran mereka di ruang kota (Rancière, 2005). Namun, ada juga *writers* seperti LIPOW yang lebih memilih tempat yang unik dan tidak konvensional: *"Cari spot-spot yang random toh yang aneh aneh. Kita mami-mainkan ki toh."* Pemilihan lokasi seperti ini menunjukkan bahwa graffiti juga merupakan respons terhadap lanskap kota itu sendiri, sebuah bentuk interaksi visual dengan ruang yang terus berubah.

Namun, GEKS menyampaikan bahwa target spot juga bisa dipilih berdasarkan isu-isu tertentu yang berkembang di masyarakat. Ia menjelaskan:

*"Kalau soal target spot biasa juga kalau anak-anak ia, ada pi ia isu-isu biasa. Kayak kemarin anu itu yang boikot anu toh starbucks, itu anak-anak kemarin takis starbucks. Kek begitu ji ia target-target begitu ji ia. Jadi posisi gambar juga ada ji juga variabel yang menentukan kenapa disini gambar. Adaji maksud terselubungnya, bukan tonji sembarang takis terus."*

Tambahan:

*"Sebenarnya kalau spot, suka semua ji ia. Diliat ki juga billboardnya aman ji atau tidak. Karena ada juga orang meninggal toh manjat billboard, kayak ta'kontak ki di Listrik. Itu semua diperhatikan itu ia."*

Data ini menunjukkan bahwa pemilihan lokasi tidak hanya berdasarkan aspek teknis atau visibilitas, melainkan juga melalui pertimbangan konteks sosial-politik yang memungkinkan pesan

terselubung untuk disampaikan kepada publik dan juga faktor keamanan fisik, sehingga suatu spot dapat menghindarkan risiko fatal yang pernah terjadi (Augé, 1995; Rancière, 2010).

Secara spesifik, meskipun ruang-ruang yang dikategorikan sebagai *non-place* seringkali tidak memiliki nilai simbolik atau identitas yang kuat, para *writers* memilih untuk mengubahnya dengan memberi makna melalui karya seni. Namun, dalam proses ini mereka juga harus memperhatikan aspek material, seperti keselamatan fisik, karena *non-place* tersebut kadang menyimpan risiko fatal (misalnya, lokasi yang berbahaya atau sulit dijangkau). Dengan demikian, pemilihan spot oleh para *writers* tidak semata-mata didasarkan pada potensi untuk mengubah ruang secara simbolik, tetapi juga mempertimbangkan kondisi fisik yang memungkinkan kegiatan mereka berlangsung aman. Hal ini menunjukkan adanya interaksi antara nilai simbolik dan pertimbangan material dalam proses apropriasi ruang, sebagaimana dijelaskan oleh Augé (1995).

Para *writers* tidak hanya mencari spot yang memiliki potensi untuk menghasilkan karya yang dapat dilihat oleh publik, tetapi juga memilih lokasi yang aman agar karya mereka dapat bertahan dan berinteraksi dengan masyarakat efektif dan efisien tanpa harus cepat dihapus. Hal ini menunjukkan bahwa mereka juga memperhitungkan kondisi material dan praktis yang memungkinkan mereka untuk mempengaruhi “apa yang dapat dirasakan” di ruang publik. Dengan memilih lokasi yang strategis, para *writers* berusaha mengintervensi dan meredistribusikan alternatif tentang apa yang layak dilihat dan didengar oleh masyarakat.

Dalam hal ini, keputusan strategis untuk memilih spot yang aman sekaligus memiliki nilai simbolik merupakan bagian dari upaya mereka untuk memperluas ruang publik dan mendefinisikan ulang apa yang “terlihat” dalam distribusi sensorik masyarakat. Dengan demikian, tindakan tersebut tidak hanya bersifat praktis, tetapi juga berperan dalam merubah dan mengatur ulang ranah yang dapat dirasakan oleh publik, sebagaimana yang dijelaskan oleh Rancière (2010).

Identitas seni graffiti sering kali bersifat anonim, berbeda dengan identitas pribadi para *writernya*. Dalam banyak kasus, identitas yang tercermin pada objek seni graffiti tidak memiliki makna eksplisit secara bahasa. Penentuan identitas ini lebih sering dipengaruhi oleh preferensi *writer* terhadap kombinasi huruf atau angka tertentu. “*Kami memilih huruf dan angka yang mudah digabungkan saat menggambar,*” jelas GEKS. Pemilihan ini merupakan penggabungan dari keindahan juga kemudahan teknis dalam menciptakan karya yang menarik dan efektif di ruang publik.

Namun, ada juga *writer* yang memilih identitas berdasarkan nama panggilan masa kecil, karakter dari film kartun atau anime yang mereka sukai. Identitas ini menjadi semacam kode personal yang sudah saling dikenali oleh subkultur mereka. “*Nama saya di dinding mungkin terlihat acak bagi orang lain, tapi bagi saya itu membawa kenangan,*” kata LIPOW sambil tersenyum, mengingat masa kecilnya.

Dalam seni graffiti, identitas bukan sekadar nama atau tanda, tetapi sebuah ekspresi dari kompleksitas diri *writer*. Ia melampaui batasan individu, menciptakan ruang untuk kolaborasi dan eksplorasi yang tidak terikat oleh aturan formal. Melalui identitas yang mereka pilih, para *writer* ini menyampaikan cerita mereka, meskipun dalam bentuk yang sering kali hanya bisa dipahami oleh diri mereka sendiri atau yang berada dalam lingkaran subkultur ini.

Konsep identitas yang digunakan dalam seni graffiti mencerminkan pemikiran Stuart Hall, yang melihat identitas sebagai sesuatu yang cair dan selalu dalam proses pembentukan. Identitas graffiti adalah hasil dari negosiasi antara pengalaman pribadi *writer*, pengaruh kebudayaan, dan kebutuhan teknis. Misalnya, pemilihan huruf atau angka tertentu bukan hanya tentang preferensi estetika tetapi juga keterbatasan teknis dan kebutuhan untuk menciptakan karya yang terlihat menarik di ruang publik.

Selain itu, pemilihan identitas yang anonim atau menggunakan referensi masa kecil, seperti nama panggilan atau nama karakter kartun/anime, menunjukkan bagaimana *writer* graffiti membangun narasi diri yang terfragmentasi dan tidak sepenuhnya terikat pada identitas pribadi mereka. Hal ini sejalan dengan gagasan Hall tentang identitas sebagai representasi yang tidak pernah final, melainkan selalu dalam dialog dengan konteks sosial dan budaya di sekitarnya. Dengan demikian, identitas dalam seni graffiti menjadi

medium di mana *writer* bisa mengeksplorasi berbagai aspek diri mereka, baik yang personal maupun yang kolektif, sambil tetap menjaga jarak dari pengenalan publik secara langsung.

Tak kalah penting adalah penggunaan warna dalam karya. GEKS menyampaikan bahwa penggunaan warna dalam graffiti tidak memiliki makna baku, melainkan bergantung pada mood sang *writer*. Ia mengatakan:

*“Tidak ada ji maksudnya penggunaan warna. Biasa juga kalau lagi galau, warnanya abu-abu, sesuai mood; kalau lagi membara, warnanya merah.”*

Pernyataan ini menunjukkan bahwa pilihan warna bersifat kontekstual dan ekspresif, merefleksikan perasaan dan kondisi psikologis para *writers* pada saat berkarya, yang kemudian turut mempengaruhi persepsi publik terhadap karya mereka.

Selain itu, GEKS juga menyebutkan bahwa dalam throw-up atau pieces, ia sering menyisipkan pesan kecil. Ia mengatakan:

*“Biasa juga anak-anak na selip ji ia di throw-up nya lah, di taggingnya, ‘1312’ ia biasa. Yang biasa saya angkat itu juga free Palestine, yang bersifat global ji saja karena lebih mendunia dan lebih ditau sama masyarakat”*

Angka “1312” bermakna “All Cops Are Bastard” yang berarti “Semua Polisi adalah Bajingan”, sedangkan “Free Palestine” bermakna menjelaskan posisi politik *writer* terhadap konflik Israel-Palestina. Penggunaan angka “1312” dan pesan “free Palestine” menunjukkan bagaimana pesan terselubung dengan makna global dapat disisipkan dalam karya graffiti sebagai bentuk protes atau dukungan terhadap isu-isu kemanusiaan, sekaligus berfungsi sebagai modal simbolik untuk memperkuat pesan politik dan identitas para *writers* (Bourdieu, 1991; Rancière, 2010).

Praktik graffiti malam hari di Makassar sering kali dilakukan secara kolektif, mencerminkan semangat kebersamaan yang menjadi inti dari subkultur ini. Meski ada beberapa *writer* yang lebih senang berkegiatan dengan jumlah kecil, biasanya hanya dua orang, mayoritas aktivitas dilakukan dalam kelompok yang lebih besar. Para *writer* ini sering menggunakan sepeda motor untuk mobilitas mereka, saling membonceng jika jumlahnya genap. Sepeda motor menjadi alat penting dalam pencarian lokasi strategis, atau “spot” untuk menggambar.

Perjalanan mencari spot dilakukan bersama-sama, menavigasi jalan-jalan kota yang sepi di malam hari. Ketika sebuah spot ditemukan, biasanya keputusan kolektif dibuat—satu atau beberapa *writer* memulai bombing di lokasi tersebut, sementara yang lain menyebar untuk mencari spot tambahan di sekitar area tersebut. Praktik ini memungkinkan mereka untuk memaksimalkan waktu dan sumber daya dalam satu malam.

Koordinasi menjadi elemen penting dalam kegiatan ini. Dalam setiap sesi bombing, *writer* yang bekerja berpasangan biasanya bergiliran. Ketika satu orang turun untuk menggambar, yang lain tetap berada di atas motor, mengawasi situasi sekitar, mendokumentasikan proses penggambaran dan bersiap untuk melarikan diri jika ada ancaman. “*Kami bekerja seperti ini untuk memastikan semua berjalan lancar dan aman,*” ujar NARS. Persiapan untuk “tancap gas” ke lokasi berikutnya selalu menjadi bagian dari strategi mereka, mencerminkan dinamika antara kreativitas dan risiko yang melekat dalam subkultur ini.

Praktik menggambar pieces di jalanan bukan hanya soal keindahan karya, tetapi juga menciptakan hubungan sosial yang lebih erat antara *writer* graffiti dan masyarakat sekitar. Dalam banyak kasus, para *writer* tidak jarang melibatkan warga setempat untuk menyaksikan bahkan membantu proses pembuatan karya mereka. Langkah ini bukan hanya untuk menyelesaikan karya dengan lebih efisien, tetapi juga untuk membangun jembatan pemahaman, membangun estetika warga kota dan mengurangi stigma negatif yang kerap melekat pada seni graffiti. Sebagaimana ungkapan LIPOW:

*“Melibatkan warga setempat adalah cara kami untuk menunjukkan bahwa graffiti bukanlah aksi vandalisme semata. Kami ingin mereka melihat prosesnya, menikmati kesenangannya, dan bahkan merasa menjadi bagian dari karya tersebut.”*

Warga yang terlibat sering kali membantu dalam hal-hal sederhana, seperti menyiapkan cat, menyemprot bagian-bagian tertentu, atau sekadar memberi saran mengenai warna dan desain. Interaksi

ini menciptakan suasana kolaboratif yang tidak hanya memperkuat hubungan sosial tetapi juga memberikan ruang bagi masyarakat untuk mendistribusikan pengalaman estetikanya atau sekadar tindakan mengapresiasi seni graffiti secara lebih dekat.

Selain itu, proses ini membantu mengubah persepsi masyarakat tentang graffiti dan membangun keberanian warga untuk berpartisipasi dalam ruang perkotaan. Ketika mereka melihat karya graffiti dibuat dengan tujuan estetika dan narasi yang kuat, mereka lebih cenderung menghargainya sebagai bentuk seni daripada sekadar coretan yang merusak. Dengan melibatkan masyarakat dalam proses kreatifnya, *writer* graffiti tidak hanya merebut ruang publik untuk berekspresi tetapi juga membangun ruang bersama yang melibatkan partisipasi kolektif. Praktik ini menunjukkan bahwa graffiti tidak hanya menciptakan nilai keindahan karya, tetapi juga menjadi alat untuk membangun komunitas yang lebih inklusif dan menghubungkan orang-orang melalui seni.

Namun, ironi tetap terasa. Dinding yang mereka klaim malam itu bisa saja hilang esok pagi, ditimpa cat putih oleh otoritas kota yang mengejar “ketertiban.” Tapi bagi GEKS dan krunya, itu bukan masalah. “*Kalau dihapus, ya kita gambar lagi,*” katanya sambil tersenyum tipis. “*Selama ada tembok kosong, kita selalu punya tempat.*” Tambahnya.

Kisah mereka mengingatkan saya pada gagasan Jacques Rancière (2010) tentang politik-estetika: bahwa seni memiliki kemampuan untuk mengganggu apa yang dianggap “wajar” dalam pembagian ruang dan fungsi sosial. Dengan graffiti, mereka menantang struktur yang ada, membuka ruang dialog dalam bahasa sensibilitas yang setara dalam seni.

Ketika saya meninggalkan tempat itu, dinding yang awalnya kosong kini hidup seperti suara masyarakat kota dengan warna-warni sebagai pengalaman estetikanya. Ia berdiri sebagai monumen sementara—fragile namun penuh dengan pernyataan. Di balik setiap goresan itu, saya melihat identitas yang bukan hanya tentang “siapa,” tetapi turut mempertanyakan “siapa kita.”

Di dunia graffiti, identitas bukan hanya soal nama individu, tetapi juga mencerminkan afiliasi terhadap sebuah kru yang lebih besar. Setiap karya graffiti, baik dalam bentuk bombing maupun pieces, sering kali menyelipkan tanda atau goresan kecil yang menunjukkan identitas kru sang *writer*. Goresan berupa inisial, simbol, atau bahkan elemen visual tertentu yang hanya bisa dikenali oleh anggota subkultur seni graffiti.

Saya juga menemukan bahwa dalam menggambar objek seni mereka, *writer* graffiti tidak selamanya menggambarkan identitas pribadinya. Objek graffiti kadang memuat identitas kru dengan piece dan dikerjakan bersama-sama oleh anggota kru tersebut. Praktik ini memperlihatkan bahwa seni graffiti sering kali merupakan hasil kerja kolektif, di mana setiap anggota memberikan kontribusi yang unik. GEKS, salah seorang *writer* graffiti, menjelaskan bahwa terkadang kita memberikan porsi yang besar bagi kru daripada identitas pribadi “*Graffiti ini bukan cuma tentang personal, ini juga tentang bagaimana kita merayakan pertemuan dan solidaritas yang selama ini kita jaga,*” katanya.

Dalam proses pembuatan karya, kru bekerja sama mulai dari perencanaan hingga eksekusi. Beberapa anggota menggambar sketsa awal, sementara yang lain bertugas mengisi warna, menambahkan detail atau memberikan improvisasi. Hasil akhirnya adalah karya seni yang mencerminkan kolektivitas mereka, sebuah representasi dari solidaritas dan persatuan di tengah keragaman.

Identitas kru—dalam objek graffiti pribadi *writer*—menjadi semacam tanda tangan kolektif. “*Kami tidak hanya bekerja untuk diri sendiri, tetapi juga untuk kru kami,*” ujar NARS. “*Setiap karya adalah bukti eksistensi dan penghargaan kami terhadap kru.*” Tambahnya. Dengan menyelipkan identitas kru, karya graffiti tidak hanya menjadi ekspresi individual, tetapi juga bentuk pernyataan kolektif yang memperkuat jaringan sosial di antara *writer* graffiti.

Menariknya, saat setiap *writer* selesai menggambarkan graffiti yang mencerminkan identitas pribadinya, sering kali kaleng pilox yang tersisa sedikit dari masing-masing *writer* digabungkan. Pilox-pilox ini kemudian digunakan untuk menggambar nama kru mereka secara kolektif. Langkah ini bukan hanya mengoptimalkan sisa material, tetapi juga menjadi simbol visual solidaritas dan kebersamaan mereka. Nama kru yang tersemat di dinding-dinding kota adalah pernyataan keberadaan yang kuat, sekaligus

pengingat bahwa seni ini lahir dari kolaborasi dan kerja sama. *“Ini cara kami untuk menunjukkan bahwa kami tidak sendiri, kami bersama-sama,”* ujar GEKS, menggambarkan makna mendalam di balik praktik sederhana tersebut.

Setiap karya graffiti yang menghiasi dinding-dinding Kota Makassar adalah hasil dari proses kreatif yang panjang dan penuh perhitungan. Sebelum coretan pertama meluncur dari semprotan cat, para *writer* biasanya memulai dengan membuat sketsa. Sketsa ini, baik di atas kertas maupun melalui tablet elektronik, menjadi cetak biru yang memandu mereka dalam menciptakan komposisi yang diinginkan. Dengan sketsa, mereka dapat mengeksplorasi ide, mencoba berbagai elemen visual, dan mempersiapkan tata letak karya mereka sebelum memulai penggambaran di jalanan.

Namun, proses kreatif tidak berhenti di situ. Bagi *writer* graffiti, dinding jalanan bukan hanya sekadar kanvas, tetapi juga ruang belajar yang terus berkembang. Setiap karya yang mereka hasilkan adalah langkah menuju penyempurnaan teknik dan eksplorasi estetika yang lebih dalam. Dalam setiap semprotan cat dan setiap garis yang mereka buat, ada pelajaran baru yang diambil—baik itu tentang penggunaan warna, proporsi, atau bahkan strategi untuk bekerja di tengah tekanan waktu dan ancaman eksternal. *“Berkarya di jalanan adalah proses belajar tanpa henti,”* ungkap GEKS. *“Setiap dinding adalah kesempatan untuk menguji kemampuan dan mencoba hal baru.”* Tambahnya. Dalam proses ini, ruang publik menjadi semacam studio terbuka, tempat di mana para *writer* tidak hanya berkarya tetapi juga berefleksi dan berkembang.

Proses sketsa dan penggambaran juga mencerminkan dedikasi yang mendalam terhadap seni graffiti. Bagi para *writer*nya, graffiti bukan sekadar hobi atau hiburan, tetapi bagian penting dari identitas mereka. Mereka terus mendorong batas-batas kemampuan mereka, memperbaiki kesalahan, dan mencari cara baru untuk mengekspresikan ide-ide mereka. Dalam dinamika ini, graffiti di Makassar bukan hanya sebuah praktik seni, tetapi juga perjalanan personal yang penuh makna dan transformasi.

Dalam aspek teknis, graffiti di Makassar berkembang dengan berbagai gaya dan pendekatan. Beberapa *writers* seperti SLAP sangat memperhatikan detail dan komposisi warna. *“Kalau saya dari detailingnya ia kalau menggambar baru jago. Kayak detail ki gambarnya kayak apa di’, rapi outlinenya. Bagus ki kalau pilih warna.”* Sementara itu, ada juga yang lebih menekankan pada konsep dan tema, seperti yang dilakukan oleh LIPOW dengan pendekatan *prodo*—sebuah metode produksi kolektif dalam satu tema yang saling terintegrasi. *“Prodo itu dari kata produksi, yang bermakna menggambar secara bersama-sama atau lebih dari satu orang biasanya, dengan satu tema yang sudah ditentukan.”* Praktik ini menunjukkan bahwa graffiti tidak hanya tentang ekspresi individu, tetapi juga tentang kerja sama dan kolaborasi, yang menjadi elemen penting dalam keberlangsungan subkultur.

