SERI PENGANTAR FILSAFAT

estetika

Editor
Valery Vino

Penerjemah
Khoiril Maqin



ANTI
NOMI

SERI PENGANTAR FILSAFAT

Estetika

SERI PENGANTAR FILSAFAT

Estetika

Editor: Valery Vino

Alih Bahasa: Khoiril Maqin

ANTI
NOMI

Estetika

Editor: Valery Vino

Diterjemahkan dari:
Introduction to Philosophy: Aesthetic Theory and Practice
© 2021
oleh Yuriko Saito; Ruth Sonderegger; Ines Kleesattel; Elizabeth Burns Coleman; Elizabeth Scarbrough; Matteo Ravasio; Xiao Ouyang; Richard Hudson-Miles; Andrew Broadey; Pierre Fasula; Alexander Westenberg; Matthew Sharpe; Valery Vino (Book Editor); and Christina Hendricks (Series Editor)
Dipublikasikan pertama kali oleh Rebus Press

Terbitan Pertama: Mei 2026
Alih Bahasa: Khoiril Maqin
Penyunting Bahasa:
Risalatul Hukmi, Fajar Nurcahyo, Taufiqurrahman
Tata Letak: Rée dan Andrea Khalis
Desain Sampul: Rée
Ilustrasi Sampul: Chinesischer Maler des 10. Jahrhunderts (II)

Penerbit Antinomi
Jl. Kaliurang Km 5,3 No. 12 Sleman, 55281, Yogyakarta
antinomi.inst@gmail.com
https://antinomi.org

ISBN 978-634-969640-0-1 (Cetak)
e-ISBN 978-634-969640-1-8 (PDF)

Buku ini berlisensi Creative Commons Attribution 4.0 International License, kecuali jika dinyatakan lain. Dilarang memperjualbelikan buku ini dalam bentuk apa pun. Buku ini bisa diakses secara bebas melalui https://antinomi.org/publikasi

Dari Penerbit

MINAT publik terhadap filsafat tampak semakin naik dalam beberapa tahun belakangan ini. Salah satu buktinya bisa dilihat dari banyaknya terbitan buku-buku filsafat dan juga acara-acara bertema filsafat. Namun, di tengah minat publik yang meningkat terhadap filsafat itu, tak banyak buku pengantar filsafat yang bagus dan mudah diakses oleh siapa saja. Mayoritas buku filsafat yang diterbitkan berbentuk buku cetak dengan harga yang tak mudah dijangkau oleh semua kalangan. Belum lagi persoalan geografis Indonesia yang teramat luas sehingga ada beberapa daerah yang memerlukan biaya tidak murah untuk mengakses buku cetak.

Untuk menjawab persoalan tersebut, tahun ini Antinomi kembali membuka program urundana penerjemahan buku-buku filsafat. Sama seperti program Urundana #1 yang dilaksanakan pada 2020, hasil dari Urundana #2 ini juga berupa buku elektronik yang dapat diakses secara gratis oleh siapa pun. Bedanya: buku-buku yang diterjemahkan di program kali ini adalah buku-buku pengantar filsafat berlisensi Creative Commons (CC) dari Rebus Community. Jadi, selain tidak ada biaya pembelian hak terjemah, buku elektronik hasil dari program ini juga gratis tanpa batas waktu dan jumlah eksemplar. Karena itu, kami mengucapkan terima kasih banyak kepada Rebus Community yang telah memproduksi buku-buku pengantar yang bagus dengan lisensi CC.

Buku *Seri Pengantar Filsafat: Estetika* ini adalah buku ketiga dari sejumlah buku pengantar filsafat yang direncanakan akan terbit dalam Urundana #2. Sama seperti sumber aslinya, buku terjemahan ini juga diterbitkan dengan lisensi CC BY. Karena diproduksi dengan menggunakan dana publik, maka buku ini adalah milik publik. Akan tetapi, penggunaannya tetap harus menghormati kepemilikan intelektual seperti soal atribusi penulis, penerjemah, editor, dan penerbit.

Terakhir, kami mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada para donatur yang tanpa mereka buku ini tidak mungkin terbit. Untuk menerbitkan buku-buku berikutnya, kami masih tetap menerima donasi dari publik.

Daftar Isi

Dari Penerbit **iii**

Pengantar: Tentang Proyek Estetika **1**
VALERY VINO

1 Apa Itu Estetika? **15**
ALEXANDER WESTENBERG

1.1 Estetika sebagai Disiplin Abad ke-18 20

1.2 Estetika sebagai Kajian tentang Keindahan 26

1.3 Mengapa Estetika? 31

2 Apa Itu Karya Seni? **39**
RICHARD HUDSON-MILES & ANDREW BROADEY

2.1 Pendahuluan 39

2.2 Teori Representasional dalam Seni 41

2.3 Formalisme 49

2.4 Ekspresi 56

2.5 Sikap Estetik 62

2.6 Teori Institusional Seni 67

2.7 Anti-Esensialisme 71

2.8 Kesimpulan 76

3 Apa Hubungan antara Karya Seni dan Emosi? **85**
PIERRE FASULA

3.1 Teori Ekspresi Seni 87
3.2 Audiens, Identitas, dan Keberadaan Emosi dalam Penciptaan Seni 89
3.3 Membangkitkan dan Merepresentasikan Emosi 92
3.4 Ekspresi Otonom 95
3.5 Kesimpulan 98

4 Apa Hubungan antara Seni dan Moralitas? 101
MATTEO RAVASIO

4.1 Interaksi antara Nilai Artistik dan Nilai Moral 102
4.2 Pandangan Interaksionis: Moralisme Moderat, Etisisme, dan Imoralisme 104
4.3 Seni dan Pengetahuan Moral 112
4.4 Kesimpulan 116

5 Apa yang Membuat Karya Seni Indah? 119
XIAO OUYANG

5.1 Pendahuluan 119
5.2 Filsuf dan Teori yang Berpengaruh 121
5.3 Wacana Kontemporer: Catatan Singkat 136
5.4 Kesimpulan 138

6 Apa yang Membuat Alam Indah? 145
ELIZABETH SCARBROUGH

6.1 Pendahuluan 145
6.2 Uraian Historis tentang Keindahan Alam 146
6.3 Uraian Kontemporer: (a) Kognitif, (b) Non-kognitif, (c) Hibrid 151
6.4 Pendekatan Hibrid: Bisakah Kognitif dan Non-kognitif Dikawinkan? 157

6.5 Penutup 159

7 Bicara Pentingnya Estetika Lingkungan 163
YURIKO SAITO

8 Estetika dan Politik 169
RUTH SONDEREGGER & INES KLEESATTEL

8.1 Konon Melampaui Politik: Lahirnya Estetika 169
8.2 Estetika sebagai Politik dan Peran Penerima 177
8.3 Praktik Relasional—Estetika Politis Melampaui Seni 184
8.4 Kesimpulan 190

9 Mengalami Seni Indigenos Secara Estetik 197
ELIZABETH BURNS COLEMAN

9.1 Pendahuluan: Estetika dan seni indigenos 197
9.2 Penemuan "seni primitif" 201
9.3 Penilaian Ulang atas Seni Indigenos 209
9.4 Mengapresiasi seni indigenos 219
9.5 Kesimpulan 227

10 Pendidikan Estetika, Kelalaian, dan Kebudayaan Hari Ini 233
VALERY VINO

10.1 Pendahuluan: Sebuah Persoalan Kultural 233
10.2 Mencipta Ulang Kehidupan Estetik: Estetika Sehari-hari . . 238
10.3 Menemukan Kesadaran-Tubuh 246
10.4 Plato dan Socrates 247
10.5 Descartes, Spinoza, dan Nietzsche 251
10.6 Menemukan Kesadaran-Tubuh dalam Somaestetika 262
10.7 Penutup: Kelalaian, Kebudayaan, dan Alam Liar 274

11 Estetika Kuno 291
MATTHEW SHARPE

11.1 Estetika pra-filsafat Yunani 293
11.2 Dari Pythagoreanisme ke Plato 302
11.3 Aristoteles tentang seni, keindahan, dan poetika 311
11.4 Periode Hellenistik dan Romawi 317
11.5 Catatan penutup 323

Daftar Kontributor **329**

Daftar Gambar

1 Sunshine, Melbourne, August 2019. Soreti Kadir, David Pattinson, Tamara Leacock, Valery Vino. 7

1.1 Utagawa Toyokuni, *Courtesan in Her Boudoir*, diakses dari Minneapolis Institute of Arts. Digunakan di bawah aturan Penggunaan Wajar (Kanada). 28

2.1 Vincent van Gogh (1888), *Van Gogh's Chair*, via Wikimedia Commons. Karya ini berada dalam domain publik. 46

2.2 Joseph Kosuth (1965), *One and Three Chairs*, foto oleh Gautier Poupeau via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY 2.0. Gambar ini telah diadaptasi dengan mengubah eksposur, saturasi, dan elemen warna lainnya. 54

2.3 Hélio Oiticica (1959), *Spatial Relief (red) REL 036*, foto oleh Rept0n1x via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 3.0. . . 55

2.4 Lee Krasner (1966), *Gaea*, foto oleh rocor via Flickr. Lisensi: CC BY-NC 2.0. 59

2.5 Hermann Nitsch (2013), *Weltverwandlung*, foto oleh Nitsch Foundation via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 3.0. . . 61

2.6 Sampul katalog pameran *Womanhouse* (30 Januari–28 Februari 1972), oleh Sheila Levrant de Bretteville via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 4.0. 66

2.7 Joan Mitchell (1960–1961), *Rock Bottom*, foto oleh smallcurio via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY 2.0. 72

4.1 *Rape of Europa*, karya Titian, via Wikimedia Commons. Karya ini domain publik. 109

4.2 *The Potato Eaters*, karya Vincent van Gogh, via Wikimedia Commons. Karya ini domain publik. 115

10.1 *Digesting Duck*, via Wikimedia Commons. Karya ini publik domain. 254

10.2 Fotografi oleh David Pattinson. 286

11.1 *Hephaestum di Athena*, dilihat dari arah tenggara, via Wikimedia Commons. Karya ini publik domain (CC0). 297

11.2 *Hermes dan bayi Dionysus*, karya Praxiteles, foto oleh Dwaisman via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 4.0. 299

11.3 *Kuil Apollo Sang Penyembuh di Bassae*, foto oleh Carole Roddato via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 2.0. 301

11.4 Dalam ukiran Italia Renaisans ini tertera Apollo, para Muse, bola-bola planet, dan rasio-rasio musik. *Music of the Spheres* (1496) karya Guillaume Le Signerre, via Wikimedia Commons. Karya ini publik domain. 303

11.5 Lima benda padat Platonik dan unsur-unsur yang dipakai Demiurge membentuk dunia dalam *Timaeus* Plato. *The Platonic solids as classical elements*, oleh Edward Cresy via Wikimedia Commons. Karya publik domain. 306

11.6 Eros bersayap: bagi Socrates dalam Plato, Eros adalah *daimon* di antara manusia dan para dewa. *Red-Figure Squat Lekythos (Oil Vessel): Eros and Woman*, via the Cleveland Museum of Art. Lisensi: CC0. 309

11.7 Oedipus dan Antigone dalam *The Plague of Thebes*, karya Charles Jalabert, via Wikimedia Commons. Karya publik domain. . . . 315

11.8 *The Venus de Milo*, foto oleh Rodney, via Flickr. Lisensi: CC BY 2.0. 318

Pengantar: Tentang Proyek Estetika

VALERY VINO

BUKU kami mengulas teori dan praktik estetika dengan menawarkan perspektif baru tentang topik-topik kanonik dan yang sedang berkembang saat ini. Kami juga menghadirkan sejumlah topik peka budaya yang biasanya tidak dibahas dalam pengantar estetika. Artikel-artikel dalam buku ini bersifat heterogen, baik dari segi panjang artikel dan tingkat kesulitannya. Keragaman ini mengundang pembaca supaya masuk ke dalam kajian kreatif estetika kontemporer, yang mana akan menjadi sebuah perjalanan sepanjang masa.

Mendalami estetika menuntut penyelidikan terhadap tiga kategori kunci: "filsafat," "filsuf," dan "estetika."

Estetika adalah cabang filsafat yang progresif. Sebagai disiplin ilmu dan cara hidup, estetika sama tuanya dengan filsafat.

Menengok ke belakang, Nietzsche ([1886] 2002) pernah membuat klaim jenaka dan meyakinkan bahwa, pada akhirnya, setiap filsafat adalah sebuah "memoar". Sebuah ingatan kritis dari seorang pengarang yang berada di tengah dunia luas. Filsafat adalah proyek yang intim, dan mungkin setiap filsuf harus merumuskan pemikirannya sendiri tentang aktivitas berfilsafat.

Filsafat adalah proyek yang berkelanjutan, menarik, dan berisiko.

Kita dapat menelusuri kembali tradisi dan asal-usul filsafat Barat ke abad ke-5 SM, ketika Socrates mengemukakan pemikirannya tentang hidup sebagai masalah personal dan kolektif. Ia bertanya, kehidupan macam apa yang layak dijalani? Kehidupan yang indah dan penuh daya di kota yang hidup! Secara kurang konvensional, titik waktu ini dapat ditarik mundur ke sofis kuno, kaum skeptis yang berpikir mengenai kesadaran-diri sambil membebaskan diri dari pemikiran dogmatis. Bahkan, lebih jauh lagi, ke filsuf alam kuno seperti Democritus dengan pemahaman bahwa dunia kita dari sudut pandang kosmos yang bergerak tanpa batas.

Kita juga mengingat bahwa filsafat bisa menjadi cara hidup seseorang, sebuah cara pandang yang bijaksana untuk menjalani kehidupan sehari-hari beserta isinya. Dalam pengertian yang lebih inklusif ini, filsafat mewakili setiap upaya pemahaman evaluatif tentang kedirian dan kemanusiaan yang terjalin bersama dengan fenomena alam dan budaya yang dinamis.

Artinya, pandangan Sokratik untuk menjalani kehidupan penuh daya dan indah mungkin terbukti sulit dicapai, karena siapapun di zaman mana pun mungkin merasa terhantam dan terdidik sekaligus oleh keadaan yang ngeri. Misalnya, Montaigne dalam *Essays*, ia berusaha memahami jati dirinya dalam dunia yang tercabik-cabik oleh kesedihan, tirani, perang tanpa akhir, dan kelaparan. Di dalam keadaan seperti itu, seseorang tidak punya pilihan lain selain "hidup secara layak," yaitu dengan hati-hati menggali kemanusiaan melalui upaya-upaya yang bermartabat, karena hanya itulah "mahakarya besar dan mulia kita (sebagai manusia)" (Montaigne [1580] 1991a).

Sebuah gagasan lama mengatakan bahwa diri adalah kemanusiaan itu sendiri, karena setiap diri menanggung tanda seluruh umat manusia. Kita semua adalah manusia! Karenanya, segala bentuk kebiadaban, kepengecutan, dan kekejaman kemanusiaan harus diingat. Pada sa-

at yang sama, diri hanyalah sebagian kecil dari kemanusiaan, proyek kolektif yang tidak dapat dikendalikan oleh satu orang saja. Proses pemahaman diri dengan demikian terletak di jantung filsafat: berjuang untuk menjelaskan kemanusiaannya sendiri, untuk membentuk kediriannya, dengan memanfaatkan proyek kemanusiaan yang diwujudkan melalui budaya, atau sederhananya, di dunia kita bersama.

Meskipun ada jarak dan ketegangan antara kemanusiaan individu dan proyek kolektif, keduanya bersamaan terealisasi di dunia *sekarang ini*. "Di manakah sekarang? Siapakah sekarang? Kapankah sekarang?" (Beckett [1953] 2010).

Asal-mula aktivitas berfilsafat mungkin terkubur di suatu ingatan, saat alam liar terusik oleh kehadiranku, lalu dari situ muncul kerinduan untuk bertanya layaknya bisikan pelan. Matahari menyilaukan, sekelompok kakatua putih saling berinteraksi di dahan-dahan pohon yang berdampingan. Apa mereka memperhatikanku? Sepertinya iya. Kalau begitu, aku ini masuk dalam perhatian mereka seperti, "Eh, lihat itu," atau justru aku adalah objek yang membuat mereka cemas? Apakah aku bagian dari *dunia ini*?

Filsafat dan sejarahnya menunjukkan bahwa yang lebih penting bukanlah pada titik waktu mana filsafat dimulai sebagai usaha budaya, tetapi bahwa proyek filsafat berlanjut bersama Anda dan dengan cara Anda sendiri. "Setiap generasi baru, setiap manusia baru, saat ia menjadi sadar akan masa lalu yang tak terbatas dan masa depan yang tak terbatas, mereka harus menemukan dan dengan susah payah membuka jalan baru untuk pemikiran" (Arendt [1977] 1981).

"Tapi kalau begitu, apa itu filsafat hari ini—maksudku, aktivitas berfilsafat—kalau bukan kerja kritis ketika pikiran menguji dirinya sendiri? Isinya apa, kalau bukan upaya untuk memahami bagaimana dan sejauh mana kita mungkin bisa berpikir secara berbeda, alih-alih

sekadar membenarkan apa yang sudah dianggap benar dan diketahui?" (Foucault [1984] 1990).

"Kita sudah tidak butuh banyak penulis sebagai pahlawan soliter. Kita butuh gerakan penulis yang heroik: asertif, militan, agresif" (Morrison 2008).

Kemungkinan besar, asal-usul aktivitas berfilsafat adalah kerinduan akan pemahaman, seperti yang diargumentasikan Plato. Kerinduan yang bertujuan dan buta akan makna yang dapat disalurkan ke dalam ἔρως (eros), hasrat mencintai yang diarahkan pada objek nilai. Filsafat ἔρως menggairahkan, ia menyemangati, dan para pemikir di seluruh dunia lintas budaya dan zaman, mengejar dan mengevaluasi secara kritis berbagai objek eros. Kebenaran dan alam, kenikmatan dan keraguan, kepastian dan inspirasi, bahasa dan tawa, kekejaman, revolusi dan pengulangan, kesehatan dan kekuasaan, karier dan ketelanjangan, kejujuran, kemurahan hati dan keramahan, keterampilan sosial tertinggi, seni persahabatan, menjadi orang tua dan seks, dewa-dewa, keindahan, kematian, dan segudang topik lainnya tersedia secara bebas untuk pengkajian yang penuh gairah!

Transisi dari kerinduan ke ἔρως adalah momen estetik. Pertama, pengejaran objek nilai adalah latihan yang bergantung pada imajinasi: ia adalah pencarian kreatif, penuh kejutan, sejauh itu filosofis. Kedua, ἔρως menjadi keadaan estetik yang utuh sejauh seseorang menjadi sadar perasaan itu dialami secara berbeda—tidak sama seperti biasanya. Cinta terasa berbeda, tergantung pada objeknya, bukan? Makalah ilmiah, seni bela diri, atau menanam opium—ἔρως memicu semua jenis aktivitas tersebut. Jika dan hanya jika kita mencoba untuk memastikan dan mengevaluasi makna dari pengalaman yang dirasakan dan diindra secara berbeda, saat itulah kita benar terlibat dalam praktik estetika.

Secara tradisional, kelahiran estetika sebagai disiplin ditandai oleh publikasi tesis master A.G. Baumgarten pada tahun 1735, di mana is-

tilah estetika pertama kali disebut. Sejak mahasiswa filsafat berusia 21 tahun itu mengadopsi kata Yunani kuno "*aisthēsis*" dan menciptakan kata "estetika" (*aesthetics*), kajian ini berkembang menjadi disiplin akademik yang luas, meskipun sebenarnya tidak mencakup seluruh wilayah proyek estetika.

Apropriasi konseptual Baumgarten tidak menyiratkan bahwa upaya manusia sebelumnya untuk berfilsafat tentang dunia kita secara estetik kosong, baik itu sejak Renaisans, atau jauh lebih awal dalam budaya kuno Greco-Romawi dan Persia yang telah mati, atau budaya kuno yang masih bertahan seperti penduduk asli Amerika, Aborigin Australia, Roma, Hindu, dan Yahudi. Lewat satu atau lain cara, narasi filosofis terkait dengan berbagai ranah estetika yang akan mewarnai buku ini, misalnya: fenomena alam, spiritual, artistik, dan sehari-hari yang menghidupkan kepekaan kita, sekaligus mendorong refleksi dan tindakan kita.

Seperti semua cabang filsafat, estetika berurusan dengan masalah diri yang tak terpisahkan dari dunia. Namun, secara historis, estetika dibayangi oleh epistemologi, logika, metafisika, wacana etika dan politik, karena ia berpusat di sekitar kecakapan manusia—yang menakjubkan—untuk menyibukkan diri dengan persepsi indra atau kepekaan rasa (*sensibility*).

Kepekaan rasa bisa memicu pemikiran filsafat, tapi juga sulit ditangkap oleh cara kerja filsafat yang biasanya mengandalkan logika dan bahasa. Dalam kajian estetika, kepekaan ini dipandang penting untuk memahami kemanusiaan kita, karena ia bereaksi pada dua arah sekaligus: dunia luar yang kita alami bersama dan dunia dalam yang personal—keduanya saling bertaut.

Meskipun persepsi indera adalah elemen kunci dari estetika, akan tetapi tanpa memikirkannya secara kritis, ia hanya pasif. Kehidupan estetika menuntut minat praktis pada dunia kita, pada persepsi mentah, sensasi, perasaan, emosi, dan segala macam keadaan afektif dan sentimen

kompleks, seperti kekaguman, rasa campuran antara kehati-hatian dan penghargaan (misalnya mendengarkan balada slum karya Estee Nack dan Eto) atau kecintaan mendalam (misalnya cinta tragis kemanusiaan dalam *Idiot* karya Dostoevsky).

Tentu saja, celah antara pengalaman mentah dan pikiran tidak dapat dijembatani (lihat Kant [1781] 2002, A 320/B 376). Kapan pun saya mengevaluasi sensasi atau perasaan, ia akan menjadi sesuatu yang lain. Bukan berarti estetika adalah proyek yang sia-sia. Sebaliknya, sementara secara konvensional estetika menjelajahi pikiran, seni, dan alam, kini ia meluas ke ranah semua bentuk kehidupan, berbagai tradisi, subkultur dan budaya tandingan. Secara lebih luas, ia mengevaluasi kepekaan dalam kaitannya dengan pengalaman dan cara hidup: lingkungan, aspirasi, tanggung jawab, aktivitas, dan kedirian—dunia estetik seseorang.

Mari kita petakan parameter umum pendidikan estetika di abad ke-21 di dalam kumpulan artikel kami, pertama-tama dengan mempertimbangkan kembali komponen dasar penyelidikan filsafat yang disebutkan di atas: kedirian (*selfhood*), kemanusiaan (*humanity*), dan dunia (*the world*). Filsafat adalah pemikiran yang menarik dan berisiko karena ketiga sumbu tersebut gagal tersinkronisasi.

Tidak ada proyek filsafat yang tampaknya mungkin jika diri individu memiliki sedikit pemahaman kritis tentang kemanusiaan di luar dirinya. Sebaliknya, jika seorang individu berpijak dari suatu budaya tanpa menguji norma dan nilainya melalui refleksi diri, prospek filosofis kreatifnya terhambat.

Kita juga perlu menemukan bahwa ada banyak budaya, banyak cara untuk membentuk hidup kita. Selain itu, prospek kehidupan yang memuaskan dirusak ketika budaya manusia mengabaikan dunia, karena budaya kita menubuh di dalam dunia, sebagai bagian dari kosmos.



Gambar 1: Sunshine, Melbourne, August 2019. Soreti Kadir, David Pattinson, Tamara Leacock, Valery Vino.

