

Michael Hauskeller



Seni- Apa itu?

Posisi Estetika
dari Platon sampai Danto

Michael Hauskeller

Seni- Apa itu?

Posisi Estetika
dari Platon sampai Danto



Penerbit PT Kanisius

MICHAEL HAUSKELLER, SENI – APA ITU?
Posisi Estetika dari Platon sampai Danto

Oleh: Satya Graha dan Monika J. Wizemann (penerjemah)

1017004128

©2015 PT Kanisius

PENERBIT PT KANISIUS

Anggota IKAPI (Ikatan Penerbit Indonesia)
Jl. Cempaka 9, Deresan, Caturtunggal, Depok, Sleman,
Daerah Istimewa Yogyakarta 55281, INDONESIA
Telepon (0274) 588783, 565996; Fax (0274) 563349
E-mail: office@kanisiusmedia.com
Website: www.kanisiusmedia.com

Diterjemahkan dari: *Michael Hauskeller, Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, © Verlag C.H. Beck oHG, München, 2008.

Editor: Dwiko

Layout sampul: S. Priyanto

Edisi elektronik diproduksi oleh Divisi Digital Kanisius tahun 2016.

ISBN 978-979-21-4116-0

EISBN 978-979-21-5966-0

Hak cipta dilindungi undang-undang.

Dilarang memperbanyak karya tulis ini dalam bentuk
dan dengan cara apa pun tanpa izin tertulis dari Penerbit.

UCAPAN TERIMA KASIH

Saya mengucapkan terima kasih kepada Verlag C. H. Beck, München atas izin untuk memublikasikan terjemahan ini di Indonesia dan kepada Penerbit Kanisius atas kesediaan untuk menerbitkannya.

Banyak terima kasih saya sampaikan kepada grafika-wan S. Priyanto yang merancang sampul buku.

Secara khusus saya mengucapkan terima kasih kepada Profesor Dr. Michael Hauskeller yang dengan sabar telah memberikan keterangan, terutama mengenai pemikiran Hegel, Benjamin dan Lyotard.

Selain itu saya sangat berterima kasih kepada Profesor Dr. Magnis-Suseno, SJ atas kata pengantar serta saran-saran berkaitan dengan terjemahan istilah-istilah filsafat ke dalam Bahasa Indonesia.

Ucapan terima kasih sedalam-dalamnya saya sampaikan kepada Profesor Widagdo atas pertukaran pikiran serta bantuan memperbaiki bahasa kami. Dukungan beliau sangat berharga.

Vielen Dank Rita, Raimund, Gaby und Martin.

Monika J. Wizemann

DAFTAR ISI

Ucapan Terima Kasih	3
Kata Pengantar	7
1. Platon	9
2. Aristoteles	15
3. Abad Pertengahan	21
4. Renaissance	27
5. Immanuel Kant	33
6. Friedrich Schiller	39
7. Arthur Schopenhauer	45
8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel	51
9. Karl Rosenkranz	57
10. Benedetto Croce	63
11. Walter Benjamin	69
12. Martin Heidegger	75
13. Theodor W. Adorno	81
14. Nelson Goodman	87
15. Jean-François Lyotard	93
16. Arthur C. Danto	99
Catatan-catatan	105

KATA PENGANTAR

Bukti-bukti pertama karya seni manusia sudah muncul 30.000 tahun lalu. Manusia purba waktu itu mulai melukiskan sosok pelbagai binatang pada dinding gua-gua. 5.000 tahun lalu mulai dibangun piramida di Mesir. Kemudian karya-karya seni, baik berupa bangunan maupun ukiran dan lukisan, muncul di India, Cina, di banyak wilayah Asia, di Eropa, di Amerika, di Afrika. Di mana ada manusia, di sana ternyata ada seni. Dan meskipun karya seni dibikin dengan pelbagai tujuan, akan tetapi semua dipersatukan oleh kenyataan bahwa dimensi seni adalah keindahan. Manusia yang menciptakan karya seni mau menciptakan sesuatu yang indah.

Berhadapan dengan seni timbul pelbagai pertanyaan. Apa itu indah? Apa itu seni? Apa yang membedakan karya seni dari karya bukan seni? Atas dasar apa karya seni dinilai indah? Apa keindahan ada kedekatan dengan kebaikan, dengan kebaikan moral? Dan sebaliknya, apa seni juga boleh memproduksi sesuatu yang kelihatan atau kedengaran jelek? Apakah sesuatu yang dengan sengaja dibuat untuk mengungkapkan kejelekan dapat disebut seni?

Pertanyaan-pertanyaan ini, yang bagi awam tidak mudah dijawab, termasuk wilayah estetika, yaitu refleksi filosofis atas pengetahuan indrawi, khususnya dari sudut keindahan. Menelusuri pertanyaan-pertanyaan estetika itu adalah apa yang dilakukan Michael Hauskeller dalam buku kecil ini. Namun bukan Hauskeller sendiri yang mencoba menjawab pertanyaan-pertanyaan tadi. Melainkan Hauskeller dengan ringkas, jelas dan mudah

dibaca membahas pandangan 16 filosof paling penting yang pernah memikirkan hal seni dan keindahan, mulai dari Platon sampai dengan Arthur C. Danto. Di antara mereka terdapat pemikir-pemikir kunci seperti Aristoteles, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel dan Walter Benjamin serta pemikir kritis dan orisinal seperti Karl Rosenkranz, Nelson Goodman dan Jean-François Lyotard. Kita membaca misalnya bagaimana pengertian Abad Pertengahan - di mana sosok-sosok dan kejadian-kejadian di dunia ini dibaca sebagai tanda sandi bagi Yang Ilahi - berubah radikal dalam Renaissance: Sekarang sosok-sosok duniawi boleh bicara tentang diri mereka sendiri.

Buku Michael Hauskeller bukan hanya enak dibaca, melainkan betul-betul memberikan kita pengertian cukup mendalam tentang apa itu estetika. Kita menjadi mengerti betapa kaya sudut pandangnya estetika itu. Sebagai produk samping kita sekaligus mendapat sebuah pengantar bagus, dan mudah dimengerti, ke dalam gaya berpikir 16 filosof itu sendiri.

Franz Magnis-Suseno, SJ

1. PLATON

"Kalau ada sesuatu yang membuat hidup ini berarti, itulah renungan tentang keindahan."¹ - Tidak seorang pun filosof Yunani klasik yang menganggap keindahan demikian penting seperti Platon (427-347 SM) dan sekaligus dengan sangat yakin menolak apa yang kemudian disebut sebagai seni yang indah. Platon sendiri konon memulai kariernya sebagai pengarang tragedi dan mungkin akan memperoleh kemasyhuran dalam bidang ini bila saja pertemuan dengan Sokrates tidak mendorongnya untuk melepas ambisi kepengarangan dan, sebagai pengganti, mengabdikan dirinya untuk mencari kebenaran. Karena apa pun yang menurut Platon dapat ditemukan dalam seni: kebenaran tidak termasuk di dalamnya.

Tidak berarti bahwa seni di masa itu tak mampu menghadirkan bentuk dan kejadian dunia nyata dengan kesaksamaan yang mengagumkan. Orang bercerita bahwa pelukis Zeuxis melukis buah anggur sedemikian realistis hingga burung-burung datang beterbangan untuk memakuknya. Namun begitu tidak dapat dikatakan bahwa penggambaran Zeuxis menjadi lebih benar kalau dibandingkan dengan penggambaran lain, yang mungkin tak mampu menipu burung-burung. Paling jauh lukisan Zeuxis *lebih tepat*, karena kebenaran menurut Platon tidak berkaitan dengan kemiripan atau keselarasan, melainkan dengan *kadar eksistensi* suatu benda. Mula-mula pemikiran ini terdengar aneh sebab kita telah terbiasa menganggap "eksistensi" sebagai sesuatu yang sesuai atau tidak sesuai dengan realitas: apakah Zentaur itu memang nyata atau tidak nyata. Tetapi bagi Platon benda-benda

tidak hanya nyata; sebagian memiliki kelebihan sedang yang lain kekurangan, dan kalau sesuatu itu memiliki kelebihan, maka ia dianggap sebagai semakin benar. Sungguh-sungguh benar hanyalah apa yang sungguh-sungguh mengada. Menurut penghayatan umum Yunani itu hanyalah sesuatu yang sama sekali tak berubah dan tak fana, sebuah pengada yang senantiasa sama. Namun karena segala yang kita jumpai dalam dunia ini tunduk kepada waktu, tampaknya tidak ada sesuatu yang tetap sama dan tidak ada yang pada suatu ketika tidak akan musnah. Baru saja sesuatu itu ada, lalu ia sudah tiada. Jika benda-benda memang berhak mempunyai semacam eksistensi, itu hanyalah karena masing-masing memiliki hakikat yang sangat tertentu dan dapat dikenali kembali, dengan wujud khas yang menjadi miliknya, di mana tanpa itu dunia bagi kita tidak lagi terdiri dari rumah, kursi, manusia, pohon dan sebagainya, melainkan hanya dari kekacauan kesan-kesan suksesif, sesuatu yang secara harfiah tak terbayangkan. Namun sosok hakiki ini sendiri kekal, juga kalau menjadi bagian benda yang fana. Setiap batang pohon misalnya pada suatu waktu akan mati, tetapi apa yang terutama membuatnya menjadi pohon, yaitu sifat kepohonannya, akan tetap hidup dalam pohon yang lain. Bahkan jika suatu hari nanti pohon sama sekali tak ada lagi, hakikatnya - apa yang oleh Platon disebut sebagai *idea sebuah pohon* - akan terus ada, sebab hakikat itu sama sekali tidak terpengaruh oleh kebinasaan benda-benda tunggal. Hal ini tidak berkait dengan pandangan bahwa pohon, juga kalau musnah, masih dapat *dipikirkan* oleh manusia. Idea menurut Platon bukan isi imajinasi saja, melainkan sesuatu yang seperti rupa asali, yang abadi dari semua pengada; tanpa itu dunia yang kita kenal, yang secara indrawi dapat dialami, tak mungkin ada. Idea

merupakan kelanggengan bentuk yang pasti dari mana dunia ini mewujudkan dirinya, membawa ketertiban ke dalam perubahan yang terus-menerus dan dengan demikian menjamin menjadi semacam konstanta. Tetapi terutama idea adalah satu-satunya yang dalam arti yang sepenuhnya nyata dan benar.

Di mana, dengan adanya pandangan seperti di atas, letak kadar kebenaran seni? Platon membedakan dua macam jenis seniman: Pertama mereka yang secara kreatif membuat sesuatu, seperti misalnya ahli bangunan, tukang mebel dan pembuat kereta, kedua mereka yang membatasi diri pada penggambaran atau tiruan (*mimesis*) sesuatu yang telah ada, seperti misalnya pelukis, pematung dan penyair.² Kelompok pertama berada lebih dekat pada kebenaran dibandingkan dengan yang terakhir. Sementara kelompok pertama paling tidak masih langsung merealisasikan idea yang ditemukan dalam pikirannya menjadi benda tunggal yang konkret, yang lain hanya membuat kopi dari benda-benda semacam itu. Mereka adalah "peniru" dari yang terlihat ada. Kalau tukang kayu membuat kursi, ia berorientasi pada idea sebuah kursi; sebaliknya kalau pelukis dengan bantuan cat melukis kursi, ia tidak lagi mengamati idea, melainkan karya tukang kayu: Ia membuat gambar pada derajat dua, boleh dikatakan sebagai gambar dari sebuah gambar karena tidak lagi meniru pengada sendiri, melainkan hanya apa yang tampak. Dengan demikian pelukis menjauhkan diri satu tingkat lagi dari kebenaran. Hal ini juga tidak berbeda jika pelukis sebagai ganti sesuatu yang dibuat manusia menghadirkan benda yang alami, sebab benda itu pun hanya penampakan yang berubah-ubah dan karena itu bukan pengada yang sesungguhnya, bukan idea. Untuk sampai kepada kebenaran, seseorang harus meninggalkan

semua penampakan di belakangnya dan tidak boleh, seperti yang dilakukan seniman peniru, menggandakan penampakan melalui semacam cerminan. Namun seniman tidak sanggup berbuat lebih dari itu, karena idea secara intelektual bisa dipahami, tetapi berdasarkan sifat umumnya yang hakiki tidak dapat digambarkan secara indrawi. Dengan demikian seni yang meniru tidak akan pernah menjadi lebih dari hanya sekadar "bayang-bayang sebuah mimpi".³

Kenyataan bahwa karya-karya seni itu *indah* tetap tidak memadai untuk dijadikan argumen, meskipun menurut Platon keindahan - yaitu satuan ukuran, proporsi dan harmoni - memang patut dihargai;⁴ karena pengalaman keindahanlah yang justru menyebabkan seseorang merindukan kebenaran abadi dari dunia idea, karena pada semua penampakan hanya keindahan yang mampu membangunkan cinta kita. Apa pun yang menghidupkan hasrat cinta kita, akan tampak sebagai sesuatu yang indah. Jika dunia yang secara indrawi kita temukan sama sekali tanpa keindahan, maka kita akan bersikap acuh tak acuh terhadapnya. Yang sama berlaku juga bagi kebenaran abadi: Kalaulah idea itu bebas dari keindahan, maka tidak ada alasan untuk ingin memahaminya. Keindahan dunia indrawi tentu saja hanya merupakan pantulan lemah dari kilau keindahan yang abadi, yaitu idea, di mana semua benda yang indah mengambil bagian di dalamnya. "Keindahan itu sendiri" mempunyai kedudukan istimewa di antara idea-idea karena dengan kemilaunya menerangi dunia pengalaman indrawi dan dengan cara ini membangun jembatan antara alam penampakan dan alam idea. Sebab lebih dari yang lain, keindahan yang tampak itu melampaui dirinya: Ia yang "paling tampak",⁵ karena secara paling nyata menyadarkan manusia akan kemuliaan

kebenaran yang asali dan dengan demikian membangkitkan kerinduan yang mendalam akan kebenaran tersebut. Keindahan indrawi memikat, tetapi dapat dan harus juga tampil sebagai tak mencukupi, yaitu sebagai cerminan dari keindahan yang lebih tinggi, yang menjanjikan persona lebih kuat bagi yang melihatnya. Sebab lebih indah dari keindahan badan adalah keindahan jiwa, lebih indah lagi keadilan, kebijaksanaan serta kebajikan-kebajikan lain, karena melalui itu semua jiwa baru bisa menjadi indah; dan lebih indah lagi adalah pemahaman jernih mengenai semua itu, kontemplasi akan rupa yang asali dari kebajikan-kebajikan tersebut. Tetapi yang terindah adalah idea keindahan itu sendiri, yang timbul bersamaan dengan idea kebaikan dan menurut Platon merupakan kebenaran tertinggi.⁶ Jadi yang indah, yang benar dan yang baik itu pada dasarnya satu dan sama.

Namun peringkat tinggi yang Platon berikan pada keindahan tidak memengaruhi pengabaianannya terhadap seni yang meniru. Sebabnya adalah ambivalensi keindahan indrawi yang memang *mampu* membangkitkan kerinduan akan yang lebih tinggi, yaitu eros kebenaran, tetapi tidak seharusnya hal itu terjadi karena keindahan indrawi dapat memuaskan banyak orang dan memenuhi hasrat mereka secara langsung pun. Bagaimana keindahan itu berkesan, sangat tergantung pada pemirsanya. Tubuh indah yang sama pada satu orang bisa menimbulkan kekaguman dan kesediaan untuk pengamatan yang refleksif, sedang pada orang lain mengobarkan rasa berahi saja. Namun benda-benda yang indah pun tidak semua sama. Sebagian akan mendorong pengalihan perhatian ke arah keindahan yang lebih tinggi, yang lain sebaliknya akan merangsang nafsu-nafsu jasmani. Panggang daging yang lezat mengundang (yang bukan vegetarian) untuk disantap, tetapi hampir

tak mungkin untuk berkontemplasi dan melampaui yang hanya indrawi. Platon mengancam seni karena mendukung kecenderungan ini, yaitu berkutat pada jasmani, pada indrawi. Pertama seni membatasi diri untuk memproduksi nada, warna dan bentuk yang indah dan dengan demikian menimbulkan kesan seolah-olah keindahan yang indrawi itu adalah yang sesungguhnya, seolah-olah tak ada yang lebih mulia. Dalam seni, yang indrawi dan yang indah memperoleh peringkat yang bukan haknya. Selain itu umumnya merupakan tujuan seni untuk merangsang indra dan nafsu pengamat atau pendengar, dan itu berarti, menyusup kekuasaan akal budi dan dengan begitu menghancurkan keselarasan jiwa. Namun karena dalam keselarasan ini *keindahan* jiwa berada, seni justru melalui keindahannya yang mahabesar menghancurkan secara paradoks keindahan yang lain, yang lebih sublim. Apabila seni memang ingin memiliki suatu hak hidup, ia harus mengabdikan diri kepada kebaikan. Dalam arti, seni harus, kalau sudah tak mampu menggambarkan kebenaran idea, paling tidak mengambil alih tugas dalam pendidikan dan pembentukan rohani. Hanya seni yang mampu mengajari manusia untuk mengendalikan nafsunya, untuk menjalani hidup penuh dengan kebajikan serta mencari kebenaran, barulah seni itu mempunyai makna. Jadi bagi manusia pada dasarnya hanya ada satu seni yang sungguh-sungguh dibutuhkan, yaitu seni untuk hidup dengan benar, sehingga apa pun yang tidak turut berperan dalam hal mempelajari seni yang seperti ini menjadi mubazir atau malahan bersifat merusak.

2. ARISTOTELES

Karena seni seolah-olah membelokkan perhatian pengamat dari kebenaran, Platon memandangnya sebagai kurang berharga, walaupun ini berarti menentang bakat nyata kepenyairannya sendiri. Bantahan terhadap penilaian ini tak lama kemudian menyusul. Aristoteles (384-322 SM), murid Platon yang keras kepala, mengembangkan teori sastra sistematis pertama dan dengan demikian meletakkan dasar bagi rasa percaya diri keseniman penuh refleksi. Meskipun Aristoteles terutama berbicara tentang kesusastraan, khususnya tentang tragedi, tidaklah sulit untuk mengalihkan pemikiran-pemikirannya ke cabang seni yang lain.⁷

Seperti Platon, Aristoteles pun mengartikan kerja seni sebagai penggambaran atau tiruan (*mimesis*), namun dalam pengertiannya istilah ini memiliki arti positif. Ini dimungkinkan pertama lewat pelepasan idealisme kebenaran Platon dari pemikirannya. Dunia jasmani-indrawi bagi Aristoteles bukan hanya sebuah cerminan - yang cepat berlalu dan sebab itu kurang padat eksistensinya - dari dunia idea yang terpisah dan berdiri sendiri. Idea, yaitu bentuk-bentuk kenyataan, justru hanya ada *dalam* alam nyata, dan tidak memiliki realitas transendensi apa pun. Seperti tidak ada materi yang tak berbentuk, tidak ada bentuk-bentuk yang terpisah dari materi. Semua yang ada merupakan kesatuan antara materi dan bentuk, yang dapat diuraikan melalui pemikiran, tetapi tidak secara kenyataan. Sebab itu tidak masuk akal kalau dikatakan bahwa dunia penampakan kurang mengada berbanding dengan bentuk-bentuk tadi dan hanya merupakan tiruan yang tidak sem-

purna. Celaan Platon bahwa seniman menciptakan kopi dari kenyataan semu saja, tidak lagi berlaku. Terlebih, karena benda hasil tiruan seni sama sekali bukan realitas yang tampak itu sendiri, yaitu sesuatu yang sungguh-sungguh eksis dalam ruang dan waktu, seperti dianggap Platon. Tugas penyair bukanlah "menyampaikan apa yang terjadi secara nyata, melainkan apa yang mungkin dapat terjadi".⁸ Juga kalau yang dihadirkan seniman seperti peristiwa-peristiwa tertentu dan dengan figur-figur yang mempunyai nama tertentu - misalnya peperangan legendaris antara bangsa Yunani dan Troya -, sama sekali bukan maksudnya untuk mempertontonkan bahwa seorang Odysseus atau seorang Akhilles telah melakukan ini atau itu, melainkan bahwa jenis manusia tertentu, dalam jenis situasi tertentu, bertindak secara tertentu. Jadi, berbeda dengan sejarawan, seniman tidak tertarik kepada hal yang khusus sendiri, tetapi kepada yang umum yang terungkap dalam kekhususan, atau dengan satu kata: yang tipikal. Dari rumpah ruah perwujudan ia menyaring pola-pola yang selalu muncul kembali, memahami yang hakiki antara yang kebetulan dan menghadirkannya. Oleh karena itu sastra juga jauh lebih filosofis, yaitu lebih dekat pada kebenaran abadi, daripada penulisan sejarah yang berorientasi terbatas pada fakta terperinci.

Demi kebenaran ini seniman memiliki semacam kebebasan dalam mengolah bahan-bahannya, berarti: dalam penggambaran peristiwa-peristiwa kesejarahan pun ia tidak harus mutlak berpegang pada apa yang sesungguhnya terjadi. Kalau penting bagi tujuannya, pengarang bisa mengubah peristiwa-peristiwa sesuai dengan maksudnya. Dan pelukis dapat menghadirkan benda-benda yang dalam kenyataannya tidak ada - sejauh melalui ketidakbenaran ini ia lebih sanggup mencapai hasil yang diinginkannya.

Juga kalau ia sama sekali tidak menyadari ketidakbenaran dalam penggambarannya, kekeliruan itu dapat dimaafkan selama tidak menyimpang dari aturan keseniannya sendiri. Yang tak bisa dimaafkan hanyalah kesalahan yang murni estetis, yang tidak berasal dari kekurangan pengetahuan fakta, melainkan dari kekurangan kemampuan dalam mencipta. Namun sepatutnya seniman berusaha untuk menggambarkan benda seperti apa adanya. Tetapi kalau diperlukan, ia tidak boleh mundur dari penggambaran yang mustahil pun, karena yang mustahil secara estetis bisa jadi benar, ya bahkan dibutuhkan. Kriteria yang menentukan dalam hal ini bukan kemungkinan (yang objektif), melainkan autentisitas (yang subjektif). Maka dalam seni sesuatu yang dapat terjadi, juga kalau itu tidak mungkin, pada dasarnya lebih utama dari yang mungkin, tetapi tak dapat terjadi.

Uraian di atas memperjelas bahwa bagi Aristoteles nilai sebuah karya seni tidak hanya diukur dari kadar kebenaran yang dikandungnya, melainkan juga dari efeknya terhadap pengamat. Apakah sebuah karya seni itu baik, jadi bergantung juga pada apakah efek itu muncul. Sekurang-kurangnya untuk tragedi (dan musik) Aristoteles telah menyebutkan secara terperinci efek-efek yang ingin dicapai: Tragedi mendatangkan "keibaan" dan "ketakutan" dan dari sana menimbulkan "pemurnian" (*kátharsis*) penuh rasa nikmat dari afek-afek tersebut.⁹ Dengan tesis ini kembali Aristoteles menentang Platon yang menggo-longkan seni, justru *karena* merangsang perasaan-perasaan semacam itu, sebagai pembawa pada hal-hal yang merusak. Platon percaya bahwa melalui nafsu-nafsu yang tampil dalam tragedi, penonton akan terdorong untuk mengikut nafsunya sendiri, daripada - seperti seharusnya - membiarkan dirinya dituntun oleh akal bu-

di saja. Bahwa cara hidup yang bersusila mensyaratkan penekanan rangsangan-rangsangan yang afektif sejauh mungkin, merupakan hal yang sudah semestinya bagi Platon. Aristoteles berbeda. Menurut pandangannya emosi yang kuat di tempat dan di saat yang tepat memang dapat memiliki nilai moral dan sebab itu juga sesuai dengan akal budi. Siapa misalnya yang tidak merasa marah ketika melihat ketidakadilan, justru membuktikan kerendahan karakternya. Selain itu ketidakmampuan untuk marah dalam kasus ini juga tak masuk akal, karena hanya kemarahan dapat diterima sebagai reaksi *yang sesuai*. Maka tujuan pendidikan moral itu bukanlah membebaskan manusia dari rangsangan-rangsangan yang afektif secara lengkap. Sebaliknya harus terbentuk semacam mekanisme pengendalian batin yang bekerja sedemikian rupa hingga perasaan tertentu baru akan terangsang kalau situasi membutuhkannya. Tampaknya Aristoteles berpendirian bahwa seni pun mampu menyumbangkan andil penting dalam hal ini, jika menetapkan tugas tragedi untuk membangkitkan dalam diri penonton keibaan dan ketakutan.