Selain aspek teknis yang telah dibahas, setiap *writer* memiliki ciri khas gaya yang mencerminkan identitas pribadi mereka. Misalnya, LIPOW mengungkapkan:

*“Style anu ji saya ia, pokoknya nda ada mi ku tau style. Apa di na bilang itu orang; anti style. Nda bisa mentong ka saya gambar font yang utuh kecuali kalau untuk mauji yang bisa dibaca, tapi kalau gambar serius pasti yang runcing-runcing tipikalku.”*

Ungkapan ini menegaskan bahwa, dalam karya seriusnya, ketajaman garis dan outline yang runcing merupakan elemen penting yang membedakan karyanya. Tak hanya itu, LIPOW juga menjelaskan bahwa ia kadang menggunakan karakter tambahan yang diambil dari komik Jepang. Meskipun karakter tersebut tidak mewakili identitas pribadinya, keberadaannya berfungsi sebagai elemen estetika yang memperkaya visual karya dan memberikan dimensi baru pada narasi artistik yang ingin disampaikan. Pendekatan personal seperti ini tidak hanya menandai keunikan individu, tetapi juga berfungsi sebagai modal simbolik yang memperkuat posisi artistik mereka di tengah persaingan estetika, sejalan dengan teori kuasa simbolik Bourdieu (1991) dan konstruksi identitas menurut Hall (1996).

Di era digital, proses dokumentasi dan unggahan karya juga menjadi bagian penting dari strategi eksistensi para *writers*. Banyak di antara mereka yang mendokumentasikan setiap langkah proses pembuatan graffiti—mulai dari persiapan alat hingga karya selesai—dan mengunggahnya ke media sosial. Unggahan tersebut tidak hanya berfungsi sebagai arsip digital yang mengabadikan momen kreatif, tetapi

juga sebagai cara untuk memperluas jangkauan dan mendapatkan pengakuan di ruang virtual. Melalui platform seperti Instagram, Facebook, atau YouTube, para *writers* membangun kehadiran digital yang melengkapi eksistensi fisik mereka, memperkuat modal simbolik, dan memungkinkan karya mereka diakses oleh audiens global. Menurut Manuel Castells (1996), dalam masyarakat jaringan, media digital memungkinkan *mass self-communication*, di mana setiap individu dapat menyebarkan identitas dan karyanya secara global. Dengan demikian, para *writers* tidak hanya mengarsipkan karya mereka secara digital, tetapi juga membangun jaringan solidaritas dan memperluas politik-estetika terhadap ruang publik melalui kehadiran mereka di dunia maya yang di mana karya graffiti tidak hanya dihargai secara visual, tetapi juga dikonstruksi sebagai bagian dari identitas digital para *writer* (Rancière, 2010; Hall, 1996).

Secara umum, dalam perspektif Rancière (2010), graffiti dapat dipahami sebagai bentuk permainan estetika yang menciptakan disensus—gangguan terhadap tatanan yang mapan dalam ruang publik. Dengan menandai ruang-ruang yang biasanya steril dari ekspresi artistik, para *writers* menciptakan distribusi baru dari yang dapat terlihat dan yang dapat diungkapkan. Hal ini tidak hanya berfungsi sebagai perlawanan simbolik terhadap kontrol kota, tetapi juga sebagai bentuk permainan dalam seni, di mana aturan-aturan konvensional dipertanyakan dan diubah melalui aksi kreatif. Graffiti di Makassar bukanlah seruan protes yang tegas, bukan manifesto yang meminta perubahan, dan bukan pula seni yang dipamerkan untuk konsumsi publik yang lebih luas. Ia lebih menyerupai jejak, sebuah tanda yang menegaskan eksistensi di ruang yang sering kali mengabaikan mereka yang menciptakannya. Tidak ada makna konkret dalam graffiti ini. Justru, ketidakbermaknaannya adalah esensinya itu sendiri.

Dalam perspektif Jacques Rancière (2005) tentang politik-estetika, graffiti bukan sekadar tentang isi pesan, tetapi tentang bagaimana ia mengganggu tatanan sensorik yang telah mapan—apa yang dapat dilihat, siapa yang boleh berbicara, dan bagaimana ruang kota diatur. Graffiti, dengan ketidakterbacaannya bagi publik luas, menantang cara kita memahami ruang bersama. Ia tidak berbicara dalam bahasa dominan yang dipahami semua orang; ia menciptakan estetika tersendiri, sebuah dunia visual yang mengartikulasikan sensibilitas yang setara. Bagi Rancière, politik dalam seni bukan terletak pada pesan yang eksplisit, tetapi pada bagaimana seni dapat mendisrupsi hierarki pengalaman yang sudah ada. Graffiti di Makassar bukanlah bentuk ekspresi yang mencoba mengartikulasikan suatu wacana tertentu, melainkan sebuah permainan identitas melalui estetika yang terus-menerus mengganggu tatanan ruang publik. Rancière berpendapat bahwa seni progresif sering kali menggoyahkan hierarki estetika yang ada. Dengan menempatkan graffiti—yang sering dianggap sebagai “sampah visual” atau aktivitas ilegal—di tempat yang biasanya dianggap “bersih” atau fungsional, graffiti mendobrak batas antara yang dianggap seni tinggi dan seni rendah.

Lebih jauh, dalam kerangka Bourdieu (1991), graffiti dapat dilihat sebagai pertarungan kuasa simbolik dalam ruang sosial. Para *writers* berusaha merebut legitimasi artistik dan ruang visual yang sering kali dimonopoli oleh wacana resmi dan estetika dominan. Dengan menciptakan tanda visual mereka sendiri, *writers* menantang batasan yang ditetapkan oleh otoritas kota dan menghadirkan sebuah alternatif simbolik yang bersifat oposisi terhadap tatanan yang berlaku. Dalam hal ini, graffiti bukan sekadar seni jalanan, tetapi juga arena di mana kuasa, resistensi, dan identitas dipertaruhkan dalam konteks urban yang terus berubah.

Dalam konteks urbanisasi global, graffiti juga berhubungan dengan konsep non-place dari Marc Augé (1995), di mana ruang-ruang seperti jalan layang, jembatan, atau dinding kosong menjadi lokasi bagi ekspresi visual yang menciptakan makna baru dalam ruang-ruang anonim kota. Graffiti mengubah tempat-tempat tanpa identitas ini menjadi bagian dari lanskap budaya yang dinamis, menciptakan keterhubungan antara *writers* dan kota melalui tindakan artistik yang terus berkembang.

### **3.3. Nilai-nilai Budaya dalam Subkultur Seni Graffiti**

Saya berjalan di sepanjang jalanan Makassar yang hidup, dengan dinding-dinding kota yang penuh warna dan cerita. Di setiap sudut, saya melihat coretan-coretan yang berbicara lebih dari sekadar simbol atau gambar; mereka mencerminkan dunia yang tidak tampak oleh mata biasa, namun penuh dengan nilai-nilai yang mengikat para *writer*nya. Di balik setiap goresan cat di tembok, ada solidaritas yang mengalir, sebuah

ikatan yang menghubungkan para *writer* graffiti dengan cara yang tak terlihat oleh banyak orang. Saya mendengar mereka berbicara tentang saling menolong, sebuah prinsip yang lebih dari sekadar membantu—ini adalah cara hidup yang mengutamakan kebersamaan dan berbagi tanpa pamrih.

Saya mulai mengenal mereka, *writer-writer* yang sebagian besar adalah wajah-wajah yang tidak dikenal dalam masyarakat umum. Mereka tidak hanya berjuang untuk mengembangkan teknik berkesenian, tetapi juga berani mengeksplorasi batasan, baik dalam hal ekspresi maupun identitas mereka. Di setiap karya mereka, terdapat keberanian yang tak hanya berbicara tentang teknik, tetapi juga tentang sebuah sikap—keberanian untuk menunjukkan diri, untuk menantang konvensi, dan untuk menegaskan keberadaan mereka di ruang publik.

Namun, yang paling mencolok dari subkultur ini adalah nilai kebersamaan yang terjalin erat di antara mereka. Ini bukan sekadar hubungan antar individu; ini adalah tentang menciptakan sebuah komunitas yang saling mendukung, saling memberi inspirasi, dan bahkan dalam banyak hal, saling melindungi. Di dunia yang sering kali terpecah oleh hirarki sosial dan ketidaksetaraan, mereka memilih untuk meruntuhkan batas-batas itu di jalanan. Kebebasan untuk berekspresi dan menolak hierarki yang ada adalah bagian dari sikap mereka terhadap dunia yang lebih luas.

Saya menyadari bahwa dalam setiap garis yang ditarik, dalam setiap warna yang dipilih, ada lebih dari sekadar seni. Ada nilai-nilai yang hidup dan bernafas, nilai-nilai yang menggerakkan mereka untuk terus berkarya, untuk terus menantang, dan untuk terus mencari ruang mereka di dunia yang tak selalu memberikan tempat untuk mereka. Di sinilah saya melihat subkultur graffiti bukan hanya sebagai bentuk seni, tetapi sebagai arena tempat nilai-nilai ini diuji, ditantang, dan diteruskan.

Meskipun saya sering menyaksikan ketegangan dan konflik di antara mereka, ada sesuatu yang mengikat mereka lebih kuat dari sekadar perbedaan itu. Ada sebuah identitas bersama yang lebih besar, sebuah ikatan yang terwujud dalam solidaritas ketika mereka dihadapkan dengan dunia luar. Di balik semua perbedaan pribadi dan perselisihan yang wajar dalam sebuah komunitas yang hidup, mereka tahu bahwa mereka adalah bagian dari sesuatu yang lebih besar, sesuatu yang harus mereka perjuangkan bersama.

Ketika berhadapan dengan masyarakat yang sering kali menganggap mereka sebagai gangguan atau *writer* kriminal, atau ketika aparat kepolisian datang dengan ancaman dan kekuatan, mereka menyatukan diri, berdiri teguh dalam menghadapi stigma. Mereka tidak hanya berbicara tentang seni, tetapi juga tentang hak untuk mengekspresikan diri di ruang publik, tentang hak untuk menyatakan eksistensi mereka di kota ini tanpa rasa takut. Di tengah-tengah segala tekanan dan ketegangan itu, saya melihat bagaimana mereka menemukan kekuatan dalam persatuan, mengingatkan diri mereka bahwa subkultur ini lebih dari sekadar alat ekspresi, tetapi juga sebuah perjuangan untuk mengubah cara orang melihat mereka dan dunia yang mereka bangun.

Lebih dari itu, mereka memiliki cita-cita yang lebih jauh: untuk menumbuhkan seni graffiti di Makassar. Cita-cita ini mengalir dalam darah mereka, mendorong mereka untuk terus berkembang, memperluas batasan teknik, dan memadukan seni mereka dengan kehidupan kota, menjadikannya bukan hanya sebuah tindakan subversif, tetapi juga sebuah kontribusi terhadap dinamika budaya kota.

Namun, di tengah solidaritas dan cita-cita bersama, saya juga menemui keragaman pandangan tentang apa yang sebenarnya menjadi nilai utama dalam subkultur ini. Seiring saya semakin mendalami, saya mulai menyadari adanya perbedaan mendalam dalam cara mereka memandang tujuan dan hakikat dari seni graffiti itu sendiri. Di satu sisi, saya menyaksikan bagaimana sebagian *writer* sangat menekankan keindahan karya dan pentingnya senioritas. Mereka memandang setiap goresan sebagai cerminan dari proses yang mendalam, di mana pengalaman para senior menjadi acuan untuk menjaga kualitas dan keaslian. Menurut pandangan ini, seni graffiti tidak hanya soal ekspresi visual, melainkan juga soal menghormati tradisi dan perjalanan panjang yang telah ditempuh oleh para pendahulunya. Mereka menilai bahwa inti dari graffiti terletak pada keindahan visual—nilai estetika yang tercermin dari kualitas dan teknik gambar. Bagi mereka, garis yang sempurna, warna yang menyatu dengan harmoni, dan gaya yang unik adalah yang paling utama. Mereka melihat graffiti sebagai seni yang harus terus disempurnakan, dengan

teknik yang semakin matang dan keindahan seni yang semakin canggih. Konsistensi dalam meningkatkan kualitas seni menjadi ukuran keberhasilan yang mereka pegang teguh.

Namun, saya juga menemui rekan-rekan yang lebih mengutamakan nilai kebersamaan dan kesetaraan estetika. Bagi mereka, setiap *writer* memiliki hak yang sama untuk berekspresi tanpa harus terikat oleh hierarki atau otoritas senior. Mereka percaya bahwa kolaborasi dan pertukaran ide adalah kunci untuk menciptakan karya yang dinamis dan inovatif. Dalam pandangan ini, kebersamaan tidak hanya menguatkan komunitas, tetapi juga membuka ruang bagi setiap individu untuk berkontribusi secara bebas, menciptakan sebuah ekosistem kreatif yang inklusif dan selalu berkembang. Bagi mereka, eksistensi graffiti tidak hanya diukur dengan kualitas keindahan karya atau teknikalitas, tetapi juga dengan seberapa kuat mereka menjaga ikatan kekeluargaan, konsistensi dalam berkarya bersama, dan kebebasan untuk mengekspresikan diri tanpa hambatan. Mereka menilai bahwa seni ini adalah cerminan dari kebersamaan, dan bahwa yang terpenting adalah bagaimana setiap anggota komunitas merasa dihargai dan diterima dalam ruang bersama mereka.

Di sini, saya menemukan adanya ketegangan antara dua pandangan yang saling bertolak belakang: satu yang menekankan pada seni itu sendiri—dalam hal ini, teknik dan keindahan karya—dan yang lain yang menekankan pada proses sosial dan kebersamaan dalam kolektivitas. Kedua pandangan ini tidak selalu sejalan, dan kadang-kadang menciptakan ketegangan di dalam kelompok. Namun, dalam perbedaan ini pula, saya menemukan kompleksitas yang memperkaya subkultur graffiti di Makassar. Di satu sisi, ada perjuangan yang lebih menekankan untuk mencapai tingkat estetika-tertinggi, sementara di sisi lain, ada perjuangan yang lebih menekankan untuk menjaga nilai kebersamaan yang menjadi perekat komunitas. Keduanya saling membentuk, bahkan ketika mereka tidak selalu sepenuhnya sepakat tentang apa yang lebih penting dalam praktik mereka.

Meskipun perbedaan pandangan ini menciptakan dinamika yang menarik dalam subkultur graffiti, saya juga harus mengakui bahwa konflik nilai ini memiliki dampak destruktif terhadap perkembangan seni graffiti di kota Makassar. Ketegangan antara mereka yang lebih mengutamakan keindahan karya dan teknikalitas serta mereka yang menekankan kebersamaan dan proses kolektif sering kali menciptakan gesekan yang menghambat kolaborasi.

Di satu sisi, para *writer* yang sangat memfokuskan pada teknik dan keindahan karya sering kali merasa frustrasi dengan sikap kolektif yang terlalu menekankan pada kebersamaan tanpa memperhatikan kualitas karya. Sementara di sisi lain, mereka yang lebih mementingkan kebersamaan dan kekeluargaan merasa bahwa dorongan untuk mengutamakan keindahan karya justru mengabaikan nilai-nilai yang lebih mendalam—nilai tentang subkultur, kesetiaan, dan proses bersama. Kedua pandangan ini, yang pada dasarnya saling menghargai aspek yang berbeda dari graffiti, sering kali berujung pada polarisasi yang membuat subkultur ini sulit berkembang secara harmonis.

Dalam banyak hal, saya melihat bahwa perpecahan ini menyebabkan disintegrasi dalam kolaborasi antar kelompok, yang pada akhirnya memperlambat pengembangan seni graffiti di kota ini. Alih-alih menciptakan ruang untuk berekspresi yang lebih luas dan lebih terbuka, konflik internal ini justru memperkecil ruang untuk berkembang. Sebagian besar dari mereka terjebak dalam persaingan yang lebih mengutamakan ego atau kesetiaan terhadap satu gaya atau satu kelompok tertentu, daripada membuka jalan bagi potensi kreatif yang lebih besar.

Perbedaan pandangan ini, dalam banyak hal, berakar pada cara mereka memandang ruang jalanan itu sendiri. Bagi mereka yang mengedepankan keindahan dan teknikalitas, jalanan adalah sebuah panggung untuk menuangkan kreativitas dalam bentuk yang paling murni dan terstruktur. Mereka memandang ruang publik ini sebagai arena untuk menunjukkan keterampilan dan keahlian mereka dalam menggambar, mempersembahkan karya yang memadukan teknik yang matang dengan ekspresi visual yang estetik. Bagi mereka, graffiti adalah tentang kesempurnaan—tentang bagaimana menguasai gaya dan teknik, dan bagaimana menyampaikan eksistensi melalui karya yang memiliki kualitas visual tinggi. Jalanan menjadi tempat yang harus dihargai sebagai ruang seni, di mana setiap goresan dan warna harus

mematuhi standar estetika yang tinggi. Di sinilah teknik dan kreativitas berkesenian menjadi yang utama, di atas segala sesuatu lainnya.

Namun, pandangan ini bertolak belakang dengan mereka yang mengedepankan kebersamaan dan nilai kolektif dalam subkultur graffiti. Bagi mereka, jalanan adalah ruang yang bebas—tanpa aturan yang mengikat, tanpa keharusan untuk mengikuti standar tertentu dalam hal estetika atau teknisitas. Bagi mereka, graffiti adalah tentang ekspresi diri yang tidak terikat oleh konvensi atau batasan apapun. Mereka melihat jalanan sebagai ruang untuk berekspresi secara bebas, tanpa harus memenuhi kriteria yang ditetapkan oleh orang lain. Di sini, kebebasan berkesenian, konsistensi, dan kebersamaan dalam kelompok menjadi lebih penting daripada pencapaian teknis atau keindahan karya semata. Jalanan adalah tempat yang inklusif, tempat di mana setiap orang bisa datang dan berbagi, tanpa takut dianggap tidak layak atau tidak cukup berbakat. Dalam pandangan mereka, tidak ada satu bentuk seni yang lebih bernilai daripada yang lain; yang terpenting adalah bagaimana mereka bisa berkreasi bersama, saling mendukung, dan mengekspresikan identitas kolektif mereka.

Perbedaan pandangan ini, saya temukan, menjadi inti dari dinamika yang ada. Bagi yang mengedepankan keindahan dan teknisitas, jalanan harus dihargai sebagai tempat seni yang murni, di mana setiap karya memiliki nilai artistik yang tinggi. Sedangkan bagi mereka yang mengedepankan kebersamaan, jalanan adalah ruang bebas yang memungkinkan siapa pun untuk berekspresi tanpa hambatan, tanpa perlu mematuhi standar tertentu. Keduanya, meskipun berbeda dalam pandangan, menganggap jalanan sebagai ruang yang tak ternilai, namun dengan cara yang sangat berbeda. Dan perbedaan itulah yang sering kali menciptakan ketegangan dalam subkultur graffiti di Makassar. Ketika setiap individu atau kelompok lebih terfokus pada pencapaian keindahan yang mereka anggap sebagai standar utama, atau ketika solidaritas dalam kru lebih ditekankan daripada pengembangan teknik individu, hasilnya adalah stagnasi, baik dalam kualitas karya maupun dalam kemampuan untuk membawa seni graffiti ke arah yang lebih progresif dan lebih direspon di ranah publik.

Dengan demikian, meskipun subkultur graffiti di Makassar tetap hidup dan terus melahirkan karya-karya baru, saya menemukan bahwa tanpa penyelesaian atas perbedaan nilai-nilai ini, seni graffiti di kota ini cenderung tumbuh dalam batasan yang sempit, kurang berkembang, dan lebih sering terhambat oleh ketegangan internal yang terus menggerogoti kekuatan kolektif mereka.