Budaya modern berkembang pesat dengan mengorbankan dunia. Kosmos itu ada—di sanalah dunia kita berada—entah kita menghargainya atau mengabaikannya. Dan seperti dunia kita, kosmos bisa dibayangkan sebagai sumber keajaiban yang tiada habisnya, yang melahirkan kreativitas, daya hidup, dan kedalaman. Namun di lain waktu, ia terasa seperti jurang ketidakpedulian yang menggoda—begitu kuat hingga mampu menelan apa pun yang masih bisa kita kenang. Sulit untuk mendebat Emerson: "Kita harus melihat bahwa dunia ini kasar dan bengis, dan takkan peduli menenggelamkan seorang laki-laki atau perempuan [atau seorang anak], lalu menelan kapalmu seperti sebutir debu." ([1860] 1944).

Proyek filsafat menuntut pengakuan atas keragaman: beragam cara mewujudkan kemanusiaan lewat budaya di dalam alam; beragam kebudayaan dan gaya hidup; serta cara-cara yang tak terbatas untuk menghidupkan—atau justru mematikan—kemanusiaan. "Dan tak pernah ada, di dunia ini, dua pendapat yang sama, sebagaimana tak ada dua helai rambut atau dua butir biji yang persis serupa: sifat paling universal dari segala sesuatu adalah keragaman." Sulit rasanya untuk tidak mencintai kutipan Montaigne ini ([1580] 1991b).

Sejalan dengan penalaran ini, kumpulan artikel kami mengeksplorasi berbagai topik dalam estetika kontemporer dalam kaitannya dengan tradisi dan keadaan geo-politik dan budaya di abad ke-21.

Bab-bab buku ini secara umum dibagi menjadi dua kelompok: pertama, membahas topik kanonik; kedua, perkembangan estetika yang paling baru dan signifikan. Pada kelompok pertama, para penulis mengulas dan memberikan tanggapan kritis terhadap topik-topik utama dalam estetika, sementara kelompok kedua mendiversifikasi upaya kolaboratif kami dengan mempertimbangkan topik-topik yang secara nyata menantang fondasi estetika (dan budaya) Barat. Meskipun demikian, sulit untuk menarik garis ketat antara kedua kelompok ini, karena semua bab

mengadopsi optik kritis aktif dan seringkali multikultural, sebuah fenomena metodologis yang menandakan salah satu perubahan budaya paling dramatik di zaman kita.

Secara keseluruhan, kedua bagian dari buku ini memperkaya pemahaman kita tentang peran estetika dalam memenuhi proyek filsafat. Apa yang menyatukan berbagai penjelasan mengenai alam, kehidupan masyarakat, dan seni, adalah keyakinan bahwa estetika memiliki kekuatan untuk mewujudkan kemanusiaan kita. Fakta bahwa tujuan ini—proyek estetika—masih jauh dari kenyataan adalah masalah memerangi perang budaya dan menciptakan perdamaian bersama.

Bab pembuka membahas masalah estetika secara menyeluruh: "Apa itu Estetika?" Alexander Westenberg menjawab pertanyaan sulit ini menggunakan berbagai contoh yang diambil dari seni dan alam, dari filsafat Tiongkok, India, Jepang, Yunani Kuno, dan Barat. Apa kira-kira jawaban yang pas dan bagaimana mengembangkannya? Westenberg menemukan solusi dengan menempatkan estetika antara "subjektif dan objektif, personal dan universal."

Condong ke arah politik estetika, bab kedua bertujuan untuk mengatasi pertanyaan sentral lainnya: "Apa itu Karya Seni?" Kedua penulis yang merupakan seniman dan filsuf, Richard Hudson-Miles dan Andrew Broadey mempertimbangkan enam pendekatan sentral terhadap pertanyaan ini dengan, "mengujinya lewat kompleksitas karya seni kontemporer yang tidak dapat direduksi." Setiap pendekatan, menurut kesimpulan mereka, adalah "mudah berubah dan bergantung pada sejarah," yang berarti bahwa tugas filsafat ini layak mendapat perhatian mendalam kita.

Bab ketiga menyelidiki aporia kunci lain dalam estetika, yaitu pertanyaan tentang hubungan antara "Karya Seni dan Emosi." Apakah karya seni menyalurkan emosi seniman? Atau apakah karya seni membawa emosi itu sendiri? Dan bagaimana masalah filosofis seperti itu menje-

laskan tanggapan kita terhadap karya seni? Sebagaimana pengamatan penulis Pierre Fasula, apa yang diungkapkan karya seni dan apa yang kita alami belum tentu sama.

Selanjutnya, kita akan mendiskusikan estetika dalam ranah seni dengan membahas hubungan antara "Karya Seni dan Moralitas." Bisakah karya yang bertentangan secara moral, seperti *Salò* Pasolini, masih dianggap sebagai pencapaian artistik yang megah? Apakah nilai artistiknya tidak terpengaruh oleh pertimbangan moral kita, atau apakah ia entah bagaimana mengurangi atau mungkin menambah pertimbangan moral? Pertanyaan yang sulit dijawab dengan tegas, tetapi Matteo Ravasio berargumen secara meyakinkan bahwa karya seni dapat memperkuat kapasitas moral kita.

Dua bab terakhir dari kelompok pertama membahas kategori paling menonjol dalam estetika Barat: keindahan. Bab 5 sepenuhnya merangkul lensa multikultural dalam menyelidiki pertanyaan "Apa yang Membuat Karya Seni Indah?" Mengembangkan tinjauan kritis terhadap penjelasan kanonik Barat dan Tiongkok tentang keindahan, Xiao Ouyang menyimpulkan bahwa "apa pun yang membuat karya seni indah tidak mungkin sesuatu yang homogen dan bersifat kesatuan." Namun, yang penting secara filosofis adalah bahwa keindahan itu "diinginkan," dan keindahan merupakan kategori filosofis "yang menjelaskan pemahaman lebih dalam tentang kemanusiaan."

Sejalan dengan pengertian tersebut, bab selanjutnya tertarik pada topik "Apa yang Membuat Alam itu Indah?" Elizabeth Scarbrough membahas dua penjelasan tradisional Barat—*the picturesque* dan *the sublime*—menjelaskan tanggapan kita terhadap fenomena alam, kemudian mempertimbangkan tiga perspektif kontemporer, yaitu: konseptual, non-konseptual, dan hibrid. Argumen bab penting ini mendukung adopsi "model pluralis," model yang dapat membekali kita dengan kete-

rampilan untuk mengalami alam tergantung pada keadaan dalam hidup seseorang.

Kita beralih ke bagian kedua dengan bab singkat dan sangat penting tentang "Pentingnya Estetika Lingkungan." Sebuah fenomena baru-baru ini dalam kajian estetika, estetika lingkungan mencakup "alam, struktur buatan, lingkungan perkotaan, ruang domestik, berbagai objek di dalamnya, dan interaksi kita dengan yang lain." Yuriko Saito menekankan dimensi pragmatis dan berargumen bahwa pendekatan baru ini tidak hanya membuka munculnya "beragam rupa hal-hal dan fenomena," tetapi juga kondusif untuk penanaman "kebajikan moral berupa rasa hormat dan kerendahan hati terhadap yang lain."

Bab "Estetika dan Politik" lebih lanjut memajukan pemahaman kita tentang cakupan dan signifikansi budaya estetika kontemporer. Ruth Sonderegger dan Ines Kleesattel mempertanyakan asal-usul resmi estetika Barat dan berargumen bahwa, sebaliknya, ia harus dilihat sebagai asal-usul "rezim estetika". Sebuah penegasan "supremasi subjek borjuis, liberal dan terutama, subjek laki-laki." Kedua penulis sangat prihatin dengan pertanyaan tentang "penjelasan yang lebih baik tentang dunia" dan menyerukan perhatian kita pada "estetika relasional," suatu "penjelasan estetik, epistemik, dan etik terintegrasi yang tetap membumi," dan tidak kaku.

Bagaimana kita "Mengalami Seni Masyarakat Adat Secara Estetik" adalah pertanyaan sentral dalam bab yang ditulis oleh Elizabeth Coleman. Mungkin bagian yang paling rendah hati dalam kumpulan artikel kami, ia mengambil inspirasi dari pengakuan otonomi budaya Masyarakat Adat. Secara tradisional, budaya-budaya Aborigin kerap dianggap "primitif" dan karena itu diposisikan lebih rendah dibanding budaya Barat beserta cara pandangnya tentang seni. Padahal, budaya Aborigin menyimpan dunia artistik yang kaya. Bisa jadi, salah satu tugas bagi mereka

yang belum mengenalnya adalah belajar dari tradisi-tradisi ini—sebagai "tanda penghormatan terhadap budaya orang lain."

Bab kedua dari belakang membahas sebuah persoalan yang muncul dalam estetika sebagai akibat dari perluasan disiplin ini, sekaligus munculnya rasa bahwa ada sebuah ceruk kultural yang penting namun masih baru. Di dalam menegaskan batas-batas pendidikan estetika kontemporer, bab ini meninjau dua fenomena utama dalam estetika masa kini: estetika keseharian (*everyday aesthetics*) dan somaestetika (*somaesthetics*). Keduanya—sebagai teori pragmatis—mengajukan filsafat "perawatan" terhadap dimensi-dimensi estetika yang selama ini terabaikan, yaitu hal-hal yang biasa/sehari-hari dan tubuh manusia. Saya lalu mempertimbangkan apakah memasukkan alam ke dalam pembahasan dapat mendorong perubahan kultural, yakni mengakui kekuatan estetika sebagai jalan menuju pemahaman diri yang radikal.

Bab terakhir kami meninjau satu bidang lain dalam estetika yang secara tradisional juga kerap terabaikan. Anehnya, estetika Barat, secara umum, justru mengabaikan pertimbangan estetik yang ada di "tempat kelahirannya" sendiri—yakni dunia Klasik pada masa antik (Yunani–Romawi). Matthew Sharpe menutup kekosongan ini dan menjadikan "Estetika Kuno" sebagai model untuk belajar tentang "rasa tatanan dan keindahan yang lebih luas"; tentang sosok filsuf "yang sepenuhnya telah menaklukkan ketakutan, prasangka, dan hasratnya"; dan yang "mampu sungguh-sungguh 'melihat' serta merasai dunia." Dengan kata lain, dunia antik dapat mengajarkan cara mengakses sebuah dimensi penafsiran yang "sangat perlu ditemukan kembali oleh dunia modern, ketika krisis ekologis dan politik yang mengguncang kembali memanggil kita."

"Filsafat sejati, yang dicintai dengan eros [ἔρωτι] mengusir setiap kerinduan yang cemas dan menyakitkan," akar dari penderitaan yang tidak perlu (Epicurus, frag. 457).

REFERENSI

Arendt, Hannah. (1977) 1981. *The Life of the Mind*. New York: A Harvest Book.

Beckett, Samuel. (1953) 2010. *The Unnamable*. London: Faber and Faber.

Emerson, Waldo Ralph. (1860) 1944. "Fate." *The Essays of Ralph Waldo Emerson*. New York: Random House.

Foucault, Michel. (1984) 1990. *The History of Sexuality Vol. II: The Use of Pleasure*. Diterjemahkan oleh Robert Hurley. New York: Vintage Books.

Kant, Immanuel. (1781) 2002. *Critique of Pure Reason*. Diterjemahkan dan diedit oleh Paul Guyer dan Allen W. Wood. New York: Cambridge University Press.

Montaigne, Michel. (1580) 1991a. "On Experience." *The Complete Essays*. London: The Penguin Press.

Montaigne, Michel. (1580) 1991b. "On the Resemblance of Children to Their Fathers." *The Complete Essays*. London: The Penguin Press.

Morrison, Toni. 2008. *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi.

Nietzsche, Friedrich. (1886) 2002. *Beyond Good and Evil*. Diedit oleh Rolf-Peter Horstmann dan Judith Norman. Diterjemahkan oleh Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press.

1

Apa Itu Estetika?

ALEXANDER WESTENBERG

SALAH satu ciri khas filsafat yang paling terkenal adalah setiap kali kita mencoba mendefinisikannya, justru lebih banyak pertanyaan muncul daripada jawabannya. Jika benar ciri ini berlaku secara umum, maka hal yang sama tampaknya juga berlaku bagi cabang filsafat seperti estetika. Meskipun dalam beberapa hal disiplin modern tersebut berakar pada filsafat Eropa abad kedelapan belas, pemikiran penting pada abad tersebut tidak terpisah dari pemikiran abad-abad sebelumnya. Belum lagi, misalnya, memasukkan tradisi panjang pemikiran estetika di Tiongkok dan Jepang yang asal-usulnya sejauh tradisi Eropa (seperti yang akan kita lihat, terdapat kemiripan asal-usul tertentu). Meskipun estetika sering dianggap berkaitan dengan karya seni, tentu saja itu pernyataan berlebihan yang dibuat di masa kini dan bertentangan dengan beragam sejarah estetika.

Pertanyaan ini, tentu saja, bukan perkara mudah. Menghadapi dilema semacam itu, barangkali langkah paling pas adalah berpijak pada

pengertian secara etimologis: apa arti kata "*aesthetic*" jika berdiri sendiri dan dari mana asalnya? Meskipun pertama kali digunakan secara umum oleh filsuf Jerman Alexander Baumgarten ([1735] 1954), kata tersebut berasal dari bahasa Yunani, dari kata αἰσθητικός (*aisthetikos*: Liddell & Short 1940), yang mengacu pada persepsi dan pengalaman indrawi. Lewat pengertian ini, maka kajian estetika adalah kajian tentang sesuatu yang diindra (*sensed*), dalam pemahaman kata yang luas, ia bukan sesuatu yang dibayangkan atau dinalar. Artinya, objek kajian estetika setidaknya bersifat sensorial. Tentu saja, kita bisa saja menduga hal serupa berlaku juga pada sains. Namun perbedaannya sangat krusial: sains mempelajari dunia material itu sendiri, sedangkan estetika—dalam pengertian paling mendasarnya—berkaitan dengan *pengalaman* kita pada berbagai hal di dunia tersebut. Secara khusus, estetika menyoroti kadar kesenangan suatu pengalaman: apakah pengalaman tertentu terasa menyenangkan atau tidak.

Pada titik ini, kita mulai sampai bukan hanya pada suatu definisi kerja estetika, tetapi juga pada rumusan pertanyaan-pertanyaan utamanya. Barangkali yang paling penting, kita juga bisa menjelaskan mengapa pertanyaan-pertanyaan itu layak diajukan dan mengapa estetika merupakan disiplin yang berguna untuk digeluti. Definisi kita, kalau begitu, bisa dirumuskan begini: estetika adalah subcabang filsafat yang menelaah pertanyaan-pertanyaan tentang kadar kesenangan dalam pengalaman kita terkait berbagai hal di dunia (sejauh kesenangan dipahami secara luas, misalnya termasuk kenikmatan intelektual ketika kita ditantang atau dikonfrontasi). Definisi ini memang masih cukup umum, tetapi setidaknya memberi kita kerangka untuk membangun pemahaman yang lebih dalam. Walaupun, seperti sudah disinggung di awal, harapan untuk mempersempitnya lebih jauh mungkin saja sia-sia.

Manfaat paling langsung dari definisi ini adalah ia menyoroti dengan sangat jelas sebuah ketegangan di dalam inti estetika. Di satu sisi,

antara pengalaman personal dan subjektif, dan di sisi lain, pengalaman universal dan objektif. Bayangkan semua pengalaman berada di sebuah spektrum. Di ujung yang sangat subjektif, ada pengalaman seperti kesenangan pribadi pada aktivitas berenang atau pada makanan seperti seledri. Pengalaman ini jelas khas dan melekat pada individu tertentu: walaupun banyak orang suka berenang (dan suka seledri), kita tidak mengharapkan orang lain *wajib* turut merasakan kesenangan yang sama. Di ujung spektrum yang lain ada pengalaman objektif—begitu universal sehingga bisa dianggap berlaku bagi manusia pada umumnya: pengalaman seperti lapar, haus, tertawa, ketertarikan fisik, lelah, sakit fisik, pengalaman melihat warna, merasakan air menyentuh kulit saat berenang, dan seterusnya.

Pengalaman objektif seperti ini bukan soal kesenangan itu sendiri. Kita bisa saja menilai berenang sebagai pengalaman menyenangkan atau tidak menyenangkan, tetapi unsur-unsur yang membentuk konsep berenang—misalnya sensasi air di kulit—pada dirinya sendiri bukan pengalaman tentang kenikmatan. Karena itu, unsur-unsur semacam itu berada di luar ranah estetika. Namun pengalaman yang murni subjektif juga, pada akhirnya, berada di luar estetika. Misalnya, suka atau tidak suka makan seledri memang jelas terkait kesenangan, tetapi itu adalah kesenangan *bagimu*, bukan untuk semua orang. Memang, kita bisa bertanya apakah ada sesuatu yang mengikat semua orang yang suka seledri; tetapi jika jawabannya bersifat fisik, maka itu wilayah fisika, dan jika bersifat mental, maka itu wilayah psikologi.

Jika kita menghilangkan pengalaman pada kedua ekstrem tersebut, kita akan merasa pengalaman-pengalaman tertentu yang mengandung ketegangan antara subjektif dan objektif, personal dan universal: pengalaman seperti mendengarkan lagu, simfoni, atau suara ombak; melihat matahari terbenam yang indah, lukisan karya Turner atau Tensho Shubun, patung, *graffiti*, atau tarian; membaca novel atau

puisi. Apa yang menarik dari pengalaman-pengalaman ini adalah bahwa pengalaman-pengalaman tersebut tidak diragukan lagi bersifat personal, namun, berbeda dengan kasus menyukai seledri, kita berharap pengalaman-pengalaman ini bersifat universal dan juga dirasakan orang lain. Berbeda dengan contoh makan seledri, yang bisa menyenangkan atau tidak menyenangkan, pengalaman-pengalaman ini melibatkan semacam penilaian, seperti misalnya menyebut "ini indah," sehingga membuat pernyataan tersebut jauh lebih dekat ke pengalaman objektif seperti "ini warnanya kuning." Sama halnya seperti kita berharap orang lain setuju bahwa objek kuning benar-benar kuning, dan menganggap persepsi mereka salah atau cacat jika mereka tidak setuju.

Demikian juga dengan pengalaman seperti melihat patung indah seperti *Winged Victory of Samothrace*, kita berharap orang lain setuju bahwa patung itu indah—kadang-kadang kita berharap mereka setuju *bahkan jika mereka tidak menyukainya*, memungkinkan ketegangan antara mengatakan "ini adalah buku yang bagus, tetapi saya pribadi tidak menyukainya." Namun, pada saat yang sama, pengalaman-pengalaman ini tetap sangat personal, subjektif. Karena itu, kita sering mendengar (dan memakai) ungkapan seperti, "karya ini 'berbicara' kepada saya tentang...." Justru pengalaman-pengalaman semacam inilah yang menjadi fokus utama estetika; maka kita menyebutnya "pengalaman estetik." Dengan demikian, ketegangan antara yang personal dan yang universal itulah yang menjadi prinsip pendorong dalam kajian estetika.

Jika estetika berkaitan dengan pengalaman-pengalaman seperti ini, maka jelas bahwa membatasinya pada satu jenis pengalaman atau pada satu tradisi saja kurang tepat, bahkan konyol. Oleh karena itu, meskipun banyak karya estetikawan kontemporer berakar hanya pada beberapa abad terakhir, faktanya filsafat kuno tidak asing dengan estetika. Plato (428/427–348/347 SM) terkenal menyatakan pemikirannya bahwa dampak yang ditimbulkan oleh pengalaman seni pada kita

begitu kuat sehingga berbahaya, dan bahwa seni tidak menawarkan apapun kepada filsafat karena hanya meniru realitas, padahal tugas filsafat mencari realitas sejati ([380 SM] 1974, bk. X, 595a–605c). Intinya, seni bisa disebut sebagai sebuah bentuk penipuan.[1.1] Berbeda dengan Plato, filsuf Epikurean Philodemus (sekitar 110-30 SM) menulis sebuah karya yang didedikasikan untuk menguji pentingnya filsafat dari korpus Homerik (lihat Asmis 1991)[1.2], dan Agustinus (354–430 M) ([386–87] 2007) mengklaim bahwa kajian puisi adalah langkah pengantar yang penting ke dalam filsafat (2007). Di Tiongkok, Konfusius (551–479 SM) berbagi kecurigaan Plato terhadap seni, namun ia menghargai apresiasi keindahan untuk membentuk kepekaan diri dan juga kualitas moralnya (1938). Sementara gagasan sezamannya di India, Bharata[1.3], mengajarkan teori *rasa* sebagai tujuan seni, sebuah konsep yang tidak terlalu berbeda dari gagasan katarsis Aristotelian[1.4] (1950-1961; lihat Gerow 2002).

Tinjauan singkat tentang jenis-jenis pengalaman yang kita sebut estetika ini, memunculkan masalah lain yang sering diabaikan. Sederhananya, ia menunjukkan bahwa pembatasan estetika hanya terkait karya seni dan fenomena alam tidak lengkap. Lagi pula, tidak jarang persamaan matematika dinilai ”indah,” atau konsep dan istilah estetika digunakan dalam konteks interaksi sosial, maneuver militer, dan bahkan politik.

1.1 Belakangan ini muncul sejumlah argumen yang menyatakan bahwa Plato telah banyak disalahpahami terkait pembahasan ini (Levin 2001; Planinc 2003; Pappas 2012; Sushytska 2012).

1.2 Pembahasan lebih lanjut mengenai pandangan Epicurus bahwa seni dapat bersifat filosofis, lihat Westenberg (2015).

1.3 Perkiraan masa hidup Bharata berkisar dari 500 SM hingga 500 M, tetapi sebagian besar menempatkannya antara 500 dan 200 SM.

1.4 *Catharsis* adalah gagasan yang terkenal diperkenalkan oleh Aristotle dalam pembahasannya tentang tragedi. Secara sederhana, istilah ini merujuk pada proses “pembuangan” atau “pemurnian” emosi, yang dicapai melalui semacam pengalaman-tiruan (*quasi-experience*) atas emosi-emosi tersebut saat pertunjukan tragedi berlangsung. Lihat *Poetics* karya Aristotle ([335 SM] 1996, 1449b21–29).

1.1 ESTETIKA SEBAGAI DISIPLIN ABAD KE-18

Faktanya, seperti yang telah saya katakan di atas, disiplin ilmu seperti yang kita kenal saat ini sebagian besar berawal di Eropa abad kedelapan belas, sehingga tinjauan singkat tentang sejarah kemunculannya masih relevan untuk kita bahas. Bagian ini akan memberikan tinjauan historis tentang asal-usul estetika sebagai subjek filsafat modern pada abad ke-18, dan memberi catatan pada perjumpaannya dengan seni rupa hingga minat modern pada budaya pop. Diskusi ini tidak berniat membeberkan garis besar sejarah lengkap, tetapi sebagai wadah menunjukkan pertanyaan-pertanyaan sentral estetika tiga ratus tahun terakhir. Tujuannya untuk memberikan dorongan pada diskusi estetika sebagai kajian tentang keindahan.

Paul Guyer (2005, 25) mengungkapkan bahwa estetika:

> belum dibaptis sampai tahun 1735, ketika Alexander Gottlieb Baumgarten yang berusia dua puluh satu tahun, dalam disertasinya "Meditasi Filsafat tentang beberapa persoalan yang melekat pada Puisi," memperkenalkan istilah tersebut untuk menyebut "ilmu untuk mengarahkan fakultas kognisi yang lebih rendah atau ilmu tentang bagaimana sesuatu harus dikenali secara inderawi."

Bidang penyelidikan Baumgarten sendiri dimulai sekitar dua puluh tahun sebelumnya, dengan karya Earl of Shaftesbury (*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times,* 1711), dan dua pengikutnya Joseph Addison ("The Pleasures of the Imagination" dalam *The Spectator*, 1712) dan Frances Hutcheson (*An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue,* 1725) di Inggris, dan karya Jean-Baptiste Du Bos (*Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music,* 1719) di Prancis. Shaftesbury (1671–1713) membuat pembedaan penting, yang masih dipertahankan hingga saat ini, antara menikmati sesuatu demi manfaat yang dibawanya—baik itu manfaat fisik, mental, emosional,

atau jenis manfaat lainnya—dan menikmati sesuatu demi dirinya sendiri, hanya karena ia layak dinikmati ([1711] 1999, 318–319).