Bagaimana itu harus berlangsung secara terperinci tidak dikatakan oleh Aristoteles dalam tulisan-tulisan yang masih dapat ditemukan. Sudah menjadi tak jelas, afek-afek mana yang sebenarnya dimaksudkan. Terjemahan (oleh Lessing) yang lama berlaku "keibaan dan ketakutan" sebenarnya merupakan sebuah interpretasi, dan kini istilah seperti *keluhan* dan *kengerian* sering lebih jadi pilihan. Aristoteles hanya menjelaskan bahwa yang satu (keibaan atau keluhan) muncul bersama penggambaran penderitaan yang tidak selayaknya dialami, sedangkan yang lain (ketakutan atau kengerian) muncul karena penonton mengidentifikasikan diri dengan para tokoh

lakon. Agar kedua afek ini terjamin, para protagonis sebaiknya tidak sepenuhnya buruk atau sepenuhnya tanpa cela, perlu mirip dengan rata-rata penonton. Kalau terlalu berbeda, nasib mereka tidak dapat merangsang satu pun dari kedua afek tersebut. Dan seperti yang jahat tak patut memperoleh "keibaan", hukuman tak patut bagi seseorang yang sama sekali tidak melakukan pelanggaran. Figur-figur tragedi harus mirip penonton, tetapi juga sekaligus lebih baik dari dia. Kesalahan-kesalahan yang perlu dilakukan oleh tokoh utama agar penderitaannya dapat dibenarkan, tidak boleh memengaruhi kebesaran karakternya. Oidipus jatuh karena kesalahannya sendiri, namun ia tetap raja yang besar. Kalau syarat ini bersama yang lain diperhitungkan, afek-afek yang diinginkan akan timbul.

Tetapi dengan terangsangnya afek-afek ini tujuan sebenarnya belum tercapai, karena yang penting bukanlah rangsangan itu sendiri, melainkan *pemurnian* yang muncul dari sana. Istilah ini menimbulkan kesan bahwa penonton melalui rangsangan seyogianya terbebas dari kelebihan afek. Barangkali dasar pemikirannya bahwa afek-afek itu, jika selalu ditekan, akan menumpuk hingga suatu ketika dapat pecah dalam bentuk kekerasan. Sebaliknya kalau dari waktu ke waktu diberikan kesempatan untuk dilepas, dalam hidup selanjutnya akan jauh lebih mudah dikendalikan. Dalam hal ini seni seolah-olah berfungsi sebagai katup pengatur tekanan afek. Melihat seni sebagai semacam latihan untuk bergaul dengan afek secara tepat, merupakan tafsiran yang lain. Bagaimanapun juga, efek seni timbul karena *meniru* kenyataan dan dengan begitu memberikan *ilusi kedekatan*. Hanya karena mensugestikan kedekatan, seni dapat merangsang afek-afek, dan hanya karena tidak menyembunyikan ilusi akan kedekatan tersebut, melainkan mementaskannya dalam pertunjukan

penuh pesona, ia sekaligus dapat mengembangkan efek yang memurnikan. Dengan kata lain, efek seni muncul justru karena antara peristiwa di satu pihak dan penonton di lain pihak ada pementasan, sehingga penonton menyadari bahwa persoalan yang dipentaskan itu hanyalah sebuah permainan belaka.

Tentunya seni drama bagi Aristoteles bukan permainan yang dapat ditinggalkan begitu saja, yang tidak berharga untuk dipelajari dengan sungguh-sungguh. Sebaliknya kerja tiruan merupakan unsur hakikat manusia, seperti juga akal budi. Tidak seekor binatang pun yang mampu melakukan penggambaran kembali seperti manusia. Sejak lahir ia terdorong untuk meniru. Melalui tiruan ia memperoleh pemahaman pertamanya dan karena manusia suka memahami, ia sangat senang akan setiap jenis tiruan. Dalam penggambaran bahkan yang buruk dan jelek pun mempunyai daya tariknya sendiri. Seolah-olah melalui penggambaran hal-hal yang buruk dalam kenyataan menghilang sendiri. Karena itu sebenarnya sama sekali tidak perlu dibuktikan apa kegunaan seni itu. Sebagai pembenaran sudah cukup bahwa seni menyebarkan rasa gembira dan melalui cara ini turut memberikan sumbangan bagi kebahagiaan umat manusia.

3. ABAD PERTENGAHAN

"Kata-kata apa yang dapat ditemukan seseorang yang ingin mencoba menguraikan hakikat sesungguhnya dari sinar matahari! Karena cahaya berasal dari yang baik, adalah gambaran kebajikan. Dan sebab itu yang baik juga dimuliakan dengan nama 'cahaya'."¹⁰ Baris-baris kata ini dikutip dari karya yang diperkirakan ditulis di sekitar akhir abad ke-5. Cukup lama ada anggapan yang keliru, seperti kemudian terbukti, bahwa pengarangnya adalah seseorang yang dalam Kisah Para Rasul disebut sebagai anggota sidang Atena bernama Dionysios. Pengarang aslinya tidak dikenal, tetapi karangannya yang setengah mistis mengenai pemahaman ketuhanan berjudul *Nama-Nama Allah* menjadi acuan bagi estetika Abad Pertengahan. Dengan ungkapan-ungkapan yang terus diperbarui Pseudo-Dionysios Aeropagita, nama yang kini umum dipakai, membandingkan anugerah Allah dengan sinar matahari, yang menerangi semua kehidupan, mencipta, menggairahkan, menyatukan dan menyempurnakannya. Seperti matahari Allah pun memancarkan sinar-Nya ke dunia, memberi bentuk serta kehidupan pada benda-benda dan dengan demikian mengizinkan segalanya untuk berpadu dalam kebaikan. Dari keterceraiberaian dan kesendirian, Allah mengajak dunia agar kembali bersatu dan karena itu, seperti juga cahaya, dirindukan dan dicintai semua makhluk yang berperasaan. Maka Allah sudah selayaknya tidak disebut Yang Mahabaik saja, tetapi juga Yang Mahaindah, yakni dalam arti yang sebenarnya, sebab semua keindahan di dunia ini hanyalah pantulan keindahan Ilahi, satu-satunya keindahan yang sejati dan sempurna. Keindahan Ilahi adalah cahaya yang mene-

rangi dunia, dan oleh karena itu menjadi sumber serta asal muasal semua yang indah.

Perbandingan hikmah kuasa Ilahi dengan penampakan cahaya oleh Pseudo-Dionysios, di Abad Pertengahan mengakibatkan penilaian khusus mengenai cahaya yang kasatmata dalam semua bentuknya.¹¹ Allah sendiri tidak tampak, tetapi dalam wilayah pengalaman indrawi ada sesuatu yang mirip dengan hakikat-Nya: cahaya. Semua yang membuat karakter cahaya terungkap secara kuat dianggap indah: yang terang benderang, yang berwarna-warni dan yang bersinar, materi yang berkilat dan warna yang cemerlang. Selain itu juga wujud-wujud yang berproporsi baik, dengan susunan harmonis, dimengerti sebagai semacam cahaya, menonjol karena dapat menerima kemampuan membentuk dari cahaya. Dengan demikian Abad Pertengahan menemukan keindahan indrawi dunia dalam cahaya dan seharusnya termasuk tugas seni untuk menghadirkannya. Tetapi istilah seni (*ars*) waktu itu terutama dimengerti sebagai pembuatan dan pembentukan benda-benda pakai. Seni adalah kriya dan kriya itu seni, sesuatu yang antara lain ikut menyebabkan bahwa sebuah benda tidak pernah dinilai hanya dari sudut pandang murni estetis - yaitu berdasarkan pertimbangan kualitas penampakkannya saja -, melainkan juga dalam hubungan dengan kegunaannya. Bahkan kaca, yang di Abad Pertengahan karena transparansinya memang dinilai sangat tinggi, akan dianggap buruk kalau digunakan bertentangan dengan sifatnya. Walaupun kaca sebagai bahan pasti jauh lebih indah dari besi, sebuah gergaji yang terbuat dari kaca jauh kurang indah dibanding yang dari besi, karena tak seorang pun mampu menggunakannya.

Meskipun dengan keterbatasan ini, ketertarikan pada kilau penampakan tidak memudar. Kaca, kalau diamati, *memang* lebih indah dari besi, sama halnya dengan semua materi lain yang mandi cahaya. Namun kegemaran akan materi bercahaya tidak diarahkan ke yang jasmani-indrawi itu sendiri, melainkan ke inti yang muncul dari sana: Dalam kelimpahan benda-benda indah orang melihat jejak Ilahi. Keindahan yang tampak memungkinkan keindahan Allah dapat terduga, merupakan sekaligus pantulan dan penampilan keindahan Allah, dan ia menunjuk pada Allah sebagai Penciptanya, sebagai Sang Khalik dari dunia yang pada hakikatnya baik. Kaitan ini selalu diingat kalau orang membicarakan sifat cahaya keindahan. "Batu ini atau juga kayu ini bagi saya adalah cahaya", tulis Johannes Scotus Eriugena¹² di abad ke-9 dan dengan itu ia mengatakan bahwa setiap benda indah membawa pengamat mampu memahami, karena memperlihatkan kenyataan yang lebih tinggi. Indah berarti menyinari atau menunjukkan sesuatu, yaitu hikmah kuasa Allah yang menciptakan ketertiban. Setiap benda indah tampil dalam lingkup keteraturan, memadukan secara harmonis dalam dirinya yang sama dan yang berbeda, mengambil tempat tertentu, memiliki ciri-ciri tertentu dan tak melewati batas-batasnya sendiri. Dunia dimengerti sebagai satu cahaya besar, terdiri dari banyak lampu; dalam sinarnya Yang Ilahi menampilkan diri. Di sepanjang Abad Pertengahan keindahan yang tampak dipandang sebagai gambaran keindahan yang tak tampak.

Sehubungan dengan itu tugas seni bukanlah hanya memperlihatkan keindahan indrawi, melainkan - sesuatu yang jauh lebih sulit untuk dilaksanakan - menonjolkan juga secara jelas pengaruh dari yang tak tampak ke dalam yang tampak, dan meniru sedemikian rupa jejak

Allah di dunia. Masalah yang harus dipecahkan adalah menggambarkan sesuatu yang pada hakikatnya tidak dapat digambarkan. Seni seyogianya menghadirkan Yang Tertinggi, tetapi bagaimana mengerjakannya kalau Yang Tertinggi sama sekali tak bisa dihadirkan? Allah tidak mungkin diberikan atau digambarkan, karena setiap usaha untuk membatasi-Nya akan gagal sewaktu berhadapan dengan kemahabesaran dan ketakternilaian-Nya. Tugas seni menampakkan sesuatu yang tak tampak, hal yang kelihatannya tak mungkin terlaksana, karena apa pun yang ditampakkan - sebagai yang tampak - bukan lagi yang tak tampak. Agar dapat mengatasi masalah ini, seni harus berhasil meniru kenyataan yang tampak dan sekaligus menandakan bahwa unsur yang sesungguhnya dalam tiruan menjadi hanya satu petunjuk, dan menurut hakikatnya berbeda dari tiruan tersebut. Oleh karena itu dapatlah dimengerti, mengapa seni Abad Pertengahan dengan kuat mengarah ke bentuk-bentuk penggambaran kiasan, mengarah ke simbol dan alegori.

Apa yang dituntut dari seni itu memang jalan yang sulit dan pelik, serta makan waktu sampai ditemukan cara yang aman untuk ditempuhnya. Setelah kekaisaran Romawi Barat runtuh, seni di Timur awalnya berkembang terutama dalam bentuk-bentuk yang melimpah mewah pada bangunan-bangunan gereja Bisantium. Orang tenggelam ke dalam materi bercahaya seperti emas, permata dan pualam berwarna-warni, dengan maksud agar kemewahan indrawi ini dirasa dan dimaklumi sebagai penampakan kerajaan surga. Memang dapat dimengerti bahwa keindahan bangunan harus sangat istimewa kalau itu semua dimaksudkan menjadi gambaran kemuliaan Allah. Namun di antara para rohaniwan Kristen ada yang melihat bahaya bagi keimanan justru dalam keindahan

yang terlalu menonjol, dan sebab itu menuntut agar orang kembali kepada bentuk dan bahan yang lebih sederhana. Karena semakin megah dunia jasmani-indrawi ditampilkan, maka semakin sulit mengharapkan bahwa dunia itu diabaikan demi keindahan yang katanya lebih mulia, tetapi belum tergapai. Apa yang sebenarnya dimaksud sebagai niat untuk menumbuhkan cinta kepada Allah, malah mungkin berakibat sebaliknya, yaitu justru memperbesar nafsu akan harta duniawi. Dengan alasan yang hampir sama seni lukis ikon Bisantium pun tidak terlepas dari perdebatan ini. Penggambaran Kristus dan para santo dan santa dipandang sebagai penjelmaan paling sempurna dari yang tak tampak dalam dunia yang kasatmata. Melalui abstraksi bentuk-bentuk organis tubuh, orang berupaya sekuat tenaga untuk menghadirkan di depan mata sifat adikodrati dan sifat transmateriel tokoh-tokoh tersebut. Namun skematisasi dan geometrisasi sosok manusia yang dilakukan secara sadar tidak dapat menghindarkan tuduhan yang sering dilontarkan: bahwa seni menjalankan pemujaan berhala. Terutama di kalangan kaum terpelajar banyak yang berpendapat bahwa larangan melakukan penggambaran dalam Perjanjian Lama ada benarnya. Karena itu di abad ke-8 dan ke-9 berulang-ulang terjadi bentrokan keras antara mereka yang setuju dan yang menentang sehingga mengakibatkan rusaknya sejumlah besar karya seni. Perkelahian ini berakhir dengan kekalahan para penentang gambar. Karena massa yang beriman susah menerima Allah yang dipikirkan saja, maka - dengan mengingat keimanan masyarakat - perwujudan Ilahi dalam bentuk gambar tidak dilepaskan sepenuhnya. Kewajaran penggambaran artistik yang dipersoalkan itu lalu dibenarkan melalui pandangan bahwa dalam lukisan Yang Ilahi tidaklah hanya ditiru saja, melainkan sungguh-

sungguh *hadir* di sana. Lukisan dimengerti sebagai murni wahyu Ilahi karena langsung berasal dari-Nya. Ia menjadi cerminan dari rupa yang asali, sesuatu yang seolah-olah mengalir keluar dari rupa tersebut, sehingga di Abad Pertengahan timbul anggapan bahwa secercah bagian dari Allah berada dalam ikon atau ikon itu merupakan secercah dari Allah.

Dalam abad ke-12 orang di Barat mulai melihat hubungan antara cahaya dan bahan secara berbeda. Kalau cahaya dalam gereja Romanik yang suram dan gelap hanya dengan susah berhasil menyatakan diri melawan massa dari bahan-bahan bebatuan (sehingga ancaman kegelapan tak terlupakan), sebaliknya dalam katedral-katedral Gotis yang saat itu sedang dibangun sinar menunjukkan kemenangan yang gilang-gemilang. Semua diarahkan untuk melebur yang bersifat materi dan melalui itu mengangkat yang rohani ke Yang Ilahi. Hans Sedlmayr menyimpulkan ini dengan rumus: "Seni cahaya plus keinginan untuk kontemplasi".¹³ Katedral menjadi simbol kerajaan surga, seperti sebelumnya gereja Bisantium, namun tanpa materialismenya. Cahaya dan warna semakin membebaskan diri dari benda materiel, dan kriteria-kriteria keindahan klasik seperti simetri, keselarasan dan proporsi memperoleh kembali reputasinya. Keindahan membutuhkan tiga hal, kata Thomas Aquinas sebagai wakil dari estetika Abad Pertengahan: pertama keutuhan atau kesempurnaan, kedua hubungan ukuran yang tepat atau kesesuaian dan ketiga akhirnya kejernihan atau warna yang cemerlang.

4. RENAISSANCE

Sepanjang Abad Pertengahan seni melayani agama. Tugasnya adalah menunjukkan wujud dan peristiwa duniawi sebagai tanda-tanda Ilahi. Kiranya cukup sulit untuk mengembangkan - demi tujuan ini - bahasa bentuk yang memadai, namun tak seorang pun sampai pada pemikiran bahwa penggunaan bahasa tersebut akan menuntut bakat individual yang istimewa. Seni rupa adalah kriya yang pada prinsipnya dapat dipelajari oleh siapa saja dan sebagian besar dikerjakan dalam kelompok. Bagi senimannya sendiri tidak ada penghargaan yang tinggi: Sebagai alat yang digunakan Allah untuk menyatakan Diri, lazimnya ia tetap anonim. Ini baru berubah di abad ke-15 ketika seni Italia membebaskan diri dari pengaruh agama. Dengan makin tumbuhnya kepercayaan pada kemampuan sendiri, orang mulai menekuni seluruh tumpah ruahnya gejala-gejala alami dan berusaha untuk menghadirkannya dengan tepat. Kalau benda-benda yang tampak hingga saat itu selalu dilihat dan dihargai sebagai tanda-tanda dari satu kenyataan yang tak tampak dan abadi, benda itu kini boleh berbicara hanya tentang dirinya sendiri. Seni lukis bermaksud untuk menggambarkan dunia seperti yang terlihat mata: dalam ungkapan yang selalu baru dan tak pernah berulang, tunduk pada permainan antara cahaya dan kegelapan, serta pada kekayaan tanpa batas dari nuansa warna dan perspektif.¹⁴

Bahwa hanya pengalaman, yaitu pengalaman indrawi, yang dapat menjadi guru utama seni, selalu saja ditekankan, antara lain oleh Leon Battista Alberti (1404-1472) dan Leonardo da Vinci (1452-1519), dua tokoh

dengan bakat-bakat yang paling beragam di zaman itu.¹⁵ Orang berhenti mengartikan dunia kasatmata yang terus berubah sebagai hanya ilusi, yang paling baik bisa menjadi petunjuk bagi pengada yang sejati dan yang sebenarnya, dan paling buruk mengubahnya sampai menipu. Apa yang dilihat oleh mata sama sekali bukan hanya kulit luar dunia. Yang dilihat adalah kenyataan itu sendiri, namun bukan satu kenyataan yang kaotis, yang mengalir tanpa pegangan, melainkan yang teratur dan tersusun harmonis. Kalau orang mengamati dengan cukup teliti, akan terlihat dalam benda-benda alami, terutama pada tubuh yang hidup, kesatuan dan keselarasan antarbagian hingga unsur-unsur terkecilnya, yang secara matematis dapat dianalisa. Pada kesatuan dan keselarasan (*concinna*) itu, yang tidak selalu sempurna tetapi selalu tertampak, keindahan dunia bertumpu. Harmoni ini mencapai puncaknya kalau keseluruhannya benar-benar serasi dan tidak ada yang terlalu banyak atau terlalu sedikit, tidak berlebih atau kurang. Melihat sesuatu sebagai yang indah berarti, memahami hukum-hukum struktur yang menyatakan diri dalam penampakan. Apakah satu benda itu indah atau tidak, jadi tidak bergantung pada selera pribadi pengamat, melainkan pada kualitas objektifnya. Ketidakmampuan untuk melihat yang indah tidak menunjuk pada kurangnya selera, tetapi lebih pada kurangnya kemampuan untuk memahami.

Bahwa pengalaman seyogianya menjadi *guru utama* seni, ini harus diartikan secara harfiah: Melalui pengalaman seniman belajar untuk mengerti hukum yang mendasari penampakan. Agar dapat menggambarkan benda mana pun sedemikian rupa hingga sesuai dengan benda itu, dibutuhkan satu pemahaman yang jernih mengenai hakikatnya. Kalau tidak, penggambaran tersebut

akan gagal. Misalnya seorang pelukis yang melukis hanya berdasarkan pada apa yang terlihat oleh mata, akan selalu tergantung pada keadaan: Benda harus memperlihatkan diri sesuai dengan niat pelukis untuk menampilkannya dalam karya. Apa yang hanya dikenalnya dari depan, tak dapat dilukiskannya dari belakang dan sebaliknya. Tetapi siapa yang mengerti *mengapa* suatu benda pada saat ini tampak seperti ini dan lain kali seperti itu, ia juga akan dapat menghadirkannya secara benar, meskipun benda itu tidak berada di depannya. Karena itu penggambaran tubuh manusia yang baik membutuhkan pengetahuan anatomi. Kalau tidak, maka figur-figur yang dilukiskan itu, seperti dikatakan oleh Leonardo da Vinci secara ironis, "lebih mirip satu karung penuh kacang daripada bentuk luar tubuh manusia (...) atau lebih mirip satu ikat lobak daripada tubuh-tubuh telanjang yang berotot".¹⁶ Dengan demikian seni, dalam pengertian dirinya sendiri, adalah ilmu pengetahuan terapan.

Hal ini berlaku secara khusus bagi cabang seni yang dianggap paling sempurna di antara cabang-cabang seni yang lain: seni lukis. Berbeda dengan pematung, pelukis harus mengenali bukan saja hukum-hukum yang berpengaruh pada yang tampak, terutama pada tubuh-tubuh yang hidup, melainkan juga hukum-hukum yang menyebabkan seseorang dapat *menghayati* penampakan itu. Patung memiliki sisi yang beragam, lukisan tidak. Lukisan selalu memperlihatkan hanya *satu* sisi sebuah benda dan dengan itu menentukan lokasi pengamat. Lokasi ini dalam penggambaran perlu diperhitungkan, dalam arti, setiap benda dalam lukisan seharusnya ditampilkan seperti terlihat oleh pengamat dari satu titik tertentu. Dan benda selalu tampak berbeda: lebih kecil atau lebih besar, lebih tipis atau lebih lebar, lebih terang atau lebih

gelap, tergantung lokasi yang dipilih, tetapi sama sekali tidak dapat semau-maunya, bahkan sebaliknya harus mengikuti aturan-aturan yang ketat. Menyelidiki hukum-hukum penampakan itu begitu penting bagi seni lukis di masa itu hingga dapat didefinisikan sebagai *pengetahuan tentang perspektif*. Ini sesuatu yang baru, karena seni Abad Pertengahan kurang memedulikan bagaimana sebenarnya benda-benda menampakkan diri. Apakah sesuatu di dalam lukisan digambarkan besar atau kecil, biasanya tidak bergantung pada lokasi yang relatif jauh atau dekat, melainkan pada arti yang religius-metafisis, yang absolut.