SLAP mengemukakan pandangannya mengenai dinamika senioritas dalam subkultur seni graffiti. Ia menyatakan bahwa meskipun ada unsur senioritas di dalam komunitas, hal tersebut tidak dapat dipukul rata untuk seluruh *writer* seni graffiti. Menurutnya, hanya sebagian kecil orang yang benar-benar menunjukkan nilai-nilai senioritas, sehingga tidak semua yang tergabung dalam subkultur tersebut dapat dibidang memiliki status yang sama. Dalam kata-katanya:

*"Itu juga saya ia kak kayak senioritas sekali, tapi nda kupukul rata semua subkultur seni graffiti senioritas, cuma ada beberapa orang lah. Jadi nda semua yang kumaksud. Kek ada beberapa orang saja. nda sepakat ka saya karena namanya juga jalan. Kalau nda mauki di tiban-tiban, menggambar di kamar saja, karena memang resiko nya dijalan."*

Ungkapan ini mencerminkan bahwa bagi SLAP, keberadaan dan eksistensi di ruang publik merupakan bagian tak terpisahkan dari identitas graffiti. Bagi dirinya, jika seseorang tidak siap menghadapi risiko dan tantangan (baca: ditiban/ditimpa) yang ada di jalanan—yang merupakan medium utama dalam penyebaran karya graffiti—maka lebih baik berkarya secara privat, misalnya di dalam kamar. Dengan demikian, SLAP menegaskan bahwa seni graffiti identik dengan keberanian untuk tampil di ruang terbuka, meskipun hal itu membawa risiko tersendiri.

Dalam penjelasan lebih lanjut mengenai dinamika senioritas di kalangan *writer* seni graffiti SLAP menjelaskan dinamika senioritas dalam komunitas graffiti dengan menunjukkan bahwa peran senior kadang-kadang turut terlibat dalam menyelesaikan masalah di antara rekan sebayanya yang lebih muda. Dalam konteks ini, meskipun dalam satu geng yang mayoritas anggotanya sebayanya, kehadiran sosok senior yang ikut membantu ketika terjadi masalah dianggap tidak ideal. Menurut SLAP, masalah antar

sebayanya seharusnya diselesaikan secara mandiri, tanpa perlu intervensi dari pihak yang lebih tua. Ia mengungkapkan:

*“Kalau yang lain ia nda adaji kak. Itu ji yang senioritas. kayak seumpama ada geng-gengannya, baru seumpama ini geng-gengannya kek sebaya-sebayaku ji. Cuma ini kayak ada orang paling tua disitu kayak ikut ki kayak na bantu geng-gengannya, Jadi seumpama bermasalah sama kayak-kayak sebayaku, jadi ikutki juga na bantu geng-genganya. Seharusnya bukanmi urusannya dia lagi. Nda ada ji ia ketakutanta na kasi berhenti menggambar, Cuma lebih menghargai ki kek lama mi dia menggambar cuma kadang yang dihargai itu kek nda na hargai balik ki begitue.”*

Pernyataan ini menyoroti bahwa walaupun senior tidak menghentikan aktivitas menggambar karena kekhawatiran atau ketakutan, seharusnya mereka tidak terlibat dalam setiap permasalahan antar rekan sebayanya. Bagi SLAP, tindakan tersebut menunjukkan bahwa para senior tidak memberikan ruang dan penghargaan yang semestinya bagi generasi muda untuk mengelola permasalahan mereka secara mandiri. Walaupun para senior dianggap telah memiliki pengalaman yang panjang dalam dunia graffiti, intervensi mereka justru mengaburkan batas peran dan mengurangi kesempatan generasi muda untuk berkembang melalui penyelesaian masalah secara internal.

SLAP mengungkapkan pandangannya tentang bagaimana para pendahulu—meskipun usianya sudah tidak muda lagi—memiliki peran yang unik dalam menjaga keberlangsungan seni graffiti melalui regenerasi. Ia menjelaskan bahwa para pendahulu tersebut tampak sangat senang ketika melihat *writer-writer* muda berkumpul dan berkarya. Menurut SLAP, hal ini didorong oleh pemikiran bahwa *“mati semua ini di saya kalau nda ada semua ko,”* yang artinya keberlangsungan seni graffiti sangat bergantung pada kehadiran generasi muda.

Dalam konteks tersebut, SLAP mencontohkan sikap suportif yang ditunjukkan para pendahulu di subkultur seni graffiti. Ia menggambarkan, misalnya, ketika mereka melihat karya (*piece*) yang sedang digambar, mereka dengan antusias mengatakan, *“ada situ bagus e”*. Tidak hanya itu, mereka juga memberi saran spot, memberikan saran teknis, dan memberikan saran referensi melalui media sosial sebagai sumber inspirasi dalam berkarya.

SLAP menutup penjelasan ini dengan harapan agar pernyataannya tidak menyinggung perasaan siapa pun.

*“Nda tau, mungkin tua mi na rasa, baru senang itu naliat anak-anak kumpul di ritus karena na pikir 'mati semua ini di saya kalau nda ada semua ko' selalui bilang begitu dan sangat suportif ki, bicara ki kek moki gambar piece na bilang 'ada situ bagus eh' kek suportif ki, na kasi ki spot, nakasi ki saran, bilang 'buka ko itu IG kalau liat ki referensi. Para pendahulu di graffiti juga begitu ji semua rata-rata kalau dari ceritanya anak-anak, tapi mungkin ada juga yang lebih eksklusif ki kayak harus ki didatangi 'moka belajar sama kau' harus ki mungkin dia begitu dan nda bisa lepas orang dari dia kecuali bermasalahi toh. Mudah tersinggung itu.”*

Melalui narasi ini, terlihat bahwa meskipun para pendahulu di subkultur seni graffiti menunjukkan dukungan yang nyata terhadap regenerasi dan perkembangan anak muda, pendekatan mereka bisa berbeda—ada yang cenderung lebih inklusif dan suportif, sementara ada juga yang menerapkan mekanisme eksklusif dalam pembelajaran. Perspektif ini menggambarkan dinamika kompleks antara pengalaman dan kemandirian generasi muda dalam komunitas graffiti di Makassar.

GEKS menyampaikan kegelisahannya tentang bagaimana perkembangan graffiti di Makassar, terutama dalam hal proses dan pencarian identitas artistik. Ia mengamati bahwa banyak anak muda di komunitas ini bergerak terlalu cepat, seakan-akan ingin langsung mencapai tahap akhir tanpa benar-benar melalui tahapan awal yang seharusnya membentuk pemahaman dan karakter mereka dalam berkesenian. *“Itu ji ia yang kubilang, terlalu cepat ki melangkah anak-anak sini toh, kayak cepat ki melewati proses, anggap mi masih di proses A B C, tapi anak-anak disini mau mi melangkah ke Y ke Z.”* ungkapnya, menggambarkan bagaimana para *writer* graffiti di Makassar seolah melewati tahapan-tahapan

mendasar dalam membangun identitas visual mereka. Bagi GEKS, proses adalah bagian penting dalam perjalanan seorang graffiti artist, bukan hanya soal hasil akhir.

Salah satu keresahan utama GEKS adalah bagaimana referensi yang diakses melalui media sosial begitu mendominasi cara anak-anak muda Makassar membentuk gaya mereka. *“Anggap mi kalau style, style gambarnya toh, terlalu banyak na makan referensi di sosmed, tidak mau mengulik kuliat saya anak-anak disini,”* katanya. Ia melihat bahwa mereka lebih banyak menyerap gaya dari luar tanpa upaya untuk mengeksplorasi atau mengembangkan gaya yang mencerminkan karakter dan identitas lokal.

Bagi GEKS, graffiti bukan sekadar tentang menggambar di tembok, tetapi juga tentang pencarian jati diri dalam komunitas dan ruang kota. Ada nilai-nilai yang seharusnya ditemukan dan dipahami dalam prosesnya. Namun, yang terjadi justru sebaliknya—sebuah percepatan tanpa dasar yang kuat. *“Tidak mau mengulik style yang mungkin ciri khas orangnya Makassar. Begitu keresahanku,”* ujarnya. Pernyataannya ini menunjukkan bahwa di balik dinding-dinding penuh warna yang tersebar di kota, ada perdebatan tentang otentisitas, eksplorasi artistik, dan bagaimana para *writer* graffiti menegosiasikan identitas mereka dalam lanskap seni jalanan yang lebih luas.

Selain kekhawatiran terhadap proses pembelajaran dan penciptaan identitas visual, GEKS juga mengungkapkan harapannya untuk masa depan subkultur graffiti di Makassar. Ia menyampaikan optimisme bahwa regenerasi *writer* seni akan membawa angin segar dan memastikan keberlangsungan nilai budaya graffiti di ruang-ruang perkotaan. Dalam ungkapannya, GEKS berkata:

*“Harapanku ia makin banyak writer di makassar, makin ada terus regenerasi lah, wajah-wajah baru lagi muncul, seru ia. Harapanku itu ia. Jadi kek asikki langsung ruang-ruang perkotaan. Regenerasi ini supaya tidak hilangki kultur graffiti di makassar, supaya enak ki dinikmati di jalan, banyak wajah-wajah baru.”*

Melalui pernyataan tersebut, GEKS menekankan pentingnya munculnya wajah-wajah baru dalam komunitas graffiti sebagai bentuk regenerasi yang esensial. Ia berharap agar semakin banyak *writer* seni yang aktif, sehingga budaya graffiti khas Makassar tidak hanya bertahan tetapi juga terus berkembang, mengisi ruang-ruang perkotaan dengan identitas yang autentik dan kekhasan lokal. Harapannya ini mencerminkan keyakinan bahwa regenerasi adalah kunci untuk menjaga dan mengembangkan nilai-nilai budaya dalam subkultur graffiti agar lebih interaktif dalam ruang-ruang perkotaan.

LIPOW menyampaikan pandangannya yang didasarkan pada pengalamannya mengikuti kegiatan graffiti di laur Kota Makassar, ia berbicara mengenai perbedaan skena graffiti di Makassar jika dibandingkan dengan kota lain, khususnya Yogyakarta. LIPOW menjelaskan bahwa di Jogja, skena graffiti terasa lebih murni—banyak *writer*, komunitas yang tumbuh secara alami, dan regenerasi yang terus berlangsung, ditunjang oleh kehadiran banyaknya graffiti store. Ia mengungkapkan:

*“Kalau bedanya di makassar sama di tempat lain khususnya di jogja itu, kayak kalau disana toh pure graffiti, banyak writer disana, lebih besar ki skena graffiti disana. Banyak writer, banyak komunitas disana, jalan ki regenerasi di sana. Banyak graffiti store juga disana. Beda sekali ia si, jauh sekali. Bisa ji ia sebenarnya begitu kalau konsisten semua ji. kayak begitu-begitu ji, fomo ji ini ceritanya. Anui kek momentumaji, sama kurang bersatu. Kurang bisa ki collab. masih terlalu tertutup ki disini subkultur graffiti, tidak terbuka dengan subkultur lain di kota missal; skate, bmx, supporter sepakbola, dll. Saya harapanku kayak lebih banyak lagi writer graffiti di kota Makassar, jadi kek ramaiki jalanan toh, beda-beda sentuhannya, tidak gambar-gambar itu saja. Sama semoga bisai kek lebih terbuka dan kolab-kolab toh sama genre-genre subkultur yang sama spiritnya, khususnya di kota Makassar.”*

Mendengar pernyataan LIPOW, saya merasakan keprihatinannya atas kondisi subkultur graffiti di Makassar yang masih terasa tertutup dan kurang memiliki momentum serta solidaritas seperti yang terjadi di Yogyakarta. LIPOW berharap agar di Makassar dapat muncul lebih banyak *writer* yang mampu menghidupkan jalanan dengan keberagaman sentuhan kreatif, bukan hanya menghasilkan gambar-gambar yang seragam. Ia juga menginginkan agar komunitas graffiti di sini dapat membuka diri dan

berkolaborasi dengan genre-genre subkultur lain—seperti skate, BMX, bahkan supporter sepakbola—yang memiliki semangat yang sejalan. Menurut LIPOW, kolaborasi semacam inilah yang dapat membawa dinamika baru, menyatukan kekuatan dan menciptakan ruang bagi regenerasi yang lebih optimal di kota ini.

Pernyataan LIPOW menyuguhkan gambaran yang sangat otentik tentang kondisi lapangan. Perbedaan signifikan antara Yogyakarta dan Makassar, menurutnya, tidak hanya soal jumlah *writer*, tetapi juga tentang cara kerja dan keterbukaan komunitas dalam menyambut inovasi serta interaksi dengan subkultur lain. Harapannya, ke depannya, Makassar akan semakin ramai dengan wajah-wajah baru dan semangat kolaboratif yang lebih tinggi, sehingga karya-karya graffiti yang dihasilkan bukan saja menjadi simbol identitas, tetapi juga cermin dari dinamika dan keberagaman budaya jalanan perkotaan yang terus berkembang.

GEKS juga mengungkapkan kekecewaannya terhadap sikap sebagian *writer* graffiti yang hanya terfokus pada penampilan “keren-kerenan” tanpa memahami hakikat mendalam dari seni itu sendiri. Ia mengkritisi perilaku tersebut dengan tegas, menyampaikan bahwa yang semata-mata ingin tampil mencolok dalam popularitas kota bukanlah bentuk apresiasi terhadap budaya graffiti. Dalam kata-katanya:

*“Anu ia, yang anak-anak mauji keren-kerenan di graffiti mending anu miko ia bantu mama mu, tidak butuh ji ia orang yang cuma cari keren-kerenan disini. Karena bukan begitu hakikatnya graffiti. Kayak sekedar mauji tattalekang, mau dibilang anak graffiti. Padahal besoknya hilang mi, tidak gambar mi. panas-panas tai ayam. Tidak ku suka ki ia kalau begitu.”*

Melalui pernyataan ini, GEKS menyuarakan kekhawatirannya bahwa upaya pencitraan semata dapat mengikis nilai dan hakikat dari graffiti. Bagi GEKS, seni graffiti seharusnya lebih dari sekadar menampilkan gaya atau citra “keren”—ia merupakan bentuk ekspresi budaya yang harus dilandasi oleh pemahaman mendalam, dedikasi, dan keberlanjutan. Kritiknya tersebut mencerminkan keinginan agar para *writer* tidak hanya mengejar popularitas sesaat, tetapi juga menjaga dan mengembangkan nilai-nilai yang membuat graffiti di Makassar memiliki identitas dan kekhasan tersendiri.

GEKS menyoroti bahwa dalam dunia graffiti sebenarnya tidak ada yang secara inheren “jelek” dalam hal gambar. Menurutnya, perbedaan muncul ketika sebuah karya tampak biasa atau terlihat normal karena belum berhasil menemukan gaya atau “*style*” yang khas. Ia menjelaskan:

*“Sebenarnya tidak ada gambar jelek ia, cuman ada biasa kek terlihat normal sekali, itu belum pi na ji dapat stylenya. Tergantung proses ji lagi itu ia, seberapa sering melakukan sketsa, mengulik sesuatu. Tergantung pribadiitu, kalau saya suka ka yang anu ia, yang warna-warna monokrom sekarang sama funky-funky. Kayak susah dibaca.”*

Dalam penjelasannya, GEKS menekankan bahwa kualitas suatu karya graffiti sangat bergantung pada proses kreatif yang dilalui—seperti frekuensi melakukan sketsa dan eksplorasi mendalam terhadap ide-ide kreatif. Ia menganggap bahwa setiap *writer* memiliki pendekatan yang unik, yang mencerminkan kepribadian masing-masing. Meskipun ia menyatakan preferensinya terhadap karya dengan palet warna monokrom yang berpadu dengan elemen *funky*, GEKS juga mengakui bahwa gaya tersebut terkadang menghasilkan karya yang “susah dibaca” atau sulit untuk diinterpretasikan secara visual.

Dengan demikian, GEKS mengajak para *writer* seni graffiti untuk tidak hanya berfokus pada hasil akhir yang “keren”, melainkan juga pada proses eksplorasi dan pendalaman yang menjadi fondasi penting dalam pembentukan identitas dan gaya yang otentik. Pendekatan ini, menurutnya, akan menghasilkan karya yang tidak hanya menarik secara visual, tetapi juga kaya akan nilai-nilai budaya lokal dan keunikan personal masing-masing *writer*.

Dalam lanjutan pembahasannya mengenai dinamika nilai budaya dalam subkultur graffiti di Makassar, GEKS mengemukakan pandangannya terkait komersialisasi karya graffiti. Menurutnya, tidak ada permasalahan jika hasil karya dikomersialkan, asalkan karya tersebut tetap banyak menghiasi jalanan dan mengakar pada identitas aslinya. Dalam kata-katanya, ia menyatakan:

*“Tidak apa-apa ji ia sebenarnya kalau komersialisasi hasil gambar, tergantung dia ji juga kalau banyak mi karya nya di jalan. Tapi janko juga lupa dari mana ko. Maksudnya dari jalanan ko ini, anggaplah tinggi mi eksistensi mu, kayak nama mu naik mi lah. Janko juga lupa ini bilang dari jalanan ko, maksudnya kasi’ Kembali ki lagi dari jalanan ko. Janko lupa i.”*

Pernyataan GEKS ini menegaskan bahwa meskipun kesuksesan komersial dapat meningkatkan eksistensi dan nama seorang *writer*, penting untuk tidak melupakan akar dan sumber inspirasi yang berasal dari jalanan. Menurutnya, hakikat dari graffiti tidak hanya terletak pada popularitas atau nilai ekonomi, melainkan pada bagaimana karya tersebut mencerminkan konteks sosial dan budaya yang telah melahirkan subkultur graffiti di Makassar. Keterpakaan akan pasar dan kelangkaan akan akses produksi seni graffiti memaksa karya seni graffiti dikomersialisasikan. Dengan begitu, kesuksesan komersial diharapkan tidak mengikis identitas subkultur yang telah ada, melainkan justru mengembalikannya sebagai pengingat akan asal-usul yang autentik.

GEKS menegaskan bahwa graffiti tidak semata-mata tentang gambar, melainkan juga mencerminkan nilai-nilai dan elemen-elemen lain yang membuatnya bertahan di ruang publik. Menurutnya, keterampilan atau *“skill”* tidaklah menjadi faktor utama; yang paling penting adalah kehadiran gambar tersebut di jalan. Hal ini dianggap sebagai penentu keberadaan dan eksistensi graffiti dalam skena secara luas. Dalam kata-katanya, GEKS menyampaikan:

*“Kurasa graffiti tidak sekedar gambar ji ia, ada ji hal-hal lain didapat, itu mi masih bertahan ka disini. Menurutku saya skill tidak terlalu penting ji menurutku, yang penting itu gambar di jalan karena kalau tidak adami gambar di jalan, hilang ko ia di skena ini secara luas, tidak ada tau ko. Itumi sampai sekarang masih mau ka eksis di jalan.”*

Pernyataan ini menggambarkan keyakinan GEKS bahwa karya graffiti harus tetap hadir di ruang publik untuk mempertahankan identitas dan peranannya sebagai bagian dari budaya jalanan. Tanpa kehadiran fisik di jalan, karya tersebut berisiko kehilangan relevansinya dalam konteks kehidupan kota, meskipun nilai-nilai artistik lainnya mungkin telah terpancar. Dengan demikian, eksistensi graffiti di ruang publik menjadi simbol bahwa subkultur ini terus berkembang dan berkontribusi pada dinamika estetika serta identitas budaya kota. Dalam sebuah wawancara, GEKS dengan lugas mengungkapkan pandangannya mengenai peran graffiti di kota dan nilai perlawanan yang jujur pada diri seni graffiti. Ia berkata:

*“Kalau menurutku saya, graffiti bentuk perlawanan mi juga ia, karena kalau kota itu banyak graffitinya berarti korupsi itu kota, ada korupsinya lah, karena ada memang khusus uang untuk perbaikan anu toh, di jalanan kayak ini ada uangnya ada kayak apa di’ dana pemerintah untuk kebersihan kota. Itu sih, jadi kalau misalnya banyak graffiti di jalan itu tandanya korupsi itu kota. Itu bentuk perlawanannya.”*

Kata-kata GEKS tersebut mengalir dengan semangat, menggambarkan keyakinannya bahwa kehadiran graffiti di ruang publik merupakan bentuk perlawanan—sebuah cara untuk menolak dan menyuarakan ketidakpuasan atas kondisi kota.