Shaftesbury menjawab pertanyaan mendasar estetika—bagaimana pengalaman kita bisa bersifat subjektif namun dalam beberapa hal juga objektif dan universal—dengan cara yang agak Platonis. Menurutnya keindahan dunia alamiah dan karya-karya ciptaan manusia memandu pikiran seseorang "lebih tinggi," menuju apresiasi terhadap keindahan seluruh ciptaan, dan akhirnya pada penciptanya, sumber segala keindahan (Shaftesbury [1711] 1999, 322 dst.). Jawaban ini menjelaskan bagaimana kita membuat penilaian estetika (*aesthetic judgments*), karena kita memiliki standar keindahan objektif yang dapat kita jadikan rujukan, meskipun kita hanya dapat mengenal standar ini melalui pengalaman kita akan perwujudannya, sehingga membuka jalan bagi kebutuhan akan pemurnian. David Hume, meskipun menolak gagasan tentang pencipta keindahan dan berpendapat bahwa lewat imajinasi kita bergerak menuju pengakuan atas suatu bentuk kegunaan—entah kegunaan itu nyata atau tidak ([1739–40] 2009, 463–470)—tetap melihat perlunya semacam standar untuk menjelaskan penggunaan penilaian estetika kita. Ia kemudian memperkenalkan gagasan tentang kritikus ideal, sosok yang indranya terasah sempurna sehingga mampu menangkap pengalaman estetik (Hume [1757] 2000).[1.5]

Pemikiran lainnya yang berpengaruh di abad kedelapan muncul dari filsuf dan negarawan Inggris, Edmund Burke (1729–1797). Ia membedakan antara yang indah (*beautiful*) dan yang sublim (*sublime*). Bagi Burke ([1757] 2005), keindahan adalah kualitas sosial, "saat manusia, bukan hanya laki-laki melainkan juga perempuan, dan bahkan hewan-hewan lain menghadirkan rasa senang ketika kita memandang mereka (dan banyak yang merasa seperti itu), pada saat yang sama mereka me-

[1.5] Hume di sini menganggap pengalaman estetik sebagai pengalaman terhadap karya seni.

numbuhkan dalam diri kita kelembutan dan kasih sayang terhadap mereka" (bagian 1, bab 10). Di sisi lain, sublim adalah pengalaman yang lebih dalam, lebih mendalam, "emosi terkuat yang mampu dirasakan oleh pikiran" (bagian 1, bab 7). Pengalaman sublim berorientasi pada sesuatu melampaui kemampuan kita untuk memahami, sedangkan yang indah, bagi Burke, tidak memiliki tujuan gamblang. Karena itu, misalnya, ketika seseorang mendengarkan *"If Love's a Sweet Passion"* karya Henry Purcell lalu tersapu gelombang emosi, bahkan sampai menangis, Burke akan menganggapnya sebagai pengalaman sublim, karena daya musik itu memanggil emosi yang kuat dan bergelora. Apa yang menarik dari pembedaan ini adalah konsep sublim ala Burke memungkinkan pengalaman estetik yang "negatif"—misalnya pengalaman menyaksikan karya realitas virtual Jordan Wolfson, *"Real Violence"*—tetap dipandang sebagai sublim, dan karena itu dapat dinilai positif. Menurut Burke, karya semacam itu mampu memicu "emosi yang paling kuat" dan pada akhirnya membawa kita melampaui karya itu sendiri menuju sesuatu yang lebih besar; karena itulah pengalaman tersebut bersifat sublim.

Karya filsafat yang mungkin paling penting terkait estetika di abad kedelapan belas ditulis oleh filsuf Jerman Immanuel Kant (1724–1804), yaitu *Critique of Judgement* (1790). Sebagaimana yang jelas dari judul karyanya, Kant menjadikan pertanyaan tentang penilaian estetik sebagai hal yang terpenting dan menjadi fokus paruh pertama bukunya. Diskusi lengkap tentang karya Kant berada di luar cakupan bab ini, tetapi beberapa poin layak disebutkan di sini.

Pertama, formulasi Kant tentang fakultas penilaian (*faculty of judgment*) dipengaruhi oleh Shaftesbury dan Hume, dengan karakteristiknya yang paling terkenal adalah ketakberkepentingan (*disinterestedness*) pada objek penilaian. Artinya, pengamat, orang yang sedang mengalami pengalaman estetik, bebas kepentingan personal atas sesuatu yang

dialami, dengan demikian penilaian tersebut berada di luar manfaat apapun bagi mereka (Kant [1790] 2015, bab 2).

Kant mempertahankan pembedaan Burke antara yang indah dan yang sublim, tetapi memodifikasinya dengan cara menyatukan ide dari Shaftesbury. Bagi Kant, keindahan hadir ketika kita memahami keterpahaman (*intelligibility*) dari apa yang kita alami tanpa tujuan akhir yang jelas. Bagi Kant, keindahan hadir pada paradoks antara bersifat bertujuan (*purposive*)—tampak telah dirancang dalam beberapa cara—dan tanpa tujuan yang jelas. Sebagai contoh, ketika melihat bunga yang kita sebut indah, keindahannya tampak dirancang, memiliki tujuan. Namun, tidak ada tujuan *tertentu* yang jelas, tidak ada konsep yang jelas tentang "untuk apa keindahan ini." Demikian pula dengan matahari terbenam, kita mungkin mengagumi keindahannya, dan merasakannya *bertujuan*, tetapi tidak ada tujuan yang jelas dan pasti—lagi pula, apa tujuan keindahan matahari terbenam? Sebaliknya, yang sublim hadir ketika kita berhadapan dengan sesuatu yang begitu menggetarkan rasa takjub hingga menolak setiap upaya untuk dipahami; kita pun hanya dapat berdiri dalam kehadirannya, sedemikian adanya (Kant [1790] 2015, bab 23–29). Penyair-penyanyi-penulis lagu Yahudi Amerika, Leonard Cohen, mengungkapkan hal ini dengan cukup baik ketika menjelaskan sentimen dari lagunya yang paling terkenal, *Hallelujah*:

> Dunia ini penuh dengan konflik dan hal-hal yang tak selalu dapat didamaikan. Namun, ada saat-saat ketika kita bisa melampaui sekat-sekat [biner] itu ... lalu menemukan jalan untuk berdamai. Betapapun mustahilnya sebuah keadaan [yang tampak], selalu ada momen ketika kita membuka suara, merentangkan tangan, dan merangkul seluruh kekacauan itu ... lalu berkata, "Haleluya! Terpujilah nama-Nya." (Cohen 1988)

Bagi Cohen, lagu tersebut adalah tentang mengakui bahwa ada beberapa hal di dunia kita yang begitu besar sehingga melampaui kita, dan ketika kita melihat gambaran yang lebih besar itu, bahkan sedikit

saja, respons kita adalah berseru, dalam kata-kata Cohen, "Hallelujah!" Formulasi Cohen sangat pas karena, bagi Kant (seperti halnya bagi Shaftesbury), melalui pengalaman estetik semacam inilah kita sampai pada pengetahuan tentang sumber akhir keindahan atau kesubliman.

Kant menjawab ketegangan antara yang personal dan universal dalam pengalaman estetik dengan mengaitkan pengalaman atas estetika dengan sifat mendasar dari makhluk rasional (Kant [1790] 2015, bab 5). Bagi Kant, kemampuan untuk melihat sesuatu bernilai dalam dirinya sendiri adalah sesuatu yang melekat dan unik pada rasionalitas—inilah yang menjadi dasar dari teori moralitasnya dalam *Critique of Practical Reason*. Kemampuan ini dapat digunakan dalam dua cara: secara pragmatis atau apa yang akan saya sebut "secara estetik." Dalam pandangan yang pertama, kita hanya menggunakan kemampuan ini dalam ranah penalaran yang murni praktis (terutama penalaran moral); karena itu, kemampuan untuk melihat sesuatu sebagai bernilai intrinsik pada dirinya sendiri juga merupakan kemampuan yang murni pragmatis. Sebagai contoh, bayangkan seseorang menghampiri Anda untuk meminta pendanaan bagi sebuah lembaga musik prasekolah. Anda dapat menalar bahwa musik memiliki nilai intrinsik, sehingga layak didukung meski menimbulkan beban finansial bagi Anda; dan alur pikir ini wajar. Namun, perhatikan bahwa dalam contoh ini, kemampuan melihat sesuatu bernilai intrinsik tetap berada di bawah pertanyaan praktis yang lebih besar: "Perlukah saya mendanai lembaga musik prasekolah ini?" Penggunaan nilai intrinsik sebagai alat penalaran seperti ini bahkan lebih umum dalam penalaran moral.

Contoh lain, misalnya, kita dapat berargumen bahwa menyakiti hewan itu salah karena kehidupan itu sendiri bernilai intrinsik, karenanya hewan patut dilindungi. Perhatikan lagi bahwa kemudian ada kesimpulan "dan oleh karena itu tindakan *x* harus dilakukan." Jelas, kemampuan untuk melihat sesuatu sebagai bernilai dalam dirinya sendiri dapat

menjadi kemampuan yang murni pragmatis, yaitu, keterampilan yang berguna, tetapi itu sendiri tidak bernilai intrinsik. Jika kita hanya menggunakan kemampuan kita untuk melihat hal-hal bernilai dalam dirinya sendiri untuk membantu kita dalam membuat keputusan, maka pada dasarnya kita hanya memperlakukan keterampilan ini sebagai alat yang akan digunakan untuk meningkatkan pengambilan keputusan kita tentang apa yang harus dilakukan atau tidak dilakukan. Sama seperti kemampuan kita untuk melihat ruang (yaitu, kemampuan kita untuk persepsi kedalaman) adalah alat yang membantu kita bergerak di dunia fisik, demikian juga kemampuan kita untuk melihat hal-hal sebagai bernilai dalam dirinya sendiri, jika digunakan secara eksklusif untuk penalaran praktis dan moral, ia menjadi alat untuk membantu kita membuat keputusan di dunia moral.

Lewat contoh-contoh tentang "penilaian intrinsik yang pragmatis" ini, pendekatannya memang sangat rasional, tetapi tetap bersifat praktis. Namun, bayangkan kita menyingkirkan semua pertimbangan praktis itu, lalu berdiri hanya sebagai pengamat—menyaksikan sesuatu dalam nilai intrinsiknya. Bagi Kant, alam sebagai keseluruhan adalah objek yang paling sempurna untuk sikap semacam ini (lihat Kant [1790] 2015, bagian 6). Dalam momen seperti itu, kita sedang menjalankan aktivitas yang paling khas rasional dari semuanya (bagian 49). Jika demikian, maka karena aktivitas itu sepenuhnya khas rasional, bagi Kant ia juga merupakan bentuk kebebasan bagi makhluk rasional. Di sini, rasionalitas tidak lagi terikat oleh keharusan untuk memilih atau menimbang-nimbang. Ia tidak sedang memutuskan apa yang harus dilakukan. Ia hanya mengalami nilai sesuatu—murni karena sesuatu itu memang bernilai. Karena itu, bagi Kant, estetika menjadi aktivitas yang paling personal—bahkan paling manusiawi—sebab di sanalah rasionalitas berfungsi dan mengekspresikan dirinya melalui pengalaman estetik.

Tema-tema estetika abad ke-18 menyingkap satu ketegangan yang menjadi jantung estetika itu sendiri: ketegangan antara yang personal dan yang universal. Gagasan Kant tentang pengalaman estetis sebagai sesuatu yang secara unik—bahkan secara paling tinggi—bersifat rasional, justru memperjelas ketegangan ini. Di satu sisi, ada unsur rasional yang khas itu—yang tentu saja bersifat universal karena dimiliki semua manusia. Di sisi lain, ada unsur yang sangat personal: momen ketika seseorang berdiri berhadapan dengan sumber pengalaman tersebut, lalu terdorong—menurut Kant—memulai perjalanan batin dari benda yang indah atau sublim menuju pengertian tentang keindahan dan kesubliman itu sendiri. Bagi Kant, pengalaman semacam ini memang lebih sering (meski tidak selalu) ditemukan dalam alam. Namun, bagi pembahasan kita, penyebabnya—apakah objek pengalaman estetis itu alam atau ciptaan manusia—bukanlah hal yang utama. Yang penting adalah kaitan antara disiplin abad ke-18 ini dengan ketegangan mendasar yang telah disebutkan sebelumnya. Karena itu, dapat dikatakan bahwa estetika benar-benar merupakan disiplin abad ke-18. Di sinilah kita menemukan pendekatan paling berpengaruh terhadap ketegangan yang menjadi inti terdalamnya.

1.2 ESTETIKA SEBAGAI KAJIAN TENTANG KEINDAHAN

Diskusi sebelumnya telah mendedah asal-usul estetika filosofis modern di abad kedelapan belas cenderung berfokus pada pertanyaan tentang keindahan (dan topik seperti kesubliman, ketidakindahan, dan sebagainya). Pembahasan ini segera menimbulkan pertanyaan tentang apa yang dimaksud dengan keindahan, karena ia bukanlah ciri sederhana seperti warna kemerahan atau bentuk persegi. Sebaliknya, keindahan adalah kualitas, yang secara tak berwujud dibentuk oleh elemen-elemen berbeda dalam sisi-sisi berbeda pula. Apa yang indah pada satu hal mungkin

tidak pada hal lain—misalnya, bentuk garis tepi yang tajam mungkin terlihat menarik pada bangunan, tetapi tidak pada kucing.

Jadi, pertanyaan pertama ialah: apa yang membuat sesuatu itu indah? Topik ini nanti akan dibahas lebih mendalam. Namun sekarang, kalau benar pengalaman estetik selalu memuat ketegangan antara yang personal dan yang universal—seperti yang saya ajukan dalam bab ini—maka masuk akal jika ada unsur tertentu dalam keindahan, yang bisa kita sebut "secara objektif menyenangkan".[1.6] Tentu, ini memang pertanyaan paling mendasar dalam estetika, jadi tidak terlalu mengejutkan. Meski begitu, penting untuk melihat lebih dekat hubungan antara keindahan dan tarik-menarik antara pengalaman personal dan universal. Ketika pertanyaan ini diajukan, kita juga terdorong memperluas pengertian tentang keindahan dan deformitas (istilah Hume), atau kejelekan (istilah kita sekarang). Keduanya bisa dipahami sebagai semacam payung bagi berbagai pengalaman yang biasanya ingin kita anggap berlaku umum. Alasannya sederhana, jika estetika disebut sebagai kajian tentang keindahan—seperti sering dikatakan—maka ia hanya masuk akal bila keindahan dipahami jauh lebih luas daripada sekadar terkait hal-hal yang terasa menyenangkan saja.

Jika kita kembali ke definisi estetika yang disajikan di awal bab ini, kita memahami bahwa kesenangan (*pleasantness*) tidak dapat disamakan dengan kenikmatan (*pleasure*) sebagai lawan dari rasa sakit, karena ini akan gagal mendekati makna "kesenangan" saat melihat karya gulungan gantung Utagawa Toyokuni (1769–1825), "*Courtesan in Her Boudoir*". Karya yang menggambarkan seorang pekerja seks merapikan dirinya setelah berhubungan seks, ia terlihat memperbaiki rambutnya dengan pakaiannya yang masih sebagian terbuka. Gambarnya bukan gambaran

[1.6] Artinya, kita mengharapkan adanya tingkat apresiasi yang bersifat universal terhadap objek yang kita alami. Dalam keseharian, orang sering memakai gagasan ini secara spontan ketika berkata, misalnya, "Saya memang tidak menyukainya, tetapi saya bisa menghargainya."



Gambar 1.1: Utagawa Toyokuni, *Courtesan in Her Boudoir*, diakses dari Minneapolis Institute of Arts. Digunakan di bawah aturan Penggunaan Wajar (Kanada).

yang ceria. Kalau seseorang menikmatinya sambil mengabaikan kesedihan halus yang ada di dalamnya, akan terasa janggal. Justru, lukisan itu dinikmati *karena* berhasil menampilkan situasi yang diselimuti nuansa kesedihan. Hal serupa terjadi pada pengalaman menyelesaikan persamaan matematika yang sudah berjam-jam dikerjakan. Memang ada kepuasan intelektual karena berhasil menaklukkan kesulitannya, tetapi itu bukan berarti persamaannya sendiri "menyenangkan" dalam arti biasa. Justru kesenangan muncul darikesederhanaan persamaan itu, dari orisinalitas gagasan di baliknya, meskipun prosesnya diwarnai rasa sakit, perjuangan, frustrasi, dan kelelahan. Membaca puisi Thomas Hardy, *The Walk* (*Perjalanan*)—yang ditulis setelah istrinya meninggal—juga menjadi contoh jelas perbedaan ini.

Perjalanan

Belakangan ini kau tak lagi berjalan bersamaku
ke pohon di puncak bukit,
melewati jalan-jalan berpagar,
seperti pada hari-hari dulu;
kau lemah dan pincang,
jadi kau tak pernah datang,
dan aku pergi sendiri—aku tak merasa keberatan,
tak terpikir bahwa kau telah tertinggal.

Hari ini aku naik ke sana lagi,
dengan cara yang sama seperti dulu;
kupandangi sekeliling,
tanah yang begitu akrab,
sekali lagi sendirian:
lalu apa bedanya?
Hanya ada rasa samar yang mengendap—
seperti suasana sebuah kamar ketika kembali pulang

Puisi ini dipenuhi dengan kesedihan, ketika kita membacanya, kita merasakan kesedihan yang sama, akan salah jika kita menggambarkan diri kita merasakan kesenangan dalam kesedihan Hardy. Namun puisi itu memiliki *kesenangan*—atau keindahan—dalam kemampuannya untuk menangkap, menyimpan, dan menyampaikan emosi itu.

"Kesenangan objektif" yang kita temukan dalam pengalaman estetik ini adalah kesenangan yang tampaknya terlepas dari pertanyaan tentang kenikmatan dan penilaian kita terhadap penyebab pengalaman tersebut. Sama halnya ketika kita diminta untuk mengapresiasi sebuah buku, lukisan, patung, karya musik, dan sebagainya bahkan jika kita tidak mau menyukainya, karena kesenangan dari pengalaman estetik—yang mungkin kita sebut apresiasi kita terhadapnya—tampaknya diasumsikan terpisah dari kenikmatan dan persetujuan terhadap penyebab pengalaman itu. Jika seseorang bisa menghargai suatu pengalaman—yakni memberi respons yang tepat terhadapnya—namun tetap tidak menyukainya, maka tampaknya ada dua unsur dalam pengalaman individu: yang pertama murni personal, sehingga bukan pengalaman estetik dalam arti sebenarnya; yang kedua bersifat personal sekaligus universal. Unsur kedua inilah yang membentuk pengalaman estetik yang sesungguhnya. Ini juga dapat menjelaskan mengapa, meskipun sangat penting pada abad ke-18, pembedaan Burke dan Kant antara yang indah dan yang sublim tidak lagi banyak dipakai saat ini. Sebaliknya, "keindahan" menjadi konsep payung bagi pengalaman-pengalaman yang sekaligus universal dan personal, serta yang kita anggap memiliki "kesenangan." Jadi, jawaban atas pertanyaan "apa itu keindahan?" dapat ditemukan pada jenis kesenangan khas yang muncul dalam pengalaman estetik— yang tidak bergantung pada "kebaikan" atau kesenangan *personal* semata.

Contoh-contoh tadi menunjukkan bahwa keindahan bukanlah konsep yang "satu ukuran untuk semua." Kalaupun dianggap demi-

kian, ia tampil begitu berbeda dalam setiap "ukuran" sehingga justru melalui bentuk-bentuknya yang beragam itulah kita bisa membicarakannya secara lebih rinci. Namun, memperluas pengertian keindahan dengan cara seperti ini tidak serta-merta membuatnya menjadi tidak berguna. Meskipun tampaknya mencakup berbagai pengalaman, dan berlaku untuk beragam—dan terkadang kontradiktif—kualitas, keindahan memiliki peran sebagai faktor penentu dalam penilaian estetika. Ketika kita mengalami pengalaman estetik, kita merasa kata-kata seperti "indah" sangatlah tepat: kita menggambarkan sebagai indah tidak hanya yang mengagumkan, menginspirasi, dan penuh sukacita, tetapi juga pengalaman-pengalaman yang dipenuhi dengan kesedihan dan keputusasaan. Bahkan ketika sebuah pengalaman terasa terlalu kelam, atau ketika apa yang ditampilkan dalam sebuah karya seni terlalu mengguncang atau mengganggu sehingga kita enggan menyebutnya "indah" secara langsung, kita tetap tidak jarang mendengar karya semacam itu dipuji dengan pernyataan seperti "tersusun dengan indah." Dengan demikian, keindahan tetap menjadi konsep yang kuat dan berguna dalam kajian estetika.

1.3 MENGAPA ESTETIKA?

Berangkat dari rangkaian gagasan tadi, kita kini berada pada posisi untuk meninjau kembali dan memberi jawaban yang lebih utuh atas pertanyaan mengapa estetika layak untuk terus dikaji. Sejauh ini kita bicara tentang ketegangan antara yang personal dan yang universal sebagai fokus utama estetika, tetapi pengalaman itu tidak dapat terjadi tanpa adanya seseorang yang mengalaminya. Oleh karena itu, individu adalah elemen krusial dalam persamaan pengalaman estetik. Contoh karya Toyokumi di atas mengisyaratkan dua aspek penting dari elemen individu ini.

Aspek pertama berkaitan dengan "respons yang tepat" atau bisa disebut juga "kesenangan yang pas." Misalnya, ketika melihat *Courtesan in Her Boudoir* karya Toyokumi, akan terasa kurang tepat jika kita menikmati lukisan itu semata-mata karena menampilkan payudara telanjang. Cara memandang seperti itu jelas tidak adil terhadap lukisan sebagai karya seni; lebih dari itu, ia merendahkan lukisan tersebut sebagai objek pengalaman estetik. Demikian pula, menikmati lukisan itu karena menyukai gagasan tentang perempuan yang dijual ke kehidupan sebagai *courtesan*—yang umumnya menderita bukan hanya penyakit menular seksual, tetapi keracunan timbal dari riasan yang dipakai—juga merupakan respons yang sangat keliru. Respons seperti ini meleset dari makna karya dan membuat kita kehilangan pengalaman estetik itu sendiri.

Poin serupa dapat diterapkan pada novela John Steinbeck, *Of Mice and Men*, ketika George harus membunuh sahabatnya, Lenny. Wajar jika kita berempati kepada George, dan merasakan kenikmatan tragis dari buku itu karena ia menyoroti berbagai ketidakadilan: ketidakadilan masyarakat yang gagal melindungi mereka yang paling rentan, ketidakadilan karena Lenny tidak dirawat siapa pun selain George, ketidakadilan karena George ditempatkan dalam situasi ketika ia merasa tidak punya pilihan selain membunuh sahabatnya, dan seterusnya. Kita pun menyebut buku itu indah, membuka mata, dan merekomendasikannya kepada orang lain. Namun, jika kita menikmati buku itu karena menyukai gagasan menembak teman sendiri atau membunuh penyandang disabilitas, maka sekali lagi kita gagal memberi respons estetik yang pas. Jadi, aspek pertama dari unsur individual dalam pengalaman estetik adalah pertanyaan tentang respons yang tepat.

Aspek ini terjalin erat dengan aspek kedua, yakni pertanyaan tentang *pengembangan* dan *pengolahan* apresiasi serta respons yang tepat. Jika respons yang tepat memang dapat diharapkan (terlepas dari ada tidaknya rasa menikmati), maka wajar kita beralih pada pertanyaan ten-

tang pendidikan estetika. Pendidikan estetika terkait dengan bagaimana respons yang tepat itu terbentuk dan bagaimana seseorang mengembangkan disposisi—kecenderungan batin—yang darinya respons semacam itu muncul. Masuk akal untuk mengatakan bahwa jika penilaian terhadap pengalaman estetik dimaksudkan bersifat universal—artinya, jika kita berharap (dan memang sering berharap) orang lain akan menyetujui penilaian kita—maka kita hanya bisa berharap demikian karena kita percaya bahwa mereka juga mampu memberikan respons yang sama tepatnya (sebab, tentu, kita menganggap penilaian kita sendiri sebagai penilaian yang tepat). Kita tidak mungkin mengharapkan mereka memberikan respons yang sejalan dengan kita jika respons itu bersifat acak, atau murni ditentukan oleh kepribadian.