Namun seniman-seniman Renaissance sudah tidak lagi tertarik akan arti tersebut, mereka lebih tertarik untuk menangkap hukum-hukum yang mengatur latar belakang penampakan dan kemudian menerapkannya dalam karya. Mereka ingin meniru alam, tetapi tidak dengan menjiplaknya saja: Alam dijadikan teladan, sehingga para seniman dapat berkarya sekreatif alam itu sendiri, layaknya menciptakan alam kedua, di mana prinsip keteraturan yang ada di alam ditampilkan dan menjadi prinsip kerja mereka. Misalnya kalau seorang arsitek mendirikan bangunan sesuai dengan hukum alam, hal itu tidak berarti bahwa ia lalu membiarkan bangunan tersebut tampak seperti benda-benda di alam, melainkan memperhitungkan hukum (alami) statika dan berusaha mendekati keselarasan proporsi yang ditemukannya di alam. Rumah harus seperti sebuah organisme hidup, *quasi come uno animale*. Sebetulnya hal ini berlaku untuk semua jenis karya seni, sebab keselarasan dan proporsi tidak hanya ada antara tubuh dan bagian-bagiannya, tetapi juga antara warna dan bentuk, antara nada-nada, ya bahkan antara waktu dan tempat. Untuk semua yang ada di dunia, paling tidak ada satu wujud yang sempurna

(yang memang dapat berganti bersama perspektif). Yang manakah itu, tidak dapat secara apriori ditentukan lewat akal budi saja, namun hanya melalui pengalaman, yaitu lewat ketelitian pengamatan terhadap alam dan hukum-hukumnya. Menemukan wujud yang sempurna itu serta menampilkannya dalam karya selalu merupakan tujuan tertinggi kerja seni. Wujud sempurna diperoleh kalau karya yang menggambarkannya memperlihatkan perpaduan yang organis, dalam arti, muncul sebagai struktur hubungan harmonis yang tak bisa ditambah atau dikurangi tanpa merusak keserasiannya.

Seniman tidak hanya mengulang apa yang sudah ada, melainkan melanjutkan proses penciptaan pada tingkat lebih tinggi, pada tingkat refleksi. Memakai perkataan Leonardo, seniman adalah "penemu dan penerjemah antara alam dan manusia",¹⁷ di mana yang satu sama pentingnya dengan yang lain. Dengan mengenal yang telah ada ia ciptakan yang baru, dalam menciptakan yang baru ia mengenal yang hakiki. Pemahaman dunia dan daya cipta menyatu dalam kerja seni yang kreatif sebagai kerja manusia yang paling unggul. Manusia menemukan dalam dirinya kreativitas yang malah melebihi daya cipta alam: Apa yang dimulai oleh alam, tetapi tidak selalu dapat sepenuhnya terwujud, disempurnakan oleh seniman. Alam itu indah, namun lebih indah lagi seni ciptaan manusia karena merupakan terapan bebas pemahaman, yakni pemahaman tentang hakikat keteraturan alam yang digambarkannya secara murni dan tanpa kepalsuan. Jadi kemuliaan yang di Abad Pertengahan diperuntukkan bagi karya seni, kini dialihkan ke seniman. Satu gejala dari bangkitnya kepercayaan diri ini ialah bahwa Pencipta dunia ditafsirkan sebagai seniman dan bumi sebagai syair-Nya. Sesuai dengan itu seniman, yang dalam karya-

nya meniru dunia, yang mampu memberikan kepada karyanya ciri kepribadiannya, menjadi seperti pencipta di antara manusia, tanpa merendahkan manusia lain melalui ketenarannya. Sebaliknya ia mengangkat mereka bersama dirinya, karena apa yang ia lakukan berlangsung demi kemuliaan manusia, yang melihatnya sebagai wakil sesungguhnya dari dirinya sendiri. Seni memperlihatkan apa yang mampu dilakukan oleh manusia dan dengan itu menegaskan martabatnya yang luhur.

5. IMMANUEL KANT

Sejak Aristoteles seni dipandang sebagai perbuatan yang berdasar pada kaidah tertentu. Dalam estetika klasisistis yang merupakan acuan utama di abad ke-17, pengertian ini menjadi radikal karena adanya anggapan bahwa untuk penciptaan keindahan sudah cukup kalau mengikuti kaidah yang jelas dan pasti. Yang indah itu yang rasional dan rasional adalah semua yang bisa dikonstruksi dan direkonstruksi secara konseptual. Siapa pun yang mengenal kaidah-kaidah tersebut, pada prinsipnya memiliki modal yang dibutuhkan untuk menjadi pekerja seni. Pandangan ekstrem ini memengaruhi terutama pengertian seni di Perancis dan (melalui Gottsched) di Jerman hingga sekitar pertengahan abad ke-18. Setelah itu pengaruh Inggris mendesak masuk. Terangsang tulisan Du Bos pada tahun 1719 *Refleksi Kritis Tentang Puisi dan Seni Lukis*, berkembang di Inggris estetika perasaan (Shaftesbury, Hutcheson, Burke) yang menentang rasionalisasi seni klasisistis. Apakah suatu hal indah atau tidak, tak dapat diputuskan melalui pengujian tentang sesuai tidaknya dengan kaidah tertentu. Indah hanyalah apa yang juga *dirasakan* sebagai indah. Dan setiap benda yang dirasakan indah memang benar-benar indah, bebas dari bagaimana bentuknya secara objektif. Dari sana David Hume lalu menyimpulkan bahwa perasaan tentang keindahan pada dasarnya tak lain dari rasa nikmat dalam diri sendiri sewaktu mengamati suatu benda. Yang indah karena itu identik dengan *yang nyaman*, yang ditentukan hanya secara subjektif.

Bahwa kedua posisi yang bertentangan ini (perbedaannya tampil secara jelas dalam perwujudan desain taman bergaya Perancis dan Inggris), *kedua-duanya* gagal dalam mencapai hakikat estetika, merupakan dasar pengertian keperintisan Immanuel Kant (1724-1804).¹⁸ Menurut pendapatnya, selain keindahan tidak dapat ditetapkan dengan batasan benda apa pun dan dipahami secara konseptual, juga sesuatu itu tidak bisa dianggap indah hanya karena ia menimbulkan rasa nikmat pada seseorang, atau juga pada semua orang. Rasa nikmat yang langsung dialami itu bagi Kant memang bisa menjadi ukuran keindahan suatu benda, tetapi rasa suka spesifik estetis, yaitu rasa nikmat pada yang indah, merupakan perasaan yang sangat tersendiri dan tak boleh dipertukarkan dengan rasa suka pada *yang baik* di satu pihak atau rasa suka pada *yang nyaman atau enak* di lain pihak.

Apa pun yang terasa *baik* harus memiliki paham tertentu, dalam arti, kita harus tahu kita berurusan dengan jenis benda (atau perbuatan) apa, karena kalau tidak tahu, tidak dapat menilai apakah itu sesuai dengan maksud kita atau tidak. Yang baik itu hanya berlaku bagi apa yang bisa dikaitkan dengan satu tujuan yang telah ditentukan sebelumnya. Bukan baik, tetapi *nyaman atau enak* kita sebut apa yang tanpa perantaraan akal budi memuaskan indra perasaan saja. Makanan dapat sekaligus enak dan tidak sehat (atau sebaliknya) ketika ia memang memuaskan selera, namun merugikan kesehatan kita. Sementara merugikan atau menguntungkan kesehatan hanya dapat diselidiki melalui pertimbangan akal budi serta pengetahuan tentang bahan-bahan yang digunakan, penilaian selera memiliki evidensi indrawi yang langsung, dan sebab itu terlepas dari setiap alasan akal

budi. Karena itu tak seorang pun bisa diyakinkan melalui perincian tentang bahan-bahan yang digunakan (betapa pun menyehatkannya) bahwa hidangan yang diramu dari sana akan memuaskan seleranya: Makanan itu enak atau tidak enak. Hal yang sama berlaku bagi penilaian *keindahan* suatu benda, sehingga penilaian estetis juga dapat disebut *penilaian selera* karena bebas dari pengaruh akal budi. Juga kalau orang membuktikan kepada saya bahwa sesuatu sungguh-sungguh sesuai dengan kaidah yang umum diakui, misalnya bahwa dengan seteliti-telitinya mengikuti hukum matematika tertentu - atau apa pula dasar-dasar objektif yang ingin dipastikan bagi keindahan -, melalui itu pun saya tetap tidak dapat diyakinkan untuk menganggapnya sebagai indah. Jadi estetika Inggris yang berorientasi subjektivistis sejauh ini benar, karena penilaian selera (penilaian estetis) yang terungkap dalam rasa suka dan rasa nikmat pada rangsangan indrawi, keduanya itu otonom. Namun ada juga perbedaan menentukan yang luput dari pengamatan orang-orang Inggris. Berbeda dengan kesenangan pada yang nyaman atau enak dan penghargaan pada yang baik, rasa suka pada yang indah tidak mensyaratkan *minat* apa pun dari pihak yang melakukan penilaian. Yang nyaman atau enak selalu hanya memuaskan kebutuhan-kebutuhan jasmani-indrawi: Begitu hasrat terpenuhi, habis pula rasa nikmat. Demikian juga penghargaan terhadap sesuatu akan berakhir jika tujuan yang mendasarinya tidak berlaku lagi: Kalau minat terhadap kesehatan hilang, saya bisa mengacuhkan komposisi gizi makanan saya. Hanya kegemaran pada yang indah tidak berkaitan dengan minat apa pun, jadi merupakan rasa suka *yang bebas* dari setiap alasan pribadi.

Tetapi justru karena bebas dari persyaratan apa pun, penilaian selera dapat berlaku secara umum. Ketika senang mandi air hangat, saya tidak meminta dari orang lain untuk ikut menikmati perasaan serupa karena menyadari bahwa kenikmatan mandi sangat berkaitan dengan suasana hati saya saat itu. Sebaliknya kalau saya menilai bahwa sesuatu itu indah, saya pandang - bebas dari setiap minat pribadi - tidak ada alasan mengapa hal itu untuk orang lain tidak seindah seperti bagi saya sendiri. Saya mengharap dan menuntut bahwa semua orang menyetujui penilaian saya, tanpa harus dapat membuktikan tuntutan itu melalui suatu sifat dari benda tersebut. Yang indah tidak pernah indah bagi saya saja, namun tetap tak ada konsep yang bisa saya pergunakan untuk menuntut persetujuan orang lain. Menurut Kant persetujuan itu patut dituntut karena penilaian selera tidak bertumpu pada rasa nikmat yang murni pribadi, melainkan justru menjadi landasan bagi rasa nikmat tersebut. Juga kalau benda yang dianggap indah itu tidak dapat dimasukkan ke dalam jaringan konsep rasio (dan sebab itu tidak memungkinkan pemahaman tentang benda tersebut), ia tetap memperlihatkan semacam kaidah dan manfaat, tanpa dapat dikatakan kaidah dan manfaat semacam apa. Keindahan muncul sewaktu "daya pemahaman bergerak secara bebas",¹⁹ ketika daya imajinasi yang melahirkan gambaran membebaskan diri dari kungkungan rasio (karena memang tidak ada konsep tertentu), namun kemudian - dengan mengakui bentuk kaidah yang berlaku secara umum - mampu menghampiri rasio tanpa paksaan apa pun. Karena hubungan ini sama bagi setiap makhluk berakal, penilaian selera bisa meleset, tetapi tidak mungkin hanya berlaku secara terbatas.

Kalau untuk *penilaian* keindahan adalah selera, untuk *proses penciptaannya* adalah kegeniusan. *Kegeniusan* "adalah bakat yang memberi kaidah bagi seni".²⁰ Seni yang indah hanya mungkin sebagai hasil kegeniusan saja karena, bersumber pada alasan-alasan yang tersebut di atas, satu ilmu keindahan tidak mungkin ada dan sebab itu juga tidak ada dasar kaidah yang dapat dipelajari untuk menjadikan seseorang berhasil sebagai seniman. Kalau dasar kaidah itu misalnya ada, akan bisa dibuktikan apa yang indah dan apa yang tidak. Ini tidak berarti bahwa seniman menciptakan karyanya tanpa kaidah apa pun, namun ia tidak berorientasi pada kaidah *yang telah ditentukan sebelumnya*. Setiap seniman sejati, jadi setiap seniman genius, menciptakan bagi diri sendiri kaidah yang diperlukan untuk mencapai tujuannya. Sebab itu ia sekalian orisinal dan eksemplaris (patut diteladani), karena walaupun tidak mengikat diri pada aturan apa pun, karyanyalah yang menentukan ukuran baru ketika mengubah kriteria penilaian. Orisinalitas tanpa keteladanan akan menjadi manirisme, keteladanan tanpa orisinalitas akan menjadi tiruan belaka. Dengan kata lain, dari dalam karya memang harus dapat ditarik ke luar suatu kaidah, tetapi kaidah itu sama sekali tidak boleh menjadi landasan bagi karya tersebut. Seperti alam justru indah kalau kelihatan seperti seni (namun tetap bisa dikenali sebagai alam), seni harus terlihat seperti alam (namun tetap bisa dikenali sebagai seni). Alam menjadi indah kalau menimbulkan kesan seolah-olah *dengan sengaja* diciptakan seperti itu, seni menjadi indah kalau ia muncul seperti *tanpa sengaja*, jadi tampak bebas dari gaya sekolah dan paksaan kaidah tertentu.

Itu tidak berarti bahwa seseorang dapat disebut genius kalau sanggup menyembunyikan kaidah-kaidah

yang digunakan sampai tidak terlihat oleh pengamat. Seniman genius sewaktu bekerja tidak dituntun oleh rasio, sehingga tidak dapat menyebutkan kaidah mana yang memengaruhi karyanya: Tidak ada resep untuk kerjanya, sebab tidak ada konsep yang mendasarinya, melainkan justru yang oleh Kant disebut sebagai *idea-idea estetis*. Idea estetis merupakan pandangan yang secara adekuat tak mungkin digolongkan ke dalam satu konsep tertentu dan karena itu hanya dapat digambarkan, tetapi tidak dapat ditetapkan secara diskursif. Setiap idea estetis merupakan "bayangan daya imajinasi yang tidak dapat menjadi konsep",²¹ yang membuka ruang tak terduga dan tak terbatas dari bayangan-bayangan yang mirip dan melalui itu menghidupkan suasana hati. Tak seorang pun, bahkan bukan si seniman sendiri, dapat mengatakan, bagaimana dan atas dasar apa idea-idea seperti itu muncul dan tergabung dalam kepalanya. Maka kemampuan untuk melahirkan idea-idea estetis ini jugalah yang menjadi ciri utama kegeniusan.

6. FRIEDRICH SCHILLER

Lima tahun setelah pecahnya Revolusi Perancis, pada tahun 1794, Friedrich Schiller (1759-1805) mulai menulis bahasan *Tentang Pendidikan Estetis Manusia Dalam Serangkaian Surat*.²² Pada saat itu harapan-harapan yang awalnya ditaruh pada revolusi telah musnah, berganti menjadi kekejaman massa yang tak terkontrol dan usaha tanpa ampun dari pihak Robbespierre dan Saint-Just untuk melakukan perubahan. Walaupun telah berhasil menyingkirkan rezim absolut bersama wakil-wakilnya yang dibenci, dengan itu belum terdapat satu tatanan masyarakat yang lebih adil, yang berdasarkan kebebasan dan persamaan hak para anggotanya, melainkan kekacauan yang hanya bisa diredakan melalui kekerasan yang bengis.

Berbeda dengan beberapa rekannya sezaman, Schiller dari pengalaman tersebut tidak menarik kesimpulan bahwa setiap usaha untuk mengubah situasi politik hanya akan menambah kejahatan yang terjadi. Menurut pandangannya rakyat Perancis sepenuhnya berwenang memberontak terhadap negara alamiah yang bertumpu pada kekuasaan saja, yang mampu bertahan hanya melalui kekuatan-kekuatan gelap dan karena itu berlagak seolah-olah berhak akan otoritas. Namun melalui kegagalan total cita-cita politis-etis tertampak bahwa negara alamiah tak bisa dihapus begitu saja dan dengan mudah diganti menjadi negara akal budi yang bersusila. Kalau ingin menghindari bahwa kehidupan manusia dibahayakan demi martabatnya, maka perlu dicari jalan peralihannya. Dibutuhkan langkah antara, agar prinsip-prinsip akal

budi (yang menurut Kant merupakan sumbangan moralitas) dapat diterima sedemikian rupa hingga semua orang benar-benar *mau* melakukan apa yang menurut akal budi *seharusnya* dilakukan oleh mereka. Kalau tidak, negara dan hukumnya tinggal sesuatu yang asing bagi individu, sesuatu yang membuatnya tetap enggan untuk menaatinya. Karena manusia tidak hanya berfikir, melainkan juga merasa, karena ia membuktikan diri sebagai manusia melalui *keduanya*, maka kesempurnaannya tidaklah mungkin tercapai selama perasaan-perasaan alami terbelenggu aturan-aturan moral. Seperti perasaan tidak boleh menguasai akal budi, begitu pula akal budi tidak boleh mendikte perasaan: Dua-duanya harus, ketika kewajiban dan keinginan selaras, memperoleh haknya. Manusia yang bertindak melulu mengikuti perasaannya dan sama sekali tanpa prinsip, adalah orang "liar"; manusia yang hidup hanya berdasarkan prinsip dan tidak menghiraukan perasaannya, adalah orang "barbar".²³ Schiller sudah menduga kengerian-kengerian yang bisa didatangkan kekuasaan akal budi murni: *Dialektika Pencerahan* sangat disadarinya. Baginya makna manusia tidak bertumpu pada pembentukan kemampuan rasionalnya saja, melainkan pada harmonisasi dan pelepasan timbal balik dari perasaan dan akal budi.

Dari negara paling sedikit dapat dituntut bahwa ia tidak menghalangi warganya untuk menyatakan harkat kemanusiaannya. Ia tidak boleh, demi mencapai kesatuan, menindas kebinekaan hasrat individual. Negara "seharusnya tidak hanya menghormati watak individu yang objektif dan generik, tetapi juga menghargai yang subjektif dan spesifik, dan ketika negara menegakkan dunia peradaban yang tak teraga, dunia perwujudan tidak boleh dinafikan."²⁴ Hubungan baik antara negara

dan individu yang seperti ini hanya mungkin kalau pencerahan tidak hanya berlangsung di kepala, melainkan juga di hati, karena rasio jarang memahami sesuatu yang tidak bergaung dalam perasaan; dan kalau rasio misalnya dapat memahami tanpa perasaan, pemahaman itu tidak akan berdaya guna dalam hidup. Tetapi bagaimana dapat menanamkan kebenaran-kebenaran akal budi di dalam perasaan manusia?

Melalui seni yang indah, jawab Schiller, karena meskipun seni tidak mampu memperbaiki manusia secara langsung, ia dapat memberikan kembali *kemungkinan* untuk mencapai kebaikan, ketika mengubah yang perlu dan yang abadi menjadi objek naluri manusia. "Prinsip-prinsip mereka akan dengan sia-sia kau tentukan, tindakan-tindakan mereka sia-sia kau kutuk, tetapi pada keisengan mereka dapat kau coba daya ciptamu. Usirlah kesewenang-wenangan, kesembronoan, kekasaran yang menjadi kenikmatan mereka, maka secara tak sadar kau usir juga semua itu dari tindakan, akhirnya dari pendirian mereka. Di mana kau akan menemukan kelakuan tersebut, lingkariilah kelakuan itu dengan bentuk-bentuk yang mulia, yang agung, yang cerdas, pagarilah dengan simbol-simbol keistimewaan, sehingga ilusi mengatasi kenyataan dan seni mengatasi alam."²⁵

Dua naluri dasar yang berlawanan bekerja dalam diri manusia: naluri indrawi atau *naluri materi* yang mengejar keanekaragaman situasi pengalaman yang selalu baru, serta *naluri bentuk* yang mementingkan kesatuan rupa dan melalui itu mempertahankan identitas personal. Melalui naluri materi yang menyambut, *dunia* jadi ada bagiku, melalui naluri bentuk yang menciptakan, dunia menjadi *duniaku*. Hubungan ideal antara kedua naluri tersebut

baru diperoleh - namun dalam praktek tampaknya tidak sepenuhnya akan tercapai - kalau dua-duanya tidak mencampuri lingkup pengaruh yang lain, sehingga dunia dapat disambut dengan segala penampakan dan dalam seluruh limpah ruah indrawinya tanpa akibat terhadap kepribadian: Kepribadian, sebagai daya yang membentuk, tidak lenyap dalam dunia. Kebebasan yang paling tinggi berdampingan dengan eksistensi yang paling tinggi dan justru dalam pertautan ini, apabila memang terjangkau, idea umat manusia dapat menjadi kenyataan.

Hubungan ideal antara naluri materi dan naluri bentuk, antara jasmani dan akal budi dapat dibuktikan dalam pengalaman, yaitu dalam mengalami seni. Sewaktu menunjukkan kepada manusia kesempurnaannya, seni menjadi "simbol pelaksanaan maknanya",²⁶ dalam arti, seni memperlihatkan apa yang mungkin dapat terjadi dengan diri seorang kalau saja hubungan ideal itu memang berhasil dipertahankan. Pengalaman ini membangkitkan dalam diri manusia naluri baru, yang disebut Schiller *naluri bermain*. Naluri bermain timbul dari pertautan kedua naluri dasar tadi dan berusaha untuk "menyambut sebagaimana ia sendiri ingin ciptakan, serta menciptakan sebagaimana ia ingin menyambut."²⁷ Baru setelah hal ini tercapai, manusia merasa dirinya bebas. Selama naluri materi (yang menyambut) berkuasa atas naluri bentuk (yang menciptakan), kita merasa didesak secara jasmani dan kalau sebaliknya, secara moral. Misalnya sewaktu kita tidak dapat meninggalkan seseorang, walaupun menurut anggapan kita orang itu sepatutnya dipandang rendah, kita merasa ditaklukkan oleh alam; namun kalau ia merebut rasa hormat kita, walaupun kita tidak menyukainya, kita merasa ditaklukkan oleh akal budi. "Tetapi begitu ia sekaligus menarik simpati dan memperoleh rasa hor-

mat kita, maka baik keterpaksaan perasaan maupun keterpaksaan akal budi menghilang dan kita mulai mencintai, artinya sekaligus bermain dengan simpati dan rasa hormat kita.”²⁸

Secara sadar Schiller (dengan bersandar pada Kant) memilih istilah *bermain* untuk memperhadapkannya dengan *kesungguhan* mutlak kedua naluri dasar. Baik naluri materi maupun naluri bentuk bersungguh-sungguh dengan tuntutananya: Yang satu menuntut realitas dan kenyataan hidup, yang lain menuntut keharusan adanya akal budi dan martabat. Tetapi semua yang nyata kehilangan kesungguhannya dan menjadi kecil kalau diamati melalui mata akal budi, seperti juga aturan-aturan akal budi kehilangan kesungguhannya dan menjadi ringan kalau selaras dengan perasaan. Baru permainan membuat manusia menjadi sempurna. Sebab itu manusia hanya bermain ”sewaktu menjadi manusia dalam arti kata yang sepenuhnya, dan ia hanya sepenuhnya menjadi manusia sewaktu ia bermain.”²⁹ Hubungan bermain-main ini menjadi kekhasan keadaan *estetis*. Dalam jasmani, kuasa alam kita tanggung, dalam moral, kita menguasainya; tetapi dalam keadaan estetis kita *melepaskan* diri dari kuasa itu dan menjadi bebas. Ketika tegangan indrawi dan rohani saling meniadakan, muncul ruang yang dapat ditentukan secara nyata dan aktif, ruang yang menjadikan kita tuan atas potensi kita sendiri yang menderita dan bergiat, dan dengan itu kembali membuka *semua* kemungkinan bagi kita untuk bertindak. Perolehan ketenangan dan kebebasan akal menjadi ciri khas sebuah karya seni sejati. Sebab itu tidak ada seni indah yang *bergairah* atau seni indah yang *mendidik*, karena baik afek-afek yang terangsang secara tidak sengaja maupun petunjuk untuk tindakan tertentu, keduanya sama kurang

sesuai dengan kebebasan hati. Dalam permainan estetis manusia membubungkan dirinya melewati kenyataan, menciptakan kenyataannya sendiri. Oleh karena itu tidak ada sesuatu pun yang memperlihatkan kebebasan lahiriah maupun batiniah seperti kegemaran akan ilusi yang indah.