Dalam perjalanan penelitian saya, saya menyadari bahwa nilai-nilai subkultural dalam graffiti di Makassar, sebagaimana dijelaskan oleh Hebdige (1999), tercermin jelas dalam cara para *writer* menolak homogenitas budaya dominan melalui gaya dan praktik mereka. Saya mendengar dari GEKS kekhawatiran mendalam mengenai kecenderungan para *writer* muda yang tampak terburu-buru—mereka melewati proses mendalam yang seharusnya membangun gaya otentik mereka. Bagi saya, hal ini menunjukkan bahwa subkultur graffiti bukan hanya tentang menghasilkan gambar, tetapi tentang mengekspresikan perlawanan melalui penciptaan identitas visual yang unik dan daya sensibilitas, sebuah praktik yang merupakan bentuk resistensi terhadap nilai-nilai komersial dan mainstream (Hebdige, 1999).

Saya juga menangkap bahwa dinamika antara generasi, seperti yang diungkapkan oleh SLAP, memperlihatkan gesekan antara tradisi dan inovasi. Menurut saya, keberadaan senioritas dalam komunitas, yang terkadang terlibat dalam penyelesaian masalah antar rekan sebaya, mengaburkan

semangat otonomi yang seharusnya menjadi inti subkultur. Dari perspektif Hebdige, subkultur memiliki kekuatan dalam membentuk makna melalui gaya yang independen dan bebas dari struktur hierarkis yang mengikat. Keterlibatan senioritas secara berlebihan dapat dianggap sebagai bentuk pengekangan terhadap kebebasan berekspresi, yang pada akhirnya mengikis semangat perlawanan dan identitas yang otentik (Hebdige, 1999).

Pengalaman lapangan saya memperlihatkan bahwa nilai-nilai seperti otentisitas, proses kreatif yang mendalam, dan keberanian untuk mengekspresikan perbedaan merupakan elemen penting yang menjadi dasar identitas grafiti. Dalam hal ini, gaya yang dibangun melalui praktik sehari-hari di jalanan Makassar bukan hanya simbol estetika, tetapi juga bentuk komunikasi simbolik yang menantang norma dan nilai budaya dominan. Bagi saya, setiap goresan di dinding merupakan pernyataan bahwa keberadaan kami adalah bentuk perlawanan terhadap komersialisasi, privatisasi dan homogenitas budaya, serta upaya untuk mempertahankan apa yang kami yakini sebagai inti dari subkultur grafiti (Hebdige, 1999).

Saya semakin memahami bahwa subkultur grafiti di Makassar adalah medan negosiasi nilai yang kompleks. Ada keinginan yang kuat untuk mempertahankan proses kreatif yang mendalam dan identitas lokal yang autentik, namun juga adanya tantangan berupa dinamika antar generasi dan keterbatasan kolaborasi yang menghambat perkembangan. Nilai-nilai subkultural yang diungkapkan oleh Hebdige (1999) tampak hidup dalam setiap dinamika dan aspirasi di lapangan—sebuah perlawanan terhadap homogenitas dan komersialisasi yang terus-menerus berusaha menenggelamkan esensi budaya jalanan. Bagi saya, perjuangan inilah yang membuat setiap karya grafiti di Makassar tidak hanya sebagai visual, tetapi sebagai simbol identitas dan perlawanan kolektif yang terus berevolusi.

### **3.4. Jejak Coretan: Penghidupan Seni Grafiti dalam Dunia Subkultur**

Di tengah keramaian kota Makassar, seni grafiti hadir bukan hanya sebagai visual di dinding, melainkan sebagai cerminan kompleksitas hidup yang melingkupinya. Seni grafiti ini tidak hidup dalam ruang yang hampa. Ia tidak bisa dipisahkan dari kehidupan sosial di mana ia menampak, baik dari pengetahuan, pengalaman personal maupun dari denyut kapitalisme-neoliberal yang melingkupi kehidupan kota ini—sebuah sistem yang terus berusaha mengubah segalanya menjadi komoditas dalam pasar yang senantiasa memperbesar kelangkaan, termasuk seni itu sendiri.

Dalam ceramahnya di Sorbonne pada tahun 1953, pelukis Affandi menyatakan, “*Aku bukan seorang seniman, aku seperti seorang pengemudi taksi.*” Affandi, yang terkenal dengan teknik melukis yang menuangkan cat langsung ke kanvas dengan tangan kosong, melihat melukis sebagai sarana untuk mengekspresikan perasaan spontan tentang kemanusiaan. Ia juga menambahkan, “*Bila aku bukan pelukis, misalnya menjadi seorang pengemudi taksi, aku tetap akan mengekspresikan perasaan kemanusiaan aku lewat pekerjaan itu.*”<sup>41</sup>

Logika pengelompokan data ekonomi makro saat ini tampak mencerminkan gagasan dari ceramah Affandi. Kini, *writer* dan pengemudi ojek daring memiliki posisi yang semakin mirip. Keduanya tercatat dalam grafik statistik sebagai bagian dari pekerja rentan, program penguatan sektor informal, serta peluang ekonomi kreatif. Seperti pengemudi ojek daring, dalam hal ini *writer* seni grafiti harus membeli dan merawat alat produksinya sendiri untuk bekerja—pilox menjadi barang mewah yang memerlukan pengorbanan finansial. Sebaliknya, seperti *writer*, pengemudi ojek daring diberi kebebasan untuk mengeksploitasi dirinya sebagai wirausahawan modern yang kreatif, adaptif, dan inovatif, di mana pun dan kapan pun. Baik *writer* maupun pengemudi ojek daring tidak hanya berbagi identitas sebagai “*human*,” tetapi juga sebagai “*human-capital*,” yakni subjek pekerja modern yang menjadikan dirinya sebagai aset investasi dalam kerangka kapitalisme kognitif (Lazzarato, 2006).

Saya bercerita dengan seorang *writer* muda yang baru saja menyelesaikan sketsanya. Ia berbicara dengan fasih, penuh semangat, tentang ketidakadilan—rakyat miskin kota yang tak berdaya melawan kekuatan kekuasaan modal besar. Tetapi saat pembicaraan bergeser ke soal ekonomi pribadinya, ia

---

<sup>41</sup> Affandi. (1953). Ceramah Affandi di Sorbonne. Budaya, No. 5/6, Mei/Juni, 17-23. <https://sejarahbersama.id/2023/10/25/ceramah-affandi-di-sorbonne/> diakses 20 Februari 2025

mendadak seperti kehilangan kata-kata. Wajahnya yang tadi penuh gairah, kini hanya tersenyum canggung, seolah-olah ia malu mengakui bahwa dirinya, seperti rakyat biasa lainnya, juga butuh uang untuk makan.

Saya merasakan keanehan. Seakan-akan *writer* ini, dan banyak *writer* graffiti di kota Makassar lainnya, hidup dalam dunia lain; dunia yang tidak memerlukan pertahanan hidup seperti kita. Mereka berpikir, atau setidaknya ingin kita percaya, bahwa *writer* adalah makhluk yang lebih dari manusia biasa—manusia super yang tidak memikirkan uang, hanya seni.

Namun, ada ironi yang terus mengusik pikiran saya. Pasar seni, baik yang berbasis jual beli maupun hibah, sering dikritik hanya dari sisi moralnya: apakah transaksi seni ini layak, atau apakah proyek ini pantas mendapatkan dana sebesar itu. Kita mudah menjadi “akuntan moral” bagi *writer* yang menjual karyanya, menimbang-nimbang apakah mereka telah kehilangan idealisme mereka demi uang. Tapi kita jarang sekali menjadi “akuntan kritis” terhadap sistem besar yang memaksa kita semua, termasuk *writer*, untuk bergantung pada uang dan bekerja demi bertahan hidup.

Saya berpikir, ada kontradiksi besar di sini. Kita—baik *writer* maupun para penikmat seni—sering menganggap seni bukanlah kerja. Seni adalah sesuatu yang lain, sesuatu yang lebih tinggi, lebih mulia, sesuatu yang konon penuh nilai kemanusiaan. Namun, semakin saya menyelami subkultur ini, semakin saya sadar bahwa seni juga penuh dengan kerja keras, strategi, dan, ya, kadang pengorbanan nilai-nilai mulia itu demi bertahan hidup.

Ketika saya menatap karya graffiti yang baru selesai dikerjakan. Saya bertanya-tanya. Apakah nilai seni ini benar-benar lepas dari realitas kapitalisme? Ataukah, seperti kita semua, *writer* juga hanyalah bagian dari roda besar yang terus berputar, di mana setiap sapuan kuas dan setiap rupiah yang mereka peroleh terhubung dengan sistem yang sama, sistem yang memaksa kita untuk terus bekerja, terus menghasilkan, terus menjual sesuatu—bahkan jika itu adalah kesenangan kita sendiri?

Bagi Marx, setiap komoditas memiliki dua nilai, yaitu nilai guna (*use-value*) dan nilai tukar (*exchange-value*). Pertukaran komoditas berdasarkan nilai tukarnya memerlukan apa yang disebut Marx sebagai “abstraksi” dari nilai guna suatu benda. Uang berfungsi sebagai alat untuk mengabstraksi keberagaman material, jenis, dan jumlah jam kerja konkret menjadi nilai tukar yang tetap. “Uang adalah kristal yang terbentuk dari kebutuhan pertukaran, di mana berbagai hasil kerja disetarakan, dan secara praktis, diubah menjadi komoditas” (Marx, 1867/2013, hal. 57). Sementara itu, upah berfungsi sebagai alat untuk mengontrol reproduksi sarana hidup (*means of subsistence*) dan menjaga keberlanjutan pasar tenaga kerja. Upah menjadi alat bagi kapitalis untuk memastikan kondisi hidup di mana buruh terpaksa “menawarkan tenaga kerjanya sebagai komoditas” (Marx, 1867/2013, hal. 113).

Penting untuk dicatat bahwa komoditas dan komodifikasi bukanlah ciptaan kapitalisme itu sendiri. Yang secara khusus diciptakan oleh kapitalisme adalah proses komodifikasi buruh. Buruh menjadi komoditas kapitalis ketika kerja konkret diubah menjadi unit yang dapat dihitung berdasarkan waktu kerja sosial yang distabilkan oleh sistem uang dan diatur oleh sistem upah. Melalui proses abstraksi kerja, kapitalisme mampu mereproduksi tenaga kerja manusia sebagai “komoditas ajaib” (“commodity”) (Marx, 1867/2013, hal. 115). Tenaga kerja manusia dianggap unik karena ia adalah satu-satunya jenis komoditas yang dapat terus menghasilkan nilai lebih (*surplus value*) bagi kapitalis.

Dalam konteks seni graffiti di Makassar, *writer*, seperti halnya buruh pada umumnya, turut terperangkap dalam logika komodifikasi. Ketika mereka menciptakan karya seni, mereka tidak hanya menciptakan nilai guna estetis bagi diri mereka sendiri atau masyarakat, tetapi juga terikat pada hubungan yang lebih besar dengan kapitalisme. Seperti halnya pekerja yang mengubah waktu kerjanya menjadi unit yang dihitung oleh sistem upah, *writer* graffiti, meskipun tidak menerima gaji langsung dari karya mereka, tetap terperangkap dalam sistem yang mengatur waktu dan sumber daya mereka.

Di sini, proses komodifikasi buruh *writer* graffiti terletak pada cara mereka “diperjualbelikan”. Sebagaimana *writer* seperti GEKS, yang sering harus bekerja upahan di luar waktu berkesenian mereka, proses reproduksi tenaga kerja tidak hanya terjadi di pabrik atau kantor, tetapi juga melalui reproduksi waktu mereka sebagai *writer*. Mereka harus mengorbankan waktu dan energi, hanya untuk dapat bertahan

hidup dan melanjutkan karya seni yang pada akhirnya akan memasuki dunia kapitalistik meski tanpa pernah benar-benar sepenuhnya menjadi milik mereka.

Dengan begitu, kita dapat melihat bagaimana seni graffiti, meskipun pada permukaannya tampak sebagai perlawanan terhadap status quo, juga berada dalam ranah yang dikuasai oleh kapitalisme. Proses komodifikasi ini mencerminkan bagaimana *writer* graffiti dipaksa untuk terpisah dari alat produksinya—pilo, dll— untuk bisa diambil nilai lebihnya.

Melihat subkultur seni graffiti di Makassar, *writer* yang dapat hidup dari penjualan karyanya adalah sosok yang sangat langka. Banyak *writer* yang harus bertahan hidup dengan menjalani dua pekerjaan, seperti Spiderman, yang bekerja sebagai barista di cafe atau tenaga pekerja di toko pada siang hari, lalu pada malam harinya berkelana untuk “menyelamatkan dunia.” Ada juga *writer* yang berjualan merchandise produksi pribadi, atau dalam istilah Marxis, mereka melakukan “produksi komoditas sederhana” yang biasa ditemukan dalam ekonomi pra-kapitalis.

*Writer* graffiti sering kali melakukan pekerjaan tanpa bayaran untuk mengumpulkan modal simbolik, dengan harapan besar bahwa suatu saat mereka bisa “hidup” dari karyanya. Atau, jika mereka tidak mendapatkan penghidupan yang layak dari seni selama hidupnya, seluruh modal simbolik itu akan terbayar dengan sekadar satu catatan kaki dalam mitologi sejarah seni, seperti kisah penderitaan heroik yang dialami oleh Vincent van Gogh.<sup>42</sup>

Kehidupan seni graffiti membawa pilihan makna bagi para *writer*nya. Bagi sebagian, ia adalah komoditas—sesuatu yang memiliki nilai tukar, yang mampu memberi legitimasi dan pengakuan. Bagi yang lain, ia adalah pernyataan eksistensi, sebuah cara untuk memastikan bahwa diri mereka dikenali dan diingat. Ada pula yang melihatnya sebagai kesenangan murni, kesenangan berekspresi tanpa batas atau beban. Tentu saja, ketiga hal tersebut menjadi konstruksi pilihan dalam perbedaan-perbedaan kemampuan setiap individu yang menghidupi seni graffiti.

Tiga dimensi ini—seni sebagai komoditas, seni sebagai eksistensi, dan seni sebagai kesenangan berekspresi—menjadi fondasi untuk memahami bagaimana seni graffiti dimaknai dan dihidupi dalam subkultur ini.

### **3.4.1. Seni Graffiti sebagai Komoditas**

Di tengah gemuruh dinamika urban Makassar, karya-karya yang awalnya lahir dari perlawanan dan kreativitas otentik kini menghadapi realitas paksaan pasar yang tak terhindarkan, di mana nilai-nilai intrinsik seni seringkali direduksi menjadi komoditas yang mudah diperdagangkan.

Dalam konteks ini, graffiti tidak hanya dipandang sebagai unjuk estetika, tetapi juga sebagai pernyataan politik-estetik yang menolak dominasi budaya konstruksi kapitalisme. Para *writer* graffiti di Makassar menggambarkan karya mereka sebagai wujud “partisipasi ruang perkotaan”—suatu upaya untuk mempertahankan ruang-ruang yang secara historis telah menjadi ladang pertempuran antara aspirasi kolektif dan kekuatan pasar yang mencoba mengkomersialkan segala bentuk ekspresi budaya. Saya melihat paksaan pasar ini sebagai kekuatan yang memaksa seni untuk mengadopsi nilai-nilai ekonomi, sehingga sering kali mengikis esensi subversif dan nilai emansipatif yang melekat pada setiap coretan.

Narasi ini mencerminkan ketegangan antara kreativitas yang bebas dan mekanisme pasar yang menuntut akumulasi keuntungan. Di satu sisi, subkultur graffiti di Makassar berupaya mempertahankan integritas karya mereka sebagai simbol partisipasi dan identitas. Di sisi lain, tekanan untuk menarik perhatian investor dan konsumen membuat seni graffiti harus beradaptasi, bahkan terkadang

---

<sup>42</sup> Vincent van Gogh, pelukis Belanda yang semasa hidup singkatnya bergelimang dalam kemiskinan dan menderita psikotik serius. Ia baru mendulang pengakuan dari dunia seni bergengsi di masa-masa terakhir hidupnya, hanya beberapa bulan sebelum ia memutuskan bunuh diri pada usia 37 tahun. Setelah van Gogh meninggal, reputasi karya-karyanya justru meroket dan hingga hari ini, lukisan van Gogh adalah salah satu lukisan termahal di dunia.

Lihat [https://en.wikipedia.org/wiki/Vincent\\_van\\_Gogh](https://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh)

mengorbankan nilai politik yang serta-merta estetikanya. Proses komodifikasi ini tidak hanya mengubah cara karya seni diproduksi dan dikonsumsi, tetapi juga menggeser makna serta relasi antara *writer*, ruang publik, dan masyarakat luas.

Dalam penelitian etnografi ini, saya mencoba mengungkap bahwa seni graffiti merupakan cermin dari kondisi sosial-ekonomi yang sedang bergulat dengan arus globalisasi dan tekanan pasar. Di balik lapisan cat dan simbol-simbol visual, tersembunyi narasi perjuangan untuk mempertahankan otonomi kreatif serta hak untuk mendefinisikan ulang estetika kota. Dengan demikian, graffiti di Makassar tidak sekadar bertransformasi menjadi objek pasar, tetapi juga menjadi medan pertempuran antara keaslian dan komersialisasi—sebuah cerminan dari kompleksitas hak atas kota di era modern.

Dalam perjalanan penelitian saya tentang makna seni graffiti di Makassar, saya menyadari betapa eratny hubungan antara proses kreatif dan realitas ekonomi yang harus dihadapi para *writer*. Saya pun berkesempatan mewawancarai NEOS, yang memberikan gambaran jelas tentang bagaimana anggaran mempengaruhi setiap karya yang dihasilkan. Dalam obrolan santai, NEOS mengatakan,

*“Saya menggambar dalam satu minggu itu tergantung, tergantung budget. Ya, saya biasa menabung, Kalau misalnya mau bikin piece yang di jembatan, ada itu yang gambar-gambar proper Pasti menabung itu Karena banyak di beli Kayak kaleng Begitu kuas Cat. Soal budget Tergantung iya sih, 400-500 kalau saya, kalau model low budget 200 bisami. Kalau saya sekali bombing itu 3 kaleng, kalau 1 kaleng 30ribu ada juga yang 40ribu yang 400 ml, malahan ada juga yang 600 ml. Biasanya semalam bisa 100 ribuan. Dengan jumlah gambar yang tergantung juga sih, karna nda bisaki juga pungkiri toh berapa gambar, karna bisa besar gambar, biasa kecil, biasa nda digambar, di tagging, di tagging begitu, nda menentu.”*

Lanjutan SLAP:

*“Kalau satu kali jalan, biasa ku pake 100 lah, itu kalau yang bombing ji, itu kalau piece yang banyak warna, yang lebih besar, lebih proper, lebih detail, mungkin 250-300.”*

Mendengar pernyataan tersebut, saya semakin memahami bahwa di balik setiap coretan yang tampak spontan dan penuh ekspresi, terdapat perencanaan finansial yang matang. NEOS harus menabung untuk membeli material seperti kaleng cat dan kuas, sehingga karya-karya yang dihasilkan tidak hanya menjadi ekspresi artistik semata, tetapi juga representasi dari upaya mengelola keterbatasan sumber daya.

Bagi saya, wawancara tersebut mengungkapkan dinamika yang cukup kompleks dalam dunia graffiti. Di satu sisi, terdapat hasrat untuk berekspresi secara bebas, namun di sisi lain, realitas ekonomi menuntut adanya kompromi dalam setiap proses kreatif. Setiap tetes cat yang digunakan merupakan saksi bisu dari upaya sang *writer* untuk tetap mempertahankan integritas karya dalam menghadapi tantangan pasar dan keterbatasan anggaran, terutama ketika ingin menghasilkan objek karya yang lebih besar, seperti karya di kolong jembatan, menuntut anggaran yang lebih tinggi. Ukuran dan kompleksitas gambar—apakah besar, kecil, atau hanya sekadar tagging—menjadi indikator tersendiri dalam menentukan jumlah cat yang diperlukan.