Mengingat pembahasan kita di awal bab, pengalaman itu harus "personal secara objektif": personal tetapi sekaligus universal. Dari sini hanya ada dua kemungkinan: 1. semua orang sejak lahir memiliki disposisi yang persis sama untuk memberikan respons yang tepat, dan disposisi itu tidak berubah seiring pertumbuhan; atau 2. disposisi setiap orang untuk memberikan respons yang tepat berubah, serta dipengaruhi oleh keadaan hidup dan pengalaman masing-masing. Masalah pada opsi pertama adalah bagaimana mengakomodasi mereka yang tidak menunjukkan respons yang tepat. Satu-satunya cara adalah mengatakan bahwa mereka memiliki ketidaknormalan bawaan. Namun, dalam kasus seperti itu, kita tidak dapat menilai atau menyalahkan mereka. Kita tidak menyalahkan seseorang yang terlahir buta karena tidak sepakat dengan kita bahwa objek di depan kita berwarna kuning: bagi mereka, kesepakatan atau ketidaksetujuan tidak mungkin terjadi, karena mereka secara fisik tidak mampu mengalami warna kuning. Demikian pula, jika kita mengatakan bahwa seluruh manusia secara bawaan sudah memiliki disposisi menuju respons yang tepat terhadap pengalaman estetik, maka mereka

yang tidak menunjukkan respons yang tepat pada dasarnya "dibebaskan dari tuntutan".

Tampaknya, satu-satunya pilihan adalah mengakui bahwa disposisi kita terhadap respons yang tepat berubah dan berkembang seiring waktu, dan dengan demikian mengakui kemungkinan adanya pendidikan estetika, yaitu pendidikan dalam mengembangkan respons yang tepat. Meskipun fokus utama bab ini adalah pengalaman estetik individu, perlu dicatat di sini bahwa pergeseran disposisi menuju respons yang tepat yang terjadi seiring waktu ini berlaku baik pada tingkat individu maupun pada tingkat budaya/masyarakat. Jadi, misalnya, bagi seorang Yunani Kuno, rasa jijik terhadap ketidakproporsionalan dianggap sebagai respons yang tepat, sedangkan dalam masyarakat Barat kontemporer, meskipun ini mungkin juga merupakan respons dari beberapa orang, ketidakproporsionalan dapat diterima secara budaya dan kadang-kadang bahkan menjadi fitur karya seni yang paling patut dipuji (seseorang langsung teringat pada Picasso, misalnya). Kembali ke subjek perubahan disposisi menuju respons yang tepat, dengan mengambil pilihan ini bersamaan dengan penegasan bahwa respons terhadap pengalaman estetik bisa berupa tepat atau tidak tepat (meskipun mungkin ada lebih dari satu respons yang tepat atau tidak tepat), maka kita segera mengakui peran disposisi individu sebagai faktor dalam pengalaman estetik dan dalam kajian estetika. Pengalaman estetik, bagaimanapun juga, adalah sumber dari yang personal dalam ketegangan antara personal dan universal yang mendorong estetika sebagai disiplin.

Jika kita memahami estetika sebagai kajian tentang pengalaman estetik (sebagaimana kita definisikan di sini) yang melibatkan baik objek maupun subjek dari pengalaman tersebut, maka kemudian ini mengisyaratkan jawaban yang diperbarui atas pertanyaan mengapa estetika layak dipelajari. Di bawah definisi ini, estetika adalah disiplin yang layak dipelajari karena ia menguji dan berusaha menjelaskan segudang penga-

laman yang membentuk sebagian besar pengalaman manusia, di mana kita merespons sesuatu pada tingkat personal-subjektif, namun berusaha menguniversalkannya pada tingkat objektif. Pokok bahasannya terletak di ambang batas antara keunikan individu dan pengalaman bersama kemanusiaan, dan berupaya menyelesaikan perselisihan tentang apakah dan mengapa kita dapat mengharapkan orang lain untuk berbagi pengalaman tertentu. Maka, estetika dapat dianggap sebagai kajian filsafat tentang keindahan (atau kekurangindahan) *dan reaksi kita atasnya*—dengan kata lain, bisa disebut selera.

REFERENSI

Aristotle. (335 BCE) 1996. *Poetics*. Diterjemahkan oleh Malcolm Heath. London and New York: Penguin.

Asmis, Elizabeth. 1991. "Philodemus's Poetic Theory and On the Good King According to Homer'." *Classical Antiquity* 10, no. 1: 1–45. https://doi.org/10.2307/25010939.

Augustine of Hippo. (386–87) 2007. *On Order [De Ordine]*. Diterjemahkan oleh Silvano Borruso. South Bend, IN: St. Augustine's Press.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. (19735) 1954. *Reflections on Poetry*. Diterjemahkan oleh Karl Aschenbrenner dan William B. Holther. Berkeley: University of California Press.

Bharata. 1950–1961. *The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*. 2 vols. Bibliotheca Indica 272–272A. Diterjemahkan oleh Manomohan Ghosh. Calcutta: Asiatic Society.

Burke, Edmund. (1757) 2005. *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. In The Works of the Right Honourable Edmund Burke, Vol. I*. Salt Lake City: Project

Gutenberg. https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY

Cohen, Leonard. 1988. "How the heart approaches what it yearns: Interview with Leonard Cohen presented by John McKenna", Part 1. RTE Ireland, May 9 & 12, 1988. https://www.leonardcohenfiles.com/rte.html

Confucius. 1938. *The Analects of Confucius*. Diterjemahkan oleh A. Waley. New York: Random House.

Gerow, Edwin. 2002. "Rasa and Katharsis: A Comparative Study, Aided by Several Films." *Journal of the American Oriental Society* 122, no. 2, Indic and Iranian Studies in Honor of Stanley Insler on His Sixty-Fifth Birthday (April/June): 264–277.

Guyer, Paul. 2005. "History of Modern Aesthetics." Dalam *The Oxford Handbook of Aesthetics*, diedit oleh Jerrold Levinson, 25–60. Oxford: Oxford University Press.

Hume, David. (1739–40) 2009. *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*. Auckland: The Floating Press.

Hume, David. (1757) 2000. "Of The Standard Of Taste." Infomotions, Inc. http://infomotions.com/etexts/philosophy/1700-1799/hume-of-740.htm.

Kant, Immanuel. (1790) 2015. *Critique of Judgement*. Diterjemahkan oleh J.H. Bernard. Salt Lake City: Project Gutenberg. https://www.gutenberg.org/ebooks/48433.

Levin, Susan. 2001. *Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry Revisited: Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Liddell, Henry George dan Robert Scott. 1940. "αἰσθητικός." *A Greek-English Lexicon*. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=ai)sqhtiko/s

Pappas, Nickolas. 2012. "Plato on Poetry: Imitation or Inspiration?" *Philosophy Compass* (October): 669–678.

Planinc, Zdravko. 2003. *Plato Through Homer: Poetry and Philosophy in the Cosmological Dialogues*. Columbia: University of Missouri Press.

Plato. 1963. *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*. Diterjemahkan dan diedit oleh Edith Hamilton dan Huntington Cairns. Princeton: Princeton University Press.

Shaftesbury, Earl of (Anthony Ashley Cooper). (1711) 1999. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Diedit oleh L. E. Klein. Cambridge: Cambridge University Press.

Sushytska, Julia. 2012. "On the Non-Rivalry Between Poetry and Philosophy: Plato's Republic, Reconsidered." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 45, no. 1 (March): 54–70.

Westenberg, Thomas. 2015. "Epicurean Arts: The Aesthetic Theory of Philodemus of Gadara." Masters Thesis, Macquarie University.

2

Apa Itu Karya Seni?

RICHARD HUDSON-MILES & ANDREW BROADEY

2.1 PENDAHULUAN

GEORGE DICKIE (1974) membuka esainya berjudul "What is Art? An Institutional Analysis," dengan meninjau berbagai upaya historis untuk mendefinisikan seni berdasarkan syarat perlu dan syarat cukup. Karena itu, esai tersebut tampak seperti titik berangkat yang cocok untuk topik bab ini. Namun, ketika dibaca hari ini—dengan pengetahuan tentang beragam tantangan dari teori sosial dan budaya terhadap logika klasifikasi dalam sejarah seni—orang mudah merasa lelah menghadapi tugas yang seolah tak ada ujungnya, mungkin juga mustahil ini. Berbagai neologisme kritis pun muncul, seperti "*postmodern*" (Jameson 1991; Owens [1980] 2002), "*expanded field*" (Krauss 1979), "*post-medium*" (Krauss 2000), "*relational*" (Bourriaud 2002), "*alter-modern*" (Bourriaud 2009), dan "*post-conceptual*" (Osborne 2017), sebagai upaya teoretis untuk melengkapi, mendefinisikan ulang,

atau membedakan kanon sejarah seni beserta taksonomi, periodisasi, dan kategorisasinya.

Dickie sendiri mengakui bahwa pada pertengahan 1950-an banyak filsuf, meski enggan, sudah menerima bahwa karya seni tidak memiliki syarat perlu dan syarat cukup yang tetap. Sebaliknya, seperti usulan terkenal Ludwig Wittgenstein (1889–1951)—salah satu filsuf analitik terpenting—tentang definisi permainan ([1953] 2009, 65–66), mungkin kita hanya bisa berharap pada serangkaian "kemiripan keluarga" yang menyatukan sebagian medan praktik seni yang sangat heterogen. Sekilas menengok keragaman seni kontemporer jelas menguatkan kesimpulan ini. Meski begitu, upaya tersebut tetap menjadi perhatian berkelanjutan dalam estetika filosofis. Secara kasar, ada enam pendekatan utama dan masing-masing punya problemnya sendiri. Bab ini memperkenalkan keenam pendekatan itu, lalu mengujinya terhadap kompleksitas karya seni kontemporer yang tak bisa direduksi. Karena itu, bab ini mungkin tidak menawarkan jawaban yang mudah atas pertanyaan: "Apa itu karya seni?"

Sebelum melangkah lebih jauh, penting menjelaskan bahwa dalam Yunani Kuno, istilah "seni" punya cakupan makna yang jauh lebih luas. Herbert Read (1893–1968), dalam *Education through Art* (1961, 1–2), menegaskan bahwa banyak masalah dalam pendidikan seni modern berakar dari pembacaan keliru atas konsep "seni" pada Plato. Pada masa Plato, *techne* [τέχνη]—dan padanan Latinnya, *ars*—merujuk pada semua bentuk produksi inderawi manusia, termasuk kerajinan, ilmu sosial, bahkan kerja terampil.

Paul Oskar Kristeller (1951) menunjukkan dengan meyakinkan bahwa pengertian modern tentang "seni" diciptakan pada abad ke-18. Dalam tradisi Beaux-Arts, lima praktik—lukisan, patung, arsitektur, musik, puisi—dipadatkan di bawah penanda tunggal "seni." Munculnya pasar seni Eropa pada masa itu memicu kebutuhan baru

untuk membedakan karya seni dari komoditas lain. Konsep seperti "genius," "mahakarya," (*masterpiece*) dan citra romantik tentang seniman menjadi makin penting sebagai mekanisme untuk membenarkan keunikan, daya tarik, dan harga tinggi "Seni Murni" (Shiner 2001, 99–130), terutama lukisan, yang hingga kini tetap jadi bentuk seni paling komersial.

Dampaknya adalah pemisahan antara artisan dan seniman, serta penyempitan konseptual "Seni Murni" menjadi sekadar lukisan dan patung. Praktik seni konseptual abad ke-20 berupaya keras memperluas kembali makna "seni," mendorongnya ke apa yang disebut Rosalind Krauss sebagai "*expanded field*" (Krauss 1979). Secara politis, praktik ini bertujuan menciptakan bentuk seni yang sengaja tak mudah diklasifikasikan, tak berwujud material, dan tak mudah dikomodifikasi—sehingga lebih tahan terhadap kooptasi pasar atau sistem galeri.

2.2 TEORI REPRESENTASIONAL DALAM SENI

Istilah "representasi" atau "imitasi" umumnya merujuk pada teori filsafat seni yang merujuk ke Plato (424/423–348/347 SM) dan Aristoteles (384–322 SM), secara langsung maupun tidak langsung. Mengikuti Plato, teori-teori ini berpendapat bahwa seni pada dasarnya bersifat mimetik, artinya tujuan utamanya adalah merepresentasikan realitas luar yang dianggap lebih autentik. Teori seperti ini tetap berpengaruh selama Renaisans, baru melemah pada abad ke-19, namun masih bertahan dalam usaha-usaha lewat "pengetahuan umum" untuk memahami seni hingga sekarang.

Filsafat representasi seni tentu jauh lebih luas daripada sekadar Plato dan Aristoteles. Meski begitu, logika klasifikatoris dalam "sistem seni modern" ala Kristeller (1951) juga bisa ditarik kembali ke dua filsuf ini. *Poetics* karya Aristoteles (335 SM), khususnya, merumuskan pembagian

taksonomis seni beserta ciri esensialnya, yang tetap berpengaruh sampai hari ini—terutama dalam teori sastra. Karena ruang pembahasan terbatas, bagian ini akan lebih banyak berfokus pada Plato.

Seperti dijelaskan Maria S. Kardaun (2014), perbedaan makna antara seni sebagai "imitasi" dan "representasi" sangat bergantung pada cara kita membaca Plato. Seperti *techne*, kata mimesis dalam Yunani Kuno juga punya makna luas: "memantulkan," "mengungkapkan," "mencerminkan," "menyalin," lalu "merepresentasikan" dan "meniru." Karena itu, kecanggihan teori seni Plato—yang sering terlalu cepat direduksi menjadi larangan dan sensor terhadap seni—mudah terlewat kalau dibaca serampangan (Kardaun 2014, 151–2).

Pembacaan yang paling sering muncul—namun terlalu sederhana dan tidak akurat (150)—bertumpu pada Buku X *The Republic* (380 SM)[2.1], yang memang terkenal merendahkan seni. Dari sini biasanya ditarik kesimpulan bahwa Plato menolak semua seni sebagai "sekadar imitasi" atau tiruan dari Bentuk-bentuk ideal (*ideal Forms*)—konsep abstrak tetapi murni seperti keindahan, kebajikan, dan kebenaran, yang

2.1 Di bagian ini, Socrates menolak anggapan bahwa para penyair—atau seniman pada umumnya—layak menjadi pendidik bagi generasi muda dalam negara idealnya. Sepanjang Buku X, ia berpendapat bahwa representasi artistik tidak dapat diandalkan sebagai sumber kebenaran. Seorang pelukis sepatu, misalnya, mengetahui lebih sedikit tentang Bentuk ideal (*Forms*) dibandingkan pembuat sepatu yang setidaknya memiliki pengetahuan terapan. Pelukis kekang kuda memahami lebih sedikit tentang hakikat kekang itu dibandingkan pembuatnya, dan tentu saja lebih sedikit daripada penunggang kuda yang benar-benar menggunakan dan memahami fungsinya secara praktis. Dari sini, Socrates menyusun semacam hierarki pengetahuan: pengetahuan karena penggunaan, karena pembuatan, dan karena representasi. Semakin jauh dari penggunaan langsung, semakin jauh pula dari kebenaran Bentuk yang sesungguhnya. Bagi Socrates, seniman hanya menciptakan tiruan subjektif dari benda-benda yang pada dasarnya sudah merupakan tiruan dari Bentuk universal. Karena itu, "seni representasional adalah anak inferior dari orang tua yang inferior" (603b). Jika keindahan puitisnya disingkirkan, seni semacam ini hanya menyisakan sedikit substansi rasional (601b). Sebaliknya, hanya para filsuflah yang mampu memahami kebenaran Bentuk itu sendiri. Karena sifatnya yang tidak dapat diandalkan—dan karena potensinya untuk membangkitkan respons emosional alih-alih rasional pada para penikmatnya—Socrates menyimpulkan bahwa seni representasional seharusnya diawasi secara ketat, bahkan mungkin diusir, dari negara idealnya.

mendahului sekaligus membentuk pengalaman. *Forms* hanya bisa diketahui para dewa, atau mungkin para filsuf-raja yang dibayangkan Plato memerintah dalam *The Republic*. Seni dapat merujuk pada *Forms*, tetapi tak pernah menyamainya karena keterbatasan manusia. Karena seni sering merepresentasikan objek dan tindakan duniawi yang sendiri sudah merupakan tiruan dari *Forms*, maka seni mimetik adalah simulakrum tiga kali terpisah (salinan dari salinan *Forms*), dan akibatnya termasuk tingkat pengetahuan paling rendah.

Namun, meski tidak sempurna, baik seni maupun kehidupan sama-sama bergerak menuju kesempurnaan murni *Forms*. Misalnya, sepanjang Buku V *The Republic*, Plato berargumen bahwa harmoni negara republik yang tertata sempurna begitu mendekati "keutamaan kardinal"—kebijaksanaan, keberanian, disiplin, dan keadilan—hingga mampu menenangkan jiwa melampaui karya seni terbaik sekalipun. Demikian pula, walau status ontologisnya tampak rendah, Plato tetap menyebut bahwa seni terbaik bisa dipakai sebagai alat pendidikan—meski harus dalam bentuk yang disensor ketat (bk. III, 376e2–402a4). Masalah utama seni bagi Plato adalah seni mengaduk emosi kita; sifat afektifnya mendorong kita bertindak tidak rasional. Seniman bergantung pada ilham ilahi, bukan logika. Penonton drama terseret oleh alur, kerumunan konser terhipnotis ritme. Seni itu kuat, dapat merusak, dan karena itu berbahaya. Inilah alasan utama larangan terkenal Plato terhadap seni dalam republik idealnya (bk. X, 605c–608b).

Meski tetap melihat seni sebagai imitasi, *Poetics* Aristoteles menolak kritik merendahkan Plato terhadap seni mimetik. Bahkan, ia menyebut seni dapat berguna bagi masyarakat dalam dua cara. Pertama, seni bukan sekadar mengimitasi realitas, melainkan menajamkannya. Bagi Aristoteles, keterampilan kreatif seniman kadang justru mengajarkan kita lebih banyak tentang hakikat realitas daripada realitas itu sendiri. Dalam Bab 5, ia berargumen bahwa puisi bisa memberi lebih dari se-

kadar fakta sejarah karena kemampuannya mengekspresikan yang universal. Kedua, emosi yang menjadi inti pengalaman seni bisa berfungsi sebagai katarsis bagi audiens, membantu mereka melepaskan perasaan negatif dan mengatasi masalah lain (1449b).

Jika teori imitasi berdebat apakah seni itu penajaman dunia atau sekadar simulakrumnya, teori representasional dan neo-representasional lebih menekankan tindakan komunikatif. Seni bukan cuma merepresentasikan dunia; ia adalah representasi yang dibuat dengan publik tertentu sebagai sasaran—publik yang diajak bicara, lalu mengenali isi dan statusnya sebagai seni. Meninjau perkembangan teori semacam ini, Peter Kivy (1997, 55–83) berargumen bahwa pergeseran penekanan itu berarti warisan filosofis utamanya justru terletak pada teori bahasa John Locke (1632–1704), filsuf analitik awal. Buku III *Essay Concerning Human Understanding* ([1689] 1979, 223–54) menegaskan bahwa kata-kata terutama menandai ide-ide—betapapun tidak sempurna—yang terbentuk dalam imajinasi individu (225); komunikasi lalu dipahami sebagai perpindahan "ide-ide" yang berhasil dari satu imajinasi ke imajinasi lain.

Seperti dicatat Kivy (1997, 58), posisi Lockean ini dipakai untuk menopang banyak model "sinematik" tentang seni sastra dan seni visual, yang melihat seni sebagai representasi mental yang berhasil dibagikan antara seniman dan audiens. Representasi mental di sini mengacu pada citra-citra yang dibangkitkan dalam pikiran oleh frasa sastra puitik dan lakon dramatik, maupun oleh warna, bentuk, dan rupa dalam seni rupa. Kivy mengajukan dua keberatan utama terhadap model sinematik ini. Pertama, model ini lebih cocok untuk lukisan representasional dibanding bentuk seni lain. Kedua, istilah "representasi" mencampuradukkan semantik, kesadaran, fenomenologi, dan presentasi (64). Sastra jelas bukan non-representasional, tetapi bentuk sastra seperti novel memuat banyak bagian yang berkomunikasi tanpa bergantung pada citra men-

tal. Selain itu, teori representasional seni—baik sastra maupun visual—secara *tout court* (71) meniadakan perbedaan antara "penonton" seni (teater/publik/pasif) dan "pembaca" seni (novel modern/privat/aktif), perbedaan yang berulang kali dibongkar oleh berbagai teori seni akhir abad ke-20 (Rancière [2006] 2011, 2009b; Barthes [1971] 1977, 142–9; Mulvey 1975).[2.2]

Keterbatasan teori seni representasional maupun teori imitasi terlihat jelas ketika diuji pada karya-karya konkret. Ambil contoh kanonik berikut: apa sebenarnya hakikat dari (dalam istilah Aristotelian) *augmentation* / pengayaan, (Lockean) *ideas* / ide, atau (Platonik) *representations* / representasi yang ada dalam karya *Van Gogh's Chair* (1888)? Hingga kini, perdebatan sejarah seni soal pertanyaan seperti ini masih sangat panjang. Pembacaan Platonik akan mengatakan bahwa lukisan itu

2.2 Tesis terkenal tentang "kematian pengarang" (*death of the author*) umumnya dianggap bermula dari esai Roland Barthes berjudul sama (1971/1977), meskipun banyak teorikus budaya dan filsuf lain turut memperkaya perdebatan ini. Dalam esai tersebut, Barthes berargumen bahwa makna karya sastra tidak ditentukan pada saat penciptaannya—oleh niat tunggal sang pengarang—melainkan lahir pada saat karya itu diterima. Makna diproduksi oleh pembaca yang aktif, yang hidup dalam konteks sosial yang terus berubah. Dengan kata lain, arti sebuah teks tidak "dikunci" oleh penulisnya, tetapi terus dibentuk ulang oleh pembacanya. Cikal bakal gagasan ini bisa ditemukan dalam esai terkenal Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1935/2007). Benjamin berpendapat bahwa teknologi media baru memperluas audiens dan konteks penerimaan karya seni secara eksponensial. Ketika karya dapat direproduksi dan disebarkan secara massal, klaim tunggal atas maknanya menjadi goyah. Otoritas atas arti tidak lagi bisa dimonopoli. Teori film feminis, seperti yang dikembangkan oleh Laura Mulvey (1975), kemudian menyoroti kekhasan posisi penonton perempuan—yang berada di dalam sekaligus melawan ideologi patriarkal yang diproduksi dan direproduksi oleh sinema Hollywood. Dari sini, Jacques Rancière dalam *The Emancipated Spectator* (2009) berargumen bahwa model pertunjukan teater dan pameran seni yang hegemonik cenderung memosisikan penonton sebagai sosok yang pasif—secara fisik, dan pada akhirnya juga secara intelektual serta politis. Sebagai tandingan, Rancière melihat "keliaran" novel modern—yang terus-menerus dikontekstualkan ulang oleh budaya massa dan bertemu dengan pembaca-pembaca baru yang menciptakan tafsir baru—sebagai ruang bagi apa yang ia sebut sebagai *The Politics of Literature* (2006/2011). Menariknya, potensi anarkis yang sama dalam tulisan—yakni kemampuannya lepas dari kendali penciptanya—sudah dikenali oleh Plato dalam dialog *The Phaedrus*. Bedanya, Plato memandangnya sebagai sesuatu yang problematis dan berbahaya, bukan sebagai kekuatan pembebasan.