Hanya kegemaran ini yang menurut Schiller dapat menyediakan ruang bagi masyarakat di mana kebebasan perorangan tidak lagi bergantung pada pembatasan kebebasan orang lain, satu masyarakat di mana justru dalam bentuk ikatan bebas terlaksana keinginan seluruh anggotanya: melalui individu-individu yang sadar akan keindahan kodrat mereka sendiri. "Di tengah-tengah alam daya yang menakutkan dan di tengah-tengah alam hukum yang suci, naluri pendidikan estetis dengan diam-diam membangun alam ketiga, yaitu alam permainan dan ilusi yang riang; di sana ia melepaskan manusia dari semua ikatan dan membebaskannya dari semua yang bernama paksaan, baik secara jasmani maupun secara moral."³⁰ Jadi, satu-satunya jalan menuju kebebasan, juga kebebasan politis, hanyalah melalui keindahan.

7. ARTHUR SCHOPENHAUER

Mudah untuk berbicara tentang seni, tetapi sulit untuk memahami kekhususannya secara tepat. Arthur Schopenhauer (1788-1860) tidak menghindari kesulitan ini. Dalam opus magnumnya yang terbit pada tahun 1819 *Dunia Sebagai Kehendak dan Bayangan* secara sederhana ia mendefinisikan seni sebagai "cara mengamati benda terlepas dari prinsip penyebaban".³¹ Tetapi apa maksudnya?

Secara umum prinsip penyebaban menyatakan bahwa segala sesuatu selalu mempunyai sebab memadai, mengapa sesuatu memang menjadi begini atau begitu. Setiap kejadian ada lantarannya, setiap tindakan ada motifnya. Tampaknya tak ada pengecualian. Dengan perkataan lain, tidak sesuatu pun yang ada hanya untuk dirinya sendiri, setiap penampakan dunia nyata dalam berbagai hal terkait dengan penampakan yang lain, sehingga benda yang satu menjadi sebab bagi yang lain, dan sebaliknya. Dunia, di mana kita - dengan menghayati dan bertindak - menjalani hidup ini, dipenuhi benda-benda tunggal yang eksistensinya tersendiri atau individual seperti diri kita. Benda-benda itu baik terikat dengan benda-benda lain maupun dengan diri kita, melalui hubungan ruang, waktu dan kausalitas yang jelas dan tertentu. Kalau kita melihat sekeliling, tampak berbagai benda seperti meja, kursi, rak buku atau apa saja. Untuk semuanya berlaku bahwa itu bukan asal sesuatu, melainkan sungguh benda-benda *yang ini*, dalam arti, benda-benda tersebut memiliki kualitas luar dan dalam tertentu, berada di tempat tertentu dan - dengan benda lain - dalam jarak tertentu serta mempunyai

masa lalu dan masa depan yang menjadi hanya milik benda-benda itu sendiri. Bahwa benda-benda itu justru sekarang ini justru berada di sini dan menjadi seperti ini, untuk itu selalu saja tersedia sebab memadai.

Memang Kant sudah berpandangan bahwa ruang, waktu dan kausalitas - karena ketiganya jelas mendampingi setiap pengalaman - tidak boleh dianggap menjadi ciri benda itu sendiri, melainkan prinsip keteraturan daya pemahaman kita, prinsip yang dengan bantuannya kita menata dunia dan membuatnya terbuka bagi pengertian kita. Jadi benda tidak menampilkan diri sebagaimana ia sebenarnya, tetapi hanya sebagai penampakan, dalam arti, seperti yang memang mampu *kita* lihat, dalam keterbatasan ruang dan waktu serta tunduk pada hukum-hukum kausal. Namun bagaimana dunia *pada dirinya sendiri*, tak dapat kita selami. Kita hanya tahu bahwa dunia harus *berbeda* dari yang tertampak. Tesis mengenai perbedaan mendasar antara "benda pada dirinya sendiri" dan penampakan, kini diambil dan dimodifikasi Schopenhauer dengan dua macam cara. Pertama ia berkeyakinan bahwa benda pada dirinya sendiri itu - jadi dunia yang tersembunyi dari pemahaman di belakang penampakan - dapat dibatasi secara lebih ketat, yaitu sebagai *kehendak*. Karena kita mengalami diri sendiri tidak hanya sebagai tubuh, melainkan juga sebagai kehendak yang merepresentasikan diri di dalam tubuh secara nyata, dan karena pengalaman ini merupakan *satu-satunya* kunci yang kita miliki untuk masuk ke dalam hakikat penampakan, kita juga berhak untuk memahami semua penampakan yang lain sebagai konkretisasi dari kehendak - atau tepatnya: dari kehendak *tunggal*, karena adanya satu kehendak saja.

Pembagian wilayah penampakan menjadi dua tingkat merupakan pergeseran penting lain yang dilakukan Schopenhauer terhadap Kant. Tingkat yang satu adalah cara pengamatan *biasa* yang memungkinkan kita mengalami dunia, seperti yang telah diuraikan tadi, sebagai susunan benda-benda yang saling memengaruhi. Tingkat kedua, yang tidak terdapat pada Kant, adalah tingkat objektivitas murni. Tingkat ini tercapai kalau benda-benda yang muncul dalam penampakan diamati terlepas dari bentuk-bentuk *khas* bayangan, yaitu ruang, waktu dan kausalitas, sehingga yang tersisa hanyalah apa yang oleh Schopenhauer - bertumpu pada Platon - disebut sebagai *idea*. Cara pengamatan benda seperti ini merupakan pengamatan *estetis*. Cara ini "tidak bergantung pada prinsip penyebaban", karena idea tidak dapat dibatasi dalam ruang dan waktu. Setiap manusia selalu ada di suatu tempat di dunia, ia bergerak dan berubah, dan jangka waktu tindakannya serta seluruh eksistensinya terbatas dan dapat diperkirakan. *Idea manusia* tidak pernah ada di suatu tempat atau di suatu waktu; ia tidak memiliki sejarah. Sebab itu memang terdapat banyak orang, tetapi hanya ada satu idea tentang manusia. Hal yang sama berlaku juga bagi benda-benda lain beserta idea-ideanya. Berbeda dengan konsep, idea bukan abstraksi yang berasal dari penampakan. Sebaliknya setiap penampakan mengandung apa yang terjadi dengan idea kalau tunduk pada prinsip penyebaban. Meskipun demikian, idea-idea tetap merupakan objek-objek bayangan dan hanya sebagai objek bayangan, idea memiliki realitas. Hal itu yang membedakannya dari idea dalam pemikiran Platon.

Namun penghayatan idea sebagai ganti penghayatan benda-benda tunggal hanya mungkin melalui pelepasan dari apa yang dengan tepat dapat disebut sebagai pendirian

alamiah. Selama kita berhadapan dengan dunia sebagai *individu*, kita juga berurusan dengan benda-benda yang konkret. Secara jasmaniah kita hadir di dunia ini, sebagai benda di antara benda-benda, dan sebab itu sangat tertarik pada apa yang berlangsung di dunia. Bagaimana cara kita mengalami dunia, kita biarkan diatur oleh kehendak kita. Karena dan sejauh kita mau hidup, kita hanya melihat apa yang sesuai atau bertentangan dengan kehendak tersebut, yaitu penampakan-penampakan tunggal yang - berdasarkan prinsip penyebaban - *berpengaruh* terhadap diri kita, seperti misalnya manusia lain atau binatang, ini atau itu. Idea tidak termasuk urutan ini, karena supaya benar-benar sanggup menghayati idea, saya harus membuang sebelumnya semua individualitas, harus melepaskan diri dari kehendak dan menjadi "cermin jernih dari objek".³² Sebagai subjek pemahaman murni, saya tidak lagi bertanya tentang di manakah dan kapankah itu, tidak tentang mengapa dan untuk apa itu, melainkan hanya tentang *apa itu*. Keberadaanku sendiri tidak lagi berperan dalam pengamatan suatu benda, sehingga aku dapat mengamatinya sedemikian rupa seolah-olah benda itu sendirian di sana, atau dalam satu kata: sebagai idea.

Semua orang sebetulnya mampu mengamati benda seperti itu, meskipun dalam taraf yang berbeda. Bakat yang melampaui ukuran umum disebut kegeniusan. "Kalau bagi manusia biasa daya pemahamannya sebagai lentera yang menerangi jalannya, daya pemahaman seorang genius adalah matahari yang menghadirkan dunia."³³ Dalam idea - sebagai objektifikasi langsung dari kehendak - kebenaran tentang dunia nyata menampilkan diri secara lebih jelas dibandingkan dalam benda-benda tunggal. Merupakan tugas seni untuk menampakkan dan menyampaikan kebenaran ini. Ia yang berhak un-

tuk menghadirkan "yang hakiki dan yang kekal dalam semua penampakan dunia".³⁴ Pada tingkat materi mati, itu adalah idea tentang berat dan daya tarik, kekakuan dan kekerasan serta kebalikannya. Penggambarannya bercabang menjadi arsitektur dan seni penyaluran air. Seni taman dan seni lukis pemandangan berusaha dengan cara berlainan menampilkan alam tumbuh-tumbuhan, sedang seni lukis binatang berupaya memperlihatkan idea dunia binatang dan keragaman jenisnya. Akhirnya seni lukis kesejarahan, patung dan terutama sastra - dengan tragedi sebagai bentuk puncaknya - mengabdikan diri pada idea manusia. (Musik mengambil tempat khusus dalam seni: Ia tidak menggambarkan idea, melainkan kehendak itu sendiri.) Bukan maksud seni untuk mencapai gambaran yang ideal, melainkan untuk menonjolkan apa yang berlaku secara umum dan dapat tampil juga dalam perincian yang terkecil. Yang penting hanyalah arti pokok sebuah alur atau peristiwa, sesuatu yang sangat berbeda dari arti kulit luar, arti kesejarahan. Dalam pertengkaran antara anak-anak dapat kita kenali idea tentang manusia, hakikat hakikinya, sama seperti dalam peperangan antara kekuasaan besar. Sastrawan itu seperti manusia pada umumnya: "Semua yang menggerakkan hati seseorang, yang dalam suatu situasi dapat muncul dari alam kemanusiaan, yang berdiam dan mengeram dalam diri seseorang - semua menjadi tema serta pokok karyanya."³⁵ Karena satu-satunya tugas seniman adalah menampilkan kebenaran (tentang umat manusia dan segenap isi alam), maka tak seorang pun boleh "mengatur bahwa ia harus luhur dan mulia, moralis, saleh, kristiani, menjadi seperti ini atau itu, terlebih lagi mengecam bahwa ia begini dan bukan begitu. Ia cermin umat manusia dan mengantar ke arah kesadaran apa yang mereka rasakan dan lakukan."³⁶

Namun pemahaman yang diperoleh melalui seni bagi Schopenhauer bukanlah demi pemahaman itu sendiri. Sebaliknya ia berguna untuk membebaskan diri sejenak dari beban individualitas. Selama saya menganggap dunia yang terus berubah serta peristiwa-peristiwanya (yang tunduk pada prinsip penyebaran) sebagai nyata dan memahami diri sendiri sebagai bagian dari dunia tersebut, saya tak dapat terlepas dari penderitaan. Karena saya pada hakikatnya kehendak saja, saya menjalankan hidup dalam upaya tanpa henti, selalu menuntut sesuatu yang baru dan karena itu tidak pernah sampai ke tujuan. Dalam seni manusia yang tersiksa oleh hidup menemukan kedamaian sejenak, ketika meninggalkan kehendak individualnya dan seluruh dunia motif-motif yang menghalaunya ke sana ke mari dan tidak mengizinkannya untuk beristirahat. Dengan demikian ia mengalami keberadaan tanpa kehendak, terbebas dari semua penderitaan dan menjadi mata semesta yang jernih, walaupun hanya untuk beberapa saat sampai hidup kembali mengejanya. Seni memang tidak membebaskan kita dari dunia, sebab kebahagiaan yang diberikan tidak langgeng, tetapi seni menghadiahkan kepada kita kesan mengenai pembebasan itu. Hanya melalui jalan penolakan sepenuhnya terhadap kehendak untuk hidup, pembebasan itu tercapai.

8. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

Kalau kini pembicaraan menyangkut estetika, maka itu pada umumnya dalam kaitannya dengan seni. Istilah estetika dan teori seni dipakai secara hampir sinonim, meskipun di awalnya terminus estetika dibatasi oleh penciptanya Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) sebagai ilmu pemahaman indrawi.³⁷ Termasuk di dalamnya teori tentang keindahan, dan sudah barang tentu bahwa bukan hanya seni, melainkan juga - dan mungkin terutama - alamlah yang indah dan karenanya tepat untuk menjadi objek penelitian estetika. Pembatasan istilah dewasa ini, sehingga hanya menyangkut seni, terutama dipengaruhi Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).

Seperti bagi antipodenya Schopenhauer seluruh dunia beserta segala penampakkannya sebenarnya adalah kehendak, maka bagi Hegel dunia itu adalah roh. Dalam teorinya roh ini mengalami perkembangan dialektis yang semakin membawanya menuju diri sendiri, saat ia berangsur membebaskan dirinya dari sosok yang asing bagi hakikatnya dan akhirnya menemukan bentuk yang sesuai. Dari ketidaksadaran luas dan ketidakbebasan materi mati, roh telah maju langkah demi langkah hingga ke tingkat spiritualitas manusia yang tinggi, di mana ia menyadari dirinya sebagai roh. Sebab itu seluruh sejarah alam dan dunia, jauh dari setiap kebetulan, tak lain daripada proses pertumbuhan berkembangnya roh yang dalam filsafat Hegel sendiri telah berakhir. Dengan demikian Hegel menemukan historisitas roh dan sekaligus memproklamasikan habisnya sejarah untuk zamannya.

Dalam kerangka metafisis ini estetika pun mengambil bagiannya. Semakin roh terungkap di dunia luar dan di dunia raga, semakin akrab yang jasmani-indrawi diresapi oleh yang rohani, maka semakin indah, kata Hegel. Keindahan suatu benda selalu menunjuk pada roh yang menampakkan diri. Keindahan benda adalah "perwujudan indrawi dari idea",³⁷ dan idea itu dipahami sebagai kesatuan batin dan realitas. Namun tidak setiap realitas, yaitu tidak setiap eksistensi yang berwujud benda dan meruang, sudah sesuai dengan batin seperti yang diartikan Hegel: sebagai prinsip yang memungkinkan kesatuan dan kebenaran. Hanya karena mengambil bagian dalam batin, benda-benda memperoleh kenyataan dan, yang menurut anggapan Hegel sama, kebenaran. Benar-benar nyata hanyalah apa yang masuk akal, dan hanya yang masuk akal tidak dipengaruhi "kekacauan yang timbul karena berbagai kebetulan" serta "dunia yang buruk dan fana".³⁹ Karena keindahan muncul sewaktu realitas sesuai dengan batin dan dengan demikian lalu menjadi idea, karena itu keindahan juga dapat didefinisikan sebagai kebenaran dalam penampakan.

Namun justru kebenaran seperti ini tak pernah ada pada alam yang mencipta tanpa kesadaran. Di sana roh tetap di luar dirinya dan tampil hanya secara tidak lengkap. Alam tidak memiliki kesatuan dan otonomi batin yang mutlak. Sebab itu keindahan yang sesungguhnya, yang murni, hanya terdapat dalam seni. Berbeda dengan alam, seni muncul dari roh yang menyadari diri sendiri, dan karena itu, sejauh dimungkinkan oleh medium indrawi, seni bisa membuang semua yang asing bagi roh. "Disebabkan kulit keras alam dan dunia lazim, lebih sukar bagi roh untuk menembus sampai ke dunia idea daripada karya-karya seni."⁴⁰ Memang dalam kehidupan organisme

hewani pun terlihat semacam kesederajatan antara realitas dan batin, antara yang luar dan yang dalam, ketika perasaan membentuk kesatuan yang tidak hadir pada materi sebuah tubuh saja dan yang biasanya kita sebut sebagai jiwa. "Dalam organisme hidup kita temukan yang luar, di mana yang dalam tertampak ketika yang luar memperlihatkan dirinya sebagai yang dalam, dan ini merupakan batinnya."⁴¹ Namun karena daya ungkap hewan sangat terbatas, sehingga kemampuan merasa hanya muncul secara tak sempurna, jiwa hewan tak bisa tampil sebagai jiwa. Kesatuan yang di dalam tetap tinggal di dalam, justru karena binatang tidak berkemampuan untuk merefleksikannya. Baru keakuan manusia tidak hanya merupakan kesatuan yang umum saja, melainkan juga kesatuan untuk dirinya sendiri, dalam arti: manusia memahami dirinya dan bisa mengungkapkan hal itu. Tetapi manusia pun masih terlalu alami untuk dapat sepenuhnya melaksanakan kemerdekaan dan kemandirian total, untuk mengusahakan ketakterbatasan dan kebebasan idea. Terlalu besar kebutuhan manusia, terlalu luas ketergantungannya, terlalu dalam keterjebakannya ke nasib kehidupan untuk memungkinkannya menjalani "hidup yang layak bagi kebenaran",⁴² terbebas dari semua keterikatan waktu dan kefanaan.

Karena hanya dalam seni kebenaran dapat terungkap secara murni dan tanpa kepalsuan, estetika bisa mengabaikan alam dan menafsirkan diri sebagai "filsafat *seni* yang indah" saja.⁴³ Hanya kebenaranlah yang penting, maka menggambarkannya menjadi satu-satunya tujuan seni. Penggambaran berhasil kalau elemen indrawi yang digunakan seni, di semua bagiannya, menunjuk ke arah yang spiritual, jadi meniadakan keindrawiannya, menanggalkan tuntutan kenyataan dan tampak sebagai ha-

nya ilusi, sebagai dunia bayangan, sesuai dengan intinya: "yang dalam timbul pada yang luar dan melaluinya memperlihatkan diri sendiri ketika yang luar menunjukan perhatian ke arah yang dalam."⁴⁴ Karena tidak di bagian tubuh manusia mana pun selain pada mata, jiwa dapat tampak begitu nyata, seniman harus berusaha untuk menjadikan karyanya sebagai mata, sebagai "Argus yang berseribu mata",⁴⁵ yakni justru sesuatu yang sangat berbeda dengan alam pada kenyataannya. Sebab itu juga bukan tugas seniman untuk menirukan alam. Imitasi alam yang sempurna hanyalah hasil suatu keahlian, bukan karya seni. Seni justru mengolah dan menciptakan alam dalam bentuk yang baru, sebagai materi indrawi, sehingga manusia dengan spiritualitasnya dapat mencerminkan diri di dalamnya. "Kebutuhan umum akan seni itu merupakan hal yang masuk akal, karena manusia - untuk mencapai kesadaran rohani - mengangkat dunia dalam dan luar sebagai sesuatu yang memungkinkannya untuk mengamati dirinya sendiri."⁴⁶ Bahwa kebutuhan ini masuk akal berarti, kebutuhan itu sah, dan hal itu tidak hanya berlaku dalam seni. Perkembangan roh semesta Hegel menuntut perampasan dan denaturisasi alam, yang dengan konsisten masih terus kita lakukan hingga hari ini. Hegel memberikan kepada manusia tugas yang historis, yang jauh melewati bidang seni indah, untuk meredakan rasa asing terhadap dunia, hingga dalam semua yang ditemuinya, manusia hanya melihat dirinya sendiri.

Melalui cara ini rupanya kita menciptakan satu dunia yang lebih benar, setidaknya kalau bersama Hegel mengartikan kebenaran sebagai semata-mata kebenaran batin, jadi kebenaran yang kompatibel dengan akal budi. Berkaitan dengan itu Hegel memiliki pendapat yang sangat berbeda dengan Schopenhauer jika menetapkan

tugas seni sebagai upaya untuk menampakkan kebenaran. Bagi Schopenhauer penggambaran baru benar kalau memperlihatkan hidup seperti apa adanya, yaitu juga dalam penderitaan, perpecahan dan kontradiksinya. Sebaliknya bagi Hegel kebenaran justru berarti pelarutan dan perdamaian semua pertentangan ke dalam kesatuan yang lebih tinggi. Untuk dapat menjadi benar, seni harus mengangkat dirinya mengatasi hidup, harus lebih indah dari hidup atau secara singkat: menjadi *ideal*. Tujuannya bukanlah untuk memperlihatkan keberadaan yang biasa, "yang sama sekali bukan seperti yang seharusnya",⁴⁷ melainkan untuk mengatasi realitas prosais melalui "keajaiban idealitas".⁴⁸ Karena itu lukisan orang misalnya tidak boleh memperlihatkan pori-pori, bulu dan bercak-bercak kulit. Semua yang mengingatkan pada "yang hanya alamiah dalam keberadaan yang serbakurang",⁴⁹ jadi ketelanjangan daging pun, harus sejauh mungkin dikesampingkan. Termasuk di dalamnya setiap kepedihan dan semua kesengsaraan dari eksistensi kemanusiaan, kecuali kalau dalam penggambarannya entah bagaimana dicerahkan atau diperlunak, sehingga di tengah penderitaan dipertahankan semacam ketenangan dan kebahagiaan dalam kepasrahan. Kalau misalnya lukisan memperlihatkan manusia yang hidup dalam kemiskinan, tidak boleh muncul kesan seakan salah satu di antara mereka menderita karena keadaan itu. Semua seyogianya terlihat seakan tak memedulikan nasib mereka, jadi ceria dan tanpa keluhan. "Rupa seni yang ideal tegak di hadapan kita seperti dewa bahagia".⁵⁰

Di titik ini tak perlu menyesal kalau Hegel menganggap seni sebagai sesuatu yang sudah kuno. Masa di mana orang percaya bahwa melalui penggambaran indrawi kebenaran tertinggi dapat ditangkap secara la-

yak, menurut Hegel telah berlalu. Seni berkembang dari bentuk seni simbolik zaman arkais, pada saat yang ideal hanya dicita-citakan, tetapi masih diselubungi yang indrawi, melalui bentuk seni yang klasik di Zaman Antik, sewaktu yang ideal tercapai, terus hingga yang romantik di Abad Pertengahan, tatkala yang ideal sudah dilampaui dan yang rohani mulai membebaskan diri dari yang indrawi seperti dari pakaian yang terlalu sempit. "Jika pendidikan terus berkembang, pada setiap bangsa muncul suatu masa di mana seni melampaui dirinya."⁵¹ Dengan demikian mula-mula seni diganti oleh agama yang melepaskan pembendaan roh dan menariknya masuk ke kedalaman bayangan subjektif. Akhirnya kedudukan seni diambil alih oleh pemikiran filsafat yang murni dan sistematis, satu-satunya yang menjadi layak bagi roh. Baru dalam pemikiran ini roh sepenuhnya menyadari dirinya sendiri dan menjadi roh yang absolut: ketika subjektivitas agama dan objektivitas seni yang merupakan kesatuan pemikiran dan pikiran ditanggalkan.