Melalui pengalaman cerita dari NEOS dan SLAP, saya semakin yakin bahwa seni graffiti di Makassar bukan sekadar keindahan visual, melainkan juga cerminan dari perjuangan untuk mempertahankan identitas dan otonomi kreatif di tengah tekanan ekonomi. Narasi inilah yang saya coba abadikan dalam penelitian saya, sebagai bukti nyata bahwa setiap coretan memiliki cerita, perjuangan, dan harapan yang mendalam dari sang *writer*.

Saya juga berbincang dengan GEKS, LIPOW, dan LOOW, yang menawarkan perspektif berbeda tentang bagaimana karya seni ini berinteraksi dengan ranah proyek kesenian komersil. Saya mendengar langsung bagaimana GEKS, LIPOW, dan LOOW terlibat dalam berbagai kegiatan, baik dalam lingkup UMKM maupun proyek yang melibatkan perusahaan besar. Ia mengatakan:

*“Saya biasa ikut di proyeknya ji ritus; ikut di projectnya anak-anak. Jadi kalau missal ada perusahaan-perusahaan yang panggil anak-anak menggambar dan butuh banyak*

*orang, ikutma biasa, dipanggil sama anak-anak. Tapi kalau secara pribadi dipanggil kerja proyek menggambar adaji juga cuma dalam lingkup usaha kecilji. Lumayan tambah-tambah pembeli pilox juga.”*

Tambahan LIPOW:

*“Saya juga ambil biasa kalau project-project mural. Biasa itu projekannya di kafe, hotel, atau UMKM lainnya. Biasa dikerja sama anak-anak di ritus”*

Tambahan LOOW:

*“Pernah, kayak proyek lorong wisata toh di pintu nol, disitumi juga orang menghasilkan uang toh. Awalnya, dipanggilji juga sama teman yang punya kenalan dengan orang yang punya projek lorong wisata. Jadi di gas saja.”*

GEKS, LIPOW, dan LOOW menjelaskan bahwa dia sering berpartisipasi dalam proyek yang diinisiasi oleh komunitasnya, terutama ketika perusahaan membutuhkan *writer* untuk menggambar dan memerlukan banyak tenaga. Selain itu, dia juga menerima proyek secara pribadi, meskipun biasanya dalam skala usaha kecil. Penghasilan dari proyek-proyek ini membantu menambah dana untuk membeli peralatan seperti pilox.

Pengalaman GEKS, LIPOW, dan LOOW menunjukkan bahwa seni graffiti di Makassar tidak hanya berfungsi sebagai ekspresi artistik, tetapi juga sebagai sumber penghasilan bagi para *writer*-nya. Keterlibatan dalam proyek-proyek komersial, baik yang diadakan oleh perusahaan besar maupun usaha kecil, memungkinkan *writer* seperti GEKS, LIPOW, dan LOOW untuk terus berkarya dan mendukung kebutuhan material mereka di jalanan.

Selain itu, kolaborasi dengan komunitas dan partisipasi dalam proyek bersama menciptakan peluang bagi *writer* graffiti untuk memperluas jaringan dan meningkatkan visibilitas karya mereka. Hal ini juga menunjukkan bahwa seni graffiti dapat berperan dalam berbagai konteks, termasuk proyek komersial yang memberikan manfaat ekonomi bagi para *writer*-nya. Namun, kolaborasi dengan pemerintah juga menciptakan friksi tersembunyi. Ketika graffiti dijadikan alat untuk “mempercantik” kota ala proyek Lorong Wisata, ada risiko reduksi makna: seni yang awalnya subversif dikemas menjadi atraksi wisata yang steril.

Secara keseluruhan, pengalaman GEKS, LIPOW, dan LOOW menegaskan bahwa seni graffiti di Makassar memiliki dimensi ekonomi yang signifikan, di mana proyek-proyek berbayar menjadi bagian penting dalam keberlanjutan praktik seni ini. Setiap partisipasi yang diceritakan oleh GEKS, mulai dari keikutsertaannya dalam proyek kelompok hingga kerja pribadi yang lebih intim, menggambarkan bahwa di balik setiap coretan terdapat jaringan relasi dan strategi adaptasi terhadap berbagai peluang ekonomi. Pengalaman GEKS, LIPOW, dan LOOW menegaskan bahwa dalam dunia graffiti, seni tak hanya mengalir dari jiwa, tetapi juga bernegosiasi dengan realitas pasar—sebuah realitas yang memaksa setiap *writer* untuk terus berinovasi dan menyeimbangkan antara idealisme kreatif dengan tuntutan praktis kehidupan sehari-hari.

Dalam dinamika subkultur seni graffiti di Makassar, makna karya tidak hanya terletak pada keindahan visualnya, tetapi juga pada posisinya sebagai medium resistensi sekaligus identitas kolektif. Namun, wacana komersialisasi seni jalanan ini kerap memicu perdebatan internal. SLAP memberikan pandangan bernuansa tentang hal ini. Ia menyatakan:

*“Boleh-boleh ji ia kalau mau cari cuan digraffiti, maksudnya kayak seumpama ada gambarmu, sementara menggambar di jalan ada orang datangiki bilang ‘bisaki gambarkan ka? Nanti dikasi ki uang’ bisa-bisaji ia, tidak adaji masalah.”*

Bagi SLAP, praktik monetisasi sesekali—seperti menerima pesanan gambar dari orang yang kebetulan tertarik melihat karyanya di jalan—tidak bertentangan dengan etika subkultur selama tidak menggeser orientasi utama. Masalah muncul ketika komodifikasi menjadi tujuan dominan, seperti yang ia kritik:

*“Kecuali seumpama baru turun 1x di jalan kayak masih bisa dihitung jari gambarnya trus bikin mi komoditas, dalam artian lebih banyak mi produksiaannya kayak seumpama kayak bikin baju kah dari pada gambarnya di jalan. Kayak piece 1 baru throw-up ta 1 ji di jalan baru bikin miki pre-order baju atau apa, lebih ke cari uang ji itu ia bukan ji kek mau na dalam sub culture nya graffiti, alibinya graffiti.”*

Pernyataan ini menggarisbawahi batas tipis antara partisipasi otentik dalam subkultur dan eksploitasi simbol-simbolnya untuk keuntungan pragmatis. SLAP menegaskan bahwa esensi “subkultur graffiti” terletak pada komitmen untuk terus menghasilkan karya di ruang publik (*piece, throw-up, dll*) sebagai bentuk ekspresi identitas dan keberanian mengambil risiko. Sementara itu, mereka yang hanya membuat satu atau dua karya di jalanan tetapi langsung memproduksi merchandise (seperti baju) dinilai “memanfaatkan graffiti” sebagai alibi untuk profit semata (*“Alibinya graffiti tapi na manfaatkan ji ini graffiti”*).

Narasi SLAP merefleksikan ketegangan antara nilai-nilai anti-kompromi subkultur graffiti (yang berakar pada gerakan kebebasan berekspresi dan resistensi terhadap kapitalisasi ruang urban) dengan realitas kebutuhan ekonomi *writer*nya. Di Makassar, di mana ruang ekspresi seni jalanan terus bersaing dengan kebijakan penguasa kota, praktik komersialisasi hasil karya yang berlebihan dianggap mengikis makna sakral graffiti sebagai simbol perlawanan. Namun, SLAP juga tidak menafikan bahwa interaksi dengan pasar bisa terjadi—selama tidak mengubah graffiti menjadi komoditas yang terpisah dari tubuh subkultur itu sendiri.

Dinamika ekonomi kreatif dalam subkultur graffiti Makassar tidak hanya bersifat linear, tetapi juga sirkuler—sebuah siklus yang dijelaskan LIPOW melalui pengalamannya mengonversi sisa material proyek komersial menjadi medium ekspresi di jalanan. Ia menggambarkan proses ini sebagai bentuk keberlanjutan kreatif:

*“Kalau sudah projekan biasa, dipakemi untuk menggambar jalanan itu sisa-sisa projectkan. Itu-itu ji taputar-putar. Menggambar ki di jalan, naliat ki orang. Selesai menggambar di jalan, ada lagi orang liat ki minta ki lagi digambarkan, ta putar-putar ji.”*

Bagi LIPOW, sisa cat atau bahan dari proyek berbayar justru dimanfaatkan untuk menciptakan karya di ruang publik, yang kemudian menarik perhatian masyarakat dan melahirkan permintaan jasa baru. Siklus “*ta putar-putar*” ini menempatkan jalanan bukan hanya sebagai kanvas, tetapi juga sebagai galeri terbuka yang mempertemukan *writer* dengan audiens potensial. Keterlibatan publik menjadi katalisator: semakin sering karya terpampang di ruang urban, semakin tinggi peluang untuk diakses dan diapresiasi—bahkan oleh kalangan yang awalnya tidak tertarik dengan graffiti.

LIPOW menekankan bahwa keberadaan karya di ruang publik justru memperkuat nilai fungsional seni graffiti sebagai medium komunikasi massa:

*“Itu mi bagusna menggambar ia apalagi di ruang publik. Begitu ka saya kalau menggambar ka yang naliat orang, biasa itu ta 3 ta 4 orang yang datang minta jasa digambarkan.”*

Pernyataan ini mengungkap paradoks: meskipun graffiti lahir dari semangat anti-komersial, visibilitasnya di ruang publik justru menciptakan peluang ekonomi organik. Berbeda dengan kekhawatiran SLAP tentang komodifikasi yang “mengalibikan” subkultur, LIPOW melihat interaksi spontan antara *writer*, karya, dan publik sebagai bentuk legitimasi sosial. Ketika warga secara sukarela meminta jasanya setelah melihat karya di jalan, transaksi ekonomi tidak lagi dipandang sebagai pengkhianatan terhadap nilai subkultur, melainkan konsekuensi alami dari keterlibatan *writer* dengan ruang kota.

Namun, narasi LIPOW juga menyiratkan kritik implisit. Frasa “*sisa-sisa projectkan*” mengisyaratkan hierarki material: bahan berkualitas tinggi mungkin dihabiskan untuk proyek komersial, sementara ekspresi personal di jalanan hanya menggunakan limbahnya. Di sisi lain, siklus “*ta putar-putar*” justru menunjukkan adaptasi kreatif—limbah material dan residu ekonomi dikonversi menjadi modal kultural untuk mempertahankan eksistensi di ruang urban.

Perspektif LIPOW dan SLAP bersama-sama merefleksikan kompleksitas posisi *writer* graffiti di Makassar. Jika SLAP menjaga batas tegas antara partisipasi subkultur dan komodifikasi, LIPOW justru

merayakan fluiditas antara keduanya. Bagi LIPOW, jalanan adalah ruang negosiasi: ia menggunakan sisa proyek untuk berekspresi, lalu memanen apresiasi publik yang bisa dikonversi menjadi proyek baru—tanpa kehilangan kehadirannya sebagai aktor urban.

Pertautan antara praktik komersial dan non-komersial ini memperlihatkan bagaimana subkultur graffiti tidak statis. Di Makassar, di mana tekanan terhadap ruang publik terus meningkat, kemampuan beradaptasi secara ekonomis justru menjadi strategi bertahan. Namun, kedua narasi sepakat bahwa keabsahan *writer* graffiti tetap diukur dari konsistensi mereka “turun ke jalan”—sebab, seperti dikatakan LIPOW, “*bagusnya menggambar ia apalagi di ruang publik*”. Di sini, ruang publik bukan hanya lokasi, tetapi juga pernyataan politis: hak atas kota direbut melalui keberanian menempati tembok-temboknya, sekaligus merangkul risikonya.

Sebagai peneliti yang menyelami dinamika subkultur graffiti di Makassar, saya menemukan ketegangan yang dalam antara idealisme seni jalanan dan tarikan kapitalisme modern. Dalam perjalanan wawancara dengan NEOS, SLAP, LIPOW, dan LOOW, saya terus diingatkan pada konsep Theodor W. Adorno tentang seni sebagai mediasi kontradiksi sosial. SLAP, dengan sikapnya yang tegas terhadap komodifikasi, mengingatkan saya pada pandangan Adorno bahwa seni otonom harus menolak integrasi ke dalam logika pasar—sebuah bentuk perlawanan yang hanya mungkin jika seni tetap menjadi “negasi terhadap realitas palsu” (Adorno dalam Andjani, 2022:109). Ketika SLAP mengatakan, “*alibinya graffiti tapi na manfaatkan ji ini graffiti*”, saya melihat upaya mempertahankan kemurnian ekspresi subkultur, di tengah godaan untuk mengubahnya menjadi komoditas yang terfragmentasi. Bagi Adorno, seni semacam ini adalah “kritik diam-diam” yang lebih kuat daripada agitasi politik langsung (Adorno dalam Held, 1980:83).

Namun, realitas hidup *writer* jalanan tak pernah hitam-putih. LOOW, yang dengan santai bercerita tentang partisipasinya dalam proyek pemerintah *Lorong Wisata*, mengungkapkan dilema yang diabaikan dalam teori murni. “*Disitumi juga orang menghasilkan uang toh, jadi di gas saja*”, katanya. Saya teringat pada kritik Adorno tentang “kultur industri” di mana seni direduksi menjadi alat akumulasi kapital, kehilangan roh kritik sosialnya (Adorno dalam Paddison, 1993:53). Tapi di sisi lain, LOOW juga membuka mata saya pada kenyataan pahit: dalam masyarakat yang segala sesuatu telah menjadi komoditas, bahkan resistensi pun harus bernegosiasi dengan sistem untuk bertahan hidup. Adorno sendiri mengakui bahwa seni tidak bisa sepenuhnya steril dari kontaminasi masyarakat—ia adalah produk sekaligus kritik atasnya (Adorno dalam Andjani, 2022).

LIPOW memberikan perspektif lain yang menarik. Praktiknya menggunakan “*sisa-sisa proyek*” untuk karya jalanan adalah metafora hidup tentang dialektika Adornoian. Ketika ia bercerita, “*Menggambar ki di jalan, naliat ki orang. Selesai menggambar di jalan, ada lagi orang liat ki minta ki lagi digambarkan, ta putar-putar ji*”, saya melihat siklus kreatif yang mirip dengan konsep Adorno tentang seni sebagai “modus kognisi”—proses memahami dunia melalui negasi dan adaptasi (Adorno dalam Paddison, 1993:59). Bahan sisa proyek komersial yang ia daur ulang menjadi karya jalanan adalah bentuk sublimasi: limbah kapitalisme diubah menjadi medium protes, meski tetap terjebak dalam logika sistem yang ia kritik.

Di tengah ketegangan ini, saya teringat pada peringatan Adorno bahwa seni otonom harus “meledak dari dalam melalui bentuknya sendiri” (Adorno dalam Held, 1980:83). SLAP, dengan konsistensinya menciptakan *piece* dan *throw-up* di jalanan, adalah personifikasi dari prinsip ini. Namun, ketika saya mengamati karya LOOW di Pintu Nol—tembok-tembok yang dahulu ilegal kini dihalalkan sebagai atraksi wisata—saya bertanya: apakah ini kemenangan kecil subkultur atau bentuk domestikasi yang lebih halus? Adorno akan menyebutnya ilusi “kebebasan dalam keterjajahan”, di mana seni yang awalnya kritis dikemas sebagai komoditas yang memperkuat status quo (Adorno dalam Paddison, 1993:53). Menurut Rancière (2010), ini adalah contoh klasik “*aesthetics of politics*”, simbol-simbol subkultur dijinakkan untuk memperkuat narasi resmi tentang “kota kreatif”, sementara kontradiksi sosial yang melatarbelakangi seni graffiti diabaikan.

Dalam refleksi akhir, saya menyadari bahwa subkultur graffiti Makassar adalah cermin retak masyarakat kapitalis. Seperti yang dikatakan Adorno, seni tidak pernah netral—ia adalah medan

pertarungan antara kepatuhan dan pembebasan (Adorno dalam Andjani, 2022). Ketika LIPOW bersikeras bahwa, “*bagusnya menggambar ia apalagi di ruang publik*”, saya mendengar gema dari konsep “hak atas kota” yang direbut melalui keberanian menempati ruang, sekaligus pengakuan bahwa ruang itu sendiri telah menjadi komoditas langka. Di sini, graffiti bukan sekadar coretan warna-warni, melainkan bahasa tubuh kota yang memberontak—bahasa yang, meski terdistorsi oleh logika pasar, tetap menyimpan potensi kebenaran sebagaimana diyakini Adorno: seni adalah “representasi dunia yang sekaligus menjadi bagian dari kesadaran sejarah” (Adorno dalam Paddison, 1993:59).

### 3.4.2. Seni Graffiti sebagai Eksistensi Identitas

Bagi para *writer* graffiti, ruang kota bukanlah sekadar lanskap yang harus dilewati, melainkan medan di mana identitas dapat ditegaskan. Di dalamnya, graffiti menjadi sarana untuk menandai kehadiran di sebuah kota yang sering kali abai terhadap individu-individu yang tidak memiliki kuasa atas ruang. Di balik setiap *tags*, *throw-up*, atau *piece* yang menghiasi jalanan, terdapat dorongan untuk berbicara, mengklaim, dan meninggalkan jejak di tengah arus perkotaan yang terus bergerak.

Namun, kehadiran graffiti dalam ruang kota juga memunculkan ketegangan antara ekspresi individu dan kontrol sosial. Di satu sisi, graffiti dipandang sebagai gangguan visual, tindakan ilegal yang mengganggu keteraturan estetika kota. Di sisi lain, ia justru menjadi simbol dari kreativitas dan kebebasan, mengisi ruang-ruang yang sebelumnya tak bersuara. Kota, dengan segala mekanisme pengaturannya, berusaha menghapusnya, namun graffiti terus bermunculan, menandakan bahwa di balik lapisan cat yang menutupinya, selalu ada hasrat untuk berbicara.

Dalam lanskap perkotaan yang semakin dikendalikan oleh kapital dan regulasi, graffiti menjadi bentuk perlawanan terhadap homogenisasi ruang. Ia tidak meminta izin, tidak tunduk pada aturan desain kota, dan sering kali menantang batasan antara seni dan vandalisme. Lebih dari sekadar coretan di dinding, graffiti adalah wujud eksistensi yang menolak untuk dilupakan—ia adalah suara dari mereka yang ingin tetap terlihat di tengah kota yang terus berubah.

Di antara gedung-gedung yang menjulang dan jalanan yang tak pernah sepi, graffiti hadir sebagai tanda eksistensi yang menolak untuk diabaikan. Bagi para *writer* graffiti, ruang kota bukan sekadar latar belakang yang pasif, melainkan arena tempat mereka menegaskan keberadaan. Melalui garis, warna, dan komposisi yang mereka torehkan di dinding, mereka menandai ruang, meninggalkan jejak, dan menantang batas antara kehadiran dan keterlupaan.

Bagi NEOS, kehadiran karyanya di ruang publik memiliki makna yang lebih dari sekadar ekspresi seni. Ia mengungkapkan:

*“Menurutku saya cukup penting iya kalau dilihat gambarku sama orang lain, Biar dibilang deh banyaknya gambar ini orang, Biar kek penasaranki orang, siapa ini di?”*

Pernyataan ini mencerminkan bagaimana graffiti berfungsi sebagai strategi visibilitas dalam lanskap kota yang sering kali anonim. Dengan memperbanyak gambarnya di berbagai sudut kota, ia tidak hanya mengklaim ruang, tetapi juga membangun identitas yang dapat dikenali oleh orang lain.