Gambar 2.1: Vincent van Gogh (1888), *Van Gogh's Chair*, via Wikimedia Commons. Karya ini berada dalam domain publik.

hanya meniru pengetahuan haptik (berbasis sentuhan/pengalaman kerja tangan) dari seorang tukang kayu tak dikenal di Arles, yang pada gilirannya juga sekadar menyalin *Form ideal* tentang kursi. Tafsir lain yang juga umum, karya itu menyampaikan kesederhanaan dan keotentikan identitas proletar yang diidentifikasi Van Gogh pada dirinya. Dengan merujuk surat-surat Van Gogh, Griselda Pollock dan Fred Orton (1978, 58–60) berargumen bahwa interior Arles ini bekerja sebagai "potret diri tidak langsung" yang memproyeksikan ideal kesederhanaan yang oleh Van Gogh disetarakan dengan maskulinitas modern.

Belakangan, dalam *J'accuse Van Gogh* (Johnstone 1990), Pollock berpendapat bahwa distorsi perspektif khas ruang piktorial Van Gogh bukan upaya merepresentasikan apa pun, melainkan akibat tak disengaja dari ketidakcakapan teknis seorang amatir otodidak. Tafsir lain, yang diajukan Albert Lubin (1996, 167–8) dan Harold Blum (1956), menyatakan bahwa perbedaan gaya antara kursi Van Gogh dan kursi Gauguin mengungkap perasaan homoerotik laten yang tertekan di antara dua "sahabat" itu. Argumen paling jelas dari ragam pembacaan simbolik ini adalah jika sebuah lukisan bisa menampung begitu banyak tafsir, masihkah sah kita mengatakan bahwa ia merepresentasikan satu visi artistik tunggal dari penciptanya?

Pertanyaan-pertanyaan ini menjadi makin rumit dengan munculnya praktik seni non-representasional dan imaterial pada akhir abad ke-20. Karya Joseph Kosuth (1965), *One and Three Chairs*, secara eksplisit berupaya menonjolkan persoalan makna dan representasi dalam seni, sekaligus berkontribusi pada pendefinisian dan pengategorian seni lebih lanjut. Karya ini dianggap sebagai salah satu karya awal "Seni Konseptual." Dalam kata-kata Kosuth, definisi paling "murni" dari seni konseptual adalah penyelidikan atas konsep "seni" sebagaimana ia dipahami (Kosuth [1969] 1991).

Di sini, Joseph Kosuth secara langsung menggugat pandangan Clement Greenberg (1909–94) yang pada masanya sangat dominan tentang perkembangan seni modern. Greenberg melihat seni modern sebagai proses linier yang secara bertahap mengungkap "kekhususan medium" (*medium-specificity*)—yakni ciri-ciri esensial yang membedakan tiap disiplin seni, seperti kedataran (*flatness*) dalam lukisan atau ketigadimensian (*three-dimensionality*) dalam patung. Kosuth menolak kerangka itu. Baginya, karya-karya *readymade* yang dikaitkan dengan Marcel Duchamp telah membuka cara baru memahami seni—cara yang melampaui penyelidikan dalam batas satu medium tertentu. Seni tidak lagi sekadar memurnikan medium; seni mulai "mempertanyakan" dirinya sendiri. Terjadi pergeseran dari "seni modern" ke "seni konseptual": dari yang berpusat pada penampakan menuju yang berpusat pada gagasan.

Kosuth berbicara tentang "proposisi artistik"—pernyataan atau ajukan pemikiran yang nilai utamanya terletak pada kemampuannya menganalisis dan mempertanyakan. "Seniman, sebagai analis, tidak peduli pada sifat fisik benda. Mereka hanya perhatian pada: (1) bagaimana seni dapat berkembang secara konseptual, dan (2) bagaimana proposisi yang ia ajukan dapat mengikuti perkembangan itu secara logis" (Kosuth [1969] 1991). Dalam kerangka ini, karya seni bukan lagi objek untuk dinikmati semata, melainkan semacam eksperimen pemikiran. Karya Kosuth sendiri berupaya menjalankan fungsi analitis tersebut. Dalam *One and Three Chairs* (1965), ia menampilkan sebuah kursi produksi industri, sebuah foto kursi itu, dan definisi kata "*chair*" dari kamus. Karya ini tidak menawarkan keindahan visual sebagai tujuan utama, melainkan memicu penyelidikan apakah seni mengimitasi, mengomunikasikan, merepresentasikan, atau justru memperluas realitas? Lebih jauh lagi, dari mana sebenarnya makna berasal—dari seniman, dari penonton, atau dari struktur bahasa itu sendiri?

2.3 FORMALISME

Sepanjang periode modernisme, para kritikus secara konsisten mengaitkan bentuk dengan nilai estetik yang dimediasi oleh penilaian selera. Bagi Clement Greenberg, yang estetik adalah ujian apakah suatu praktik layak disebut seni. Teks awalnya, "Avant-Garde and Kitsch" (1939), merupakan pembelaan selera (budaya tinggi) terhadap *kitsch*, yakni budaya yang lahir dari produksi komoditas massal seperti Hollywood atau majalah. Teks-teks berikutnya, misalnya "Modernist Painting" (1960), menata logika perkembangan dalam sejarah lukisan: pemurnian medium berdasarkan nilai-nilai formalisme.

Posisi Greenberg dibangun di atas kritik modernis sejak pergantian abad ke-20. Clive Bell (1881–1964) dan Roger Fry (1866–1934) melihat perwujudan relasi formal dalam karya modernis awal—seperti Paul Gauguin dan Henri Matisse—sebagai bentuk wawasan artistik dan penerimaan atas karya-karya itu sebagai pengalaman estetik. Bell mengklaim bahwa apa yang ia sebut "*significant form*" (bentuk signifikan) adalah faktor pembeda yang membuat suatu artefak menjadi seni (Bell [1914] 2002). Bentuk signifikan berkaitan dengan komposisi tertentu dari garis, warna, dan bentuk yang memunculkan emosi estetik pada penonton. Roger Fry menambahkan pembedaan lain: seni adalah kesatuan elemen formal yang dijaga dalam relasi seimbang tertentu sehingga membangkitkan emosi estetik (Fry [1909] 2002). Bagi Fry, kesatuan elemen adalah kuncinya. Sebuah karya bisa saja secara permukaan tampak jelek, tidak menyenangkan, atau kurang memesona secara inderawi, tetapi tetap mampu membangkitkan emosi estetik karena kesatuan elemen yang dibawanya.

Semua posisi ini berakar pada analisis Immanuel Kant (1724–1804) tentang penilaian selera (Kant [1790] 2000). Kant menyatakan bahwa penilaian estetik terjadi saat fakultas rasional kita masuk ke keadaan "free play" (permainan bebas), yang menghasilkan klaim "ini indah."

Atas dasar ini, ketika kita merasakan emosi estetik atau menangkap signifikansi bentuk suatu karya seni, fakultas kognitif kita berhadapan dengan arus tak-terorganisasi dari bunyi, cahaya, material, dan seterusnya—yang ia sebut "*manifold*"—dalam keadaan permainan bebas, alih-alih langsung menentukannya sebagai kumpulan entitas dalam konteks tertentu.

Ketika kita bisa mengatakan pada objek atau situasi semacam itu "ini indah," kita tidak sedang tertarik pada "apa benda ini pada dirinya sendiri" atau "apa gunanya bagi kita," melainkan pada cara fakultas kognitif kita berinteraksi dengan rangsangan lingkungan dalam keadaan permainan bebas. Bagi Kant, relasi inilah penanda keindahan, sekaligus alasan mengapa penilaian selera bersifat non-determinan namun objektif: tidak ada konsep tertentu yang diterapkan ("ini adalah ..."), tetapi fakultas kognitif kita diaktifkan sedemikian rupa sehingga kita wajar mengharapkan persetujuan orang lain ("indah, kan?"). Maka, karena objek selera menjadi antarmuka bagi daya-daya rasional kita, dan kita mengharap orang lain mengiyakan penilaian selera kita[2.3], saat mengalami keindahan kita menyadari partisipasi kita dalam komunitas inderawi bersama. Terakhir, bagi Kant, seni dibedakan dari objek indah lainnya—misalnya bentuk-bentuk alam—karena seni dimediasi oleh genius yang mampu mengonfigurasi bentuk demi memaksa munculnya penilaian estetik. Fry menggemakan hal ini lewat penekanannya pada kesatuan.

[2.3] Sebagai contoh, ketika kita menatap ke arah birunya langit dan merenungkan keindahannya, terasa tidak relevan untuk menyebutnya sebagai "langit." Bahkan kesadaran samar tentang apa yang sedang kita lihat pun seakan tersisih oleh pengalaman keindahan itu sendiri. Dalam momen perenungan, pengalaman estetik melampaui kebutuhan untuk memberi nama. Situasi ini selaras secara struktural dengan argumen Kant. Daya-daya mental—imajinasi dan pemahaman—yang biasanya berfungsi untuk mengenali bidang biru itu sebagai langit, berada dalam keadaan "permainan bebas" (*free play*). Tidak ada konsep yang diterapkan, karena tidak terjadi sintesis tangkapan inderawi ke dalam suatu penilaian yang pasti. Tatanan penilaian estetik yang berbeda sedang bekerja.

Bagi Greenberg, seni haruslah produk penilaian estetik: "ketika tak ada penilaian nilai estetik, tak ada vonis selera, maka seni pun tak ada" (1971). Greenberg menganggap modernisme sebagai kecenderungan kritik-diri yang menempatkan penilaian selera ke depan. Para praktisi mengejar nilai estetik dalam karya; dengan begitu, mereka mengakui batas-batas medium tertentu dan menyesuaikan karya pada batas itu. Dalam "Modernist Painting" (1961), Greenberg menekankan reduksi progresif asosiasi taktil dalam karya pelukis abad ke-20, yang membuka jalan bagi reduksi medan gambar dalam abstrak-ekspresionisme menjadi ruang warna yang dimasuki semata oleh penglihatan. Pada 1960-an, Greenberg mengunggulkan bidang warna datar hasil semprotan Jules Olitski sebagai teladan "modernisme tinggi," karena karya semacam itu menawarkan kemungkinan bagi penonton untuk menguji dasar pengalaman visual: sifat penglihatan yang proyektif, tak berbobot, dan serempak.

Diarmuid Costello (2007) mencatat bahwa kritik Greenbergian dan estetika Kantian tampak sangat selaras pada momen modernisme tinggi. Ia juga menyatakan bahwa para kritikus pascamodern yang muncul—seperti Rosalind E. Krauss dan Hal Foster—mengira bahwa menantang premis modernisme berarti mengajukan penolakan anti-estetik terhadap Greenberg. Analisis struktural Krauss atas modernisme (1979) membongkar asumsi modernisme tinggi tentang kodrat estetik seni, dengan berargumen bahwa karya modernis—misalnya patung Constantin Brancusi—hadir dalam relasi oposisional terhadap arsitektur dan lanskap. Basis oposisional ini berarti seni modernis sesungguhnya merupakan konstruksi kontekstual. Fungsi modernisme Greenbergian, menurut Krauss, adalah menekan oposisi itu dan menaturalisasi seni modernis seolah bebas konteks—menjadikannya, dalam kata-kata Krauss, "abstrak," "tanpa tempat," dan "swa-rujuk" (1979). Dengan hadirnya pascamodernisme pada akhir 1960-an,

Krauss berargumen bahwa minimalisme, konseptualisme, dan seni tanah mensintesis term-term oposisi (misalnya patung dan arsitektur) dalam praktik, sehingga menegaskan eksistensi kontekstual seni.

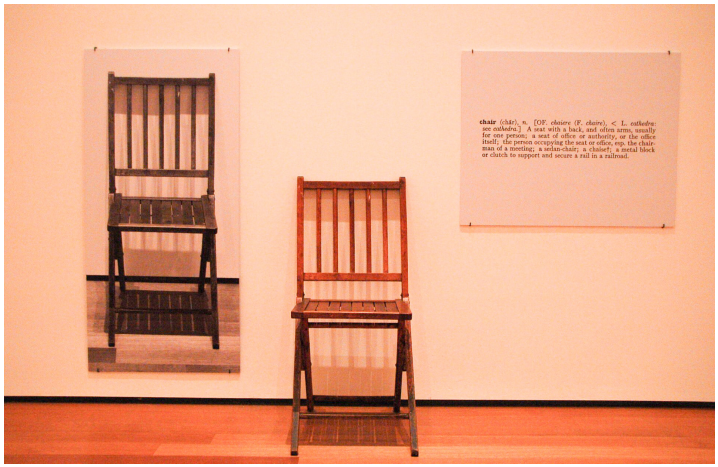
Brian O'Doherty menambahkan klaim bahwa modernisme sebenarnya sejak awal bergantung pada faktor kontekstual untuk menyediakan kondisi yang mendukung penerimaan (estetik) yang "benar," melalui analisisnya atas konvensi galeri "white cube" ([1977] 1986). Galeri *white cube* adalah ruang seragam, bersih, putih, dirancang untuk menghadirkan lingkungan tampilan seni yang dimurnikan. Poin O'Doherty: konvensi desain ini berkembang seiring modernisme untuk menyediakan konteks "netral" bagi penerimaan seni modernis. Bagi O'Doherty, bentuk sosial galeri mengondisikan mode resepsi kontemplatif yang dibutuhkan lukisan modernis. Galeri adalah konteks yang tak disadari yang memberi karya "ruang untuk bernapas" ([1977] 1986).

Bagi Costello, sifat biner perdebatan ini (estetik/anti-estetik) adalah akibat penyempitan kritis atas estetika Kantian dalam teori modernis menjadi formalisme yang kering. Sebaliknya, Costello berargumen bahwa teorisasi Kant tentang estetika cukup luas untuk mencakup banyak praktik yang oleh Krauss ditempatkan dalam *expanded field*, karena "yang terutama adalah cara karya seni mewujudkan gagasan secara tidak langsung dalam bentuk inderawi, dengan menyatukan 'atribut-atribut estetiknya' dalam bentuk terpadu—dan inilah fokus penilaian keindahan artistik" (Costello 2007). Poin "perwujudan inderawi gagasan" inilah yang terlewat oleh Greenberg, Fry, dan Bell. Ini memungkinkan kita memikirkan estetika sebagai respons yang dapat bergerak melintasi bentuk seni dan non-seni, selaras dengan kemunculan *expanded field* sebagai mobilisasi estetik atas bentuk-bentuk non-seni menjadi seni.

Jika diskusi ini diuji pada contoh praktik, kita mulai melihat bahwa sikap tertentu terhadap pembatasan bentuk memediasi premis Bell, Fry, dan Greenberg. "Bentuk signifikan" sebagai kriteria, atau "ruang war-

na modernis" sebagai fokus, tampak bertumpu pada kepastian bahwa ia terpisah dari bentuk sosial. Selain itu, kita juga melihat bahwa teori *expanded field* sebagai sesuatu yang anti-estetik justru meleset dari sentralitas pengalaman estetik dalam resepsi karya yang bekerja melampaui batas kekhususan medium.

Karya seniman Brasil Hélio Oiticica mengeksplorasi bentuk dengan cara yang melampaui batas medium konvensional sekaligus menuntut perhatian, sejalan dengan konsepsi formalisme yang lebih luas tadi. Oiticica adalah anggota gerakan Neo-Konkret berbasis di Rio de Janeiro, dan sekitar 1960 ia mengembangkan seri "Spatial Reliefs" gantung yang memperluas bentuk warna ke ruang arsitektural.



Gambar 2.2: Joseph Kosuth (1965), *One and Three Chairs*, foto oleh Gautier Poupeau via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY 2.0. Gambar ini telah diadaptasi dengan mengubah eksposur, saturasi, dan elemen warna lainnya.



Gambar 2.3: Hélio Oiticica (1959), *Spatial Relief (red) REL 036*, foto oleh Rept0n1x via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 3.0.

Núcleos (*Nuclei*) (1960–66) terdiri dari panel-panel geometris gantung yang menempati medan berbentuk kubus-balok. Bentuk-bentuk penyusun karya tersusun dinamis pada sudut siku-siku; panel pusat berwarna kuning pekat lalu bergradasi menjadi oranye tua di pinggir. Audiens bergerak masuk-keluar panel saat menavigasi galeri, sehingga tak ada pembagian spasial yang ketat antara karya dan ruang sosial yang ditempatinya. Karya ini memunculkan pertanyaan sulit bagi posisi Bell, karena perjumpaan dengan bentuk warna berhubungan langsung dengan struktur arsitektural galeri. Karya ini tampak menuntut runtuhnya oposisi antara karya dan arsitektur, atau antara bentuk estetik dan non-estetik. Panel-panel Oiticica menegaskan kebendaan warna dan memecah sifat statis kontemplasi, mengubah resepsi artistik menjadi navigasi partisipatif yang dinamis.

Latar intervensi Krauss dan O'Doherty adalah integrasi bentuk artistik ke dalam praktik sosial pemaknaan yang lebih luas. Roland Barthes (1971) menyebut pergeseran ini sebagai gerak dari karya menuju teks (Barthes [1971] 1977). Bagi Barthes, batas atau bingkai karyalah yang mendefinisikan medan piktorial dan area fokus emosi estetik. Karena itu, ia mengonseptualisasi ulang karya sebagai bagian dari medan unsur-unsur yang saling terkait, di mana interaksinyalah yang menentukan signifikansi. Alih-alih permainan bentuk murni di dalam karya, konteks berkembang lewat permainan berkelanjutan bentuk-bentuk sosial, yang makna dan statusnya selalu dinegosiasikan. Mengikuti Costello, kita bisa berargumen bahwa ketika diapresiasi dari sudut perwujudan inderawinya melalui permainan fakultas kognitif, semiosis bentuk sosial seperti ini justru bersifat estetik.

2.4 EKSPRESI

Jika seni didefinisikan berdasarkan daya ekspresinya, kita segera berhadapan dengan keragaman praktik yang selama ini dianggap ekspresif.

Misalnya, harmoni warna dalam komposisi abstrak Wassily Kandinsky dan performans visceral Stuart Brisley jelas merupakan praktik yang sangat berbeda, tetapi keduanya sama-sama menyebut karya mereka dengan istilah "ekspresi." Mencerminkan keragaman itu, definisi seni sebagai ekspresi menteorikan seni dalam kerangka penghidupan (*enlivenment*), pemurnian/pengosongan (*purgation*), komunikasi, spontanitas, bahkan transformasi. Kita menavigasi keragaman ini dengan meninjau posisi Leo Tolstoy dan R.G. Collingwood—yang berfokus sempit pada bagaimana karya seni mengartikulasikan emosi sadar—lalu beralih ke posisi yang lebih luas dari Harold Rosenberg dan Gilles Deleuze, yang melihat ekspresi sebagai tindakan transformasi baik individual maupun sosial.

Novelis Rusia Leo Tolstoy (1828–1910) mengklaim bahwa seni adalah transmisi perasaan ([1896] 1995). Beragam ekspresi memunculkan beragam perasaan dalam diri kita, bagi Tolstoy, seni punya kapasitas untuk menghasilkan kesatuan perasaan antara seniman dan audiens. Saat menciptakan karya, seniman merasakan emosi yang diekspresikannya di dalam karya; saat melihat karya tersebut, tiap audiens merasakan emosi yang sama. Dalam argumen Tolstoy ada dua asumsi yang tidak dijelaskan: seni mengkomunikasikan sesuatu dan seni mengekspresikan sesuatu. Lebih jauh, ia mengandaikan bahwa yang subjektif bagi seniman menjadi objektif bagi audiens. Fokus Tolstoy pada komunikasi menyisakan pertanyaan tentang relasi ekspresi dengan bentuk dan representasi. Kita juga bisa mempertanyakan kebutuhan akan perencanaan sebelumnya—yang tampaknya dituntut oleh kaitan antara ekspresi dan komunikasi universal ala Tolstoy—dibanding spontanitas yang biasanya menyertai tindakan penciptaan artistik.

R.G. Collingwood (1889–1943) menyelesaikan sebagian masalah ini lewat klaim bahwa seni memberi bentuk pada ekspresi yang muncul dalam tindakan penciptaan (Collingwood [1938] 2013). Seni ti-

dak bisa diprarancang (direncanakan lalu dieksekusi): mengekspresikan berarti menjadi sadar akan emosi saat proses penciptaan berlangsung. Demikian pula, mencipta berarti memberi realitas plastis pada perasaan yang muncul ketika bentuk-bentuk diletakkan. Dengan mengaitkan ekspresi artistik dengan penciptaan seperti ini, Collingwood menjawab asumsi yang ditinggalkan Tolstoy; namun karena ia mengaitkan penciptaan dengan penataan formal, ia juga membatasi rentang emosi yang dipicu seni pada jenis emosi estetik yang telah kita bahas sebelumnya saat membicarakan Fry.

Berbeda dari teorisasi ekspresi Tolstoy dan Collingwood yang cenderung sempit, model yang lebih luas menampung ekspresi tak sadar dan emosi yang berkaitan dengan keadaan transformasi subjektif. Salah satu contoh awal model ini adalah analisis Aristoteles tentang perasaan "takut dan iba" ([335 SM] 1996) pada penonton tragedi Yunani, yang ia kaitkan dengan katarsis, yakni pelepasan perasaan yang tersimpan. Analisis Aristoteles ini menjadikan perubahan keadaan atau momen transformasi—baik pada seniman maupun audiens—sebagai dimensi kemungkinan dari ekspresi. Menurut Aristoteles, tingkat respons katarsis yang tepat menandakan kemampuan terlibat secara positif dalam kehidupan sosial, karena menunjukkan kemampuan menafsirkan orang lain; dan karena itu menjadi penanda keutamaan.



Gambar 2.4: Lee Krasner (1966), *Gaea*, foto oleh rocor via Flickr. Lisensi: CC BY-NC 2.0.

Penyair dan kritikus Harold Rosenberg (1906–1978) menteorikan lukisan abstrak-ekspresionis dengan cara serupa, yang ia sebut "*action painting*" (Rosenberg [1952] 2002). Rosenberg berargumen bahwa para pelukis seperti Lee Krasner—yang menggabungkan gestur improvisasional dan komposisi *all-over*—memberi bentuk simbolik pada emosi yang muncul dalam tindakan artistik mempertanyakan diri atau mentransformasi diri. Potensi transformasi ini, kata Rosenberg, berada di persimpangan antara daya psikis dan daya plastis yang saling "berbicara" dalam sapaan seniman pada kanvas kosong. Bagi Rosenberg, tindakan melukis adalah ritual penemuan diri; bahasa-bahasa simbolik diciptakan lewat improvisasi piktorial yang menggerakkan spektrum emosi sadar dan tak sadar, hingga menghasilkan momen penemuan ulang diri. Dalam kata-kata Clyfford Still (1952), melukis adalah "tindakan tanpa syarat."

Generasi seniman berikutnya memandang ekspresi sebagai tindakan yang melampaui studio, masuk ke medan sosial. Mereka menganggap mediasi gestur secara piktorial dalam Ekspresionisme Abstrak tidak langsung, padahal seniman bisa bekerja dengan "bahan baku" praktik mereka sendiri, yakni tubuh mereka sendiri. Menyaksikan Stuart Brisley muntah berulang kali di galeri, Gina Pane menyayat dirinya dengan pisau cukur, atau menonton salah satu aksi ritualistik Hermann Nitsch berarti berhadapan dengan ekspresi menurut model yang diperluas.



Gambar 2.5: Hermann Nitsch (2013), *Weltverwandlung*, foto oleh Nitsch Foundation via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 3.0.

Di sini, praktisi mengeksplorasi potensi tubuhnya sendiri untuk mewujudkan jenis transformasi psikologis yang dibahas Rosenberg, tetapi melalui cara yang lebih langsung, sambil membentuk ulang seni sesuai keterbukaan sebuah peristiwa. Tujuannya adalah menghasilkan perubahan, bukan sekadar mencapai momen pelepasan katarsis.