9. KARL ROSENKRANZ

Ketika Hegel menetapkan estetika sebagai "ilmu seni yang indah", ia telah mewajibkan ideal keindahan bagi semua seni. Sebagaimana alam seharusnya dikecualikan dari pengamatan estetis, begitu juga keburukan-keburukan hidup dari penggambaran seni. Meskipun beberapa karya sezaman seolah-olah tampak bertentangan, menurut Hegel secara definitif bukan tugas seni untuk menonjolkan kengerian eksistensi alami. Kebalikannya seni berkewajiban memperindah realitas prosais secara puitis. Dengan cara tersebut seni tidak diperkirakan menjauhi kebenaran, melainkan mendekatinya, karena hanya yang indah dapat dianggap benar: sebagai ekspresi kesatuan batin. Keburukan selalu dianggap menandakan ketidakbenaran.

Namun lama-kelamaan bahkan juga pengikut Hegel yang paling teguh pun mulai menyadari bahwa seni melalui usaha terlalu keras menuju yang ideal akhirnya akan - meski teori berkata yang lain - bertentangan dengan kebenaran. Seni yang dengan harga apa pun ingin indah dan tidak mau selain itu, akan merampas semua daya ungkap dari keindahan dan terlantar menjadi hanya ornamen. Mungkin tak seorang pun di antara para filosof setelah Hegel yang melihat bahaya ini lebih jelas dari Karl Rosenkranz (1805-1879), yang di masa hidupnya sangat dihargai, tetapi kini hampir dilupakan.

Dalam bukunya *Estetika Keburukan* (judulnya saja sudah satu provokasi) yang diterbitkan pada tahun 1853, dua puluh dua tahun setelah kematian Hegel, Rosenkranz mengeluhkan "pemalsuan luar biasa" yang di-

lakukan atas nama idealisme.⁵² Dengan sengaja orang menyembunyikan eksistensi proses-proses alami dan umumnya menghindar berbicara terus terang. Karena semua harus mulia, murni dan indah, orang berpura-pura seolah tidak ada yang buruk, dalam hidup maupun dalam seni. Tetapi nyatanya hidup tidak selalu indah: "Neraka tidak hanya religius-etis, tetapi juga estetis. Kita tegak di tengah-tengah keburukan".⁵³ Seni tidak boleh takut menggambarkan keburukan ini, namun bukan dengan alasan - seperti terkadang ditegaskan - agar melalui kontras dengan yang buruk, keindahan dapat tampil semakin jelas, karena hal itu pada galibnya tidak terjadi. Kehadiran keburukan sering lebih merusak penikmatan keindahan daripada memuncakkannya. Kalau seni tidak dapat menghindari yang buruk, maka itu demi kebenaran, karena - berbeda dengan ajaran Hegel - yang indah tidak selalu benar dan yang benar tidak selalu indah. "Memang indah", tulis Rosenkranz, "kalau yang benar dan baik juga tampil indah, tetapi itu bukan suatu keharusan."⁵⁴ Jadi misalnya satu makhluk hidup yang sempurna bisa buruk, seperti juga sebaliknya, yang tak sempurna (ya, bahkan yang jahat, sebagai yang dalam pengertian etis memang buruk) bisa indah.

Namun jauh dari maksud Rosenkranz untuk berpisah dengan idealisme. Pembatasan seni hanya pada yang indah menurut pendapatnya tidaklah idealistis, melainkan hanya pseudo-idealistic, karena berdasarkan pengertian yang keliru tentang idea. "Tidak hadirnya semua ketidaksesuaian yang positif, penggunaan bentuk-bentuk mulia yang masyhur secara terperinci, penyisihan setiap luapan perasaan, kejinakan pilihan ungkapan, kerapian negatif yang meredakan detail, hal ini semua menipu tentang ketiadaan isi di dalamnya dan tak memungkinkan seniman

menyadari bahwa ia hanya menghasilkan satu karikatur yang ideal.”⁵⁵ Melalui pelenyapan semua yang buruk, bukan realitas kehidupan duniawi saja yang diabaikan, tetapi juga idea itu sendiri dipalsukan (jadi juga kenyataan dan kebenaran dalam pengertian Hegel), sebab di dalam idea yang buruk menjadi bagian yang sama nilainya seperti yang indah. ”Akan jadi tafsir dangkal tentang idea kalau berpendapat bahwa ia membatasi diri pada yang indah saja.”⁵⁶ Walaupun idea yang memperlihatkan diri secara indrawi, yang dinyatakan, selalu indah, idea bebas, dalam arti: kemungkinan keindahan selalu mengandung kemungkinan keburukan. Hanya apa yang bisa indah, bisa buruk juga dan semakin indah sesuatu itu, semakin buruk ia dapat menjelma serta semakin rentan terhadap keburukan. Tak ada yang lebih indah dari manusia, tetapi juga tak ada yang lebih buruk. Keburukan merupakan bahaya ”yang mengancam keindahan dalam dirinya sendiri”.⁵⁷ Sebab itu penggambaran idea yang sempurna menuntut penampilan kerapuhan keindahan, yaitu kemungkinan keindahan untuk berubah menjadi keburukan, sesuatu yang selalu hadir dan tak pernah dapat dikendalikan. Jika kemungkinan ini tidak terlihat, maka yang indah - dalam pengertian lebih tinggi, bukan sekadar pengertian yang sesuai dengan realitas - menjadi palsu dan karena itu juga buruk. Justru berdasarkan hubungan dekat antara keindahan dan kebenaran serta kebaikan, yang bagaimanapun tak boleh dirusak, yang indah hanya dapat tinggal indah kalau ia benar. Yang (tampaknya) indah hanya (sungguh) indah kalau ia benar, dan ia benar kalau orang melihat padanya potensi bahaya pemusnahan.

Dengan cara ini Rosenkranz berhasil mempertahankan keindahan sebagai ideal seni, sekaligus menyimpulkan dari ideal ini keniscayaan bahwa secara estetis yang buruk

pun harus memperoleh penilaian yang layak. "Keindahan merupakan idea yang Ilahi dan asali, keburukan, sebagai pengingkarannya, memiliki keberadaan yang memang hanya sekunder."⁵⁸ Walaupun demikian keindahan tanpa negasinya itu tidak akan dapat terus bertahan, seperti dibuktikan oleh pengalaman estetis. Juga kalau tak mau mengukur keindahan dengan kebenaran idea, akan *teralami* bagaimana keindahan di dalam seni, jika tinggal tanpa sanggahan, kehilangan seluruh pesonanya. Setiap paduan itu indah, tetapi kalau paduan itu tidak mengandung pertentangan, maka akan jadi buruk: "Kemurnian satu perasaan tertentu, satu bentuk tertentu, satu warna atau nada memang dapat langsung terasa indah. Namun bila berulang-ulang hanya itu-itu saja yang diperlihatkan kepada kita, tanpa jeda, tanpa pergantian dan tanpa kebalikan, akan tampil keserbakurangan yang menyedihkan, bentuk yang selalu sama, warna yang selalu sama, nada yang selalu sama."⁵⁹ Hal ini berlaku juga bagi keteraturan dan ketepatan penggambaran; keduanya akan langsung buruk kalau hadir tanpa tentangan. Bukan karena keteraturan dan ketepatan itu sendiri buruk - sebetulnya sebaliknya -, melainkan karena yang indah selalu akan jadi buruk jika *melulu* seragam, teratur dan benar atau apa pun. Prinsip-prinsip umum keindahan hanya berfaedah kalau dipergunakan sebagai "sarana untuk suatu manifestasi yang penuh perasaan."⁶⁰ Oleh sebab itu kadang kala dibutuhkan pematihan pada prinsip. Hanya ketika ada sesuatu yang menentanginya, dapatlah keindahan dipertahankan. Dengan demikian secara paradoks justru kontradiksilah, yang menjadi landasan bagi semua keburukan seperti kesatuan menjadi landasan bagi keindahan, secara empiris merupakan bagian integral dari keindahan.

Juga kalau dengan alasan berbeda-beda seni tidak dapat menolak pembauran hal-hal yang buruk, keburukan itu tidak boleh menjadi satu-satunya unsur seni, karena seni timbul dari kerinduan manusia akan keindahan, yang secara murni dapat dinikmati hanya dalam seni. Di sini letak tujuan seni, sehingga kaitannya dengan keindahan sebagai idealnya tidak boleh dilepaskan. Seni harus memperlihatkan kenyataan, tetapi selalu berdasarkan harapan akan kemungkinan lain. Artinya, keburukan yang demi kebenaran (dan keindahan) perlu digambarkan oleh seni, bagaimanapun secara estetis harus dibatasi dan ditempatkan kembali dalam kerangka idea: dengan menampilkan keburukan dalam relativitasnya, dalam ketakberartian eksistensinya yang gelap dan negatif belaka. Ini berhasil melalui transformasi ke dalam *bentuk komikal* yang mengembalikan keburukan (yang selalu mengandung paksaan) ke dalam kebebasan keindahan. Yang komikal menyatukan yang indah dan yang buruk ketika membebaskan keduanya dari kesepihakannya masing-masing (yang pseudo-ideal). Dengan bahasa Hegel, dari tesis dan antitesis maka muncul sintesis. "Keindahan dalam proses ini tampil sebagai kekuasaan yang kembali mengalahkan pemberontakan keburukan. Akibat perdamaian ini timbul kegembiraan tak terhingga, yang merangsang kita untuk tersenyum, untuk tertawa. Dalam gerakan ini keburukan membebaskan diri dari sifat hibridis dan egoistis. Ia mengakui ketakberdayaannya dan menjadi komikal. Semua yang komikal mengandung hal yang bersikap negatif terhadap ideal yang murni dan sederhana, tetapi negasi ini menjadi ilusi, menjadi ketiadaan dalam dirinya. Ideal positif memperoleh pengakuan dalam ungkapan yang komikal, karena dan ketika penampakan negatifnya menghilang."⁶¹ Yang ko-

mikal kiranya merupakan satu-satunya yang layak bagi kompleksitas idea, bagi ideal keindahan *dan* kebenaran. Namun kalau memang demikian halnya, maka seni yang sempurna, seni yang mewujudkan yang ideal, harus - meskipun Rosenkranz tidak dengan jelas menarik kesimpulan ini - selalu komikal.

10. BENEDETTO CROCE

Kalau Hegel pada masa hidupnya dapat menduga perubahan radikal yang akan dialami seni di abad ke-20, pasti ia terheran-heran. Baru saja abad ke-19 berlalu sudah semakin sulit untuk menemukan dalam praktek kesenian ideal keindahan, yang begitu lama menguasai pemikiran. Hal ini menyebabkan kejengkelan para kritikus profesional yang, karena teguh memegang kategori-kategori estetika abad ke-19, hampir seia-sekata menentang dengan gusar apa yang dianggap kemerosotan seni, meskipun seorang Italia, Benedetto Croce (1866-1952), melalui *Teori Estetika Sebagai Ilmu Tentang Ekspresi dan Linguistik Umum* sudah pada tahun 1902 menyediakan landasan filosofis yang cocok bagi pengertian seni modern.

Pertama-tama Croce membedakan dua macam pemahaman. Yang satu, pada galibnya diakui, adalah *yang logis*, yang berangkat dari rasio dan terarah pada hubungan umum dan abstrak antara benda-benda. Dengan begitu benda itu sendiri, dalam kekhususannya, tidak akan dapat dikenali, tetapi tak berarti bahwa benda itu memang tak bisa dipahami. Namun bukan rasio, melainkan *fantasi* yang memungkinkan kita untuk mengenali benda, yaitu secara *intuitif*.

Kalau rasio menghasilkan konsep, fantasi memberi kita imajinasi atau secara singkat: intuisi. Dalam kedua hal ini kita memahami, tetapi sesuatu yang berbeda dan dengan cara yang berbeda. Pemahaman intuitif inilah yang menjadi ciri seni yang menentukan. Lain dari yang mungkin terduga, pemahaman intuitif sedikit pun tidak bergantung pada pemahaman yang logis, sebaliknya

terjadi. Konsep selalu bertumpu pada intuisi, karena berasal dari penampakan yang konkret. Lembar kertas koran *ini* merupakan suatu intuisi, sedangkan istilah kertas koran merupakan suatu konsep yang mewakili intuisi tak terbatas, sebab kekhususan dari kedisinian dan kekinian tak diperhitungkan. Kalau konsep selalu mensyaratkan intuisi-intuisi yang bersesuaian, intuisi sama sekali tidak memerlukan konsep. Memang bisa saja konsep masuk di dalamnya, tetapi sedemikian rupa hingga konsep tersebut menjadi bagian dari intuisi, dalam arti, ikut menentukan kadar ekspresi imajinasi - mirip nuansa warna pada sebuah lukisan. "Satu karya seni dapat penuh dengan konsep-konsep filosofis, dapat bermuatan konsep filosofis yang lebih banyak dan lebih mendalam dibanding disertasi filsafat yang dapat mengandung kelimpahan uraian dan intuisi. Namun kendati semua konsep-konsep ini, hasil karya seni itu intuisi; dan kendati semua intuisi-intuisi tadi, hasil disertasi filsafat itu konsep."⁶¹

Tetapi apa persisnya arti intuisi itu? Menurut Croce termasuk di dalamnya penghayatan dan imajinasi murni. Jadi kadar realitas tidak penting. Juga bentuk ruang dan waktu bagi intuisi tanpa arti: "Apa yang secara intuitif dipahami seseorang pada karya seni bukanlah ruang dan waktu, melainkan karakter individual atau fisiognomi."⁶³ Sebab itu intuisi juga tidak boleh tertukar dengan perasaan. Rasa itu pasif, menimpa kita, merupakan bahan yang harus kita pergunakan. Sebaliknya intuisi itu suatu pembentukan bahan tertentu, secara aktif dan rohaniah. Bahan ini adalah kesatuan beragam perasaan. Kalau kadang-kadang ragu apakah hanya merasa atau telah mendapat intuisi, ada cara mudah untuk secara jelas membedakan keduanya, karena setiap intuisi sejati sekaligus juga sebuah ungkapan (ekspresi).

Intuisi atau imajinasi yang tidak dapat diekspresikan sebenarnya sebuah perasaan saja dan itu berarti: bukan pemahaman. Menurut Croce memang sama sekali tidak ada pemahaman, baik yang logis maupun yang intuitif, yang tidak dapat diekspresikan secara adekuat. Pemahaman dan ungkapan tidak dapat dipisahkan. Keduanya bersatu, karena pemahaman terjadi dalam ungkapan: Baru pada saat ungkapan ditemukan, pemahaman pun diperoleh, hingga dapat disimpulkan bahwa ketiadaan ungkapan pasti juga berarti ketiadaan pemahaman. Sebab itu juga tak mungkin bahwa seseorang memiliki pemikiran penting, tetapi tak sanggup mengekspresikannya. Kalau pemikiran sesudah diekspresikan tampil tanpa arti, maka pemikiran itu memang sudah seperti itu sebelumnya. Kejernihan ungkapan menjadi ukuran pasti dari kejernihan pemikiran. Tulisan yang buruk karena itu selalu merupakan indikator buruknya pemikiran, jadi kurangnya pemahaman logis dalam ilmu pengetahuan dan kurangnya pemahaman intuitif dalam seni.

Karena bagi Croce seni tak lain daripada ungkapan pemahaman intuitif, namun ungkapan dan intuisi selalu berpasangan, maka ketidakmampuan berkarya seni dapat diterangkan dengan kurangnya pemahaman intuitif.

Dengan kata lain, seniman menonjol bukan karena kemampuan teknisnya, melainkan karena daya imajinasinya yang unggul, jadi bukan lewat apa yang diciptakannya, tetapi pertama melalui apa yang dihayatinya. Dia mengerti lebih dari kebanyakan kita, yang menyadari benda hanya paling sejauh fungsinya untuk tujuan-tujuan praktis. "Seorang pelukis itu disebut pelukis karena ia menangkap apa yang hanya dirasa atau dilihat orang lain, tetapi tidak ditangkap."⁶³ Kalau dunia

sebuah buku, maka orang awam seolah membaca daftar isi saja, sementara seniman membaca halaman-halaman berikutnya, namun juga tidak seluruh buku, melainkan hanya beberapa bab. Dan setiap seniman membaca bab yang berbeda, mengerti sesuatu yang berbeda dan dengan cara yang berbeda. Tidaklah mungkin bahwa dua karya seni yang berlainan mengungkapkan intuisi yang sama, karena dalam hal ini bentuk dan isi tak dapat dipisahkan. Apa yang saya ekspresikan merupakan apa yang secara intuitif saya pahami. Kalau saya berekspresi berbeda, berarti saya memahami sesuatu yang berbeda.

Sebenarnya semua yang telah dihasilkan manusia itu seni, asal merupakan ungkapan kegiatan rohaniah. Setiap seni itu ungkapan dan setiap ungkapan itu seni. Sebab itu linguistik, diartikan sebagai ilmu tentang bentuk-bentuk ungkapan bahasa, menurut Croce juga termasuk estetika. Filsafat bahasa dan filsafat seni itu, satu dan sama. Antara apa yang secara tradisional dinamakan seni dan apa yang biasanya tidak termasuk di dalamnya, tak ada perbedaan kualitatif, melainkan kuantitatif belaka. Ada orang yang memang berkemampuan untuk menangkap dan mengekspresikan lebih banyak dibanding yang lain, tetapi tidak masuk akal jika membedakan intuisi seni dari intuisi sehari-hari atau yang besar dari yang kecil. Setiap intuisi yang diungkapkan itu seni. "Satu epigram termasuk seni: mengapa bukan satu kata sederhana? Satu novel termasuk seni: mengapa bukan satu catatan jurnalistik? Satu lukisan pemandangan alam termasuk seni: mengapa bukan satu sketsa topografis?"⁶⁵ Dengan demikian terbuka jalan bagi Ready-Mades Duchamp, Futurisme dan Dadaisme serta diktum Josef Beuys yang sering dikutip, bahwa setiap orang adalah seniman. *Homo nascitur poeta*, tulis Croce: Manusia dilahirkan sebagai penyair.⁶⁶

Hal ini tentu saja tidak mengecualikan keberadaan penyair yang buruk, yaitu mereka yang tidak berhasil menangkap dan mengekspresikan sesuatu secara tepat. Karena apa yang lazimnya dianggap seni yang buruk, sebenarnya hanya satu kegagalan usaha untuk menciptakan seni. Seni selalu "ekspresi yang berhasil" atau "ekspresi yang sejati", "sebab ekspresi, kalau tak berhasil, bukan ekspresi."⁶⁷ Karya seni yang gagal runtuh ke dalam bagian-bagian yang masing-masing bisa jadi penuh daya ungkap, tetapi kalau digabungkan tidak memperlihatkan bentuk ungkapan yang menyatu. Jika ungkapan juga secara keseluruhan berhasil, karya itu indah, karena keindahan dapat disamakan dengan ungkapan.

Dari sini harus disimpulkan bahwa alam sendiri tak mungkin bisa indah. Kalau keindahan itu sebuah ungkapan, dan ungkapan itu satu kegiatan rohani, maka semua yang pasif, yang tak punya roh tidak dapat disebut indah. Bunga lili sebab itu tidak lebih indah dari artiocok. Begitu Croce menyelesaikan apa yang dimulai Hegel sewaktu menurunkan nilai keindahan alam. Itu berarti bahwa seni dapat mengandung isi apa saja, tanpa dengan demikian terpengaruh keindahannya, sebab bukan isi, melainkan ungkapanlah yang penting. Tak ada yang buruk dalam seni sejauh itu memang seni. Satu "lukisan yang menggambarkan kepedihan atau kekejian" memiliki hak yang sama untuk disebut indah seperti juga "lukisan tentang kesenangan dan kebaikan."⁶⁸ Karena itu dalam pemilihan objeknya, seni harus dibiarkan bebas sepenuhnya. Tidak ada intuisi yang lebih baik atau lebih benar dari yang lain; memberikannya ungkapan, selalu saja indah. Jadi keindahan, seni serta ungkapan itu, sinonim. Dengan demikian konsep keindahan bagi estetika kehilangan setiap arti diferensialnya, dan sebagai kategori uta-

ma, menjadi mubazir. Untuk selanjutnya fenomena estetis dapat dibicarakan tanpa mengingat sedikit pun akan keindahan, walaupun pengalaman keindahan itu yang justru pernah begitu mengguncangkan, sampai membuka jalan bagi fenomena tersebut.

11. WALTER BENJAMIN

Sekitar enam puluh tahun setelah Daguerre pada tahun 1837 menemukan alat pertama untuk menghasilkan gambar foto secara mekanis, gambar-gambar itu telah belajar untuk bergerak dan tak lama kemudian untuk bersuara. Fotografi dan film, radio dan rekaman piringan hitam mengubah cara menghayati dunia. Kejadian-kejadian serta hal-hal yang sesuai dengan sifatnya dahulu hanya oleh beberapa orang dapat dialami secara langsung dan nyata, kini dalam rekaman seolah-olah berlaku persis seperti peristiwa sebenarnya, mengatasi batas ruang dan waktu, terbuka bagi publik dalam jumlah yang pada dasarnya tak terhingga. Kemudahan untuk selanjutnya menghasilkan dan menggandakan gambar foto dan gambar suara, tiba-tiba memungkinkan jutaan orang untuk ikut serta dalam peristiwa yang sama atau setidaknya berilusi ikut serta di dalamnya.

Bagaimana teknik-teknik baru ini memengaruhi seni dan pengertiannya ditelaah Walter Benjamin (1892-1940) dalam ulasan berjudul *Karya Seni di Masa Kemungkinan Reproduksi Teknisnya*. Karangan yang kemudian terkenal itu, ditulis pada tahun 1936 di tempat pengasingannya di Perancis. Benjamin menganggap fotografi dan film sebagai bentuk seni inovatif yang menggantikan bentuk-bentuk seni lama seperti lukisan dan sandiwara. Sangat berbeda dengan bentuk-bentuk lama, seni baru ini untuk pertama kali tak memiliki apa yang sebelumnya selalu menandai karya seni, yaitu *aura* yang khas. Benjamin mendefinisikan *aura* sebagai "penampilan unik suatu kejauhan, betapapun dekatnya",⁶⁹ dan menjelaskan ba-

tasannya ini melalui contoh dari pengalaman di alam: "Beristirahat pada suatu sore musim panas pandangan tertuju ke pegunungan di cakrawala, ke sebatang ranting yang melemparkan bayangannya ke orang yang sedang mengaso - itu berarti menghirup aura gunung-gunung itu, aura ranting itu."⁷⁰

Aura muncul kalau sesuatu terjadi satu kali saja dan tak mungkin terulang, timbul dari kenyataan yang dapat dirasakan hanya pada tempat ini, pada waktu ini, tak dapat dipertahankan atau dibawa serta dan sebab itu dalam kedekatannya pun tetap jauh karena tak terjangkau. Seperti pentas perdana konser simponi atau drama. Tetapi juga seperti lukisan Rembrandt yang ada hanya satu kali saja dan - sebagai yang orisinal - berbeda dari semua kopi: karena riwayatnya yang jejak-jejaknya terkandung di dalamnya, karena tahap-tahap pembuatan yang istimewa, bermula di studio pelukis, tempat di mana karya itu diwujudkan dalam satu proses cipta yang sulit dan lama, hingga saat ini dan tempat ini, di mana saya dapat memindainya. Dalam aura ini masih terus hidup makna sakral yang dulu pernah dimiliki karya seni lewat keterikatannya dalam upacara kultus. Menyadari jarak yang tak terjembatani itu, saya berdiri di hadapannya dengan segan, seperti di depan dewa saja.