Graffiti, dalam konteks ini, menjadi lebih dari sekadar seni jalanan—ia adalah bentuk eksistensi yang menembus batas-batas regulasi dan estetika formal kota. *Writer* graffiti tidak hanya meninggalkan karya mereka, tetapi juga memaksa kota untuk mengakui keberadaan mereka. Melalui graffiti, mereka membentuk narasi sendiri di atas permukaan kota yang terus berubah, menghadirkan pertanyaan bagi siapa pun yang melihat: *siapa pemilik jejak ini, dan apa yang ingin mereka sampaikan?*

Bagi sebagian besar *writer* graffiti, eksistensi tidak selalu berarti pengakuan yang instan. Ada dimensi waktu dalam proses ini, di mana keberadaan mereka di ruang kota mungkin baru mendapatkan perhatian atau apresiasi di masa mendatang. GEKS mengungkapkan hal ini dengan mengatakan, “*Penting itu eksistensi walau mungkin belum sekarang didapat feedbacknya atau apa. Tidak tau mi kalau nanti.*”

Pernyataan ini menunjukkan bahwa graffiti bukan sekadar tindakan sesaat, melainkan investasi eksistensial yang tertanam dalam ruang kota. Para *writer* graffiti menyadari bahwa karya mereka berinteraksi dengan publik dalam jangka waktu yang tak pasti. Ada yang memperhatikan hari ini, ada pula yang baru menyadarinya nanti—tetapi yang terpenting adalah jejak itu tetap ada.

Lebih jauh, GEKS menambahkan:

*“Kalau sekarang, kayak anu ja senang ja liatki gambarku di jalan. Biasa orang-orang awam na notice ki kayak kemarin yang ini di takis di’. Kayak begituji kayak ada kebanggan tersendiri, kepuasan tersendiri.”*

Sebagaimana ditambahkan oleh SLAP:

*“Penting juga identitas menurutku, karena kalau seumpama banyak gambar ta di jalan kayak biasa ada orang (saya juga biasa di jalanan) kayak 'deh banyak mi gambarnya di jalanan' kayak ternotice ki.”*

Ini menegaskan bahwa kepuasan dalam graffiti tidak selalu datang dari apresiasi eksplisit, melainkan dari kesadaran bahwa ada interaksi—walau hanya sekadar orang-orang yang mulai menyadari keberadaan karya tersebut. SLAP menambahkan, *“Kek begitu mi pasti langsung ki bilang ‘di mana-mana mi tawa gambarnya,’ maksudnya langsung ki teringat sama gambar-gambar lainnya”*. Ungkapan ini menunjukkan bahwa graffiti bukan hanya sekadar aktivitas menggambar, tetapi juga bentuk komunikasi visual yang menciptakan keterhubungan antara ruang dan ingatan kolektif. Semakin banyak graffiti seseorang tersebar, semakin besar kemungkinan identitasnya tertanam dalam lanskap kota dan diakui oleh orang lain. Ketika karya mereka mulai “diperhatikan” oleh orang-orang di luar komunitas, ada perasaan bangga yang muncul, bukan karena sekadar diakui, tetapi karena graffiti telah mencapai tujuannya: menjadi bagian dari lanskap kota dan memunculkan respons, sekecil apa pun itu.

Dengan demikian, eksistensi dalam graffiti bukan hanya soal siapa yang paling banyak menggambar, tetapi juga tentang bagaimana karya tersebut bertahan dalam ruang dan waktu—terus berbicara kepada publik, bahkan ketika sang *writer* tidak lagi berada di tempat yang sama. Hal ini mencerminkan bahwa identitas tidak hanya dibentuk oleh pengakuan eksternal, tetapi juga melalui refleksi dan kepuasan internal. Proses ini sejalan dengan pandangan Hall bahwa identitas terbentuk melalui representasi dan interaksi sosial. Proses ini juga melibatkan interpretasi ulang terhadap diri sendiri dan peran individu dalam masyarakat, sesuai dengan pandangan Fischer tentang etnisitas dan identitas yang harus terus ditemukan kembali oleh setiap generasi (Fischer, 1986:194; Hall, 1990:222).

Bagi *writer* graffiti, eksistensi tidak hanya sebatas pengenalan diri melalui tanda visual di ruang kota, tetapi juga berkaitan dengan tantangan dan eksplorasi medan yang lebih luas. GEKS menuturkan ambisinya untuk menggambar di tempat-tempat yang lebih sulit dan memiliki nilai simbolis yang lebih besar dalam lanskap perkotaan:

*“Sekarang spot yang mau sekali ku gambari itu kereta, maksudku moka yang pertama memang di Sulawesi yang gambar kereta, sama yang gantung-gantung itu di gedung.”*

Keinginan untuk menjadi yang pertama menggambar di kereta di Sulawesi mencerminkan bagaimana graffiti bukan sekadar aktivitas menggambar, melainkan sebuah pencapaian dalam perebutan ruang. Kereta sebagai medium bukan hanya menarik karena mobilitasnya, tetapi juga karena statusnya sebagai simbol infrastruktur modern yang jarang tersentuh oleh graffiti. Dalam hal ini, graffiti menjadi lebih dari sekadar jejak personal, melainkan sebuah pernyataan bahwa *writer* graffiti mampu menembus batas ruang yang sebelumnya dianggap tidak tersentuh.

Begitu pula dengan keinginan untuk menggambar di lokasi yang ekstrem, seperti gedung-gedung tinggi. *“Sama yang gantung-gantung itu di gedung. Semua itu ia mau kucoba. Kalau kudapat mi itu ia bangga sekali ma.”* Pernyataan ini mengindikasikan bahwa semakin sulit lokasi yang berhasil digambar, semakin besar kepuasan yang dirasakan. Hal ini sejalan dengan budaya graffiti yang menjunjung tinggi tantangan dan keterampilan teknis dalam menaklukkan ruang-ruang perkotaan yang sulit diakses.

Namun, GEKS juga menyadari bahwa pencapaian tersebut masih dalam tahap rencana. *“Tapi nantilah kalau itu, masih jarang juga tempatnya. Fokus di jalan mi dulu.”* Ini menunjukkan bahwa meskipun ada keinginan untuk berekspansi ke medan yang lebih ekstrem, ada strategi yang tetap dijalankan. Jalanan tetap menjadi ruang utama bagi graffiti, tempat di mana eksistensi dapat dibangun secara bertahap sebelum melangkah ke tantangan yang lebih besar.

Dengan demikian, graffiti tidak hanya menjadi alat eksistensi individu dalam kota, tetapi juga sebuah perjalanan menuju pengakuan dalam komunitas. Semakin berani dan unik suatu karya, semakin besar dampaknya dalam membangun identitas *writer* di dalam subkultur graffiti. Dalam konteks ini, Stuart Hall (1997), graffiti menjadi sarana bagi individu untuk mengekspresikan diri dan membentuk identitas mereka melalui karya visual yang ditempatkan di ruang publik.

Anthony Giddens dalam *Modernity and Self-Identity* (1991) menekankan bahwa dalam era modernitas lanjut, individu secara reflektif membentuk identitas mereka melalui pilihan dan tindakan sehari-hari. Praktik graffiti di Makassar mencerminkan refleksivitas ini, di mana para *writer* secara sadar memilih lokasi, gaya, dan kata dalam karya mereka untuk membentuk dan menegaskan identitas mereka di mata publik. Giddens juga menyoroti bagaimana identitas diri dapat dikomodifikasi melalui narasi media dan strategi pemasaran yang menekankan gaya dengan investasi makna personal. Dalam konteks subkultur graffiti di Makassar, fenomena ini tercermin melalui kolaborasi antara *writer* graffiti dan entitas komersial.

Saya menemukan bahwa beberapa *writer* seperti JINX8501 telah berkolaborasi dengan Pyur Cafe dan beragam merchandise bermerek (Vicious Pain, Deasy, dan Greedy Dust), LOOW melakukan kolaborasi kreatif dengan Café UWEST, DASHES bekerja sama dengan Fallacy Skateboard, FATALITAS dengan merchandise merek Crasher & Vandley, sementara RHAPS berkolaborasi dengan Wirs Kopi dalam medium gelas kopi. Kolaborasi ini berbentuk penggunaan objek karya seni graffiti yang berbentuk identitas *writer* tersebut. Kolaborasi semacam ini mengindikasikan proses komodifikasi identitas di mana karya seni dan persona *writer* diintegrasikan ke dalam strategi pemasaran dan branding komersial.

Melalui kolaborasi ini, identitas *writer* graffiti tidak lagi hanya berfungsi sebagai ekspresi personal atau bentuk resistensi terhadap norma sosial, tetapi juga menjadi bagian dari mekanisme pasar yang memanfaatkan keindahan karya subkultur untuk tujuan komersial. Hal ini sejalan dengan pandangan Giddens bahwa identitas diri dalam masyarakat modern sering kali dibentuk dan dimediasi oleh narasi media dan praktik pemasaran yang mengedepankan gaya hidup tertentu.

Namun, penting untuk mempertimbangkan bahwa kolaborasi antara *writer* graffiti dan entitas komersial dapat memiliki dampak ganda. Di satu sisi, hal ini dapat memberikan platform lebih luas bagi *writer* untuk mengekspresikan karya mereka dan mendapatkan pengakuan yang lebih besar. Di sisi lain, terdapat risiko bahwa esensi asli dari ekspresi subkultural dapat tereduksi atau terdistorsi oleh tuntutan komersial. Oleh karena itu, *writer* perlu menavigasi kolaborasi semacam ini dengan cermat untuk menjaga integritas identitas dan karya mereka.

Sepuluh menit yang digunakan *writer* graffiti untuk menerapkan pilox/cat pada permukaan adalah bagian dari proses produksi karya graffiti. Namun, untuk menciptakan nilai estetis yang tinggi, yang mengubah karya graffiti menjadi sebuah komoditas, *writer* graffiti bersama dengan seluruh ekosistem dunia seni menjalani proses kerja yang sangat panjang, yang tak terhitung dalam hal waktu dan tenaga. Berbagai eksperimen yang dilakukan bertahun-tahun, serta pengembangan keterampilan dan pencarian inspirasi, merupakan bagian dari perjalanan tersebut. Selama itu, mereka bergaul dengan berbagai individu—sesama *writer*, penikmat, dan anggota komunitas lainnya—yang memperluas wawasan mereka dan mengonfirmasi nilai estetis karya yang mereka buat. Kreativitas *writer* graffiti tak lepas dari kekayaan sosial yang ada di masyarakat. Selain itu, apresiasi dari orang-orang biasa yang menyaksikan karya mereka, baik dalam bentuk kritik maupun sekadar berbagi foto di media sosial, turut menghasilkan nilai dalam ekonomi perhatian (*attention economy*).

Pada dasarnya, nilai guna seni tidak hanya berasal dari kerja *writer*, tetapi juga dari kerja seluruh masyarakat yang terlibat dalam penilaian terhadap karya tersebut. Proses valorisasi nilai tukar seni di pasar barang dan spekulasi pasar mengasumsikan bahwa kerja konkret masyarakat yang mereproduksi nilai guna seni tidak memiliki hubungan dengan nilai tukar seni. Namun, kenyataannya, nilai seni terbentuk secara sosial melalui kerja *writer* dan kerja-kerja reproduktif masyarakat. Nilai guna dan nilai tukar seni, seperti halnya nilai uang dan nilai semua komoditas lainnya, adalah “kristal substansi sosial” (Marx, 1867/2013, hal. 19).

Maka, ketika perusahaan membeli/berkolaborasi dengan karya *writer* graffiti dengan harga murah dan kemudian menjual komoditasnya dengan harga yang jauh lebih tinggi, ia tidak hanya mengambil nilai lebih dari *writer* graffiti tersebut, tetapi juga mencuri nilai lebih dari seluruh dunia seni—dari kita semua yang turut mereproduksi reputasi sosial *writer* graffiti dan segala lapisan kekayaan pengetahuan sosial yang mengelilinginya.

Seni bukanlah komoditas seperti barang pada umumnya, karena benda seni memiliki dimensi imaterial yang memungkinkan nilai gunanya terus terjaga dan berkembang. Berbeda dengan nasi yang nilainya habis setelah dikonsumsi, nilai seni tidak pernah habis; ia justru melimpah dan bahkan bertambah nilainya ketika dinikmati oleh banyak orang (atau dalam istilah seni: diapresiasi). Seni, seperti halnya buruh, adalah komoditas yang tercipta dari kekayaan sosial dan kerja reproduksi sosial masyarakat.

Kelebihan dalam produksi seni inilah yang membuatnya terlihat seolah-olah “tidak ternilai.” Memang, seni tidak ternilai dalam dunia yang ideal dan setara, namun dalam kapitalisme, tidak ternilai (*priceless*) berarti tidak dibayar.

Nilai guna seni berasal dari kerja-kerja reproduktif yang menghasilkan nilai lebih bagi kapital, namun nilai tersebut tidak dibayarkan kembali ke masyarakat yang menghasilkan kekayaan sosial seni. Ekstraksi nilai lebih oleh kapital tidak hanya terjadi dalam produksi seni, tetapi juga dalam reproduksi masyarakat yang mengapresiasi seni. Oleh karena itu, proses dan relasi sosial yang direproduksi oleh kerja-kerja seni graffiti juga menjadi sumber nilai lebih bagi kapital.

Pertama-tama, kita harus mengakui dengan sederhana bahwa nilai seni graffiti bersumber dari kerja, baik kerja berupa maupun tidak berupa. Namun, janganlah mengakui bahwa benda seni dan penikmat adalah pekerja. *Writer* graffiti pun masih kerap menyangkal dirinya sebagai pekerja, umumnya demi mempertahankan ciri khasnya sebagai individu bebas dan eksentrik. Akar masalahnya, menurut saya, bukan karena *writer* kurang progresif atau kurang Marxis. Melainkan, karena posisi kebanyakan *writer* graffiti dalam basis material bukanlah sebagai pekerja upahan (*wage-labourer*). Ini menyulitkan *writer* graffiti untuk mengidentifikasi diri sebagai pekerja, yang dalam praksis Marxis klasik, disempitkan menjadi buruh pabrik dalam relasi kapitalisme industrial.

Ketika *writer* seni graffiti menciptakan karya berdasarkan keinginannya sendiri, ia adalah pekerja non-produktif yang menghasilkan nilai guna untuk dirinya, seperti untuk melampiaskan emosi atau terapi diri. Namun, begitu karyanya dibagikan dan dinikmati oleh orang lain, nilai guna tersebut berubah menjadi nilai guna sosial. Meskipun *writer* tidak menjual karyanya, misalnya, untuk menjaga kesucian seni dari transaksi uang, karya seni yang diberikan secara gratis telah memasuki dunia sosial yang dikuasai oleh kapitalisme, di mana *writer* kehilangan otonomi atas ekstraksi nilai karyanya.

Saya telah menyadari bahwa para perancang pembangunan kapitalis kini memahami bahwa mengubah seluruh hubungan sosial menjadi komoditas akan berakhir dengan kontraproduktivitas bagi akumulasi kapital. Hal ini karena mereka harus mengkompensasi seluruh kerja masyarakat yang terjadi dalam “pabrik sosial” (Caffentzis & Federici, 2014, para.12). Kapitalisme menggunakan istilah komunalisme dan kesukarelawanan sebagai retorika untuk menyamarkan peran kerja tidak berbayar yang ternyata sangat vital bagi kelangsungan reproduksi kapital dalam jangka panjang. Oleh karena itu, alih-alih terus meratapi totalitas produksi kapitalis, saya percaya bahwa dengan melihat integritas antara seni dan kapital, subkultur seni graffiti memiliki potensi untuk menggoyahkan inti kapitalisme, khususnya melalui penghancuran politik upah dan perombakan mekanisme reproduksi sosial.

Namun, seni graffiti dapat menjadi kekuatan kontra-produktif yang diartikan sebagai tindakan atau praktik yang tidak hanya tidak berkontribusi pada produktivitas nilai lebih dalam ekonomi kapitalis, tetapi juga secara aktif menentang atau mengganggu struktur nilai dan estetika yang didominasi oleh kapitalisme dalam ruang perkotaan. Praktik “bombing”—yang tidak mengedepankan keindahan seni—misalnya, di mana *writer* graffiti secara masif menciptakan karya di berbagai sudut kota tanpa izin resmi, sering dianggap sebagai bentuk vandalisme oleh otoritas dan masyarakat umum. Namun, bagi subkultur graffiti, tindakan ini merupakan upaya untuk merebut kembali ruang publik dari dominasi komersial, privatisasi dan homogenisasi yang dipaksakan oleh kekuatan kapitalis. Dengan demikian, meskipun dianggap merusak

atau mengganggu oleh beberapa pihak, praktik ini berfungsi sebagai pernyataan identitas dan resistensi terhadap struktur sosial dan ekonomi yang ada.

Saya menyadari bahwa meskipun mekanisme “bombing” pada subkultur seni graffiti berada di ruang otonom yang dianggap berada “di luar” kapitalisme, kenyamanan itu ironisnya bisa saja kompatibel, atau paling tidak ko-eksis dengan kapitalisme. Hal ini terjadi jika kolektivisasi atas kerja-kerja non-produktif yang dilakukan tidak diarahkan untuk bertransformasi menjadi strategi terpadu yang secara efektif menekan kapitalisme. Saya berpendapat bahwa pendekatan kontra-produktif untuk menyelesaikan masalah ini dapat menyatukan *writer* dan masyarakat sebagai rekan kerja yang setara, bukan hanya *writer* yang secara abstrak menyatakan solidaritas dengan pekerja.

### **3.4.3. Seni Graffiti sebagai Kesenangan Berekspresi**

Sebagai peneliti lapangan yang mendalami subkultur seni graffiti di Makassar, saya menyaksikan langsung sebuah fenomena menarik yang kerap disalahpahami. Di tengah gemuruh paksaan pasar yang mencoba mengkomodifikasi setiap bentuk kreativitas, saya mendapati bahwa seni graffiti bagi banyak *writer* bukanlah sarana untuk menyampaikan pesan tersembunyi atau simbol perlawanan yang harus diuraikan.

Dalam pengamatan saya, mayoritas *writer* graffiti di kota ini berekspresi murni karena hasrat untuk mencipta dan menikmati keindahan yang spontan. Mereka mewarnai dinding-dinding kota bukan untuk menyampaikan ideologi atau kritik sosial, melainkan sebagai ungkapan kebebasan berekspresi—sebuah pelarian dari logika pasar yang kerap menilai kreativitas melalui keterukuran makna hingga bernilai ekonomi. Saya pun terkesima melihat bagaimana setiap semprotan cat mencerminkan kegembiraan dan kebebasan yang tulus, tanpa dibelenggu oleh keharusan untuk menyematkan pesan tertentu.

Di antara goresan warna yang muncul, tak semua karya bermuatan narasi tersendiri. Bagi sebagian besar *writer*, seni graffiti adalah bentuk kebahagiaan dalam berkarya, sebuah wujud kesenangan berekspresi yang melebur dengan kehidupan urban. Mereka membiarkan karya-karyanya berbicara dalam keindahan visual semata, menyuguhkan pengalaman yang lebih kepada perasaan dan persepsi, bukan pada struktur pesan yang dipaksakan.

Melalui pendekatan etnografi, saya belajar bahwa keaslian kreativitas itu tidak harus selalu dikemas dalam simbol atau ideologi. Kadang, dalam kesederhanaan sebuah goresan warna, terdapat sebuah keajaiban; keajaiban yang mengajak kita untuk menikmati momen dan ruang tanpa harus selalu mencari makna tersembunyi. Di sanalah, saya menemukan bahwa seni graffiti, dalam bentuknya yang paling murni, adalah perayaan dari kebebasan individu—sebuah kesenangan berekspresi yang menolak/tidak mudah untuk terjebak dalam kerangka komersialisasi.