Gilles Deleuze (1925–1995) dan Félix Guattari (1930–1992) mengonseptualisasikan ekspresi dengan cara ini sebagai daya artikulasi yang menandai sebuah *assemblage* (1996). *Assemblage* adalah aparatus dinamis yang mengartikulasikan medan reproduksi atau transformasi sosial. Kita bisa membicarakan *assemblage* Brisley/galeri sebagai aksi yang memproyeksikan afek dalam batas arsitektural; atau *assemblage* Pane/pisau-cukur sebagai lacerasi dan sensasi/intensitas psikologis. Ekspresi di sini bukan sekadar perasaan artistik yang diberi bentuk plastis; ia adalah daya untuk memunculkan potensi dalam suatu struktur agar struktur itu bisa diartikulasikan secara berbeda.

Aspek transformasional ini mendefinisikan peristiwa sebagai momen retakan yang memunculkan potensi-potensi belum terbentuk dalam *assemblage*. Praktik seni yang diwujudkan dalam mode ini merangkul yang tak diketahui sebagai daya penciptaan yang nyata, dengan memproduksi zona afek yang membuka kemungkinan perubahan sosial/psikologis—berlawanan dengan bentuk dan perasaan yang sudah familier.

2.5 SIKAP ESTETIK

Teori tentang "sikap estetik" (*aesthetic attitude*) tidak terlalu sibuk mencari ciri hakiki karya seni, melainkan lebih fokus menjelaskan keadaan penerimaan tertentu atau kondisi kepenontonan yang memungkinkan pengalaman seni terjadi. Menurut teori ini, agar dapat menikmati seni secara tepat, kita perlu melakukan semacam pengambilan jarak khusus, yakni "ketakberkepentingan" (*disinterestedness*). Dalam posisi ini,

seni dinilai di luar pengaruh hasrat subjektif atau motif tersembunyi. Pembela kontemporer paling penting dari teori sikap estetik adalah Jerome Stolnitz (1960). Baginya, "perhatian bebas kepentingan" berarti memusatkan perhatian pada objek seni lebih lama daripada pada objek keseharian, bersimpati pada tujuan objek itu, dan menghadapinya semata-mata demi dirinya sendiri. Sebelumnya, Edward Bullough (1880–1934) sudah menggambarkan sikap estetik sebagai "jarak psikis" (*psychical distance*, 1912), yakni ketika diri sehari-hari kita disuspensikan untuk membuka ruang agar dunia bisa dialami dari sudut pandang estetik.

Stolnitz menelusuri asal-usul sikap estetik ke filsafat selera Inggris, terutama dalam karya Edmund Burke (1729–97), David Hume (1711–76), Francis Hutcheson (1694–1746), dan Earl of Shaftesbury [Anthony Ashley-Cooper] (1671–1713). Namun, uraian paling berpengaruh—dan paling sering diserang oleh para pengkritiknya—tentang keadaan penerimaan estetik ini ada dalam *Critique of Judgment* karya Kant ([1790, 5: 204–10] 2000, 89–96). Dalam kata-kata Kant sendiri, "seseorang tidak boleh sedikit pun berpihak pada keberadaan benda itu, dan dalam hal ini harus sepenuhnya netral, agar bisa menjadi hakim dalam perkara selera" (Kant [1790, 5: 205] 2000, 90–1).

Bagi Kant, penilaian bebas kepentingan bersifat non-kognitif, ia berada di luar pengetahuan konseptual tentang objek, di luar kepentingan moral terhadapnya, dan di luar kenikmatan yang diturunkan darinya. Maka, sikap estetik menuntut penangguhan sadar atas semua itu, agar objek indah dapat dialami seolah-olah kita tidak punya pengetahuan sebelumnya tentangnya. Kant mencontohkan sebuah istana, ia tak bisa diapresiasi secara estetik oleh pemiliknya (karena kesombongan kepemilikan), maupun oleh para pembangunnya (karena mereka tahu darah dan keringat yang tercurah dalam pembangunannya). Demikian juga, seni sejati harus dibedakan dari "seni berupah" (*remunerative art*, [1790, 5:

304] 2000, 183), yang daya tariknya sebagian bahkan mungkin sepenuhnya ditentukan imbalan finansial yang menyertainya.

Rujukan singkat yang juga penting adalah Arthur Schopenhauer (1788–1860), yang dalam *The World as Will and Representation* ([1819] 2011) memberi kontribusi penting bagi teori sikap estetik. Schopenhauer memandang kontemplasi estetik sebagai bentuk perlindungan dari kekerasan dan perbudakan dunia *Will* (dorongan, insting, hasrat). Menurutnya, kontemplasi estetik yang cermat mendekatkan kita pada dunia *Form* Platonik, sekaligus memberi pemahaman yang lebih baik terhadap dunia inderawi di sekitar kita.

Kritik filosofis paling berpengaruh terhadap teori-teori ini adalah esai Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude" (1964). Keberatannya adalah bahwa kontemplasi "bebas kepentingan" hanyalah salah satu cara memberi perhatian pada seni. Dari segi ketelitian filosofis, ia tidak berbeda secara prinsip dari kontemplasi "berkepentingan" yang sama-sama cermat. Jika argumen Dickie didorong lebih jauh, menafikan sejarah sosial karya demi menonjolkan afek estetik akan menghasilkan satu gagasan tentang seni; sebaliknya, menjelaskan seni semata sebagai refleks kondisi produksinya akan menghasilkan gagasan lain. Dalam situasi ini, tak satu pun pendekatan bisa mengklaim validitas tertinggi. Pendekatan dialektis yang peka, menggabungkan afek estetik dan sosiologi seni, mungkin lebih mendekati kompleksitas pertanyaan: "Apa itu karya seni?"

Teori sikap estetik meredup pada akhir abad ke-20, mungkin karena kritik Dickie, tetapi juga karena menguatnya teori sosiologis dan materialis tentang seni. Klaim bahwa ketakberkepentingan adalah syarat perlu untuk mengalami seni membuat banyak komentator kiri gerah. Bantahan sosiologis klasik datang dari Bourdieu (1930–2002) dalam *Distinction* ([1979] 1996)—teks panjang dengan data statistik berlimpah untuk menunjukkan bahwa "ketakberkepentingan" estetik

adalah ilusi borjuis, yang hanya tersedia bagi mereka yang kondisi finansialnya cukup mapan sehingga punya kemewahan waktu atau jarak ilusif untuk berkontemplasi. Dalam kerangka Kant, "seniman berupah" bukan seniman sejati, padahal tak ada seniman yang bisa hidup dari udara segar saja. Bourdieu (486–88) menyimpulkan bahwa sikap estetik hanyalah sikap kelas berkuasa dan "kemurnian" sikap estetik tak lain adalah penghinaan terselubung terhadap "ketidakmurnian"—dan secara implisit inferioritas—budaya populer kelas pekerja.

Seperti sudah kita lihat, kritik seni kontemporer, misalnya O'Doherty (1986) dan Bishop (2005), menyoroti bahwa sikap estetik menemukan padanan fisik dan spasialnya dalam model display hegemonik "white cube." Sejak 1960-an, praktik seni radikal berupaya mempersoalkan citra jinak galeri sebagai arena netral dan universal bagi kontemplasi bebas kepentingan.



Gambar 2.6: Sampul katalog pameran *Womanhouse* (30 Januari–28 Februari 1972), oleh Sheila Levrant de Bretteville via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 4.0.

Salah satu contohnya adalah pameran *Womanhouse* (1972), yang diselenggarakan Judy Chicago dan Miriam Shapiro. Selama tiga bulan, para seniman perempuan dari *Feminist Art Program* Cal Arts merenovasi sebuah mansion kosong di Hollywood, lalu mengubahnya menjadi ruang diskusi, produksi, performans, dan pameran karya-karya orisinal. Alih-alih mempertahankan netralitas semu ala sikap estetik, semua karya yang ditampilkan justru secara terang-terangan dan agresif "berkepentingan." Laki-laki dilarang masuk ke ruang itu, dan karya-karya diberi judul seperti *Menstruation Bathroom* (Judy Chicago), *Crocheted Environment* atau *Womb Room* (Faith Wilding), serta *Eggs to Breasts* (Robin Weltch dan Vicky Hodgetts).

Dengan menonjolkan faktor-faktor yang spesifik pada pengalaman femininitas kontemporer, pameran ini menyoroti penghapusan sistematis perempuan dari galeri arus utama dan program kuratorial. Sifat *Womanhouse* yang diskursif, dialogis, dan produktif juga menjadi kritik terhadap kesterilan, netralitas, dan kepasifan sikap estetik beserta model display *white cube* yang menyertainya. Sebagai "yang lain" secara politis terhadap institusi semacam itu, *Womanhouse* membongkar eksklusi dan penindasan yang selama ini tersamarkan oleh sikap estetik.

2.6 TEORI INSTITUSIONAL SENI

Bab ini dibuka dengan pembahasan atas tulisan Dickie (1974), "What is Art? An Institutional Theory of Art." Bersama esai Arthur Danto, "The Artworld" (1964), dua teks ini merumuskan apa yang disebut teori institusional seni. Bagi Danto, "Artworld" adalah sistem tertutup yang mereproduksi dirinya sendiri: jaringan institusi, wacana, kritikus, penerbit, dan seniman, yang sama-sama berinvestasi pada definisi seni yang disepakati bersama. Fungsi utama Artworld, bukan sekadar menghasilkan karya tertentu, melainkan mereproduksi dan menyebarkan gagasan dominan tentang seni melalui institusi budaya dan pendidikan

seperti sekolah, universitas, museum, atau galeri. Argumen Dickie bahkan lebih lugas. Baginya, seni adalah artefak atau aktivitas apapun yang ditetapkan sebagai seni oleh perwakilan Artworld. Ini bukan berarti praktik artistik tidak bisa muncul di luar Artworld, misalnya pelukis hobi atau banyak mahasiswa seni yang bercita-cita jadi seniman. Hanya saja, tanpa pengakuan resmi institusional, aktivitas-aktivitas itu tidak akan diakui sebagai seni.

Karena bagian sebelumnya sudah menunjukkan bahwa Artworld bersifat eksklusif dan tidak representatif, kekuasaan absolutnya sebagai penentu apa yang termasuk seni dan bukan-seni menjadi sangat problematis. Maka, berbagai praktik seni radikal berulang kali berusaha merongrong otoritas itu. Salah satu strategi berulang dari avant-garde, sejak *Pavilion of Realism* Courbet (1855), adalah membuat pameran independen di pinggiran Artworld agar praktik-praktik alternatif dan oposisional bisa muncul. Strategi semacam ini dipakai oleh para Impresionis (1874–1886), gerakan Dada (1916), para Surealis (1936, 1938), hingga YBA/Young British Artists (1988). Menariknya, banyak dari gerakan ini pada akhirnya tetap diserap kembali oleh Artworld, bahkan sebagian menjadi kanonik. Daya serap Artworld terhadap oposisi simboliknya ini justru tampak menguatkan tesis Dickie dan Danto.

Sejak 1960-an, banyak seniman menjalankan apa yang kini disebut "Institutional Critique" terhadap praktik Artworld yang eksklusif dan elitis. Salah satu contoh terkenal adalah pameran Hans Haacke di Guggenheim Museum, New York (1971), yang menghubungkan foto-foto bangunan NYC dengan catatan keuangan, diagram, dan peta Manhattan untuk membongkar relasi antara seorang kepercayaan Guggenheim dengan salah satu pemilik rumah kumuh paling terkenal di New York; hasilnya, pameran Haacke dibatalkan. Kolektif seniman feminis The Guerrilla Girls selama lebih dari tiga dekade memasang billboard di luar galeri besar dengan data statistik yang

menunjukkan minimnya seniman perempuan dalam koleksi permanen mereka. Karya Andrea Fraser (1989), *Museum Highlights: A Gallery Talk*, menampilkan sang seniman menyamar sebagai staf Philadelphia Museum of Art dan memberi tur koleksi berisi hiperbola, informasi keliru, dan parodi institusional. Performans ini bukan hanya menyindir gaya kaku dan perilaku terorkestrasi para petugas galeri, tapi juga menyorot sejauh mana audiens seni bergantung pada tafsir institusi untuk "menerjemahkan" pengalaman mereka sendiri.

Mendahului baik *Institutional Critique* maupun teori institusional seni—bahkan bisa dibilang melampaui keduanya—ada esai Walter Benjamin (1892–1940), filsuf Jerman-Yahudi, yang sangat berpengaruh: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" ([1935] 2007). Ditulis saat Nazi naik ke tampuk kuasa, teks ini menyerukan "likuidasi besar-besaran" terhadap institusi seni tradisional, yang oleh Benjamin dilihat turut melanggengkan kepasifan sosial yang memungkinkan fasisme otoriter bangkit. Benjamin antusias pada kapasitas teknologi visual baru (fotografi, litografi, sinema)—yang ia sebut "*exhibition-value*"—untuk menciptakan audiens seni baru di luar Artworld, sekaligus mengubah cara seni diterima dan dipahami. Dengan hadirnya bentuk-bentuk seni baru ini, resepsi seni yang individual (misalnya melihat lukisan sendirian di galeri) bergeser menjadi pengalaman kolektif (menonton film di bioskop atau poster billboard di ruang kota). Akibatnya, otoritas institusi seni untuk mengontrol makna seni berangsur surut—terutama karena kini seni yang datang menemui kita dalam situasi dan konteks kita, bukan sebaliknya. Konsekuensinya, makna seni terus direkontekstualisasi dan ikut "ditulis bersama" di titik resepsi, bukan dipakukan di titik produksi oleh seniman atau pada momen pameran oleh galeri/kurator.

Benjamin memakai istilah "aura" untuk menyebut konsep-konsep yang membuat produksi seni terasa mistis (kreativitas, genius, nilai aba-

di, keunikan, misteri), yang diproduksi oleh galeri, kritik seni, dan estetika. Bagi Benjamin, wacana "auratik" ini tidak hanya membuat seni tampak lebih istimewa daripada kenyataannya, tapi juga—dengan melebih-lebihkan keunikan seni dan seniman—secara implisit menekankan bahwa orang lain berarti biasa-biasa saja bahkan memiliki keterbatasan. Bagi Benjamin, ini mirip kecenderungan publik menerima ketimpangan sosial dan status quo secara pasif, belum lagi kultus pemimpin yang ia lihat di Jerman 1930-an. Namun penyebaran dan reproduksi massal seni membuat auranya perlahan memudar. "Pelayuan" aura melalui teknologi ini tak terpisahkan dari—dan mustahil terjadi tanpa—lahirnya ruang publik yang lebih energik, kritis, dan demokratis; maka ia bersifat politis secara inheren.

Media digital baru, terutama internet, sangat mungkin melipatgandakan efek politik ini secara eksponensial. Kelompok seniman-aktivis seperti Mongrel (2000) bahkan bisa meretas situs Tate Gallery dan menulis ulang kontennya. Dengan ponsel sederhana, pengguna bisa "mencuri" faksimili karya terkenal seperti *Mona Lisa* di Louvre lalu mengolahnya menjadi variasi meme, GIF, atau aksesori mode berbasis internet. Andrea Fraser (2005) belakangan mengakui secara pesimis bahwa banyak praktik Institutional Critique sendiri sudah diinstitusionalisasi. Meski begitu, teknologi reproduksi digital saat ini memiliki kapasitas yang tampak nyaris tak terbatas untuk terus-menerus mendefinisikan ulang seni dan institusinya dari bawah ke atas, serta "mengaktifkan kembali objek [seni] yang direproduksi," yang pada akhirnya mengarah pada "guncangan besar terhadap tradisi—yang merupakan sisi lain dari krisis dan pembaruan umat manusia kontemporer" (Benjamin [1935] 2007, 221).

2.7 ANTI-ESENSIALISME

Representasi, formalisme, ekspresi, sikap estetik, dan institusionalitas masing-masing memang menangkap dimensi praktik seni. Tapi semuanya akan "melukai" keragaman praktik seni jika dipaksa menjadi syarat perlu dan cukup yang kaku. Sebagai upaya keluar dari kebuntuan itu, pertanyaannya bisa diubah: bukan "hakikat tunggal apa yang membuat seni jadi seni," melainkan kondisi-kondisi variabel apa yang menentukan bagaimana seni terbuka dan berlangsung. Pendekatan ini lebih lentur karena memungkinkan kita membaca ciri-ciri imanen—ekspresi, bentuk, dan seterusnya—dalam relasinya dengan kekuatan konteks.

Salah satu contohnya adalah Friedrich Nietzsche (1844–1900), yang menempatkan kondisi seni di antara proses mental dan data mentah indrawi kita (Nietzsche 1896). Nietzsche meradikalkan penilaian estetik Kantian dengan menunjukkan bahwa sudut pandang kita selalu terartikulasikan lewat medium persepsi, yang terpisah dari materialitas mentah peristiwa alam. Posisi Nietzsche adalah contoh anti-esensialisme: apa yang kita sebut "kebenaran" bersifat sementara dan terikat pada cara produksinya. Bagi Nietzsche, mode persepsi bergerak lewat serangkaian abstraksi metaforis dari peristiwa alam—dari rangsangan saraf, ke informasi optik, ke penilaian mental. Nilai seni, bagi Nietzsche, terletak pada kapasitas seni membantu kita mendekati intensitas peristiwa-peristiwa alam itu, sekaligus keterpaduan primordial kita di dalamnya. Karena itu, seni menyampaikan keterhubungan perseptual paling dasar kita dengan sekitar, melalui permainan antara materialitas dan penentuan konseptual. Contoh praktik seperti ini dapat dilihat pada *Rock Bottom* (1960) karya Joan Mitchell.



Gambar 2.7: Joan Mitchell (1960–1961), *Rock Bottom*, foto oleh smallcurio via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY 2.0.

Lukisan ini berupa medan warna dengan sapuan gestural yang menyampaikan emosi seniman di dalam lanskap. Dalam esainya "The Origin of the Work of Art" (1935–37), Heidegger memperluas analisis Nietzsche untuk meneliti bagaimana kita mengekstrak kemungkinan pengalaman melalui interpretasi. Ia berargumen bahwa sudut pandang kita—dan cara spesifik ia tertanam di dunia—mempengaruhi bagaimana dunia tersingkap bagi kita. Cara kita mendekati penyingkapan itu adalah dengan berputar dalam dinamika pengalaman, antara objek pengalaman dan cara kita mendekatinya. Karya seni adalah salah satu aspek dari "putaran interpretatif" ini: ia menangkap sekaligus mengeluarkan dinamika tersebut. Seperti kritik Nietzsche atas kebenaran dan analisis Heidegger tentang penyingkapan, lukisan Mitchell mengartikulasikan penilaian sebagai produk gabungan dinamis dari sudut pandang, rujukan, ingatan, dan sensasi.

Perhatian Nietzsche dan Heidegger pada keterlekatan pengetahuan dalam mode persepsi tertentu menjadi landasan bagi dekonstruksi, yang memperluas wawasan ini menjadi analisis umum atas tekstualitas. Tekstualitas berangkat dari anggapan bahwa relasi material yang menyusun realitas sosial punya kualitas "tertulis" yang tak terhindarkan, dan kualitas itu membentuk tindakan interpretasi. Dalam dekonstruksi, tekstualitas dipahami sebagai syarat produksi pengetahuan. Maka dekonstruksi menyoal ontologi seni dengan bertanya: apa yang dipertaruhkan ketika kita mengajukan pertanyaan "Apa itu seni?"

Contoh strategi ini dapat dilihat pada esai Michel Foucault (1926–1984), *This is Not a Pipe* (1983), tentang lukisan Magritte *The Treachery of Images* (1928–29), yang menampilkan gambar pipa dengan teks "Ceci n'est pas une pipe." Foucault menyatakan pipa itu tak mungkin "hadir" tanpa lukisan. Dengan cara serupa, Paul de Man (1919–1983) berargumen bahwa filsafat tak bisa mulai tanpa tulisan (1982). De Man menyoroti bahwa wacana filsafat kerap bertumpu pada

metafora (bahasa figuratif), dan bahwa trope-trope semacam ini harus hidup berdampingan dalam tulisan dengan makna literal/gramatikal. Meski saat membaca keduanya tampak saling meniadakan, teks selalu terbuka untuk pembacaan literal maupun figuratif.

Contoh klasiknya "Alegori Gua" Plato—kisah orang-orang yang ditahan di bawah tanah, dipaksa menonton bayangan dan mengira itulah kebenaran, lalu keluar menuju cahaya menyilaukan kebenaran sejati (Plato 380 BCE). Jika dibaca literal, itu cuma rangkaian peristiwa. Wawasan muncul saat dibaca figuratif sebagai alegori beda antara kebenaran dan opini. Namun pembacaan literal juga penting, karena memperlihatkan bahwa trope-trope tadi hanyalah figur bahasa, sehingga efektivitas argumennya ikut terganggu. Agar argumen Plato berjalan, pembacaan literal harus ditekan atau diabaikan; padahal "kebutaan" ini bertentangan dengan metafora iluminasi yang justru sentral dalam narasi Plato. Analisis dekonstruktif membaca interpretasi literal dan figuratif saling-menembus; prosedur ini oleh de Man disebut "*allegories of reading*." Lukisan Magritte bekerja secara alegoris dengan menampilkan diskontinuitas antara gambar dan teks, memperlihatkan bahwa interpretasi lukisan bergantung pada permainan aspek visual sekaligus kuasa penamaan. Strategi ini belakangan diapropriasi Marcel Broodthaers untuk mengkritik otoritas museum publik dalam *Museum of Modern Art, Department of Eagles* (1968–71).

Jacques Derrida (1930–2004) mengembangkan wawasan serupa dengan memosisikan kebenaran sebagai sesuatu yang tunduk pada proses pembedaan dan penundaan dari dirinya sendiri (Derrida 1967). Seperti dicatat de Man, kata dan tanda tidak pernah sepenuhnya menghadirkan apa yang dimaksud; ia hanya bisa didefinisikan lewat kata tambahan lain, yang darinya ia berbeda. Makna terus-menerus ditunda melalui rantai penanda tanpa akhir. Karena itu, bagi Derrida, kita hidup dalam jaring bahasa/interpretasi yang diwariskan tradisi dan selalu bergeser tiap kali

kita membaca atau mendengar ujaran. Filsafat menjadi tindakan pembacaan forensik atas pergeseran dan ketidakstabilan itu, sambil menganalisis relasi kuasa yang termanifestasi di dalamnya. Kita tidak tiba pada esensi tetap yang diharapkan tradisi filsafat; yang ada adalah arsitektur tekstual tempat semua klaim kebenaran muncul.

Dalam *The Truth in Painting* (1987), Derrida menyoroti sekilas rujukan Kant tentang "parergon" (bingkai) untuk menunjukkan ketergantungan timbal balik antara karya seni, "Artworld," dan seni itu sendiri. Bagi Derrida, bingkai fisik lukisan bisa dianggap sekaligus internal dan eksternal terhadap karya: ia subordinat pada karya, tetapi juga menegaskan dan melengkapinya. Bingkai juga sah dilihat sebagai bagian dinding galeri sekaligus bagian lukisan, sehingga batas antara karya dan konteks runtuh. Konsep parergon ini dapat diperluas secara metaforis untuk mendekonstruksi relasi karya terhadap Artworld yang lebih luas sebagai "bingkai penentu." Ketika kita fokus pada apa yang "membingkai" karya, terlihat ketidakstabilan dalam teori estetika mana pun yang memisahkan estetika dari bentuk sosial.