Namun justru pengalaman ini yang menurut Benjamin hilang melalui kemungkinan reproduksi teknis massal. "Juga pada reproduksi yang paling sempurna pun, sesuatu lenyap: kedisnian dan kekinian karya seni - keberadaannya hanya pada tempat, di mana ia hadir."⁷¹ Perbedaan antara orisinal dan kopi jadi tak lagi berarti. Satu lembar cetakan sama bagusnya dengan yang lain dan kalau rusak, dapat diganti tanpa kekurangan. Apa yang

hari ini di sini saya lihat, dapat diamati orang lain pada waktu yang sama di tempat yang berbeda. Karya yang bisa diperbanyak tanpa batas cenderung untuk tersaji bagi siapa saja dan kapan saja. Sejak awal ia direncanakan untuk penggunaan pribadi secara massal dan dengan begitu merampas dari diri sendiri jarak yang semula dimilikinya. Kita mengambilnya ke dekat kita, hingga masuk ke rumah pribadi, dulu melalui rekaman suara, kemudian lewat televisi, sekarang melalui internet. Dengan cara ini karya itu memuaskan apresiasi orang terhadap segala yang seragam di dunia. Hampir tidak ada yang tersisa dari nilai kultus karya seni dahulu serta otoritas yang menyertainya; sebagai ganti muncul *nilai pameran*. Aura menghilang karena ia senantiasa terikat pada kedisinian dan kekinian dan sebab itu tidak mungkin ada reproduksinya. Kultus selebritas yang dibuat-buat hanyalah surogat yang hidup dari satu-satunya tempat yang tersisa bagi aura untuk mengundurkan dirinya, yaitu wajah manusia: "Dalam ekspresi sekilas paras manusia di fotografi-fotografi lama, aura mengesan untuk terakhir kali. Itulah sebenarnya yang mendasari keindahannya yang penuh rasa sayu, yang tak tertandingi."⁷²

Ulasan Benjamin memesonakan, tetapi juga membingungkan karena penilaian yang sangat ambivalen tentang perubahan yang dikonstatirnya. Di satu pihak rupanya ia menyesali hilangnya aura, di lain pihak, yaitu berhubungan dengan politik, kiranya hal itu disambutnya dengan baik. Yang dialami Benjamin secara nyata, yaitu instrumentalisasi fasistis berkenaan dengan istilah-istilah seperti penciptaan, kegeniusan, nilai abadi serta misteri, yang senantiasa dikaitkan pada kekhasan serta aura karya seni, dan yang kemudian menjadi obsolet karena teknik-teknik reproduksi baru serta pengalihan proses penciptaan

dari manusia ke aparaturnya secara luas, instrumentalisasi ini menuntun perhatiannya ke arti politis suatu seni yang antiauratis. Fasisme berhasil melakukan pengestetisasian dan pengauratisasian kehidupan politis sehingga perang pun dapat menjadi karya seni (dan dengan demikian menjadi tugas suci) dan pemusnahan, juga pemusnahan diri sendiri, ditafsirkan sebagai kenikmatan estetis kelas satu. "Fiat ars - pereat mundus", bunyi semboyannya:⁷³ hidup seni, juga kalau dunia akan binasa - *l'art pour l'art* di puncak kesempurnaannya. Dengan menyediakan ungkapan estetis bagi massa, fasisme menyelubungi kenyataan: bahwa sedikit pun tidak berniat akan mengubah situasi kemilikan yang berlaku, yaitu ketidakadilan dan ketidaksamaan yang sedang terjadi. Justru karena tidak politis, seni auratis membantu memperkuat keadaan. Ia menyerap pengamat, menuntutnya agar terbenam dalam seni dan bersamaan dengan itu membiarkan dunia seperti apa adanya. Seni auratis mensyaratkan perhatian lengkap dari pihak pengamat dan sebagai ganti memberikannya anugerah, dengan berada di sana hanya baginya. Karena itu seni auratis sangat asosial.

Menurut Benjamin bukan pengestetisan politik yang dibutuhkan, melainkan pemolitikan seni, yang justru mensyaratkan perusakan aura. Seni yang terlepas dari auranya tidak lagi mendorong pengamat untuk berkontemplasi secara khushuk, tetapi membelokkan perhatian dari dirinya. Ia membebaskan pengamat. Baru massa yang bebas tidak akan terbenam dalam karya seni, tulis Benjamin, melainkan membenamkan karya seni itu ke dalam dirinya dan dengan demikian menjauhkan diri dari pesona karya tersebut. Karena karya tidak memperbolehkan munculnya rasa khidmat, pengamat langsung didudukkan ke dalam posisi pengkritik dan pe-

nilai. Kenikmatan dan kritik muncul bersamaan. Tanpa gangguan karena hubungan pribadi, mata pengamat seolah-olah menembus karya dan melihat dunia nyata yang ditafsirkan dengan cara yang belum pernah dikenalnya. Gambar kehilangan ilusi otonominya, menjadi "tanda bukti dalam proses kesejarahan".⁷⁴

Teknik kamera mengizinkan peresapan ke dalam realitas nyata yang lebih sungguh dan tepat. Ia menguraikan, memisahkan segmen-segmen tertentu dan menyambungkannya kembali secara baru, agar tampil apa yang bagi mata yang kurang berpengalaman tinggal tersembunyi: "Dalam kerja, pelukis mengamati jarak alamiah terhadap keadaan, sedangkan juru kamera meresapi jaringan situasi sedalam-dalamnya."⁷⁵ Boleh dikatakan kamera menarik ke permukaan segala yang tak dapat ditangkap secara optis: "Sebenarnya telah biasa jika seseorang memperhatikan - meskipun hanya secara kasar - cara orang-orang berjalan, namun sikap tubuh mereka pada sepersekian detik ketika melangkah, hal itu pasti tak dapat dipahaminya. Kalau secara kasar genggam tangan saat mengambil geretan atau sendok sudah lazim bagi kita, sedikit sekali kita ketahui apa yang sebenarnya terjadi di antara tangan dan logam, apalagi tentang bagaimana hal itu berubah menurut suasana hati yang sedang kita alami. Di sini kamera turun tangan dengan alat-alat bantunya, melalui penurunan dan pendakiannya, pemutusan dan pemencilannya, pemanjangan dan pemendekkan jalan kejadiannya, pembesaran dan pengecilannya."⁷⁶ Dengan demikian, dalam arti tertentu, kamera memperlihatkan kepada kita gambaran realitas yang lebih benar atau paling tidak lebih tepat dari apa yang biasa bagi kita.

Seni progresif dan modern menyesuaikan diri dengan metode analitis kamera, juga ketika memakai bentuk-bentuk tradisional. Kaum dadais misalnya melakukan pemusnahan aura yang mirip dengan yang dicapai media-media baru. Mereka menghadirkan yang paling biasa dan paling sehari-hari, objek-objek banal dunia nyata, kancing celana dan karcis bis, mereka pasang pada karya mereka dan dengan demikian menghindarkan pengamat dari perenungan yang ritual. "Mustahil meluangkan waktu untuk memusatkan perhatian dan mendapat kesan di depan lukisan Arp atau sajak August Stramm seperti di depan lukisan Darain atau sajak Rilke."⁷⁷ Karya seni dalam hal ini seolah-olah menjadi "peluru"; ia menimpa pengamat yang tak lagi dapat dengan tenang membiarkan diri terbawa oleh perkembangan asosiasi, karena lagi dan lagi dikonfrontasikan dengan yang baru, dengan realitas secara baru. Seni modern, menurut pengertian Benjamin, dengan sengaja bertumpu pada efek kejutan jasmaniah guna mencapai tujuannya, yaitu mengguncangkan pengamat.

Bahwa ini tidak selalu berhasil, bahwa bentuk-bentuk seni yang baru, terutama film yang oleh Benjamin rupanya diharapkan menjadi penyelamat dari penghancuran kenyataan hidup oleh fasisme, paling tidak sama, atau malah lebih cocok untuk menenangkan penonton (serta - tentu saja - untuk indoktrinasi, tidak terkecuali yang fasistis), merupakan pengalaman yang seharusnya juga dirasakan Benjamin. Mengapa hal ini tidak terjadi, tetap tinggal sesuatu yang ganjil.

12. MARTIN HEIDEGGER

Pada tahun 1936, ketika ulasan Benjamin tentang *Karya Seni di Masa Kemungkinan Reproduksi Teknisnya* terbit, Martin Heidegger (1889-1976) memberikan tiga ceramah yang kemudian digabungkan di bawah judul *Asal-Usul Karya Seni*. Kalau Benjamin mementingkan perubahan seni sejak pergantian abad, Heidegger - tampaknya tak terkesan akan proses modernitas - mempersoalkan *cara eksistensi* karya-karya seni yang khas dan bebas dari segala mazhab.

Jadi, apa yang *dapat* disebut karya seni? Kelihatannya kita melangkah di jalur yang aman, yang pada umumnya dipilih, kalau pertama menetapkan bahwa karya seni merupakan sebuah *benda*. Karya itu dapat, seperti setiap benda lain, digantung di dinding, dipindahkan, dipamerkan dan dirusak. Di samping itu kesan yang ia timbulkan tak bisa dipisahkan dari landasan materiellnya dan dengan demikian dari sifat kebendaannya: Dalam karya ukir ikut hadir kekayuan kayunya, dalam bangunan kebatuan batunya. Secara estetis setiap karya mengesan juga sebagai benda, seperti apa ia itu. Di lain pihak karya seni tampaknya lebih dari hanya sekadar benda, ketika dengan melewati dirinya sendiri menunjuk ke sesuatu yang lain dan mempersatukan yang lain itu dengan yang hanya bendawi. Namun titik berangkatnya tetap benda, sehingga jawaban atas soal, apa sebenarnya yang bendawi pada benda-benda, tidak dapat diabaikan begitu saja.

Dalam arti paling luas kita namakan "benda" bagi segala yang hadir dengan suatu cara, jadi setiap pengada. Karena itu karya seni pun adalah sebuah benda. Tetapi

kalau segala sesuatu itu benda, batasan ini tidak banyak menolong. Pada banyak "benda" kita justru segan untuk menamainya seperti itu. Kiranya akan dikatakan bahwa seorang manusia bukan benda. Makhluk hidup lain biasanya juga tidak kita golongkan sebagai benda, melainkan hanya alam yang tak bernyawa, misalnya balok granit yang belum dipahat. Jadi dalam pengertian sehari-hari kita membedakan antara realitas yang bendawi dan yang bukan bendawi. Perbedaan seperti itu tidak dapat dibenarkan melalui konsep benda yang umum terdapat dalam tradisi filsafat. Apakah kita memahami benda sebagai pembawa ciri-ciri, sebagai kesatuan beragam jenis perasaan atau sebagai bahan berbentuk: pada ketiganya sifat kebendaannya justru lolos dari tangkapan kita. Kalau batasan seperti ini dapat menyatakan sesuatu, tujuannya tetap terlalu umum untuk menolong memisahkan benda dari pengada yang lain. Dan tuntutan atas pemahaman yang umum dalam hal ini memang tidak layak diajukan, seperti ditekankan oleh Heidegger. Nyatanya suatu pengertian diambil dari bidang yang terbatas, untuk kemudian menghimpun seluruh kenyataan lain di bawah pengertian tersebut. Dengan demikian batasan yang lazim mengenai benda sebagai kesatuan bahan dan bentuk berasal dari *hasil olahan*. Hasil olahan ini tidak memiliki bentuk yang muncul secara kebetulan, melainkan mengenai jenis dan pembagian bahan sangat ditentukan oleh bentuk. Bentuk sebaliknya ditentukan oleh kegunaan hasil olahan tadi. Baru kegunaan yang menyelaraskan bahan dan bentuk ke dalam kesatuan: pada tempayan, kapak atau sepatu.

Pengada seperti itu menurut Heidegger bukan benda, melainkan *alat*, yang di dalam realitasnya ditentukan oleh ciri *kebergunaannya*. Ciri ini tidak dimiliki oleh

benda yang tidak berada untuk sesuatu atau dibuat untuk sesuatu. Orang harus membuang semua konsep yang berlaku, tidak boleh memaksakan apa pun kepada benda, untuk menangkap yang "khas" dan yang "mantap" pada diri benda,⁷⁸ untuk memahami "kehadirannya yang tidak pura-pura"⁷⁹ dan "tidak berlebihan".⁸⁰ Berbeda dengan sifat kebendaan, sifat kealatan alat justru timbul ketika dipakai: Baru kalau saya berbuat sesuatu dengan alat itu, sesuai dengan peruntukannya, ia menjadi apa sebenarnya ia itu. Tetapi sifat kealatannya juga dapat dilihat, seperti diilustrasikan Heidegger melalui sebuah lukisan van Gogh (*Sepatu* dari tahun 1886) yang menggambarkan sepasang sepatu petani yang telah usang: "Dari lubang gelap di dalam alat sepatu yang sudah aus, menatap jerih payah langkah-langkah kerja. Dalam keberatan alat sepatu yang kuat dan kasar itu, tertumpuk keuletan langkah-langkah perlahan menempuh tapak bajak yang selalu sama dan membentang jauh di ladang yang didekahi angin buruk. Di kulitnya melekat kelembapan dan kesuburan tanah. Di bawah solnya menyusup kesunyian pematang ladang menembusi malam yang tenggelam. Di dalam alat sepatu bergetar panggilan bumi tanpa suara, hadiah butir gandum matang yang diberikannya secara diam dan penolakan tanpa penjelasan dirinya dalam ladang musim dingin yang tandus terbengkalai."⁸¹

Alat seolah-olah mempertunjukkan beragam jenis pertautan. Seolah-olah, karena dapat diragukan apakah sepasang sepatu riil pernah bisa begitu penuh arti seperti yang muncul pada lukisan van Gogh. Maka dari itu dapat diperkirakan bahwa bukan alat itu yang menampakkan pertautan-pertautan tadi, melainkan karya itu. "Karya seni itu memperlihatkan apa hakikat alat sepatu itu."⁸² Ia juga memperlihatkan apa hakikat benda itu. Baru me-

lalui karya dua-duanya muncul masuk "ke dalam ketidak-tersembunyian eksistensinya."⁸³

Dengan demikian di samping benda dan alat kita telah menemukan jenis ketiga dari pengada, yang merupakan bukan yang satu ataupun yang lain, tetapi menampilkan sifat khas dari keduanya: yaitu *karya* yang justru menonjol karena membuat kebenaran berlangsung. Hakikat seni kini dapat dipastikan sebagai "pewujud-nyataan kebenaran pengada".⁸⁴ Kebenaran (dari bahasa Yunani *aletheia*) dalam hal ini harus dimengerti sebagai ketidaktersembunyian. Jadi pewujud-nyataan kebenaran karya bukan berarti bahwa sesuatu digambarkan secara tepat, apakah itu satu benda tertentu atau sifat yang umum, satu idea atau yang sejenis itu. Di sini kebenaran berarti bahwa pertama karya itu membangun satu *dunia* dan kedua membuka *bumi*.

Dunia dibangun ketika karya mengumpulkan dan menggabungkan dalam dirinya "kesatuan kemungkinan dan pertautan", "di mana di dalamnya kelahiran dan kematian, musibah dan pahala, kemenangan dan keaiban, ketegaran dan keruntuhan memperlihatkan bentuk dan riwayat makhluk manusia di dalam nasibnya."⁸⁵ Karya memperbolehkan manusia untuk melihat dirinya sendiri, ia menempatkannya kembali ke dalam keterbukaan eksistensi, tanpa menjadi tiruan. Dalam kuil atau karya lukis seorang dewa, sang dewa hadir sendiri, menurut Heidegger. Tragedi tidak hanya mementaskan sesuatu, namun pertarungan antara dewa-dewa lama dan baru dijalankan secara nyata. Kata yang memandu pertarungan dan menentukan, "apa yang suci dan apa yang tercela, apa yang agung dan apa yang kerdil, apa yang berani dan apa

yang kecut, apa yang mulia dan apa yang dangkal, apa yang tuan dan apa yang budak".⁸⁶

Bumi dimengerti Heidegger sebagai sesuatu "di mana dan di dalamnya manusia membangun tempat tinggalnya."⁸⁷ Kalau bumi dibuka, tampil ke muka bahan yang lenyap dalam sifat kealatan alat, sebagai apa sebenarnya ia itu. Karya menempatkan bumi ke dalam keterbukaan dunia, memperlihatkan besar dan beratnya batu, kaku dan lenturnya kayu. Namun justru ini yang menurut hakikatnya susah tercapai, dalam arti, bobot yang terukur tak dapat menangkap berat dan getar frekuensi cahaya tak mungkin menangkap warna. Dengan demikian pembukaan dunia dan ketertutupan bumi bersengketa dalam karya. Terbukalah ketertutupan, tetapi justru dalam ketertutupannya. Bumi memperlihatkan diri *sebagai* bumi, sehingga yang seolah-olah dikenal baik menjadi nyata di dalam keasingannya: "Yang biasa pada dasarnya tidak biasa; yang biasa itu sebetulnya seram."⁸⁸ Jadi penolakan untuk membuka merupakan - sesuai dengan hakikatnya - bagian dari kebenaran sebagai ketidaktersembunyian. Pembukaan eksistensi yang dalam karya diwujudkan-nyatakan sedemikian rupa, kini menjadi apa yang kita rasakan sebagai indah: Keindahan adalah "suatu cara bagaimana kebenaran berada."⁸⁹

Seperti karya seni berbeda dari alat, *penciptaan* karya seni pun berbeda dari *pembuatan* alat. Penciptaan itu merupakan cara yang memungkinkan sesuatu muncul, yakni kebenaran, yang mewujudkan-nyatakan diri kalau diberikan peluang. Seniman hanyalah medium dari peristiwa ini, ia menjadi "jalan tembus yang dalam penciptaan meniadakan diri sehingga karya dapat timbul."⁸⁹ Setiap karya seni sejati seperti pukulan fakti-

sitas tertuju kepada keterbukaan, kepada yang seram. "Pewujud-nyataan kebenaran memperlihatkan yang seram dan sekaligus merobohkan yang biasa beserta semua yang menurut anggapan orang tergolong di dalamnya. Kebenaran yang muncul dalam karya tidak dapat dibuktikan dan disimpulkan melalui pengalaman yang lampau."⁹¹ Pukulan ini, karena di luar semua pengertian yang berlaku secara semu, sedapatnya dicegat oleh pasar seni. Karya yang dipamerkan dan dipilih menurut kesejarahan seni, dicabut dari pertautannya yang konkret dan sebab itu menjadi barang. Ia tak lagi membangun dunia, tak lagi membuka bumi: peristiwa kebenaran telah berlalu.

Selambat-lambatnya di titik ini tertampak bahwa Heidegger mencari pengertian seni dari apa yang oleh Benjamin disebut sebagai *nilai kultus*. Heidegger memang tidak berbicara tentang *aura* yang kehilangannya disambut baik oleh Benjamin dalam ulasannya, tetapi Heidegger menegaskan bahwa menurut pendapatnya tidak ada (dan malahan sama sekali tidak perlu ada) seni yang non-auratis, yang mengajak pengamat untuk mengambil jarak secara kritis. Bahkan mungkin boleh dikatakan bahwa menurut Heidegger tidak ada seni lagi pada saat ia dihayati sebagai seni. Kalau "keterlibatan ekstasis manusia bereksistensi ke dalam ketidaktersembunyian eksistensi"⁹² menjadi milik masa lalu, maka juga tidak ada lagi karya seni.

13. THEODOR W. ADORNO

"Sifat afirmatif seni - yang merupakan sesuatu yang sudah pasti - menjadi hal yang tak tertahankan lagi kalau mengingat untuk apa realitas telah berkembang."⁹³ *Teori Estetis* Theodor W. Adorno (1903-1969) yang mulai ditulis pada tahun 50-an, tetapi baru satu tahun setelah ia meninggal terbit sebagai fragmen ekstensif, sepenuhnya terpengaruh Auschwitz. Menurut Adorno tak sesuatu pun bisa menghindar dari bayang-bayang kamp konsentrasi pemusnah massa, apalagi seni. Tidak mungkin seni tetap seperti sebelumnya, seandainya ia sama sekali masih boleh ada. Karena "setelah bencana yang nyata-nyata sudah terjadi dan berhadapan dengan bencana yang akan datang"⁹⁴ seni kehilangan keniscayaannya; wajar jika seni merasa tak nyaman tentang dirinya sendiri, merasa beban dosa yang harus dipikul karena tetap berada di dalam dunia yang begitu mengerikan, sehingga hanya kebisuan total yang sebenarnya masih pantas bagi dirinya.

Tetapi kalau seni berhenti berada, maka runtuhlah bersamanya setiap perlawanan terhadap situasi yang berlaku dan dengan itu setiap harapan akan realitas yang lain, yang lebih baik ikut dihancurkan. Selama hidup berbeda dari yang semestinya, seni pun harus ada untuk terus membangkitkan kesadaran akan negativitas kehidupan seperti itu, ingatan akan apa yang belum, tetapi mungkin terlaksana, akan kebahagiaan yang dinantikan. "Di setiap karya seni yang sejati tampil sesuatu yang belum ada."⁹⁵ Segala seni itu utopi: Ia menunjuk pada kesementaraan realitas empiris, di mana kebahagiaan yang langgeng tak

ada. Dengan demikian seni menjadi wali dari kehidupan tanpa cacat.

Namun seni tidak boleh menampilkan kehidupan seperti itu secara positif. Segera setelah hal itu dilakukan ataupun hanya dicoba, ia telah membantu beranggapan sudah sebagai kenyataan, apa yang seharusnya diperlihatkan sebagai yang justru tidak ada, sebagai yang masih perlu direalisasikan. Daripada memelihara amarah terhadap situasi yang berlaku, terhadap "keserbakurangan hidup yang selalu terlalu sedikit",⁹⁶ seni menghibur dengan mengabaikan kekurangan itu. "Juga dalam kebenarannya, dalam perdamaian, yang menolak realitas empiris, seni menjadi kaki tangan ideologi, berpura-pura, seakan-akan perdamaian sudah terlaksana."⁹⁷ Sebagai utopi seni menjadi semacam janji, bahwa realitas pada suatu kali nanti akan seperti dirinya, bahwa yang kini hanya ilusi pada suatu kali nanti menjadi kenyataan. Namun kalau janji ini diharapkan untuk terpenuhi pada suatu waktu - hal yang sama sekali tak pasti -, ia harus diingkari oleh seni. Agar penderitaan yang disebabkan kenyataan dan kerinduan terhadap perubahan tidak melemah, seni tidak boleh memberikan kesan bahwa perdamaian telah tercapai. Ia harus menunjukkan kenyataan sedemikian rupa hingga kepalsuan kenyataan dapat dikenali dan dengan itu juga apa yang sebetulnya mungkin, tetapi tidak nyata. Karena itu seni yang sejati itu menyedihkan, merupakan sebuah "janji akan kebahagiaan yang diingkari."⁹⁸

Tentunya cukup berat untuk berlanjut menolak pengiaian realitas. Melalui kekuasaan dan kecakapan masyarakat berusaha mencaplok seni, menempatkannya, juga di mana ia bersikap kritis atau irasional, dalam sistem yang berfungsi baik dan dengan itu menetralsir secara

efektif semua potensi daya dobraknya. Berbeda dengan Benjamin, pemaksaan penyeragaman yang secara luar biasa terjadi dalam dunia aturan tidak dipandang positif oleh Adorno. Untuk menghindari pencaplokan, seni modern terpaksa lagi dan lagi kembali menarik batas terhadap realitas, menegaskan perbedaannya. Hal itu hanya mungkin kalau ia dengan keras menolak komunikasi, menampik gugatan agar dimengerti. Ia menutup diri terhadap tuntutan atas makna, berpisah dengan ketertiban, dengan harapan-harapan yang diajukan padanya, berpegang pada perbedaannya dan bertahan dalam kontradiksi, dalam disonansi, dalam ketidaksesuaian dan kefragmentarisan. "Ciri-ciri penghancuran menjadi tanda keaslian zaman modern; melalui ciri-ciri itu seni dengan cemas menolak kesatuan dari yang selalu sama saja".⁹⁹

Di satu dunia di mana warna telah lenyap, seni hanya boleh gelap dan hitam. Se jauh seni kontemporer masih tenggelam dalam pesta warna, ia mendiskualifikasikan dirinya. Melalui yang benar, indah dan baik, dalam dunia yang merosot orang hanya bisa menodai dirinya sendiri. Seni harus buruk untuk mengumpat dunia yang seperti itu, demi menghormati keindahan yang telah diperkosa. Namun keburukan tidak boleh, seperti yang dimaksudkan Rosenkranz, beralih menjadi humor, "yang lebih jijik dibanding dengan semua yang menjijikkan",¹⁰⁰ justru karena ia mensugestikan perdamaian sebagai telah berlangsung, walaupun hanya perselisihan yang berpengaruh. Seni harus kejam, harus memasukkan kekacauan ke dalam ketertiban, untuk menunjukkan betapa kacaunya ketertiban pada kenyataannya. Seni harus menyakitkan, harus menyeret kepalsuan keadaan masyarakat ke tengah cahaya tanpa mengindahkan perlawanan dan tawaran

damai. Kemarahan yang dilontarkan ke arahnya justru menjadi tolok ukur nilai satu karya seni.