Dalam salah satu wawancara mendalam, NEOS—seorang *writer* graffiti—mengungkapkan pandangannya dengan lugas:

*“Kalo terkenal, nda harusja saya terlalu terkenal iya, moja saya turun di jalan, bukanji saya terkenal yang menjadi motivasi utamaku menggambar. Biar ini identitas graffitiku nda terkenal biarmi yang penting turun di jalan. saya lebih menyenangi proses menggambar, karena kayak menyenangkanji kasih makan hasratku.”*

Pernyataan ini membuka mata saya bahwa bagi banyak *writer* graffiti, esensi berkarya terletak pada kenikmatan dalam proses itu sendiri, bukan pada pengakuan publik atau ketenaran semata. Saya melihat bagaimana mereka memilih untuk tetap anonim—tidak karena ingin menghindari sorotan, tetapi karena mereka lebih menghargai kebebasan untuk berekspresi secara otentik. Di tengah hiruk-pikuk kota, seni graffiti pun hadir sebagai wujud kebahagiaan dan pelarian, di mana setiap goresan adalah cara mereka merayakan kehidupan tanpa harus terjebak dalam tuntutan pasar yang terus mencoba mengukur nilai kreativitas melalui pembentukan popularitas.

Melalui pendekatan etnografi, saya belajar bahwa dalam dunia graffiti, yang terpenting adalah momen penciptaan itu sendiri. Proses menggambar di dinding menjadi ritual yang “menyegarkan” jiwa, seperti memberi makan hasrat batin yang tak terpuaskan oleh logika ekonomi. Di sinilah letak kekuatan subkultur ini—kebebasan untuk berkarya dengan sepenuh hati, tanpa harus menuruti standar komersial atau mencari validasi eksternal.

Dalam setiap langkah penelitian saya, saya terus merefleksikan betapa mendalamnya makna di balik setiap semprotan warna. Seni graffiti, dengan segala spontanitasnya, mengajarkan kita bahwa kebahagiaan berekspresi tidak harus selalu disandingkan dengan pencapaian ketenaran. Yang terpenting adalah keberanian untuk turun ke jalan, membiarkan kreativitas mengalir, dan menikmati setiap detik proses penciptaan itu.

Saya semakin terpicu oleh cara para *writer* subkultur ini merasakan setiap momen berkarya. Saya teringat dengan jelas salah satu wawancara bersama NEOS, yang dengan kejujuran penuh menceritakan ritual pribadinya sebelum memulai aksi. Dia berkata:

*"Kalau sebelumku menggambar, saya liat-liati anunya anak-anak, deh kayak nda mallnya ini orang ditangkap polisi, pasnya kucoba, deh begini pae rasanya, adrenalinki, kayak uji jantung hahahahaha seru!"*

Pernyataan ini menggambarkan betapa intens dan hidupnya pengalaman yang ia rasakan. Sebelum menyentuh dinding dengan semprotan cat, NEOS seolah-olah melakukan sebuah ritual—mengamati situasi sekitar, menyerap setiap detail yang ada, dan merasakan detak jantung yang berpacu. Bagi dia, setiap goresan bukan sekadar karya estetis, melainkan sebuah petualangan yang memacu adrenalin, seperti uji jantung yang penuh kejutan. Tak hanya NEOS, perjalanan awal memasuki dunia seni graffiti juga diungkapkan oleh GEKS. Menurut GEKS, tahun 2017 menjadi momen penting ketika ia diperkenalkan dengan subkultur ini melalui seorang teman yang dipanggil "Galang." Ia bercerita:

*"Tahun 2017 mulainya sama temanku ada dibidang galang. Dia yang influens ka untuk menggambar ditembok ia. Sebenarnya dulu liat-liat ja gambar dulu dijalan. Salah satunya itu ada dibidang spam sama jinx yang kulihat awalnya. Terus tertarik ka karena kulihat pas gambar langsung dijalan...kayak 'wuishh keren juga ini di'. Maksudnya berani. Mulai ma' tertarik itu. Sketa-sketa ma' di buku, kertas. Sudah itu datang ma' ke toko grafitis store, ritus. Jadi dari dulu memang ketertarikan itu memang adrenalin. Sering ka memang hobi-hobi ekstrim."*

Cerita GEKS memperlihatkan bagaimana ketertarikan awalnya terbangun dari pengamatan karya yang berani di ruang publik, yang memicu rasa adrenalin serupa dengan hobi-hobi ekstrem. Proses inilah yang mendorongnya untuk mengeksplorasi lebih jauh, mulai dari menggambar di buku dan kertas hingga merambah ke dunia nyata melalui kunjungan ke toko Ritus Street sebagai bagian dari ruang pendewasaan dalam subkultur ini.

Saya pun merasakan betapa mendalamnya makna kebebasan yang terpancar dari pernyataannya. Di tengah hingar-bingar kota, di mana logika pasar mencoba mengatur dan mengkomodifikasi setiap bentuk ekspresi, NEOS dan GEKS memilih untuk merayakan proses itu sendiri—merasakan setiap denyut adrenalin sebagai bukti nyata bahwa seni graffiti adalah tentang menikmati kebebasan berekspresi. Tak perlu mengutamakan popularitas atau pengakuan luas, yang terpenting adalah keaslian momen ketika kreativitas itu mengalir, seolah-olah setiap semprotan adalah tarian antara keberanian dan kenikmatan yang spontan.

Saya juga mendapatkan perspektif menarik dari SLAP mengenai awal mula keterlibatannya dalam dunia graffiti. SLAP mengungkapkan:

*"Saya masuk dalam subkultur graffiti itu waktu SMA lah kayaknya. 2018-2019, sekitar begitulah. Awalnya kayak iseng coret-coret ditemboknya orang sebelum terlalu kayak paham tentang dunia graffiti, lama kelamaan kayak mood ki gambar dijalanan kayak penasaran ji masuk di dunia graffiti. Penasaran, lama kelamaan kayak cari tau lagi tentang graffiti."*

Dari kata-katanya, saya menangkap bahwa keterlibatannya bermula dari rasa penasaran dan keisengan, tanpa adanya tekanan untuk memahami atau mengkomersialkan seni graffiti. Awalnya, SLAP hanya melihatnya sebagai sebuah kegiatan iseng, coret-coret di dinding yang secara perlahan membuka jendela pengenalan ke dunia yang lebih kompleks dan penuh makna. Rasa penasaran tersebut tumbuh seiring waktu, mendorongnya untuk lebih mendalami dan mencari tahu tentang seluk-beluk graffiti. Bagi

SLAP, seperti halnya beberapa informan lainnya, graffiti merupakan bentuk ekspresi yang tumbuh secara natural—dimulai dari keinginan sederhana untuk berekspresi dan menemukan identitas di ruang publik, yang kemudian berkembang menjadi sebuah subkultur dengan kekayaan pengalaman dan dinamika yang unik.

Data dari SLAP ini memperkaya pemahaman saya bahwa awal mula masuk ke dalam dunia graffiti sering kali tidak diwarnai oleh niat untuk mendapatkan popularitas atau keuntungan, melainkan berasal dari rasa ingin tahu yang mendalam dan kegembiraan dalam bereksperimen. Hal ini menggarisbawahi esensi autentik dari subkultur graffiti yang selalu menekankan kebebasan dan pencarian jati diri di tengah hiruk-pikuk kehidupan urban.

Dalam dialog yang kian mendalam mengenai motivasi pribadi dalam berkarya, SLAP mengungkapkan bahwa keuntungan utama yang ia rasakan adalah kepuasan batin dari setiap karya yang dihasilkan. Baginya, kesenangan pribadi merupakan inti dari pengalaman menggambar di ruang publik. Seperti yang diungkapkan olehnya:

*“Keuntungannya bagiku, kesenangan pribadi ji saya ia menurutku karena kalau seumpama habis ki menggambar di jalan atau jalan jalan ki diliatki gambar ta kek apa di kek senang jiki liat gambar ta. Kesenangan pribadiji ia menurutku. Yang bikin ka masih betah di subkultur graffiti itu karena semakin banyak writer di makassar, masa moka berhenti na masih apa di’ masih enak ki kalau turun ki.”*

Dari pernyataan ini, saya menangkap bahwa bagi SLAP, nilai sebenarnya terletak pada kenikmatan dan kebahagiaan yang muncul setiap kali karyanya terpampang di dinding kota. Tak hanya sekadar aktivitas iseng, aktivitas menggambar di jalan menjadi momen untuk berbagi pengalaman dan menikmati apresiasi visual yang spontan—sebuah penguatan atas identitas pribadinya sebagai bagian dari komunitas graffiti.

Lebih dari itu, keberadaan komunitas *writer* yang terus tumbuh di Makassar juga memberi warna tersendiri, menciptakan atmosfer yang mendukung agar para *writer* tetap betah dan terus turun ke jalan. Hal ini menunjukkan bahwa dinamika sosial dan pertumbuhan subkultur graffiti tidak hanya memperkaya pengalaman individual, tetapi juga membentuk sebuah jejaring sosial yang intim di tengah ruang perkotaan.

Saya semakin memahami bahwa bagi sebagian *writer* seni graffiti, esensi berkarya tidak terletak pada keuntungan finansial atau pengakuan luas. Dalam obrolan santai yang penuh keakraban, NEOS, salah satu *writer* graffiti, mengungkapkan pandangannya dengan nada bercanda:

*“Ndada iya kalo keuntungan, ituji saya hasratku yang terpenuhi, dihabisiji uang hahahaha.”*

Dari pernyataan itu, saya menangkap sebuah realitas: keuntungan dalam bentuk materi hanyalah bonus kecil yang secara tidak langsung menyuburkan hasrat berkarya. Bagi NEOS, setiap semprotan cat bukanlah soal menghitung nilai ekonomi, melainkan tentang memuaskan keinginan batin yang terpancar melalui proses kreatif itu sendiri. Ia menyampaikan bahwa dalam setiap goresan di dinding, yang terpenting adalah kebahagiaan dan kepuasan yang ia rasakan, bukan sekadar hasil komersial.

Saya merasa pernyataan ini semakin menegaskan bahwa dalam dunia graffiti, spontanitas dan keaslian adalah mata uang yang jauh lebih berharga daripada keuntungan materi. Di tengah hiruk-pikuk ruang perkotaan yang kerap kali terjebak dalam logika pasar, tindakan NEOS mengajarkan bahwa seni adalah tentang mengejar kepuasan sejati—sebuah perayaan atas kebebasan berekspresi yang tidak perlu diukur dengan uang. Setiap karya yang ia ciptakan merupakan bukti bahwa hasrat untuk berkarya melampaui nilai ekonomis, sebuah ritual yang menyatu dengan detak jantung kota dan kehidupan urban yang dinamis.

Saya menyadari betul bagaimana adrenalin menjadi bahan bakar utama dalam proses berkarya bagi para *writer* seni graffiti. Dalam salah satu wawancara, NEOS dengan santai menyampaikan:

*“Ndadaji maksudnya iya, karna adrenalinji saya kucari, lebih kusuka menggambar di kota daripada di desa, apalagi kayak di kotanya orang lain, deh lebih memacu adrenalinki karna nda ditauki, lebih kusukaji saya di jalan.”*

Pernyataan tersebut menggambarkan secara jelas bahwa bagi NEOS, kota merupakan panggung yang penuh tantangan dan kejutan. Di tengah keramaian dan anonimitas ruang kota, setiap semprotan cat menjadi sebuah petualangan yang memacu detak jantung. Saya melihat bahwa keberadaan orang lain di ruang publik justru menambah intensitas adrenalin—suatu sensasi yang sulit ditemukan di desa yang lebih tenang dan homogen.

Bagi NEOS, ruang perkotaan adalah tempat di mana ketidakpastian dan keragaman menjadi katalisator bagi kreativitasnya. Proses menggambar di jalanan kota adalah tentang menikmati momen-momen spontan yang menantang, di mana setiap goresan adalah wujud kebebasan berekspresi. Melalui sudut pandang ini, saya pun terinspirasi untuk lebih memahami bahwa seni graffiti adalah manifestasi hidup dari keinginan untuk terus merasakan adrenalin—sebuah upaya untuk mengukir identitas yang autentik di tengah dinamika urban yang terus berubah.

Saya menemukan bahwa ruang pertemanan dalam subkultur ini memainkan peran yang sangat vital. GEKS, salah satu informan saya, menuturkan bagaimana pengalaman berkarya bukan hanya soal teknik dan ekspresi visual, melainkan juga tentang interaksi dan pertukaran pengalaman dengan berbagai latar belakang yang berbeda.

Dalam kata-katanya, GEKS menyampaikan:

*“Terutama itu ia sirkel pertemanan; lebih luas, lebih banyak di tau. Bukanji tentang graffiti dibahas memang sama anak-anak graffiti ki tapi adaji background yang misalnya ada tukang masak. Kan bisa ki belajar dari situ, ada pengalaman baru lah.”*

Pernyataan tersebut mengungkapkan bahwa subkultur graffiti tidak bersifat eksklusif. Lebih dari sekadar diskursus tentang seni graffiti, ruang pertemanan di subkultur graffiti ini meluas hingga mencakup saling berbagi pengalaman hidup dari berbagai latar belakang—misalnya, seorang *writer* yang juga tukang masak sekalipun bisa menjadi sumber inspirasi dan pembelajaran hidup bagi *writer* lain. Saya mengamati bahwa dengan membuka diri terhadap keberagaman pengalaman, para *writer* graffiti dapat menemukan ide-ide segar yang mendorong kreativitas dan keahlian baru mereka di bidang lain.

Bagi GEKS, dan tampaknya juga bagi banyak rekan di lapangan, seni graffiti adalah sebuah perjalanan yang selalu dikaitkan dengan penemuan dan pertukaran pengalaman baru. Proses belajar dari interaksi dengan berbagai elemen masyarakat inilah yang tidak hanya memperkaya teknik dan gaya berkarya, tetapi juga memperluas identitas dan narasi pribadi yang terpampang di setiap dinding kota. Dalam konteks ini, graffiti menjadi lebih dari sekadar bentuk ekspresi; ia adalah wadah pembelajaran dan pengalaman hidup yang tak terduga, menjadikan setiap karya sebuah cerita yang berkembang melalui interaksi sosial yang dinamis.

Saya mencatat dengan seksama setiap ungkapan autentik yang mengalir dari para *writer*. GEKS, salah satu informan saya, memberikan gambaran mendalam tentang perjalanan dan motivasinya dalam berkarya. Tak hanya tentang adrenalin dan keberanian, GEKS juga mengungkapkan sikapnya terhadap hal-hal yang sering dianggap sebagai nilai komersial. Dalam percakapannya, ia mengatakan:

*“Kalau merchandise pribadi pernah bikin, tapi kan tidak disitu anuku ia, tidak cari ka benefit dari itu. Sekedar arsip-arsip dokumentasi gambarji.”*

Pernyataan ini menegaskan bahwa, bagi GEKS, kegiatan menciptakan merchandise identitas pribadi bukanlah tentang mengejar keuntungan, melainkan sekadar sarana untuk mendokumentasikan perjalanan kreatifnya. Dengan demikian, arsip-arsip tersebut menjadi bagian dari ritual pribadi yang merekam setiap momen inspirasi—sebuah bentuk dokumentasi yang mengabadikan proses berkarya tanpa tekanan komersial.

Saya merasa data wawancara ini semakin menguatkan pemahaman bahwa dalam dunia graffiti, keaslian dan kepuasan batin jauh lebih utama daripada pencapaian materi. GEKS, seperti banyak *writer* lainnya, menjadikan proses berkarya sebagai ekspresi murni yang melampaui nilai ekonomi, di mana setiap karya adalah rekaman perjalanan adrenalin dan hasrat kreatif yang terus berkembang di tengah ruang urban Makassar.

Di balik keheningan dinding-dinding kota, ia menemukan kenikmatan yang mendalam dalam menuangkan pikirannya melalui seni. Meskipun masa depannya masih terbuka, GEKS dengan polos menyatakan kegemarannya untuk terus berkarya di jalanan. Dalam kata-katanya:

*“Mungkin sekarang lagi suka ka dijalan toh, tidak tau mi kalau rencana ka berkeluarga kah atau bagaimana, tapi mudah-mudahan dijalan ia terus, kusuka skali! kenikmatan menuangkan pikiran ke dalam tembok itu seusatu yang mahal ki!”*

Data tersebut menegaskan bahwa bagi GEKS, dan tentunya bagi banyak *writer* lainnya, ruang publik merupakan tempat di mana adrenalin dan kebebasan berekspresi berpadu. Bukan hanya tentang pencarian keuntungan atau popularitas, melainkan tentang momen-momen otentik yang terpancar saat ide dituangkan ke dalam tembok. Setiap goresan cat adalah perayaan atas kebebasan, sebuah pengalaman yang tak ternilai—kenikmatan yang mahal karena ia mampu menyatu dengan kehidupan kota secara spontan.

Saya menyaksikan bagaimana pengalaman di jalanan tidak hanya menjadi ruang ekspresi, tetapi juga sebuah arena pembentukan keberanian dan ketangguhan mental. SLAP, salah satu informan saya, menggambarkan secara lugas dampak yang ia rasakan dari aktivitasnya di jalan. Ia menyatakan:

*“Kalau saya dampaknya ke diriku kayak lebih berani ka ambil resiko karena kebiasaan ka dijalan turun, kan kalau dijalan banyak resiko nya, warga kah, geng motor yang lewat atau polisi, jadi kayak mendidik mental.”*

Dalam pernyataan tersebut, saya menangkap bahwa setiap kali turun ke jalan, di tengah potensi risiko seperti interaksi dengan warga, ormas, geng motor, atau kehadiran polisi, SLAP merasakan peningkatan keberanian yang signifikan. Pengalaman-pengalaman ini, meskipun penuh dengan tantangan, berfungsi sebagai latihan mental—sebuah pendidikan yang mengasah tekad dan keberanian. Di balik setiap semprotan cat yang tercipta, tersimpan proses pembelajaran diri yang mendalam, di mana risiko yang ada menjadi pendorong untuk terus bereksperesi secara autentik di ruang publik. Dengan demikian, aktivitas di jalan tidak hanya menciptakan karya seni, tetapi juga memperkuat mental para *writer* dalam menghadapi dinamika kehidupan urban.

Menyusuri ruang penuh warna di kota Makassar, saya seolah diundang ke dalam sebuah simfoni perlawanan—di mana setiap goresan cat di dinding bercerita tentang keberanian menolak komersialisasi kreativitas. Saya melihat langsung bagaimana *writer* graffiti mengukir identitas mereka melalui ekspresi yang murni, menolak untuk terjebak dalam sistem kapitalisme yang kerap mengasingkan jiwa-jiwa kreatif dari karya mereka (Marx, 1844/1964).

Dalam perjalanan penelitian saya, saya semakin menyadari bahwa konsep alienasi menurut Marx sangat relevan di lapangan; individu merasa terasing dari hasil karyanya ketika kreativitas dijadikan komoditas, dan saya melihat bahwa bagi banyak *writer*, proses berkarya lebih berarti daripada mengejar nilai ekonomis. Berkarya di jalanan memiliki kenikmatan tersendiri yang tidak didapatkan dalam ruang-ruang formal dan legal (Marx, 1844/1964).

Saya juga mencatat bahwa pengalaman awal memasuki dunia graffiti sering kali dipicu oleh adrenalin dan rasa ingin tahu, yang mendorong para *writer* untuk belajar dari interaksi dengan berbagai lapisan masyarakat, sekaligus menolak pembatasan ruang publik yang kian diprivatisasi (Harvey, 2008).

Lebih jauh, saya mengamati bahwa keberanian untuk turun ke jalan dan menghadapi risiko—seperti interaksi dengan warga, ormas, geng motor, atau kehadiran polisi—telah mendidik mental para *writer*, sehingga ruang publik, meskipun penuh tantangan, menjadi arena untuk melatih keberanian dan merebut kembali hak atas ruang bersama yang semakin tergerus oleh logika pasar (Harvey, 2008).