Sejumlah tantangan paling penting dan berkelanjutan terhadap estetika filosofis belakangan datang dari Jacques Rancière (2009a; 2004). Dalam *The Politics of Aesthetics* (2004), Rancière memperkenalkan tiga rezim produksi artistik, masing-masing mengodekan dan membatasi apa yang dapat—dan tidak dapat—diakui sebagai seni pada suatu zaman. Rezim representatif, yang berakar pada Aristoteles, menetapkan "aturan" produksi artistik, termasuk pembatasan genre/modus praktik, serta "prinsip-prinsip kepatutan" (*principles of convenance*)—gaya, metode, citra, trope, dan penandaan yang dianggap tepat untuk tiap kategori artistik dalam taksonomi yang kaku itu. Berbeda dari ini, rezim etis yang lebih awal—berakar pada Plato—menilai seni dari kesesuaiannya dengan ideal kebenaran. Rezim ketiga, rezim estetik seni modern,

secara anarkis mengurai sistem regulasi dan definisi tersebut, serta menyingkapnya sebagai batas represif atas kapasitas sosio-politis seni.

Konsep tiga rezim ini menegaskan bahwa pemahaman kita tentang seni ditentukan secara historis; namun rezim itu sendiri bersifat metahistoris (berbeda dari kategori konseptual sejarah seni), dan bisa tumpang tindih serta hidup berdampingan dalam satu era. Bagi Rancière, disiplin estetika filsafat dan sejarah seni itu politis karena membatasi apa yang bisa diketahui sebagai seni melalui kerja kategorisasi dan definisi. Di saat yang sama, praktik artistik dan estetika juga bisa menjadi kontrapolitik terhadap sistem ini dengan membuka aporia dalam rezim produksi dominan, menyingkap eksklusivitas dan tata hierarkis Artworld, serta tatanan apriori dunia—yang disebut Rancière sebagai "distribution of the sensible" (2004, 12)—yang menentukan bentuk dan hak partisipasi dalam semua ranah tersebut.

2.8 KESIMPULAN

Dari definisi sempit seni mulai dari yang berbasis representasi, bentuk, ekspresi, atau keberadaannya dalam sikap estetik maupun kerangka institusional tertentu, kita bergerak ke posisi yang menegaskan bahwa kriteria-kriteria itu dapat berubah dan bergantung pada sejarah. Kontingensi ini terlihat baik lewat pembacaan filosofis yang cermat maupun lewat agensi karya-karya seni kontemporer sendiri. Satu klaim universal yang masih mungkin kita ajukan tentang seni ialah: seni adalah bentuk praktik. Misalnya, ketika membahas ekspresi dalam seni secara efektif, kita dipaksa memperluas kategori ini dari gagasan pemurnian/pengeluaran emosi (Aristoteles) dan transformasi diri (Rosenberg), menuju basis sosial: bagaimana peristiwa menghadirkan perubahan (Deleuze), dan bagaimana seni bisa mengambil bentuk peristiwa. Karena itu, yang kita sebut ekspresi dalam seni bersifat tidak tetap dan sangat terikat pada keragaman spesifik praktiknya.

Kelemahan teori representasional, ekspresif, dan formalis yang ketat adalah kecenderungan menempatkan seniman dan kritikus sebagai pusat tunggal makna. Senyatanya, kita melihat asal-usul seni juga berakar kuat pada mode bentuk sosial dan struktur sosial. Tindakan produksi artistik individual selalu menjadi bagian dari rangkaian penandaan yang terus berjalan, menyebar ke struktur makna umum pada zamannya. Singkatnya, tindakan artistik bisa bersifat aditif atau disruptif.

Sebaliknya, teori institusional berisiko menjelaskan produksi, *display*, dan resepsi seni dengan cara yang justru menyisakan daya ganggu karya individual tak terjelaskan. Adapun "sikap estetik" dikritik karena mengandaikan pengalaman seni modern yang universal, seolah di luar acuan nasional, politik, historis, atau kultural—dan dengan begitu menutupi watak dominan Artworld yang putih, borjuis, berpusat pada Barat, patriarkal, dan heteronormatif. Pada saat yang sama, tindakan estetik juga bisa bergerak melawan normativitas: menyingkap perbedaan, heterogenitas, dan disensus dalam komunitas inderawi yang semula dianggap seragam (Rancière 2010; Derrida 1987).

Dari de Man kami menyimpulkan, untuk menjawab pertanyaan "Apa itu seni?", kita harus peka pada makna literalnya, yang lahir dari kekhususan material dan konteks. Jenis jawaban seperti ini sekaligus menggugat asumsi disipliner yang membentuk pertanyaannya—proses yang pada akhirnya mendekonstruksi klaim-klaim kebenaran filsafat itu sendiri. Yang tersisa adalah permainan paradoksal antara materialitas dan penandaan. Dari sini kita bisa menarik simpulan terbatas: fungsi intrinsik (representasi, bentuk, ekspresi) hidup berdampingan dengan penentu ekstrinsik (sikap estetik dan institusionalitas), menantang asumsi dalam banyak posisi (Plato, Fry, Collingwood, Dickie, dan lain-lain) yang telah dibahas. Filsafat yang mengejar "esensi" seni cenderung buta terhadap kekhasan inderawi dan heterogenitas karya. Pemahaman mendalam justru muncul ketika filsafat menganalisis

kekhususan itu sambil menahan asumsi-asumsinya sendiri. Di dalam proses tersebut, filsafat mungkin belajar sesuatu tentang dirinya.

REFERENSI

Aristotle. (335 BCE) 1996. *Poetics*. Diterjemahkan oleh Malcolm Heath. London and New York: Penguin.

Bell, Clive. (1914) 2002. "The Aesthetic Hypothesis." Dalam *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, diedit oleh Charles Harrison dan Paul Wood, 107–110. Oxford: Blackwell.

Barthes, Roland. (1971) 1977. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.

Benjamin, Walter. (1935) 2007. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Dalam *Illuminations*, Diterjemahkan oleh Harry Zohn, 217–52. New York: Schocken.

Bishop, Claire. 2005. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing.

Blum, Harold P. 1956. "Van Gogh's Chairs." *American Imago* 13, no. 3 (Fall): 307–311, 313–318.

Bourdieu, Pierre. (1979) 1996. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Diterjemahkan oleh Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses Du Reél.

Bourriaud, Nicolas. 2009. "Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud." *Art In America* (March 16, 2009). https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud-56055/.

Bullough, Edward. 1912. " 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle." *British Journal of Psychology* 5, no. 2: 87–118.

Collingwood, Robin G. (1938) 2013. *The Principles of Art.* London: Case Press.

Costello, Diarmuid. 2007. "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no. 2 (Spring): 217–228.

Danto, Arthur. 1964. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (October 15): 571–584.

Danto, Arthur, dan James Liszka. 1997. "Why We Need Fiction: An Interview with Arthur C. Danto." *The Henry James Review* 18, no. 3: 213–16.

de Man, Paul. 1982. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* New Haven, CT: Yale University Press.

Derrida, Jacques. 1987. *The Truth in Painting*. Diterjemahkan oleh Geoff Bennington dan Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. (1967) 2001. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." Dalam *Writing and Difference,* 2nd ed, 351–370. London: Routledge.

Deleuze, Gilles, dan Félix Guattari. 1996. *What is Philosophy?* New York: University of Columbia Press.

Dickie, George. 1964. "The Myth of the Aesthetic Attitude." *American Philosophical Quarterly* 1: 56–65.

Dickie, George 1974. "What is Art? An Institutional Analysis." Dalam *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, 19–52. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Fraser, Andrea. 2005. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique." *Artforum* (September): 100–06.

Fry, Roger. (1909) 2002. "An Essay on Aesthetics." Dalam Harrison dan Wood, *Art in Theory 1900–2000,* 17–82.

Greenberg, Clement. (1939) 2002. "Avant-Garde and Kitsch." Dalam Harrison dan Wood, *Art in Theory 1900–2000*, 539–549.

Greenberg, Clement. (1960–65) 2002. "Modernist Painting." Dalam Harrison dan Wood, *Art in Theory 1900–2000,* 773–779.

Greenberg, Clement. 1971. "The Necessity of Formalism." *New Literary History* 3, no. 1 (Autumn): 171–175.

Harrison, Charles, dan Paul Wood, eds. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas.* Oxford: Blackwell.

Johnstone, Gary, dir. 1990. *J'accuse Vincent Van Gogh*. Written by Griselda Pollock. BBC.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.

Kant, Immanuel. (1790) 2000. *Critique of the Power of Judgment.* Diterjemahkan oleh Paul Guyer dan Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.

Kardaun, Maria S. 2014. "The Philosopher and the Beast: Plato's Fear of Tragedy." *PsyArt* 18: 148–163.

Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Cambridge: Cambridge University Press.

Krauss, Rosalind. 1979. "Sculpture in the Expanded Field." Dalam *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 151–71. Cambridge, MA: MIT Press.

Krauss, Rosalind. 2000. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

Kristeller, Paul Oskar. 1951. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I." *Journal of the History of Ideas* 12, no. 4 (October): 496–527.

Kosuth, Joseph. [1969] 1991. "Art After Philosophy." Dalam *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–90*. Cambridge, MA: MIT Press.

Lubin, Albert J. 1996. *Stranger on Earth: A Psychological Biography Of Vincent Van Gogh*. New York: Da Capo.

Locke, John. (1689) 1979. *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford: Clarendon Press.

Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3: 6–18.

Nietzsche, Friedrich. (1896) 2000. "Truth and Lie in an Extra-Moral Sense." Dalam *The Continental Aesthetics Reader*, ed. Clive Cazeaux, 53–62. London: Routledge.

O'Doherty, Brian. 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press.

Osborne, Peter. 2017. *The Postconceptual Condition*. London: Verso.

Owens, Craig. (1980) 2002. "The Allegorical Impulse." Dalam Harrison dan Wood, *Art in Theory 1900–2000*, 1025–1032.

Plato. (380 BCE) 1974. *The Republic*. Diterjemahkan oleh Desmond Lee. Harmondsworth, UK: Penguin.

Pollock, Griselda, dan Fred Orton. 1978. *Vincent Van Gogh: Artist of His Time*. Oxford: Phaidon.

Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. Diterjemahkan oleh Gabriel Rockhill. London dan New York: Continuum.

Rancière, Jacques. (2006) 2011. *The Politics of Literature*. Diterjemahkan oleh Julie Rose. Cambridge, UK: Polity.

Rancière, Jacques. 2009a. *Aesthetics and its Discontents*. Diterjemahkan oleh Steven Corcoran. Cambridge, UK: Polity.

Rancière, Jacques. 2009b. *The Emancipated Spectator*. Diterjemahkan oleh Gregory Elliott. London: Verso.

Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Diterjemahkan oleh Steven Corcoran. London and New York: Continuum.

Read, Herbert. 1961. *Education through Art*. London: Faber.

Rosenberg, Harold. (1952) 2002. "The American Action Painters." Dalam Harrison dan Wood, *Art in Theory 1900–2000*, 589–592.

Schopenhauer, Arthur. (1819) 2011. *The World as Will and Representation*. Diedit oleh Judith Norman, Alistair Welchman, dan Christopher Janaway. Cambridge: Cambridge University Press.

Still, C. "Letter to Dorothy Miller February 5, 1952." 193. Quoted in Clifford Ross, *Abstract Expressionism Creators and Critics: An Anthology*, ed. Clifford Ross. New York: Abrams Publishers.

Stolnitz, Jerome. 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Cambridge, MA: Riverside Press.

Tolstoy, Leo. (1896) 1995. *What is Art?* London: Penguin.

Wittgenstein, Ludwig. (1953) 2009. *Philosophical Investigations*. Diterjemahkan oleh P.M.S. Hacker dan Joachim Schulte. 4th ed. Oxford: Wiley-Blackwell.

BACAAN LEBIH LANJUT

Brunette, Peter, dan David Wills, eds. 1994. *Deconstruction and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cazeaux, Clive, ed. 2000. *The Continental Aesthetics Reader*. London: Routledge.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, dan Benjamin H.D Buchloh. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Cambridge: Cambridge University Press, 55–83.

Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. Diterjemahkan oleh Gregory Elliott. London: Verso, 1–24.

Stallabrass, Julian. 2006. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Warr, Tracey dan Amelia Jones. 2000. *The Artist's Body*. London: Phaidon.

3

Apa Hubungan antara Karya Seni dan Emosi?

PIERRE FASULA

ADA banyak hubungan antara karya seni dan emosi. Bab ini berfokus pada hubungan yang paling penting secara filosofis. Karena itu, pembahasannya akan menyoroti Teori Ekspresi Seni beserta alternatif-alternatif utamanya.

Kita bisa mendeskripsikan suatu karya seni sedih, ceria, atau lebih luas lagi mengekspresikan emosi seperti antusiasme, kekaguman, atau keputusasaan. Misalnya, lukisan *The Scream* karya Edvard Munch mengekspresikan kecemasan; *Pavane for a Dead Infanta* karya Ravel mengekspresikan duka berkabung; film *Mad Max* karya George Miller mengandung amarah atas hilangnya ikatan kekerabatan. Lalu, bagaimana kita harus memahami dan menjelaskan hubungan antara karya seni dan emosi dalam kerangka ekspresi? Apakah ekspresi satu-satunya hubungan antara karya seni dan emosi? Dalam bab ini, kita akan menelusuri tiga alternatif utama: bagian pertama mengembangkan gagasan bahwa kar-

ya seni mengekspresikan emosi senimannya; bagian kedua berargumen seni membangkitkan dan merepresentasikan emosi secara independen dari emosi senimannya; dan bagian ketiga terkait karya seni mengekspresikan emosi dengan sendirinya.

Mari kita lihat ketiga alternatif ini lebih dekat. Alternatif pertama lazim disebut Teori Ekspresi Seni: jika karya seni dapat dideskripsikan dengan kosakata emosi itu karena karya tersebut mengekspresikan emosi sang seniman. Ciri tambahannya ialah ekspresi dari seniman ini memungkinkan audiens turut mengalami emosi yang sama. Namun teori ini perlu diuji: apakah sah menjelaskan kesedihan sebuah puisi dengan mengatakan bahwa puisi itu sebenarnya mengekspresikan kesedihan penciptanya? Teori kedua tidak merujuk pada emosi seniman. Relasi yang lebih sentral justru antara karya dan audiens: karya dirancang untuk membangkitkan emosi pada audiens atau merepresentasikan emosi bagi mereka. Tetapi apa beda "membangkitkan" dan "merepresentasikan"? Apa hubungan antara merepresentasikan emosi dan mengekspresikannya? Alternatif ketiga justru membela gagasan bahwa karya seni bisa mengekspresikan emosi secara otonom, tanpa harus terikat pada emosi seniman maupun audiens.

Sebelum itu, perlu catatan historis agar kekhususan masalah ini terlihat. Gagasan bahwa karya seni mengekspresikan emosi seniman muncul bersama romantisisme pada awal abad ke-19.[3.1] Sebelum itu, konsep yang dominan adalah karya seni merupakan representasi realitas[3.2]. Konsep representasi ini bisa dipahami dengan banyak cara dan menimbulkan sejumlah persoalan, tetapi yang penting di sini ialah

[3.1] Terutama di Britania Raya lewat puisi William Wordsworth—misalnya *Lyrical Ballads* (1798)—atau di Jerman lewat lukisan Caspar David Friedrich, misalnya *Wanderer above the Sea of Fog* (1818).

[3.2] Karya-karya utama dalam tradisi ini adalah *Republic* karya Plato dan *Poetics* karya Aristoteles, meskipun tumpang tindih antara konsep imitasi (mimesis) mereka dan konsep representasi tetap problematis. Pertanyaan intinya adalah: apakah karya seni harus meniru / mengimitasi realitas? Jika ya, apa arti "imitasi" di sini? Realitas seperti apa yang sebenarnya harus diimitasi?

konsep representasi kemudian tergeser oleh konsep ekspresi. Hal ini tampak misalnya dari pernyataan terkenal penyair romantik Inggris William Wordsworth (1770–1850) dalam pengantar *Lyrical Ballads*: "puisi yang baik adalah luapan spontan dari perasaan yang kuat" (Wordsworth and Coleridge [1800] 1991, 237). Walaupun menurut Wordsworth "arus perasaan kita yang terus-menerus dimodifikasi dan diarahkan oleh pikiran kita" (237), dan tujuannya adalah menggambarkan serta memberi warna pada kehidupan sehari-hari, ekspresi emosi tetap menjadi pusat perhatian—bukan hanya untuk menilai puisi, tetapi belakangan juga untuk mendefinisikan seni secara umum.

3.1 TEORI EKSPRESI SENI

Pada bagian ini, kita mulai dengan memaparkan Teori Ekspresi Seni lewat dua pembela terkenalnya: Leo Tolstoy (1828–1910) dalam *What is Art?* dan R.G. Collingwood (1889–1943) dalam *The Principles of Art*. Setelah itu, kita akan melihat sejumlah kritik terhadap teori ini.

Misalnya, Anda membaca sebuah puisi dan kemudian menyebut puisi tersebut mengekspresikan kemarahan. Secara spontan, kita cenderung menjelaskan puisi itu mengekspresikan kemarahan penyairnya. Lebih tepatnya, rujukan pada kemarahan seniman berfungsi sekaligus sebagai pembenaran atas deskripsi kita, dan sebagai penjelasan atas puisi itu sendiri—dalam arti, penyair diasumsikan mengalami perasaan tersebut lalu menciptakan puisi berdasarkan perasaan itu. Penjelasan ini bisa diperdalam dengan perangkat sastra dan filsafat.

Tolstoy memaparkan Teori Ekspresi Seni di bab 5 *What Is Art?*. Empat bab pertamanya membahas keindahan, karena keindahan sering dipakai sebagai kriteria pembeda seni dan non-seni. Tolstoy mengkritik penggunaan gagasan keindahan itu, lalu menawarkan ukuran lain: ekspresi emosi. Gagasan keindahan dianggap terlalu diperdebatkan, sehingga tidak bisa menjadi definisi seni. Karena itu Tolstoy memilih

opsi lain dengan menempatkan seni dalam kerangka yang lebih luas: "syarat-syarat kehidupan manusia" (Tolstoy 1904, 47). Seni dipandang sebagai salah satu syarat tersebut, atau lebih tepatnya "salah satu sarana hubungan antarmanusia" (47). Lalu Tolstoy mendefinisikan seni sebagai berikut:

> Membangkitkan kembali dalam diri sendiri suatu perasaan yang pernah dialami, dan setelah membangkitkannya, lalu melalui gerak, garis, warna, bunyi, atau bentuk yang diungkapkan lewat kata-kata, menyalurkan perasaan itu agar orang lain mengalami perasaan yang sama: itulah aktivitas seni.
>
> Seni adalah aktivitas manusia, yakni ketika seseorang secara sadar, melalui tanda-tanda lahiriah tertentu, menyampaikan kepada orang lain perasaan yang pernah ia jalani; dan orang lain itu terjangkiti oleh perasaan tersebut lalu ikut mengalaminya. (Tolstoy 1904, 50)

Definisi ini mengandaikan: pertama, adanya seniman, audiens, dan emosi; kedua, perpindahan emosi dari seniman ke audiens bersifat intensional ("secara sadar"); ketiga, perpindahan tersebut menuntut penghadiran kembali emosi ke dalam diri dan kejernihan atas apa yang dialami; keempat, ekspresi bertumpu pada medium artistik tertentu (gerak, garis, warna, bunyi, kata).

Dengan demikian, Tolstoy merangkai model seni yang dinamis, menekankan pelaku, tindakan, dan sarana yang terlibat dalam pengalaman serta praktik seni. Bagi Tolstoy, model ini lebih tepat daripada kriteria keindahan karena ia menangkap hakikat seni melalui praktiknya.

Collingwood juga menyoroti aspek-aspek ini, memakai konsep ekspresi untuk mendefinisikan seni dalam Teori Ekspresi versinya sendiri. Nilai tambahnya dibanding Tolstoy terletak pada pembedaan yang ia buat antara sekadar keluarnya emosi dan ekspresi artistik:

> Ketika seseorang mengekspresikan emosi, maksudnya kira-kira begini. Mula-mula ia sadar bahwa ia memiliki suatu emosi, teta-

> pi belum sadar emosi itu apa. Apa yang ia sadari hanyalah gangguan atau gejolak di dalam dirinya, tetapi ia belum tahu sifatnya. Dalam keadaan ini, ia hanya bisa berkata: "Saya merasa ... saya tidak tahu apa yang saya rasakan." Dari kondisi tak berdaya dan tertekan ini ia keluar dengan melakukan sesuatu yang kita sebut mengekspresikan diri. Ini kegiatan yang berkaitan dengan apa yang kita sebut bahasa: ia mengekspresikan diri dengan berbicara. Ini juga berkaitan dengan kesadaran: emosi yang diekspresikan adalah emosi yang sifatnya kini tak lagi tidak disadari oleh orang yang merasakannya. Ini juga berkaitan dengan cara ia merasakan emosi itu. Saat belum diekspresikan, ia merasakannya secara tertekan dan tak berdaya; saat sudah diekspresikan, rasa tertekan itu lenyap. Pikirannya menjadi lebih ringan dan lega. (Collingwood 1960, 109–10)

Pada awal proses penciptaan, menurut Collingwood, tidak ada emosi siap pakai yang tinggal dituangkan. Justru yang ada gangguan atau gejolak, rasa batin yang sifat dan penyebabnya belum jelas. Melalui aktivitas mengekspresikan diri (dengan bahasa sebagai model utamanya), gangguan itu dijernihkan, disadarkan, dan ditransformasikan menjadi emosi yang teridentifikasi, sekaligus meredakan gejolak individu. Jadi, Collingwood membahas ekspresi emosi secara lebih dalam dan halus, dengan uraian tindakan serta dampaknya pada individu. Namun ia mengesampingkan dimensi lain yang ditekankan Tolstoy, seperti pentingnya audiens dan sarana ekspresi artistik. Pembahasan ini menjadi titik berangkat bagian berikutnya.

3.2 AUDIENS, IDENTITAS, DAN KEBERADAAN EMOSI DALAM PENCIPTAAN SENI

Teori ekspresi seni, baik versi Tolstoy maupun Collingwood masih menimbulkan pertanyaan. Kita bisa mengajukan keberatan-keberatan yang sesuai dengan unsur-unsur utamanya.

Keberatan pertama menyangkut apakah audiens memang niscaya diperlukan untuk menyampaikan emosi. Menariknya, dalam versi Collingwood (1960), "ekspresi emosi lewat tuturan *bisa* ditujukan kepada seseorang; tetapi jika demikian, itu bukan dilakukan dengan tujuan membangkitkan emosi serupa pada dirinya" (110, huruf miring dari saya). Berbeda dari versi Tolstoy. Bagi Tolstoy, seni sebagai aktivitas adalah menyalurkan emosi kepada orang lain; bagi Collingwood, relasi seni dengan audiens hanya kemungkinan, bukan keharusan. Konsekuensinya, sebenarnya ada dua versi Teori Ekspresi Seni, yang oleh Noël Carroll dalam *Philosophy of Art* disebut "teori transmisi" dan "teori solo" (Carroll 1999, 65).

Apa masalahnya? Keberatan pada teori transmisi: "orang bisa membuat karya seni untuk dirinya sendiri" tanpa niat mempublikasikannya (misalnya dalam sastra) atau memamerkannya (misalnya lukisan, patung) (Carroll 1999, 67). Jika karya itu dibaca atau dilihat orang lain, mereka tetap menilainya sebagai karya seni. Jika senimannya menyembunyikannya pun, karya itu tetap karya seni. Sanggahannya bisa seperti ini, bahwa tindakan menulis puisi, melukis, atau mencipta musik sudah menggunakan medium publik, yang membuat emosi menjadi publik, dan "mengindikasikan niat untuk berkomunikasi kepada orang lain" (67).

Sebuah solusi bisa dikembangkan dari dua catatan serupa. Pertama, ada beda antara audiens aktual dan audiens potensial. Seniman mungkin tidak ingin menyapa audiens tertentu, tetapi tetap membuat karya yang secara desain bisa dikomunikasikan kepada audiens potensial. Kedua, niat berkomunikasi kepada orang lain bisa dipertanyakan tanpa menolak fakta komunikasinya. Sekalipun seniman tidak berniat mengomunikasikan emosi, karya tetap bisa mengomunikasikannya. Dua catatan ini bertemu pada satu ide bahwa komunikasi adalah potensialitas, bukan selalu niat awal, bahkan bukan selalu fakta aktual. Potensialitas ini

menjadi aktual ketika karya dipertemukan dengan publik. Gagasan ini mempertahankan dua hal sekaligus, orang bisa membuat karya untuk dirinya sendiri, dan medium yang dipakai tetap dapat diakses publik.