Seperti yang prototipis dalam karya sastra Samuel Beckett, kepadanya Adorno ingin mempersembahkan *Teori Estetisnya*, umumnya dalam seni modern kesia-siaan menjadi prinsip bentuk. Dengan itu seni modern menjadi cermin autentik dari dunia yang sia-sia, tanpa menaruh hormat kepadanya melalui penggambaran langsung serta usaha untuk mencapai kesepakatan. Tak ada pembicaraan dengan musuh, begitulah semboyannya. Seni mengabaikan dunia dan sekaligus menirunya. "Seni modern dan hubungan manusia dalam kenyataannya kini sama abstraknya."¹⁰¹ Ia tidak mempermalukan diri melalui usaha untuk meniru sesuatu yang tak tertirukan dan sebagai gantinya berpusat secara menyeluruh pada diri sendiri, menjadi sebuah monade dari dunia lawan yang tertutup rapat. "Yang utama pada seni justru yang tidak berlaku baginya, yang tak dapat dibandingkan dengan ukuran empiristis segenap benda."¹⁰² Setiap karya seni bertanya bagaimana di bawah penyeragaman universal sesuatu yang tak sama masih mungkin, bagaimana di bawah kekuasaan uniformitas sesuatu yang khusus masih dapat terjadi. Tidak ada karya seni yang tipikal. Melalui usaha melawan penyamaan dan mempertahankan perbedaannya yang tak dapat direduksi, karya seni menjadi satu-satunya residu humanitas dalam zaman dan dunia yang inhuman. "Karya seni merupakan wali dari benda-benda yang tak lagi cacat karena barter, dari segalanya yang tidak hancur karena profit dan kebutuhan palsu umat manusia tanpa harga diri."¹⁰³

Tetapi radikalisme autarkis seperti ini pun tidak lama dapat melindungi seni dari pencaplokan oleh masyarakat.

Industri kebudayaan yang ada di mana-mana waspada dan mampu mengomersialkan, mengkomodifikasi dan mengubah menjadi aset pendidikan karya yang paling memberontak sekalipun. Komposisi warna absolut dengan cepat bisa berganti menjadi motif kertas dinding yang dengan hati ringan kita nikmati sebagai indah. Tetapi begitu seni *dinikmati*, ia tak dapat diselamatkan lagi. Hanya orang tanpa kepekaan seni menikmati, dan industri kebudayaan membuat kita semua seperti itu, dengan merendahkan seni menjadi sekadar perangsang somatis. Daripada mulai berpikir kita didorong untuk menghibur diri dan melupakan rasa tak puas terhadap keadaan masyarakat. Barang dagangan seni mengarah ke katarsis aristotelis demi kompensasi, menipu kita, seolah-olah semua baik-baik saja, walau tidak ada sesuatu pun yang baik.

Karena itu seni senantiasa berada dalam sikap perlawanan terhadap masyarakat, yang hanya bersedia menerimanya agar dengan cara ini bisa lebih pasti menghabiskan. Supaya dapat bertahan, seni terpaksa terus memperbarui dirinya, lagi dan lagi menolak pencaplok-an, tuntutan-tuntutan serta penggolongan-penggolongan kategorial yang oleh estetika disediakan baginya. Tidak ada norma-norma estetis yang abadi. Kafka membantah pembicaraan tentang rasa suka tanpa minat sama kuatnya, seperti Beckett tidak tragis atau komikal, atau sesuatu yang terletak di antara keduanya.

Seni, pada setiap zaman, tetap tak boleh dimengerti. Ini kemuliaannya. Hanya kebiasaan yang menipu kita kalau sering merasa lebih mengerti karya besar masa lalu dibanding dengan yang kontemporer. Setiap karya seni itu sebuah rahasia dan semakin dalam orang meresapinya

semakin istimewa kerahasiaannya, karena tidak ada satu pun yang memberi pemecahan seperti yang dijanjikannya. Apa yang sepenuhnya tunduk pada pengertian bukanlah seni, karena seni selalu asing terhadap dunia. Dan yang dapat menghayati seni hanyalah mereka yang juga dapat menangkap sesuatu dari keterasingan ini. Namun keterasingan tersebut membuka diri hanya kepada akal budi yang menafsirkan. Justru karena seni penuh rahasia, ia membutuhkan interpretasi. Penetapan saja tidak akan pernah menjawab apa yang dapat disebut karya seni. "Siapa yang tidak mengetahui apa yang dilihat atau didengarnya, tidak mendapat privilese untuk langsung berhubungan dengan karya, tidak mampu menghayatinya."¹⁰⁴ Tanpa pengetahuan dan refleksi kritis, pengalaman estetis yang sejati tidak mungkin. Siapa misalnya yang dalam simfoni Beethoven tidak mampu ikut mendengar gema Revolusi Perancis, tak sanggup menangkapnya.

Tentu saja setiap pemahaman akan terbentur pada satu batas yang tak bisa dihapuskan, satu daerah yang tak terjamah, sesuatu yang tak dikatakan, satu kebisuan terakhir, yang di dalamnya keindahan sekejap, kerinduan terhadap perdamaian, telah mengundurkan dirinya.

14. NELSON GOODMAN

Adorno telah menonjolkan karakter utopis seni: menyatakan keserbakurangan dunia yang ada dan dengan demikian menunjuk pada kemungkinan akan dunia yang lebih baik, namun tanpa berhasil mewujudkannya. Seni tidak membangun dunia yang lain; ia hanya merindukannya. Sebaliknya bagi filosof Amerika Nelson Goodman (1906-1998) seni mengambil bagian langsung dalam penciptaan dunia.¹⁰⁵ Tidak terdapat hanya satu dunia ini yang bisa diterima atau ditolak. Melainkan dunia baru tercipta lewat cara kita meminati, mengamati, mendefinisikan dan memerikannya. Kemungkinan untuk memerikan dunia tak terbilang dan juga tak dapat digabungkan maupun diklasifikasikan ke dalam versi yang salah atau benar. Semua kemungkinan tegak berjajar sebagai cara yang berbeda dari pengadaan dunia-dunia yang sama-sama nyata.

Satu media pengadaan dunia yang serbaluas adalah seni. Setiap karya seni merupakan simbol yang kompleks: Ia tidak hanya ada begitu saja, melainkan mengacu kepada sesuatu, namun tidak selalu dengan cara yang sama. Cara simbolisasi atau acuan yang kerap kali muncul dalam seni adalah *representasi* (gambaran) yang dapat dimengerti sebagai bentuk khas *denotasi* (pemuknaan). Representasi tidak bertalian dengan kemiripan. Sebuah lukisan dapat merepresentasikan satu objek tanpa sedikit pun mirip dengan objek tersebut atau juga sebaliknya dapat mirip tanpa merepresentasikannya. Dua cetakan sebuah foto memang mirip, namun tidak saling merepresentasikan karena dalam hal ini yang satu tidak mewakili yang lain.

Tetapi tak jelas, apa sebenarnya arti bahwa sebuah lukisan mirip dengan benda yang direpresentasikannya, karena benda *itu* maupun dunia *itu* tidak ada. Yang ada selalu saja hanya pandangan berbeda dari suatu benda, tanpa satu di antaranya bisa disebut sebagai yang paling benar. Bagaimana benda menampakkan diri ke kita dan sebagai apa, selalu bergantung pada situasi saat kita mengamatinya. Tidak ada mata yang murni. Tugas pancaindra bukan untuk menyambut dunia seperti apa adanya, melainkan untuk menciptakannya bagi kita. Sebelum memperoleh apa yang biasanya kita sebut kenyataan, data-data harus disaring, dibedakan, diklasifikasi dan diorganisasi lebih dahulu. Jadi setiap penghayatan dan setiap kenyataan semu sudah merupakan satu interpretasi. Sebab itu juga tidak ada seni yang realistis, dalam pengertian: yang memperlihatkan sesuatu sebagaimana adanya. Kita menganggap realistis hanyalah apa yang paling sesuai dengan kebiasaan penglihatan kita - yang tentunya bisa berbeda dan di masa yang lain dan dalam kebudayaan yang berlainan pasti berbeda. Apa yang kemarin masih tampak seakan-akan realistis, hari ini pun dapat menjadi karikatur. Artinya, kita tidak dapat mengatakan bahwa satu cara lihat atau cara ungkap *lebih benar* dibanding yang lain. Dunia van Gogh dan Picasso, satu dan yang lain tidak mempunyai kelebihan; keduanya hanya berbeda.

Kebanyakan lukisan bagaimanapun tidak dapat dikatakan merepresentasikan realitas di luar dirinya. Lukisan seekor unicorn tidak mendenotasikan apa pun. Ia memang mewakili sesuatu, tetapi apa yang diwakilinya ada hanya sebagai lukisan. Juga lukisan yang menunjukkan seorang lelaki belum tentu menjadi representasi seorang laki-laki, karena pria yang diperlihatkan oleh lukisan itu mungkin saja tidak pernah ada. Meskipun

demikian, ia merupakan lukisan-yang-merepresentasikan-seorang-laki-laki, atau secara pendek: merupakan lukisan-seorang-lelaki. Sebaliknya sebuah lukisan bisa merepresentasikan seorang laki-laki tanpa menjadi lukisan seorang lelaki. Lukisan seekor singa misalnya dapat merepresentasikan orang tertentu (umpamanya Heinrich ke-8). Ia akan direpresentasikannya *sebagai* singa. Jadi objek representasi (apa pun itu) harus dibedakan dari cara representasi (sebagai apa pun), namun justru caranya yang menentukan. Seni tidak hanya meniru benda, melainkan mengkarakterisasikannya sebagai sesuatu. Ia menonjolkan hubungan yang sebelumnya tidak disadari, melayangkan pandangan segar ke dunia dan dengan demikian merancangya secara baru.

Ada juga karya seni yang terlalu abstrak untuk masih dapat merepresentasikan apa pun. Hal ini tidak menghindarkannya untuk selanjutnya berfungsi sebagai simbol, walaupun dengan cara yang berbeda. Juga kalau tidak menggambarkan sesuatu, ia tetap pembawa pola bentuk tertentu, warna dan tekstur. Sebuah karya seni menonjol justru karena tidak hanya *memiliki* beberapa sifat tadi, tetapi karena selain itu *menunjuk* pada sifat tersebut dengan menampilkannya sebagai teladan. Lukisan kelabu tidak hanya abu-abu, melainkan biasanya juga *mengeksplifikasikan* warna kelabu. Ia menjadi contoh bagi kekelabuan. Namun untuk beberapa sifat-sifat lainnya ia tak mungkin menjadi contoh, seperti pola kain seorang penjahit juga tak mungkin menjadi contoh bagi ukuran dan bentuk kain tersebut. Sifat-sifat mana yang dieksplifikasikan dan mana yang tidak, tidak selalu dapat dikatakan dengan jelas dan sangat bergantung pada konteks.

Cara ketiga acuan simbolis adalah *ekspresi* yang oleh Goodman ditafsirkan sebagai eksemplifikasi metaforis. Beberapa sifat dari sebuah karya menjadi contoh dirinya sendiri, tanpa mengekspresikan apa pun; ada juga yang mewakili dirinya sendiri dan sesuatu yang lain: kelabu yang dieksemplifikasikan umpamanya mewakili kesedihan. "Tidak setiap eksemplifikasi merupakan ekspresi, tetapi setiap ekspresi merupakan satu eksemplifikasi."¹⁰⁶ Yang direpresentasikan adalah objek dan kejadian, yang diekspresikan adalah perasaan dan sifat-sifat lain, yang tidak dapat dieksemplifikasikan secara langsung. Juga kalau kesedihan yang diungkapkan sebuah lukisan tidak sepadan dengan warna abu-abunya, kesedihan tetap menjadi sifat nyata (walaupun metaforis) lukisan tersebut dan sedikit pun tidak tergantung pada perasaan pengamat. Kita tidak terus-menerus membangun dunia baru sekehendak hati, melainkan bergabung dengan yang sebelumnya telah kita susun (bersama orang lain) sebagai dunia untuk diri sendiri. "Pembicaraan tidak menciptakan dunia, tidak menciptakan lukisan, namun bahasa dan lukisan ikut serta dalam penciptaan dirinya sendiri serta dunia, seperti yang telah kita kenali."¹⁰⁷

Untuk menemukan keanekaragaman hubungan yang dihasilkan karya seni melalui representasi, eksemplifikasi dan ekspresi, tidak cukup jika hanya diamati secara kontemplatif. Seni perlu dibaca dan adakala kode-kodenya mesti diartikan dengan susah payah. Sistem simbol dan prestasi simbol harus diidentifikasi dan diinterpretasi untuk kemudian merekonstruksi "dunia melalui karya" dan "karya melalui dunia".¹⁰⁸ Pengetahuan pengamat masuk ke dalam pengamatan, mengubah dan memperdalam penghayatan, lagi dan lagi memberi tekanan pada aspek yang berbeda. "'Sikap' estetis itu gelisah, penuh rasa

ingin tahu, bersifat menguji - lebih merupakan tindakan daripada sikap: ia merupakan penciptaan dan penciptaan kembali."¹⁰⁹ Kalau emosi terangsang, itu tidak pernah menjadi demi emosi itu sendiri. Perasaan pengamat, apakah lemah atau kuat, negatif atau positif, dalam seni selalu bertujuan hanya untuk mendukung pemahaman ekspresi dan oleh karena itu sah.

Tujuan seni (seperti juga tujuan sistem simbol lain) ialah pemahaman demi pemahaman itu sendiri. Dalam arti, bukan pengukuhan keyakinan yang dicari, melainkan pengertian yang terus berkembang, yang tidak akan berakhir, karena memang tidak memiliki sasaran yang dapat didekati: "Pemahaman struktur terutama terjadi dengan menemukan dan mengabadikan struktur tersebut. Pengertian dan penciptaan berjalan bergandengan."¹¹⁰ Arti sebuah karya seni diukur dari nuansa perbedaan dan kewajaran isyaratnya, yaitu dari andilnya dalam "menangkap, meneliti dan menerobos dunia".¹¹¹ Untuk itu karya tidak perlu benar. Dalam penilaiannya kriteria-kriteria seperti kesatuan, kesederhanaan, kekuatan dan keberartian jauh lebih penting. Kebanyakan kebenaran sama sekali tak menarik, tak berarti dan hanya berlaku dalam sistem norma tertentu. Apa yang di dalam satu sistem benar atau tepat, dalam sistem lain bisa salah, baik dalam ilmu pengetahuan maupun dalam seni: "komposisi yang dalam dunia Raffael salah, dalam dunia Seurat bisa benar."¹¹²

Seni dan ilmu pengetahuan merupakan cara pengadaaan dunia yang berbeda, tetapi tidak bisa secara jelas ditarik batasannya. Paling-paling dapat ditunjukkan simptom-simptom estetikanya. Yang terpenting adalah kepadatan sintaktis: bahwa melalui selisih minimal telah

muncul simbol lain; kepadatan semantis: bahwa juga perbedaan yang paling halus pun dari benda-benda, sifat-sifat dan emosi-emosi dapat ditangkap melalui satu simbol; kepaduan sintaktis: bahwa setiap unsur simbol signifikan; dan yang terakhir eksemplifikasi: bahwa simbol tidak hanya mengatakan sesuatu, melainkan juga memperlihatkan apa yang dikatakannya itu. Namun sebuah karya yang mempunyai semua simtom-simtom ini tidak lebih estetis, apalagi lebih baik dari karya yang tidak memiliki beberapa di antaranya. Penilaian bahwa sesuatu itu seni, tidak menyatakan bahwa itu juga seni yang baik.

Akibat simtom-simtom estetika tersebut tanpa kecuali menunjukkan prestasi simbolisasi, karya yang pada hari ini dinamakan seni, di masa yang berbeda, walau tanpa perubahan apa pun, tidak lagi digolongkan sebagai seni. Seni mengguncangkan dunia yang kita kenal dengan baik dan membuka perspektif-perspektif baru. Tetapi apa yang baru bisa menjadi kuno, hubungan yang pernah ditampilkan bisa menghilang, makna memudar. Masalah yang utama bukanlah apa yang dapat disebut seni, melainkan *kapan* itu disebut seni. Dan sesuatu baru dapat disebut sebagai seni kalau dan hanya kalau ia meluaskan pemahaman kita dalam pengertian seperti yang telah diuraikan tadi. Maka di sebuah galeri bahkan sayap roda mobil bengkok pun dapat menjadi objek seni, jika dan selama ia berhasil memperoleh dari yang telah dikenali pengertian-pengertian baru dan dengan begitu menghadirkan satu dunia yang baru.

15. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Masa silam telah lalu, masa depan belum datang dan masa kini, di mana kita terus berada, hanyalah titik balik yang tak dapat mengembang: Di sana masa depan lenyap menjadi masa silam. Namun kalau tak ada tenggang waktu antara yang-belum-datang dan yang-telah-lalu, di mana sesuatu bisa berlangsung, bagaimana mungkin sesuatu kini bisa *ada*? Tetapi begitulah kenyataannya. Masalah waktu adalah masalah eksistensi. Kesesaatan mengalir melewati kita tanpa jeda dan bersamanya juga apa yang berlangsung di dalamnya. Dua-duanya tak mungkin dipertahankan.

Jarang kita sadar akan keseraman satu hal: bahwa sesuatu seperti masa kini itu benar-benar ada, satu kesekarangan, sesuatu yang saat ini sungguh-sungguh terjadi. Hal ini tidak menyeramkan karena sesuatu yang tertentu sedang terjadi, melainkan karena memang ada sesuatu yang dapat terjadi, karena sesuatu itu ada dan tidak sebaliknya, tiada. Rasio kita selalu hanya mengerti eksistensi tertentu: realitas benda-benda. Rasio membedakan yang ini dari yang itu, menata, menangkap arti. Tetapi semua pemberian arti mensyaratkan bahwa *hal itu terjadi*, yaitu peristiwa faktisitas. Faktisitas ini tak bisa di-kontrol rasio; rasio sama sekali tak dapat memahaminya.

Agar yang tak terpahami ini bisa dirasakan, itulah menurut filosof Perancis Jean-François Lyotard (1924-1998) tugas seni yang sebenarnya.¹¹³ Seni harus mengguncangkan kesadaran dengan sungguh-sungguh, sewaktu tiba-tiba mengkonfrontasikannya dengan faktisitas benda, dengan eksistensi yang telanjang, yang belum

terkena ketentuan apa pun. *Ketelanjangan* peristiwa ini juga dalam seni hanya dapat dialami kalau dan selama kita memantangkan berpikir secara reflektif. Melalui pemikiran peristiwa seni langsung diinstitusionalisasikan dan digolongkan ke dalam satu tradisi. Dengan demikian yang tak tertentu, yang tak terpahami dari sebuah karya tidak diatasi, melainkan hanya dikesampingkan. Akibat kenangan mengenai hal yang telah kita kenal, kita miliki bayangan tertentu bagaimana semua yang sedang terjadi berlanjut seterusnya. Setiap sapuan kwas mengundang sapuan lain dan semakin banyak yang dibuat, semakin sedikit jumlah sapuan lanjutan yang bisa diharapkan. Namun harapan kita selalu dapat dikecewakan. Tetap ada kemungkinan bahwa jalan lain akan ditempuh, jalan yang masih asing bagi kita. Peristiwa seni tersembunyi dalam kemungkinan penuh kejutan ini, yang tak pernah tertutup selengkapnyanya.

Benturan keras peristiwa ini baru akan dapat dialami kalau harapan yang sifatnya jauh lebih mendasar dipertanyakan, yaitu bahwa sesuatu memang harus berlanjut. Yang perlu disadari adalah kemungkinan, bahwa semuanya tiba-tiba juga dapat berakhir, "bahwa tidak sesuatu pun terjadi, bahwa hal itu tidak berlanjut, bahwa kata-kata, warna-warna, bentuk-bentuk atau nada-nada tidak ditemukan lagi, bahwa kalimat ini akan menjadi yang terakhir".¹¹⁴ Baru ketika berhadapan dengan kemungkinan untuk tiada, peristiwa tampil secara telanjang. Arus waktu tersendat, kehilangan keniscayaannya. Dengan demikian peristiwa berbentuk satu pertanyaan atau lebih tepatnya berbentuk satu tanda tanya, karena pertanyaan itu tidak memiliki isi tertentu. Itu seperti penantian yang mencemaskan, adalah ketegangan yang setengah dipenuhi ketakutan, setengah dipenuhi kegairahan: Terjadikah

hal itu (apa pun itu)? Apakah mungkin hal itu terjadi? Dan kalau kemudian hal itu sungguh-sungguh terjadi, tampaknya seakan-akan kenyataan sekali lagi berhasil mengatasi ancaman ketiadaan. "Kata, seperti kilat di kegelapan atau garis pada bidang kosong, memilah, membagi dan membangun perbedaan, membuka melalui perbedaan itu, betapapun kecilnya, satu kepekaan tertentu, dan dengan itu membangun satu dunia rasa. Awal ini merupakan suatu kontradiksi. Ia terjadi di dunia, seperti keperbedaannya yang asali, awal dari sejarahnya. Ia tidak dari dunia ini, karena ia yang menciptakannya, ia datang dari prasejarah atau dari suatu ketanpasejarahan. Paradoks ini adalah paradoks performance atau paradoks peristiwa. Peristiwa merupakan saat yang 'jatuh' atau 'berlangsung' tak terduga, tetapi kalau ia memang telah muncul, mengambil tempat dalam jaringan dari apa yang telah terjadi."¹¹⁵

Kemunculan peristiwa, kekinian, eksistensi, faktisitas, atau bagaimanapun orang ingin menamakannya, disebut Lyotard sebagai *presensi* atau juga sebagai *keagungan* (le sublime). "Bahwa di sini dan kini ada lukisan ini, dan bukan sebaliknya tiada, itulah keagungan."¹¹⁶ Dalam bahasa percakapan Perancis kata 'agung' menandai sesuatu yang menimbulkan rasa takjub; dalam estetika abad ke-18, pada Edmund Burke dan Immanuel Kant, sesuatu yang terlalu besar atau terlalu kuat guna dicakup dalam imajinasi secara lengkap. Bertumpu pada esai pelukis Amerika Barnett Newman dari tahun 1948 berjudul *The Sublime is Now* (Keagungan Adalah Sekarang), Lyotard menunjukkan tugas seni berbicara mengenai yang tak terungkap. "Warna, lukisan sebagai kejadian, sebagai peristiwa tidak dapat diekspresikan dan mengenai hal itu seni perlu memberikan kesaksian",¹¹⁷ seperti

yang dicontohkan Newman dalam karyanya. Melalui pengamatan dari dekat, sudah karena ukurannya yang sangat besar, karyanya tidak mungkin dilihat secara menyeluruh. Pengamat tak dapat menyusun elemen-elemen ke dalam kesatuan komposisi dan dengan demikian tak mampu berorientasi. Semua interpretasi percuma, semua yang dapat diartikan dengan seketika terartikan. Tujuan karya hanyalah untuk hadir di sana dan untuk memperlihatkan kehadiran ini, dalam ketakjuban Ah! tanpa kata.