Secara keseluruhan, saya melihat praktik seni graffiti di Makassar sebagai upaya perlawanan terhadap alienasi dan privatisasi ruang publik, di mana para *writer* tidak terpaku pada nilai komersial dan konstruksi atas ruang perkotaan, serta memilih untuk mengekspresikan identitas mereka secara otentik di ruang yang seharusnya inklusif—suatu bentuk *reclaiming space* yang menegaskan kembali hak atas kota (Marx, 1844/1964; Harvey, 2008).

## BAB VI

### PENUTUP

#### 4.1. Kesimpulan

Di balik kerumitan garis dan lapisan warna yang menutupi dinding-dinding Makassar, ada pola kerja yang mencerminkan dinamika subkultur graffiti. Proses berkesenian mereka terbagi atas dua bentuk utama: bombing dan pieces. Dua praktik ini tidak hanya mencerminkan preferensi estetika, tetapi juga strategi bertahan dalam ruang kota yang sarat dengan kontrol dan produksi nilai kapitalisme.

Bombing, ibarat hujan yang datang tiba-tiba dan cepat, adalah seni yang mengutamakan kecepatan dan keberanian. Jenis gambar seperti *throw-ups*, *hollow* dan *tags* mendominasi praktik ini, dengan garis-garis sederhana dan nama-nama yang dilukis secara efisien. Bombing sering kali dilakukan di pusat-pusat kota, di mana ruang memiliki produksi nilai yang tinggi bagi sistem kapitalis: tembok-tembok di tepi jalan raya, ruko, jembatan layang, dan tiang-tiang besar reklame menjadi sasaran utama. Di tengah gemuruh kendaraan dan hiruk-pikuk kota, bombing menjadi proklamasi visual untuk masyarakat yang melewati ruang-ruang tersebut. Namun, tindakan ini juga penuh risiko. Waktu yang singkat untuk melukis berarti ancaman dari patroli polisi atau warga bisa datang kapan saja.

Sebaliknya, pieces adalah bentuk seni yang lebih lambat dan penuh perenungan. Pieces dilakukan di tembok-tembok kota yang memiliki produksi nilai lebih rendah—seperti tembok-tembok kosong di kawasan industri tua, lorong sempit, atau bangunan yang terlupakan. Tidak ada tekanan waktu yang sama seperti dalam bombing, sehingga pieces lebih berorientasi pada keindahan seni. Bentuk-bentuk kompleks, perpaduan warna yang berlapis, hingga karakter-karakter unik sering kali muncul dalam karya ini—yang biasanya pembentukan identitas seni graffiti hanya berisi gabungan huruf ataupun angka. Pieces adalah tempat di mana para *writer* graffiti dapat benar-benar mengekspresikan kreativitas mereka tanpa terburu-buru. Pieces lebih menekankan pentingnya keindahan dan sentuhan keterampilan *writer*, sedangkan bombing lebih menekankan kecepatan, teknisitas dan jumlah gambar yang tersebar dalam ruang dan waktu tertentu.

Namun, perbedaan lokasi dan intensitas ini mencerminkan ketegangan mendalam antara seni dan sistem kapitalisme kota. Ruang-ruang dengan nilai produksi tinggi, seperti jalan utama dan pusat perbelanjaan, diwarnai dengan logika kapitalis yang mengutamakan fungsi komersial dan kontrol estetika yang seragam. Di tempat ini, bombing muncul sebagai tantangan langsung terhadap dominasi kapitalisme atas ruang. Sementara itu, pieces menghuni “pinggiran” yang sering kali terabaikan, memberikan kehidupan baru pada ruang-ruang yang dianggap kurang bernilai oleh struktur dominan.

Di tengah solidaritas dan cita-cita bersama, aku juga menemui keragaman pandangan tentang apa yang sebenarnya menjadi nilai utama dalam subkultur ini. Seiring aku semakin mendalami, aku mulai menyadari adanya perbedaan mendalam dalam cara mereka memandang tujuan dan hakikat dari seni graffiti itu sendiri. Di satu sisi, aku menyaksikan bagaimana sebagian *writer* sangat menekankan keindahan karya dan pentingnya senioritas. Namun, aku juga menemui rekan-rekan yang lebih mengutamakan nilai kebersamaan dan kesetaraan estetika. Bagi mereka, setiap *writer* memiliki hak yang sama untuk berekspresi tanpa harus terikat oleh hierarki atau otoritas senior. Mereka percaya bahwa kolaborasi dan pertukaran ide adalah kunci untuk menciptakan karya yang dinamis dan inovatif. Dalam pandangan ini, kebersamaan tidak hanya menguatkan komunitas, tetapi juga membuka ruang bagi setiap individu untuk berkontribusi secara bebas, menciptakan sebuah ekosistem kreatif yang inklusif dan selalu berkembang.

Dalam konteks seni graffiti di Makassar, *writer*, seperti halnya buruh pada umumnya, turut terperangkap dalam logika komodifikasi. Ketika mereka menciptakan karya seni, mereka tidak hanya menciptakan nilai guna estetis bagi diri mereka sendiri atau masyarakat, tetapi juga terikat pada hubungan yang lebih besar dengan kapitalisme. Seperti halnya pekerja yang mengubah waktu kerjanya menjadi unit yang dihitung oleh sistem upah, *writer* graffiti, meskipun tidak menerima gaji langsung dari karya mereka, tetap terperangkap dalam sistem yang mengatur waktu dan sumber daya mereka.

Dengan begitu, kita dapat melihat bagaimana seni graffiti, meskipun pada permukaannya tampak sebagai perlawanan terhadap status quo, juga berada dalam ranah yang dikuasai oleh kapitalisme. Proses komodifikasi ini mencerminkan bagaimana *writer* graffiti dipaksa untuk terpisah dari alat produksinya—pilo, dll— untuk bisa diambil nilai lebihnya.

Sebagai mahasiswa antropologi yang meneliti tentang hak atas kota dalam dinamika subkultur seni graffiti di Makassar, saya memandang bahwa penelitian ini merupakan ikhtiar untuk memperluas cara kita memahami kota—bukan hanya sebagai konstruksi fisik atau administratif, tetapi sebagai ruang yang diperebutkan secara simbolik, estetis, dan politis. Dalam konteks ini, seni graffiti bukan sekadar coretan di dinding, melainkan pernyataan eksistensial yang menantang batas-batas antara yang legal dan ilegal, antara ekspresi individu dan regulasi publik, antara yang dianggap “mengotori” dan yang sesungguhnya sedang membersihkan ruang dari homogenisasi tatanan sensorik.

Dengan berangkat dari pemikiran Henri Lefebvre dan David Harvey, saya memahami bahwa kota bukanlah ruang yang netral, melainkan medan produksi sosial yang sarat konflik dan relasi kuasa. Hak atas kota, dalam penelitian ini, saya tafsirkan sebagai hak untuk mengambil bagian dalam produksi makna terhadap ruang—hak untuk menghadirkan diri, membentuk lanskap simbolik, dan menulis ulang narasi dominan tentang apa itu kota dan untuk siapa ia ada. Di sinilah praktik graffiti menjadi penting, karena ia mengganggu keteraturan visual dan politik ruang kota yang kian diatur, dibersihkan, dan dikomodifikasi.

Konsep identitas yang digunakan dalam seni graffiti mencerminkan pemikiran Stuart Hall (1996), yang melihat identitas sebagai sesuatu yang cair dan selalu dalam proses pembentukan. Identitas graffiti adalah hasil dari negosiasi antara pengalaman pribadi *writer*, pengaruh kebudayaan, dan kebutuhan teknis. Misalnya, pemilihan huruf atau angka tertentu bukan hanya tentang preferensi estetika tetapi juga keterbatasan teknis dan kebutuhan untuk menciptakan karya yang terlihat menarik di ruang publik.

Pemilihan identitas yang anonim atau menggunakan referensi masa kecil, seperti nama panggilan atau nama karakter kartun/anime, menunjukkan bagaimana *writer* graffiti membangun narasi diri yang terfragmentasi dan tidak sepenuhnya terikat pada identitas pribadi mereka. Hal ini sejalan dengan gagasan Hall (1996) tentang identitas sebagai representasi yang tidak pernah final, melainkan selalu dalam dialog dengan konteks sosial dan budaya di sekitarnya. Dengan demikian, identitas dalam seni graffiti menjadi medium di mana *writer* bisa mengeksplorasi berbagai aspek diri mereka, baik yang personal maupun yang kolektif, sambil tetap menjaga jarak dari pengenalan publik secara langsung.

Secara umum, dalam perspektif Rancière (2010), graffiti dapat dipahami sebagai bentuk permainan estetika yang menciptakan disensus—gangguan terhadap tatanan yang mapan dalam ruang publik. Dengan menandai ruang-ruang yang biasanya steril dari ekspresi artistik, para *writers* menciptakan distribusi baru dari yang dapat terlihat dan yang dapat diungkapkan. Hal ini tidak hanya berfungsi sebagai perlawanan simbolik terhadap kontrol kota, tetapi juga sebagai bentuk permainan dalam seni, di mana aturan-aturan konvensional dipertanyakan dan diubah melalui aksi kreatif. Graffiti di Makassar bukanlah seruan protes yang tegas, bukan manifesto yang meminta perubahan, dan bukan pula seni yang dipamerkan untuk konsumsi publik yang lebih luas. Ia lebih menyerupai jejak, sebuah tanda yang menegaskan eksistensi di ruang yang sering kali mengabaikan mereka yang menciptakannya. Tidak ada makna konkret dalam graffiti ini. Justru, ketidakbermaknaannya adalah esensinya itu sendiri.

Dalam perspektif Jacques Rancière (2005) tentang politik-estetika, graffiti bukan sekadar tentang isi pesan, tetapi tentang bagaimana ia mengganggu tatanan sensorik yang telah mapan—apa yang dapat dilihat, siapa yang boleh berbicara, dan bagaimana ruang kota diatur. Graffiti, dengan ketidakterbacaannya bagi publik luas, menantang cara kita memahami ruang bersama. Ia tidak berbicara dalam bahasa dominan yang dipahami semua orang; ia menciptakan estetika tersendiri, sebuah dunia visual yang mengartikulasikan sensibilitas yang setara. Bagi Rancière, politik dalam seni bukan terletak pada pesan yang eksplisit, tetapi pada bagaimana seni dapat mendisrupsi hierarki pengalaman yang sudah ada. Graffiti di Makassar bukanlah bentuk ekspresi yang mencoba mengartikulasikan suatu wacana tertentu, melainkan sebuah permainan identitas melalui estetika yang terus-menerus mengganggu tatanan ruang publik. Rancière berpendapat bahwa seni progresif sering kali menggoyahkan hierarki estetika yang ada. Dengan

menempatkan graffiti—yang sering dianggap sebagai “sampah visual” atau aktivitas ilegal—di tempat yang biasanya dianggap “bersih” atau fungsional, graffiti mendobrak batas antara yang dianggap seni tinggi dan seni rendah.

Lebih jauh, dalam kerangka Bourdieu (1991), graffiti dapat dilihat sebagai pertarungan kuasa simbolik dalam ruang sosial. Para *writers* berusaha merebut legitimasi artistik dan ruang visual yang sering kali dimonopoli oleh wacana resmi dan estetika dominan. Dengan menciptakan tanda visual mereka sendiri, *writers* menantang batasan yang ditetapkan oleh otoritas kota dan menghadirkan sebuah alternatif simbolik yang bersifat oposisi terhadap tatanan yang berlaku. Dalam hal ini, graffiti bukan sekadar seni jalanan, tetapi juga arena di mana kuasa, resistensi, dan identitas dipertaruhkan dalam konteks urban yang terus berubah.

Dalam konteks urbanisasi global, graffiti juga berhubungan dengan konsep non-place dari Marc Augé (1995), di mana ruang-ruang seperti jalan layang, jembatan, atau dinding kosong menjadi lokasi bagi ekspresi visual yang menciptakan makna baru dalam ruang-ruang anonim kota. Graffiti mengubah tempat-tempat tanpa identitas ini menjadi bagian dari lanskap budaya yang dinamis, menciptakan keterhubungan antara *writers* dan kota melalui tindakan artistik yang terus berkembang.

Dengan demikian, melalui pendekatan etnografis dan pemikiran teoretis yang saya gunakan, saya berharap penelitian ini dapat memperkaya diskursus antropologi perkotaan dan seni budaya, khususnya dalam memahami bagaimana ruang kota tidak hanya dibentuk dari atas, oleh otoritas dan perencanaan, tetapi juga dari bawah—oleh warga yang menciptakan, menandai, dan memperjuangkan ruangnya sendiri dengan cara-cara yang sering kali dianggap tak sah.

#### 4.2. Saran

Penelitian ini menegaskan bahwa praktik seni graffiti di Makassar bukan sekadar ekspresi estetis, melainkan bentuk perlawanan terhadap hegemoni kapitalisme-neoliberal yang mendikte makna, fungsi, dan kepemilikan ruang kota. Sebagai respons terhadap temuan tersebut, berikut saran yang dapat menjadi pijakan bagi penguatan gerakan subkultur, perluasan wacana akademis, serta transformasi politik-estetika yang berorientasi pada keadilan spasial:

- **Penguatan Solidaritas dan Otonomi Subkultur**

Komunitas graffiti perlu memperkuat basis kolektifnya sebagai *counter-public* yang otonom, lepas dari kooptasi institusi seni arus utama atau korporasi yang kerap mengkapitalisasi budaya urban. Temuan tentang fragmentasi identitas antara sikap resisten dan godaan komersialisasi, juga konflik perbedaan pendapat di antara internal subkultural menunjukkan pentingnya merumuskan manifesto politik-estetika bersama yang secara eksplisit menolak logika komodifikasi ruang. Misalnya, dengan mengorganisir seni graffiti yang menasar ruang-ruang privat seperti mal, apartemen mewah, atau kantor korporasi sebagai bentuk reklamasi ruang publik. Selain itu, kolaborasi dengan kelompok marginal/subkultur lain—seperti supporter sepakbola, punk, hip-hop, skateboard, BMX, aktivis lingkungan, atau gerakan mahasiswa—dapat memperluas jaringan perlawanan dan menciptakan sinergi antar-perjuangan hak atas kota.

Dokumentasi narasi perjuangan melalui medium alternatif (zine independen, podcast, atau arsip digital) juga penting untuk membangun memori kolektif yang melawan stigmatisasi negara maupun media arus utama. Dengan demikian, graffiti tidak hanya menjadi aksi individu, tetapi bagian dari gerakan sosial yang terorganisir dan punya kesadaran historis.

- **Eksplorasi Akademis: Mengkritik Neoliberalisme dari Pinggiran**

Penelitian ini membuka ruang untuk studi lanjutan yang mendalami relasi antara seni jalanan, neoliberalisme, dan gerakan sosial urban di Indonesia.

Pertama, perlu ada eksplorasi teoritis lebih lanjut. Analisis komparatif dengan kota-kota lain (misalnya Yogyakarta yang romantisasi seni jalannya sering dikomodifikasi, atau Jakarta yang ruang urbannya semakin tersegregasi) dapat mengungkap varian lokal dari pertarungan warga melawan neoliberalisme.

Kedua, penelitian ini mengundang pertanyaan kritis tentang peran teknologi digital dalam gerakan seni urban. Apakah platform seperti Instagram, dll—yang memfasilitasi viralitas karya—justu menjadi pisau bermata dua: memperluas visibilitas perlawanan sekaligus menjatuhnya dalam logika algoritmik kapitalis? Pendekatan *digital ethnography* dapat digunakan untuk memetakan ambivalensi ini.

Ketiga, penting untuk mengkaji bagaimana praktik graffiti merepresentasikan suara kelompok yang terpinggirkan dalam kebijakan urban (misalnya pemuda kampung kota, perempuan, atau komunitas LGBTQ+). Penelitian semacam ini tidak hanya memperkaya antropologi perkotaan, tetapi juga menggeser wacana dominan tentang "pembangunan kota" yang sering mengabaikan tubuh-tubuh subaltern.

- **Antropologi sebagai Praksis Perlawanan**

Peneliti merekomendasikan pendekatan etnografi kritis yang tidak hanya mendeskripsikan, tetapi aktif terlibat dalam perjuangan subjek penelitian. Contohnya, dengan menjadi bagian dari aksi *reclaiming space* bersama *writer*, mengkurasi pameran bawah tanah untuk mempertahankan narasi otonom, atau mendesain workshop literasi ruang bagi warga. Metode ini sejalan dengan etika antropologi yang berpihak pada kelompok marjinal, sekaligus menolak objektivitas semu yang justru melanggengkan status quo.

Selain itu, etnografi dapat digunakan untuk memproduksi pengetahuan tandingan (*counter-knowledge*) yang mengungkap bagaimana ruang-ruang kota direbut kembali melalui seni. Misalnya, dengan memetakan *teritori simbolik* yang diciptakan graffiti—seperti tembok-tembok kumuh yang diubah menjadi kanvas politik-estetika, atau lorong-lorong gelap yang ditransformasi menjadi galeri warga. Pemetaan semacam ini bisa menjadi alat advokasi visual untuk menunjukkan bahwa hak atas kota tidak boleh direduksi menjadi hak properti, melainkan hak untuk membayangkan, mencipta, dan mendiami ruang secara bebas.

- **Strategi Estetika sebagai Senjata Perlawanan**

Praktik graffiti perlu terus bereksperimen dengan bahasa visual yang secara eksplisit mengganggu narasi neoliberal tentang kota. Misalnya:

Memanfaatkan ruang-ruang "tak bernilai" dalam logika kapital seperti tembok bekas bangunan terbengkalai, tanggul sungai tercemar, atau permukiman kumuh yang terancam gentrifikasi. Transformasi ruang-ruang ini menjadi kanvas politik-estetika yang dapat memperlihatkan kontradiksi antara "pembangunan" versi negara/korporasi dan realitas warga yang terpinggirkan.

- **Membangun Infrastruktur Perlawanan yang Otonom**

Agar gerakan tetap berkelanjutan tanpa bergantung pada institusi dominan, diperlukan:

Sistem pendanaan alternatif melalui skema ekonomi solidaritas: donasi komunitas, penjualan merchandise independen, atau kerja sama dengan usaha mikro lokal yang sepadan. Ini untuk menghindari jerat sponsorship korporat yang sering mengubah kritik menjadi komoditas.

Sekolah alternatif seni jalanan yang mengajarkan etika perlawanan, sejarah gerakan sosial urban, dan teknik menghindari kriminalisasi. Pendidikan kolektif ini penting untuk regenerasi *writer* tanpa kehilangan roh politik-estetika.

- **Dekolonisasi Imajinasi Urban melalui Seni**

Neoliberalisme tak hanya merebut ruang fisik, tetapi juga imajinasi warga tentang kota. Graffiti bisa menjadi alat untuk:

Mengembalikan narasi kota kepada penghuninya melalui proyek partisipatif warga melalui menulis/menggambar langsung di dinding tentang memori, protes, atau harapan mereka. Menghidupkan kembali praktik-praktik komunal tradisional dalam bentuk visual kontemporer, sebagai penanda bahwa kota bukanlah "ruang kosong" yang bisa dijarah modal, melainkan tubuh hidup yang punya jiwa kolektif. Merusak estetika konsumeristik dengan menargetkan iklan-iklan korporat di ruang publik.

- **Mempolitikkan Tubuh melalui Seni**

Tubuh *writer* graffiti yang bergerak di malam hari, mengambil risiko ditangkap, atau menantang kekerasan ruang, adalah bagian dari perlawanan material. Untuk itu, dibutuhkan:

Dokumentasi tubuh sebagai teks politik: foto-foto luka, jejak cat di tangan, atau performativitas saat berkarya bisa menjadi bukti etnografis tentang biaya nyata yang harus dibayar untuk merebut kota.

Tubuh kolektif sebagai taktik: aksi corat-caret massal serentak di banyak titik kota, atau *flash mob* estetis yang mengganggu acara-acara korporat, menunjukkan bahwa perlawanan bukan hanya gagasan, tetapi praktik fisik yang menguasai ruang.