Guna mencapai tujuan ini, seni harus menolak kesempurnaan. Ia harus mendobrak cakrawala dari semua yang dapat diharapkan, mengguncangkan sintaksis yang dianggap wajar dan masuk akal dan dengan cara ini memberi kesaksian "bahwa pemikiran dan dunia nyata tak bisa dibandingkan".¹¹⁸ Setiap selera rendah lebih baik dari kesempurnaan dalam batasan kelaziman. Seperti pada Benjamin, kejutanlah yang diutamakan. Hanya kejutan tak boleh direlakan, agar yang seram dan yang tanpa bentuk mendapat perlakuan dan penilaian yang adil. Demi kejutan semua aturan yang dalam seni dianggap elementer harus dibatalkan. Minimalisme merupakan ciri seni modern yang paling menonjol. Melalui minimalisme diperjelas bahwa bukan bingkai bukan warna bukan objek ataupun tempat tertentu bermanfaat bagi efek estetis. Tidak ada yang elementer, kecuali ketelanjangan peristiwa itu sendiri, kesekarangan indrawi, yang timbul pada saat seni lukis representatif yang agung itu runtuh. Karya-karya seni merupakan usaha untuk menampilkan yang tak dapat ditampilkan, adalah "mikrologi-mikrologi yang tersendat, yang saling melelahkan."¹¹⁹ Karya seni melakukan penggarapan kenangan, ketika untuk sesaat membawa ke depan kesadaran segala yang sering terlupa.

Dalam hal ini ia bersentuhan dengan praktik etis yang tugasnya juga memberi suara kepada yang tak bersuara dan menentang dosa kelupaan yang tak mungkin dihindari.

"Dipacu oleh estetika keagungan, seni - ketika mencari efek intensif - dapat dan harus mengabaikan tiruan atas karya-karya teladan yang hanya indah, apa pun juga bahannya, mencoba kombinasi-kombinasi yang mengejutkan, tidak lazim dan mengguncangkan. Keguncangan par excellence adalah bahwa *hal itu terjadi*, bahwa sesuatu terjadi dan bukan ketiadaan, bahwa perampasan ditanggihkan."¹²⁰ Seni berbicara tentang kemungkinan perampasan yang mengerikan dan sekaligus membatalkannya: perampasan terhadap cahaya, orang terdekat, bahasa, benda-benda, kehidupan; kengerian kegelapan, kesepian, kebisuan, kekosongan, kematian. "Yang mengerikan justru bahwa *hal itu* - tidak terjadi, bahwa ia berhenti untuk jadi."¹²¹ Rasa nikmat muncul dari rasa lega, bahwa ancaman - untuk kali ini - tidak menjadi nyata, bahwa sesuatu ada, walaupun sebenarnya juga bisa jadi tak ada. Daya rasa dan daya tangkap diperkuat, jiwa seakan-akan dikembalikan kepada kehidupan.

Luapan rasa hidup ini tidak berkaitan dengan rangsangan kebaruan. Peristiwa tidak boleh dipertukarkan dengan inovasi. Inovasi, kebaruan yang terus-menerus ditawarkan pasar kepada kita, laku hanya sebagai ganti ketakhadiran peristiwa. Justru karena tak sesuatu pun terjadi lagi, maka yang baru, yang berlaku seolah-olah itu peristiwa, diterima dengan tangan terbuka. Hal ini semakin menguntungkan, sebab yang baru, yang hadir tanpa peristiwa, pasti selalu mengecewakan, sehingga kerinduan akan kebaruan yang lain, kebaruan yang baru, akan terus hidup. Di samping itu deretan inovasi

yang tidak pernah putus menciptakan kontinuitas yang menimbulkan kesan bahwa semua itu akan terus berlanjut. Peristiwa sebaliknya memutus, menjadi "sejenis lubang, celah dalam keberadaan."¹²² Ia mendatangkan perasaan, memberi kesaksian tentang diri sendiri, tentang presensinya. Peristiwa merenggut pengamat ke luar dari arus waktu, masuk dalam kesekarang, dalam realitas sesaat.

16. ARTHUR C. DANTO

Pada tahun 1964 Andy Warhol memamerkan di Stable Gallery, New York deretan kotak-kotak kayu bergambar yang sedikit banyak tampak serupa dengan dos-dos berisi pembersih panci bermerek Brillo, barang yang dapat dibeli di setiap supermarket. Namun *Brillo Boxes* Warhol itu kemudian disebut karya seni, dos-dos di toko-toko sebaliknya bukan, sehingga timbul pertanyaan di mana letak perbedaan yang menentukannya. Bahwa kotak-kotak Warhol dari kayu sedang yang lain dari kardus, pasti tanpa arti. Dapat juga terjadi kebalikannya. Bahkan kalau Warhol misalnya mengambil dos-dos yang asli untuk dipamerkan di galeri, dos-dos yang di galeri itu tetap seni sedangkan yang lain bukan.

Bagi filosof Amerika Arthur C. Danto (lahir 1924) pameran Warhol merupakan pengalaman kunci, cocok untuk merevolusikan seluruh teori seni:¹²³ Warhol dan seniman-seniman Pop-Art lain telah memperlihatkan bahwa dari dua benda yang tampak persis sama, yang satu dapat disebut karya seni, yang lain tidak. Di samping itu setiap benda sehari-hari, terlepas dari bahan dasar dan kualitas estesisnya, rupanya tiba-tiba bisa menjadi karya seni. Sudah 50 tahun sebelum itu Marcel Duchamp melalui Ready-Madesnya menyatakan benda sehari-hari sebagai seni, dengan mengarahkan perhatian pengamat pada sifat-sifat barang yang sudah sebelumnya ada di sana, tetapi pada umumnya tidak diperhatikan. Duchamp membuka mata bagi keindahan khas yang juga dimiliki oleh sesuatu yang biasa saja seperti pengering botol atau urinoar, jika orang mengamatinya hanya sebagai benda,

terlepas dari setiap tujuan kegunaannya. Namun *Brillo Boxes* Warhol tidak lebih indah dibanding sesuatu yang lain. Melalui kotak-kotak itu seni membebaskan diri dari pembatasan bendawi yang terakhir. Telah bermula "periode pascahistoris seni lukis":¹²⁴ Untuk pertama kalinya dalam sejarah seni segalanya mungkin, sungguh segalanya boleh menjadi seni.

Menurut Danto itu tidak berarti bahwa memang semuanya seni dan segalanya lantas dapat menjadi seni kalau dinyatakan begitu. Lampu meja tulis saya tidak segera menjelma sebagai karya seni, hanya karena saya menegaskan hal itu, juga tidak jika saya misalnya seorang seniman ternama. Untuk itu saya harus dapat menerangkan, apa yang membuat justru lampu ini menjadi karya seni dan itu berarti, menjelaskan *mengenai apa* ia. Karena persis di sini letak perbedaan antara karya seni dan benda biasa. Seperti kata atau kalimat, seni selalu mengenai sesuatu, sedangkan benda-benda biasa tidak pernah mengenai sesuatu. Konteks dengan sesuatu, ekspresi mengenai sesuatu (*aboutness*), tidak ada pada benda-benda biasa. Kotak-kotak pembersih panci di supermarket tidak berbicara tentang apa pun, namun *Brillo Boxes* Warhol berbicara tentang dunia di mana kita hidup, tentang diri kita sendiri dan tentang tanggapan kita atas dunia ini.

Orang tidak selalu dapat menilai sebuah benda, apakah ia berbicara mengenai sesuatu atau tidak, sama sulitnya seperti waktu menilai gerak tubuh, apakah secara tak sengaja terjadi (hanya sebagai refleksi) atau dengan sengaja dilakukan sebagai tindakan. Meskipun demikian, ada bedanya: satu gerak refleksi bukan tindakan, dan satu benda biasa bukanlah karya seni. Namun sewaktu-waktu

orang harus sadar akan konteks yang dipilih seniman bagi bendanya, agar benda tersebut dapat diidentifikasi sebagai karya seni. Dari tiga kuadratus merah yang dari luar tidak terlihat bedanya, yang pertama bisa merupakan karya seni, yang kedua bukan dan yang ketiga juga karya seni, tetapi sangat berlainan dengan yang pertama. Yang mana di antaranya yang karya seni tidak dapat saya kenali lewat reaksi sewaktu mengamati, karena perbedaan ketiga kuadratus itu baru akan bisa kurasakan setelah tahu yang mana dari ketiganya merupakan karya seni dan atas dasar apa.

Karya seni memiliki sifat yang tidak dimiliki benda materiel biasa, namun sifat itu tidak kelihatan. Kalau tahu mengenai apa karya seni itu, tanggapan saya barangkali berubah, tetapi perubahan itu tidak sampai kini terlihat sesuatu yang sebelumnya terluput. Kalau melihat sesuatu yang berbeda, itu terjadi karena yang sebelumnya hanya sebagai benda, kini muncul sebagai karya seni. Benda menjadi seni melalui kemungkinan interpretasinya. Apabila sesuatu tidak mengizinkan adanya interpretasi atau tidak membutuhkannya, itu bukan karya seni. Dengan demikian efek seni tidak berlandaskan semacam dorongan yang datang tiba-tiba dan bebas pemikiran, seperti disangka Lyotard. Menurut Danto baru interpretasilah yang membuat karya seperti apa ia sebenarnya, namun tidak setiap benda sesuai untuk setiap interpretasi. Menginterpretasikan berarti memperlihatkan pertalian antara karya dan substrat materielnya, dan itu justru mensyaratkan bahwa memang terdapat pertalian seperti itu.

Sering judul karya menjadi titik tolak penting bagi penafsiran. Lukisan Breughel *Kejatuhan Ikarus* akan

mempunyai arti yang sangat berbeda kalau memiliki judul yang lain (atau sama sekali tak berjudul). Baru judul menunjukkan kepada pengamat apa yang perlu diperhatikan, yaitu kaki yang hampir tak diketahui, yang tampak ke luar dari permukaan air, yang kini sekonyong-konyong (yaitu sebagai kaki Ikarus yang jatuh) menjadi pusat pengamatan. Informasi tambahan ini mengubah segalanya: "Seluruhnya tiba-tiba bergerak."¹²⁵ Peralihan ini mirip sebuah revolusi Kopernikus: Benda sendiri seolah-olah tak berubah, namun semua tampak sangat berbeda. Dunia memperoleh wajah baru.

Bahkan ketika para seniman menolak pemberian judul bagi karya mereka, penolakan ini pun berperan sebagai penunjuk jalan interpretasi. Karena terjadi pada waktu tertentu, dalam situasi budaya tertentu, penolakan ini mendapat arti yang berfaedah bagi pengertian karya. Seorang seniman yang menyatakan bahwa karyanya tidak mengandung maksud, melainkan hanya *ada*, di satu pihak memang menegaskan identitas karya dengan benda materielnya, di lain pihak justru memberikannya makna kesenian yang mengangkat karya itu di atas nilai kebendaannya. Pernyataan sang seniman menjelaskan bahwa karya tersebut berbicara *mengenai* hubungan antara seni dan benda materiel, bahwa karya tersebut mengemukakan teori tertentu dan menolak teori lain, teori yang menyimpang. Dengan demikian karya mengambil posisi dalam diskursus estetika zamannya. "Agar sesuatu memang dapat dilihat sebagai seni, diperlukan hal sebagai berikut: suasana teori seni, pengetahuan sejarah seni. Seni itu sesuatu yang eksistensinya tergantung pada teori."¹²⁶

Sebab itu juga sangat penting bagi penilaian sebuah karya, kapan dan di mana ia diciptakan, dalam situasi

yang bagaimana, dalam keadaan sejarah yang bagaimana. Kalau karya Rembrandt *Peronda Malam* misalnya tidak dilukis pada tahun 1642, melainkan pada tahun 1934, ia pasti harus diinterpretasikan secara berbeda dan sebagai akibatnya akan menjadi karya yang sungguh berbeda. Sebuah lukisan dari tahun 1934 dengan sendirinya tidak mungkin mengenai sesuatu yang sama seperti lukisan dari tahun 1642, bagaimanapun penampakkannya. Demikian juga ada perbedaan apakah satu dasi diwarnai biru berasal dari Picasso atau dari seorang anak, karena karya Picasso tumbuh berdasar perkembangan seni sebelumnya, sedangkan karya anak itu tidak.

Karena konteks di mana sebuah karya diciptakan tak dapat dipisahkan dari karya itu tanpa merampok identitas seninya, maka pemahaman konteks menjadi syarat bagi pengertian wajar arti karya tersebut. Karya-karya seni memiliki daya sebuah teks, sejauh orang dapat membacanya. Seperti kata-kata karya seni pun hanya dapat dimengerti jika orang menguasai bahasa dari mana ia berasal dan tahu apa yang ditunjukkannya. Di luar kerangka konteksnya, kata berhenti sebagai kata. Ia menjadi bunyi saja, tanpa arti. Kalau pandangan seekor binatang cerdas dilayangkan pada sebuah lukisan, barangkali ia mampu mengenali benda yang digambarkan, tetapi tak mungkin sanggup membaca teks yang ditulis oleh lukisan itu: karena tidak mengetahui latar belakang yang memberikan karya itu makna yang spesifik. Binatang itu melihat satu benda, bukan satu karya seni.

Apakah benda itu sebuah karya seni atau bukan, tidak tergantung pada bahan dasarnya, melainkan pada kemampuan ekspresinya. Paku payung di tembok kamar saya mungkin berguna, mungkin bahkan indah, tetapi

tidak ada di sana untuk menandakan sesuatu dan sebab itu juga tidak menandakan apa pun. Meskipun demikian dapat "satu karya yang padanan materielnya terdiri dari tiga paku payung, (...) memiliki segala keanekaragaman makna yang dapat menimbulkan keguncangan kosmis-religius sebagai reaksi estetis yang wajar."¹²⁷ Dengan begitu, seperti telah diramalkan Hegel, seni beralih menjadi filsafat, namun tetap tidak dapat digantikan olehnya. Interpretasi secara konseptual memang dibutuhkan agar suatu karya dapat diketahui sebagai seni, tetapi tidak mungkin mengambil tempatnya, karena karya memiliki struktur suatu metafora. Seperti metafora bahasa, karya seni pun bersifat intensional, yaitu tidak dapat diganti oleh termini lain, dengan cakupan arti yang sama. Romeo dapat berkata kepada Julia bahwa dia itu matahari, tetapi tidak mungkin berkata bahwa dia itu bola berisi gas panas di pusat tata surya, walaupun kedua pernyataan tampaknya berbicara mengenai benda yang sama. Uraian tentang satu metafora tidak akan memiliki kekuatan metafora itu sendiri, "sama seperti uraian tentang teriak ketakutan tidak akan menimbulkan reaksi sepadan dengan teriak ketakutan sebenarnya."¹²⁸ Agar dapat mengerti suatu karya orang harus mengerti metafora yang melandasinya, jadi bukan hanya maknanya, melainkan juga alasan-alasan mengapa justru diwujudkan dengan cara ini dan bukan dengan cara yang lain.

CATATAN-CATATAN

- 1 *Symposion* 211 d.
- 2 *Sophistes* 219 a.
- 3 Pindar, *Pythische Ode* 8.
- 4 Mis. *Philebos* 64 e.
- 5 *Phaidros* 250 d.
- 6 *Symposion* 210 e-211 c.
- 7 *Poetik*, Bahasa Yunani/Bahasa Jerman, dialihbahasakan dan disunting oleh Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- 8 *Poetik* 9.
- 9 *Poetik* 6.
- 10 Pseudo-Dionysios, *Die Namen Gottes*. Dialihbahasakan oleh Walter Tritsch, München 1956, 697 c.
- 11 Teks-teks senapas terdapat dalam: Wladyslaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, jilid 2: "Die Ästhetik des Mittelalters", Basel/Stuttgart 1980. Lih. juga Wilhelm Perpeet, *Ästhetik im Mittelalter*, Freiburg/München 1977.
- 12 Johannes Scotus Eriugena, *Super ierarchiam coelestam Sancti Dionysii* I, I.
- 13 Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.
- 14 Lih.: Wladyslaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, jilid 3: "Die Ästhetik der Neuzeit", Basel/Stuttgart 1987.
- 15 Leonardo da Vinci, *Philosophische Tagebücher*, Hamburg 1958; Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Bahasa Jerman oleh M. Theuer, Wien 1912.

- 16 Leonardo da Vinci, *Philosophische Tagebücher*, hlm. 85 s.
- 17 Ib., hlm. 15.
- 18 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, disunting oleh Wilhelm Weischedel (Edisi jilid 10), Frankfurt am Main 1974.
- 19 Ib., § 9.
- 20 Ib., § 46.
- 21 Ib., § 57, catatan kaki 1.
- 22 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, disunting oleh Gerhard Fricke dan Herbert G. Göpfert, jilid 5, cetakan ke-7, München 1984, hlm. 570-669.
- 23 Ib., hlm. 579.
- 24 Ib., hlm. 577 s.
- 25 Ib., hlm. 596.
- 26 Ib., hlm. 612.
- 27 Ib., hlm. 613.
- 28 Ib..
- 29 Ib., hlm. 618.
- 30 Ib., hlm. 667.
- 31 *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Disunting oleh Ludger Lütkehaus berdasarkan Ausgaben letzter Hand, jilid 1, Zürich 1988, hlm. 252 (§ 36).
- 32 Ib., hlm. 244 (§ 34).
- 33 Ib., hlm. 255 (§ 36).
- 34 Ib., hlm. 251 (§ 36).
- 35 Ib., hlm. 330 s. (§ 51).
- 36 Ib., hlm. 351 (§ 51).

- 37 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der 'Aesthetica'*. Disunting dan dialihbahasakan oleh Hans Rudolf Schweizer, cetakan ke-2, Hamburg 1988.
- 38 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, Frankfurt a. Main 1970, hlm. 151.
- 39 Ib., hlm. 22.
- 40 Ib., hlm. 23.
- 41 Ib., hlm. 164.
- 42 Ib., hlm. 202.
- 43 Ib., hlm. 13.
- 44 Ib., hlm. 37.
- 45 Ib., hlm. 203.
- 46 Ib., hlm. 52.
- 47 Ib., hlm. 234.
- 48 Ib., hlm. 215.
- 49 Ib., hlm. 206.
- 50 Ib., hlm. 208.
- 51 Ib., hlm. 142.
- 52 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, disunting dan dengan kata penutup oleh Dieter Kliche, Leipzig 1990, hlm. 9.
- 53 Ib., hlm. 11.
- 54 Ib., hlm. 37.
- 55 Ib., hlm. 323.
- 56 Ib., hlm. 38.
- 57 Ib., hlm. 15.
- 58 Ib., hlm. 14.

- 59 Ib., hlm. 63 s.
- 60 Ib., hlm. 102.
- 61 Ib., hlm. 14.
- 62 Benedetto Croce, *Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung*, disunting oleh Hans Feist, Erste Reihe, Erster Band: "Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft", Tübingen 1930, hlm. 4 s.
- 63 Ib., hlm. 7.
- 64 Ib., hlm. 12.
- 65 Ib., hlm. 15 s.
- 66 Ib., hlm. 17.
- 67 Ib., hlm. 84.
- 68 Ib., hlm. 89.
- 69 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963, hlm. 18.
- 70 Ib., hlm. 18.
- 71 Ib., hlm. 13.
- 72 Ib., hlm. 23.
- 73 Ib., hlm. 51.
- 74 Ib., hlm. 24.
- 75 Ib., hlm. 36.
- 76 Ib., hlm. 41-42.
- 77 Ib., hlm. 43.
- 78 Martin Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes", dalam: Martin Heidegger, *Holzwege*, cetakan ke-3, Frankfurt am Main 1957, hlm. 14.

- 79 Ib., hlm. 15.
- 80 Ib., hlm. 18.
- 81 Ib., hlm. 22 s.
- 82 Ib., hlm. 24.
- 83 Ib., hlm. 25.
- 84 Ib., hlm. 25.
- 85 Ib., hlm. 31.
- 86 Ib., hlm. 32.
- 87 Ib., hlm. 31.
- 88 Ib., hlm. 43.
- 89 Ib., hlm. 44.
- 90 Ib., hlm. 29.
- 91 Ib., hlm. 62.
- 92 Ib., hlm. 55.
- 93 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, hlm. 10.
- 94 Ib., hlm. 503.
- 95 Ib., hlm. 127.
- 96 Ib., hlm. 28.
- 97 Ib., hlm. 203.
- 98 Ib., hlm. 205.
- 99 Ib., hlm. 41.
- 100 Ib., hlm. 79.
- 101 Ib., hlm. 53.
- 102 Ib., hlm. 499.
- 103 Ib., hlm. 337.
- 104 Ib., hlm. 502.

- 105 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie* (1968), Frankfurt am Main 1973; *Weisen der Welterzeugung* (1978), Frankfurt am Main 1984.
- 106 *Sprachen der Kunst*, hlm. 62.
- 107 *Ib.*, hlm. 98.
- 108 *Ib.*, hlm. 242.
- 109 *Ib.*, hlm. 242 s.
- 110 *Weisen der Welterzeugung*, hlm. 37.
- 111 *Sprachen der Kunst*, hlm. 259.
- 112 *Weisen der Welterzeugung*, hlm. 169.
- 113 Lyotard mengembangkan estetikanya dalam berbagai tulisan, yang terpenting adalah kedua ulasan berjudul "Das Erhabene und die Avantgarde" (dalam: Jacques Le Rider/Gérard Raulet (peny.), *Verabschiedung der (Post-) Moderne?*, Tübingen 1987, hlm. 251-269), serta "Der Augenblick, Newman", dalam: Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, hlm. 7-23.
- 114 "Das Erhabene und die Avantgarde", hlm. 253.
- 115 "Der Augenblick, Newman", hlm. 12 s.
- 116 "Das Erhabene und die Avantgarde", hlm. 255.
- 117 *Ib.*, hlm. 254.
- 118 *Ib.*, hlm. 257.
- 119 *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, hlm. 72.
- 120 "Das Erhabene und die Avantgarde", hlm. 261.
- 121 *Ib.*, hlm. 261.

- 122 "Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries", hlm. 321, dalam: Christine Pries (peny.), *Das Erhabene*, Weinheim 1989, hlm. 319-347.
- 123 *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main 1984; *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993; *Reiz und Reflektion*, München 1994; *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.
- 124 *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, hlm. 22.
- 125 *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, hlm. 184.
- 126 *Ib.*, hlm. 207.
- 127 *Ib.*, hlm. 164.
- 128 *Ib.*, hlm. 264.