Ada keberatan kedua terhadap versi transmisi, yaitu soal identitas emosi yang diklaim berpindah dari seniman ke audiens. Identitas di sini, pertama, berarti audiens mengalami emosi yang sama dengan seniman, yang mengandaikan seniman memang mengalami emosi itu lalu mentransmisikannya. Tapi apakah ini selalu benar? Penyair bisa mengekspresikan duka, sementara audiens justru merasakan kekaguman terhadap ekspresi itu. Contohnya puisi Victor Hugo "Tomorrow, At Dawn" (1856), terkait kematian putrinya:

> Besok saat fajar, ketika dataran mulai terang,
> Aku akan pergi. Kau menungguku: aku tahu itu.
> Aku akan melintasi hutan, melintasi punggung gunung.
> Aku tak sanggup lagi terus menjauh darimu.
> Aku akan berjalan dengan mata tertuju ke dalam diri—
> Dunia di sekeliling tak akan kudengar, tak akan kulihat—
> Sendiri, tak dikenal, tangan terlipat, punggung membungkuk;
> Dan siang maupun malam akan sama bagiku.
> Aku tak akan melihat emas suram senja
> Maupun layar-layar jauh di Harfleur;
> Dan ketika tiba, akan kutaruh di pusaramu
> Setangkai heather berbunga dan sehelai holly. (Hugo 2004, 199)

Emosi yang diekspresikan dan emosi yang dialami tidak harus sama: Hugo mengekspresikan kesedihan, kehancuran batin, dan keterasingan; audiens mungkin merasakan duka juga, tetapi sekaligus belas kasih, bahkan lebih umum lagi, kekaguman atas ekspresi cinta semacam itu.

"Identitas" juga menyentuh soal identifikasi emosi. Apakah audiens harus mengalami "emosi itu-itu juga", seolah emosi selalu bisa diidentifikasi dengan jelas? Padahal banyak emosi bersifat umum dan kabur. Emosi tidak selalu terindividualisasi; ia bisa bersifat bersama. Emosi juga tidak selalu tegas; sering samar. Dalam contoh di atas, emosi saling

bertumpuk, ada yang tersurat, ada yang hanya tersirat. Memang, bisa jadi justru fungsi karya seni adalah mengindividualkan dan memperjelas emosi kita. Tetapi gagasan ini hanya cocok untuk sebagian praktik artistik; misalnya, puisi hanya kadang-kadang menjadi pemanggilan emosi yang kusut dan saling melilit.

Pada akhirnya, Teori Ekspresi Seni mengandaikan bahwa seniman mengalami emosi tertentu. Namun tidak pasti bahwa ia harus mengalami emosi itu sendiri. Apakah penulis thriller harus merasa takut agar karyanya mengekspresikan dan memunculkan rasa takut pada audiens? Bisa jadi yang ia rasakan justru kegairahan saat berusaha menghasilkan efek takut. Keberatan ini bukan lagi soal identitas emosi, melainkan soal keberadaan emosi itu sendiri di akar relasi potensial antara seniman dan audiens. Mengapa seniman harus mengalami emosi tertentu dalam penciptaan? Tentu sulit membela ide bahwa seniman tidak mengalami emosi sama sekali. Tetapi bukan berarti emosi selalu menjadi sebab, alasan, atau objek penciptaan. Dalam arti ini, emosi tidak selalu niscaya bagi proses kreatif.

3.3 MEMBANGKITKAN DAN MEREPRESENTASIKAN EMOSI

Kritik-kritik tadi bukan berarti menolak ekspresi emosi dalam seni, tetapi yang ditolak hanya gagasan bahwa seni harus didefinisikan sebagai ekspresi emosi seniman kepada audiens melalui sarana tertentu. Kritik ini justru membuka deskripsi lain tentang hubungan karya seni dan emosi, seperti pembangkitan (*elicitation*) dan representasi (*representation*) emosi akan kita bahas pada bagian ini.

Pendekatan retorika pada karya sastra yang mengatakan karya membangkitkan emosi adalah gagasan klasik. Retorika menguraikan teknik untuk menghasilkan respons audiens sesuai konteks. Di ranah yudisial, pengacara harus meyakinkan hakim tentang fakta masa lalu agar menang perkara. Di ranah politik, politisi dan warga saling meyakinkan

untuk memutuskan masa depan berdasarkan apa yang bermanfaat atau merugikan negara. Dalam pidato pujian publik, pembicara harus memuji atau menghibur. Di semua kasus ini, retorika menyediakan sarana non-linguistik (sikap tubuh, gestur, dan seterusnya) dan sarana linguistik (pola argumen seperti *enthymeme* dan majas) yang sama-sama memainkan serta membangkitkan reaksi emosional demi meyakinkan dan membujuk.

Melampaui ranah-ranah khusus itu, kritik sastra dan estetika juga memakai (di antara perangkat lain) majas yang dikaji dan disistematisasi retorika. Tujuannya bukan cuma mendeskripsikan karya sastra dan gayanya, tetapi juga menunjukkan bagaimana seniman dan penulis memanfaatkan majas sebagai sarana membangkitkan emosi. Perhatikan bait pertama "Orphans' New Year Gifts" karya Rimbaud (1870):

> Ruangan dipenuhi bayang dan lirih sedih
> Bisikan redup dua anak kecil,
> Kepala mereka masih berat oleh mimpi
> Di balik tirai putih panjang yang bergerak pelan ...
> Di luar, burung-burung bergerombol mencari hangat,
> Sayap merunduk pada langit kelabu.
> Dan Tahun Baru, menyeret kabut,
> Menjuntai gaun saljunya di tanah,
> Tersenyum lewat air mata, dan menggigilkan sebuah lagu ...
> (Rimbaud 2001, 3)

Ciri pentingnya ialah struktur umum yang disusun lewat kontras dua lokasi, ruangan dan luar, namun juga kesinambungan di antara keduanya: bayang dalam ruangan bergaung pada bisik sedih anak yatim, sementara kabut Tahun Baru dan "tersenyum lewat air mata" menggemakan kesedihan itu dari luar. Dan yang lebih penting lagi adalah personifikasi Tahun Baru, ia menyeret kabut, menjuntai gaun salju, tersenyum lewat air mata, dan menggigilkan lagu—hadir sebagai sosok di luar yang memantulkan duka anak-anak yatim di dalam. Majas ini ber-

kontribusi pada munculnya kesan visual dan emosional, gambaran terbentuk perlahan, lalu rasa sedih naik dan menyelimuti seluruh bait.

Cara alternatif untuk menjelaskan pembangkitan emosi ini bisa ditemukan dalam esai T.S. Eliot tentang "Hamlet and His Problems" lewat istilah "korelasi objektif" (*objective correlative*). Di sana ia mencoba menjelaskan apa yang menurutnya menjadi kegagalan *Hamlet*. Titik berangkatnya adalah persetujuannya bahwa "emosi esensial drama itu adalah perasaan seorang anak laki-laki [Hamlet] terhadap ibu yang bersalah" (Eliot 1939, 144). Jika ada kegagalan, katanya, itu karena "Hamlet didominasi oleh emosi yang tak terungkapkan ... kebingungan Hamlet karena tidak adanya padanan objektif bagi perasaannya merupakan perpanjangan dari kebingungan penciptanya dalam menghadapi masalah artistiknya" (145). Sebaliknya, inilah kaidah yang dibela Eliot:

> Satu-satunya cara mengekspresikan emosi dalam bentuk seni adalah dengan menemukan "korelasi objektif"; dengan kata lain, serangkaian objek, suatu situasi, suatu rantai peristiwa yang menjadi rumus bagi emosi tertentu itu; sehingga ketika fakta-fakta eksternal yang harus berujung pada pengalaman indrawi dihadirkan, emosi itu segera terbangkitkan. (Eliot 1939, 145)

Emosi dalam drama dan secara lebih umum dalam karya sastra harus punya korelasi objektif, yakni "padanan yang tepat" yang ditandai "kecukupan penuh antara yang eksternal dan emosi." Konkretnya, emosi hadir dalam deskripsi situasi, peristiwa, tokoh, dan reaksi yang memperlihatkan emosi tersebut; karenanya emosi direpresentasikan secara penuh, dan representasi itulah yang membangkitkan emosi pada audiens. Menurut Eliot, contoh korelasi objektif yang baik ada pada *Macbeth*:

> Anda akan menemukan bahwa keadaan batin Lady Macbeth saat berjalan dalam tidurnya telah dikomunikasikan kepada Anda melalui akumulasi terampil dari kesan-kesan indrawi yang dibayangkan; kata-kata Macbeth ketika mendengar kematian

> istrinya menyerang kita seolah-olah, mengingat urutan peristiwa, kata-kata itu dilepaskan secara otomatis oleh peristiwa terakhir dalam rangkaian itu. (Eliot 1939, 145)

Meski begitu, terlalu dangkal jika pembangkitan emosi dipahami semata sebagai produksi kausal emosi lewat majas. Seperti dikatakan Danto dalam pembahasannya atas Aristoteles dan retorika di bagian akhir *The Transfiguration of the Commonplace*:

> Jika yang ingin mereka (para retorikus) bangkitkan adalah kemarahan, maka mereka akan tahu bagaimana menggambarkan objek yang dituju sedemikian rupa sehingga kemarahan terhadap objek itu tampak sebagai satu-satunya respons yang dapat dibenarkan. Pada akhirnya, seperti halnya keyakinan dan tindakan—berbeda dari sekadar persepsi atau gerakan tubuh belaka—emosi, yang mungkin juga berbeda dari sekadar perasaan mentah, tertanam dalam struktur pembenaran. Ada hal-hal yang kita tahu memang seharusnya kita rasakan, ketika suatu situasi dipahami atau digambarkan dengan cara tertentu. (Danto 1981, 169)

Jadi, membangkitkan emosi dalam karya (sastra) bukan sekadar soal sebab-akibat. Karya seni, majas, atau gayanya disusun sedemikian rupa sehingga respons emosional tertentu patut muncul. Dengan kata lain, tidak semua emosi sah, hanya sebagian emosi yang dapat dibenarkan di hadapan karya tertentu.

Simpulan bagian ini ialah meskipun karya seni tidak harus mengekspresikan emosi seniman, karya tetap dapat membangkitkan emosi audiens lewat sarana artistik misalnya majas dalam sastra atau lewat representasi emosi melalui pilihan objektivitas yang "berkorelasi", seperti rangkaian aksi dalam drama atau susunan bentuk-warna dalam lukisan.

3.4 EKSPRESI OTONOM

Gagasan pada bagian sebelumnya, bahwa karya seni bisa merepresentasikan emosi, membuka jalan untuk kembali ke konsep ekspresi, tetapi

dengan cara berbeda dari Teori Ekspresi Seni di bagian awal. T.S. Eliot nyaris memakai "representasi" dan "ekspresi" secara bergantian, padahal dua istilah ini perlu diperjelas. Apa artinya jika karya seni bukan hanya merepresentasikan, tetapi juga mengekspresikan emosi dengan sendirinya? Di sini, analisis yang lebih teliti atas konsep ekspresi dibutuhkan.

Dalam penilaian sehari-hari, kita bisa berkata suatu puisi terasa sedih, suatu musik terasa riang sementara yang lain putus asa, atau gaya bangunan tertentu terasa dingin. Maka muncul pertanyaan: bisakah karya seni mengekspresikan emosi secara mandiri? Dan masalahnya ada dimana? Seperti dijelaskan Oets K. Bouwsma dalam "The Expression Theory of Art":

> Pemakaian istilah emosional—sedih, ceria, gembira, tenang, gelisah, penuh harap, jenaka, dst.—untuk mendeskripsikan musik, puisi, lukisan, dan seterusnya memang lazim. Selama deskripsi seperti ini diterima dan dipahami secara polos, tentu tak ada teka-teki. Tetapi hampir semua orang bisa mengerti dorongan di balik pertanyaan "Bagaimana mungkin musik itu sedih?" dan respons spontan "Tentu tidak bisa." (Bouswma 1959, 74)

Bagaimana menjelaskan penggunaan istilah emosional yang sekaligus terasa wajar dan mustahil ini? Yang diasumsikan dalam kalimat "musik tidak bisa sedih" adalah "... seperti seseorang bisa sedih." Karena itu, menurut Bouwsma, menarik membandingkan beberapa penggunaan kata "sedih": "Cassie sedih," "anjing Cassie sedih," "buku Cassie sedih," dan "wajah Cassie sedih." Pada kasus pertama, kita bisa membayangkan Cassie mendengar kabar kematian orang dekat dan menangis, atau membaca puisi indah namun sedih lalu menjadi sedih—dengan atau tanpa tangis. Pada kasus kedua, masuk akal menyebut anjing itu sedih, tetapi apakah ia menangis? Kita memang tidak mengharapkan anjing mengekspresikan sedih dengan cara manusia (anjing tidak menahan isakan). Kasus ketiga bisa diparafrasekan buku itu membuat Cassie

sedih. Pada kasus terakhir, tanda-tanda sedih mungkin tampak jelas di wajah Cassie, tetapi itu belum jaminan ia benar-benar sedih.

Lalu apa kesimpulannya untuk pernyataan "musik itu sedih"? Pernyataan ini tidak sama dengan "Cassie sedih dan menangis karena kematian anggota keluarganya," juga tidak sama dengan "Cassie sedih tapi tidak menangis," dan tidak sama dengan "anjingnya sedih namun tidak menangis": lagu jelas tidak menangis atau menahan air mata. Pernyataan itu lebih mirip "bukunya sedih," dipahami sebagai menghasilkan sedih, tetapi juga secara khusus sedih pada dirinya sendiri, seperti wajah bisa tampak sedih, entah wajah asli atau gambar. Buku, musik, dan wajah sama-sama mengekspresikan kesedihan, namun dengan modus yang khas.

Bagaimana menjelaskan bentuk ekspresi ini? Apakah contoh-contoh tadi benar-benar setara? Salah satu jawabannya ada pada teori ekspresi Nelson Goodman dalam *Languages of Art*, yang bertumpu pada konsep eksemplifikasi dan metafora.

Ekspresi dapat dipandang sebagai sejenis eksemplifikasi—relasi sesuatu dengan sifat-sifat tertentu. Misalnya, sampel kain mengeksemplifikasi kasmir, karena (1) ia memang terbuat dari kasmir, jadi memiliki sifat itu; (2) sebagai sampel, ia merujuk pada sifat tersebut. Sebaliknya, sesuatu bisa merujuk pada kasmir tanpa memiliki sifat terbuat dari kasmir, seperti deskripsi verbal tentang kain itu.

Namun definisi ini belum cukup untuk menjelaskan deskripsi karya seni sebagai pengekspresi emosi tertentu. Memang benar, puisi sedih memiliki sifat "sedih" dan merujuk pada kesedihan secara umum. Tetapi bagaimana mungkin puisi sedih "terbuat dari kesedihan" atau dideskripsikan secara harfiah sebagai sedih? Puisi tidak dideskripsikan secara literal sebagai sedih, melainkan secara metaforis; kepemilikan si-

fatnya bukan literal, melainkan metaforis.[3.3] Maka, puisi mengeksemplifikasi kesedihan karena (1) merujuk pada kesedihan, dan (2) memiliki kesedihan (3) secara metaforis.

Mungkin ada keberatan gagasan kandungan metaforis terdengar kabur, seolah kepemilikan literal selalu jelas (misalnya "batu ini keras"). Tetapi dalam praktik deskripsi terhadap benda, peristiwa, orang, dan lain-lain, kita memang kerap mengatribusikan sifat secara metaforis—dan dari situ melihat eksemplifikasi sifat tersebut. Selanjutnya, karena metafora, berarti kesedihan itu tidak "sungguh-sungguh" ada dalam puisi. Faktanya, deskripsi metaforis kadang jauh lebih objektif-benar daripada deskripsi literal. Menyebut seseorang sebagai "Don Quixote" atau "Don Giovanni" (artinya orang itu secara metaforis memiliki dan mengeksemplifikasi sifat Don Quixote/Don Giovanni) sering tidak problematis. Sebaliknya, mendeskripsikan suatu entitas secara literal sebagai virus atau organisme justru kadang memicu kesulitan nyata dan perbedaan tajam antarsaintis. Dalam pengertian ini, pernyataan bahwa lagu atau puisi mengekspresikan emosi tertentu bisa sepenuhnya objektif.

3.5 KESIMPULAN

Pada akhirnya, klaim sehari-hari bahwa karya seni mengekspresikan emosi memang mengandung kebenaran. Jadi persoalannya terletak bukan pada klaim itu sendiri, melainkan pada bagaimana filsafat menjelaskannya. Di filsafat kontemporer ada banyak penjelasan, tetapi tidak semuanya mampu menerangkan klaim sehari-hari tentang ekspresi emosi dalam karya seni.

[3.3] Goodman (1968) membedakan deskripsi literal dan deskripsi metaforis sebagai berikut. Sebuah deskripsi disebut literal ketika kata-kata dipakai dengan cara yang biasa dan lazim (misalnya, menggunakan kata "hijau" untuk menggambarkan rumput). Namun, deskripsi itu menjadi metaforis ketika kata-kata diterapkan pada hal-hal baru yang awalnya terasa tidak cocok untuk dijelaskan dengan kata-kata tersebut, lalu pada akhirnya bisa menerimanya (misalnya, menggunakan kata tentang warna untuk menggambarkan suasana hati).

Lebih spesifik lagi, semua unsur yang disebut Tolstoy menarik bagi siapa pun yang serius pada seni: relasi seniman dan audiens, berbagi emosi, serta sarana yang dipakai untuk itu. Semua unsur ini memang bagian dari pengalaman dan praktik seni kita. Salah satu kelebihan analisis Tolstoy adalah menempatkan karya seni dalam konteks luas tersebut: praktik dan pengalaman manusia. Namun di saat yang sama, muncul masalah filosofis dari deskripsi umum ini, unsur mana yang sungguh esensial bila kita ingin memahami ciri khas karya seni terkait emosi, yaitu ekspresivitas.

Bab ini berupaya menunjukkan ekspresivitas intrinsik karya seni—di samping kemampuannya membangkitkan dan merepresentasikan emosi—dengan pada akhirnya menyingkirkan ketergantungan mutlak pada pengalaman emosi seniman maupun audiens. Ini bukan untuk menolak realitas pengalaman tersebut, juga bukan untuk mengecilkan pentingnya bagi seniman dan audiens, melainkan untuk menegaskan bahwa ekspresivitas karya bisa ditemukan pada karya itu sendiri, karya dapat dideskripsikan sebagai pengekspresi emosi tertentu.

Lebih jauh lagi, bisa dikatakan bahwa kunci ekspresivitas ada pada cara kerja karya seni. Misalnya bagaimana lukisan mendeskripsikan lanskap, memiliki karakteristik tertentu (warna, garis), dan merujuk pada sedih atau gembira. Apa yang dimiliki karya (karakteristik) dan apa yang dilakukannya (deskripsi dan rujukan) menjadi pusat untuk memahami bagaimana karya seni pada akhirnya mengekspresikan emosi. Langkah berikutnya adalah kembali ke pengalaman dan praktik kita: bagaimana keduanya membentuk kemampuan kita menangkap emosi yang diekspresikan karya seni, dan apa peran pengalaman serta praktik dalam memahami ekspresivitas karya?

REFERENSI

Bouswma, Oets K. 1959. "The Expression Theory of Art." Dalam *Aesthetics and Language*, diedit oleh William Elton, 73–99. Oxford: Blackwell.

Carroll, Noël. 1999. *Philosophy of Art*. London and New York: Routledge.

Collingwood, Robin G. 1960. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Danto, Arthur. 1981. *The Transfiguration of the Commplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Eliot, Thomas Stearns. 1939. *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited.

Hugo, Victor. 2004. *Selected Poems of Victor Hugo*. Diterjemahkan oleh E. H. dan A. M. Blackmore. Chicago: Chicago University Press.

Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art*. Indianapolis: The Bobs-Merrill Company.

Rimbaud, Arthur. 2001. *Collected Poems*. Diedit oleh Martin Sorrell. Oxford: Oxford University Press.

Tolstoy, Leo. 1904. *What is Art?* Diterjemahkan oleh Aylmer Maude. New York: Funk & Wagnalls.

Wordsworth, William dan Coleridge, Samuel Taylor. [1800] 1991. *Lyrical Ballads*. Diedit oleh R. L. Brett dan A. R. Jones. 2nd ed. London: Routledge.

4

Apa Hubungan antara Seni dan Moralitas?

MATTEO RAVASIO

BAB ini membahas sejumlah persoalan yang muncul ketika kita menelaah relasi antara seni dan moralitas.[4.1]

Bagian pertama akan mempertanyakan apakah nilai artistik dan nilai moral sebuah karya bisa saling memengaruhi?[4.2] Ada yang menolak gagasan ini. Menurut mereka, karya seni memang bisa dinilai bermoral atau tidak bermoral, tetapi penilaian itu tidak relevan untuk menilai mutu artistiknya. Filsuf lain tidak sepakat, mereka berusaha menunjukkan bahwa cacat moral pada karya dapat menurunkan nilai artistiknya, dan sebagian berpendapat bahwa dalam kondisi tertentu cacat moral justru bisa menambah kekuatan artistik sebuah karya.

4.1 Bab ini membahas perdebatan tentang interaksi nilai sebagaimana muncul dalam estetika analitik kontemporer. Terkait gambaran umum tentang perdebatan serupa dalam estetika Tiongkok, lihat Peng (2016).

4.2 Dalam literatur, kita menemukan dua istilah: "nilai artistik" dan "nilai estetik." Demi konsistensi, saya memilih menggunakan "nilai artistik" di seluruh bab ini.

Bagian kedua mengkaji apakah dan bagaimana karya seni dapat memperkaya pengetahuan serta pemahaman moral kita. Sebagian filsuf skeptis terhadap kemungkinan ini, karena tidak jelas jenis pengetahuan apa yang sebenarnya bisa disalurkan novel atau lukisan. Sedangkan yang lain menantang skeptisisme itu dengan mempertanyakan anggapan bahwa pengetahuan moral diperoleh dengan cara yang sama seperti kita mempelajari kebenaran di bidang lain.

4.1 INTERAKSI ANTARA NILAI ARTISTIK DAN NILAI MORAL

4.1.1 Pandangan Anti-Interaksionis: Otonomisme Radikal dan Otonomisme Moderat

Kita mulai dari dua posisi anti-interaksionis, yaitu posisi yang menolak bahwa nilai moral sebuah karya (jika memang ada) bisa berpengaruh pada nilai artistiknya. Posisi pertama adalah otonomisme radikal. Menurut pandangan ini, karya seni tidak dapat dinilai dalam istilah moral. "Otonomisme" berarti memisahkan nilai artistik dari nilai moral sebagai dua ranah yang berdiri sendiri. Kata sifat "radikal" menegaskan pemisahan total, bukan hanya keduanya tidak pernah saling memengaruhi, tetapi menilai objek seni secara moral pun dianggap tidak masuk akal.

Salah satu cara menjelaskan otonomisme radikal adalah lewat konsep kesalahan kategori (*category mistake*). Kesalahan kategori terjadi ketika sebuah sifat disematkan pada objek yang secara jenis tidak mungkin memiliki sifat itu. Misalnya, mengatakan angka tiga itu "berbau" jelas salah kategori, karena "berbau" bukan sifat yang bisa dimiliki angka (sebagai entitas abstrak). Para otonomis radikal berpendapat bahwa memberi sifat etis pada karya seni juga salah kategori, karena karya seni dianggap tidak mendukung atribusi sifat semacam itu.

Richard Posner mengakui bahwa seni dapat merepresentasikan tindakan yang baik atau buruk secara moral. Namun menurutnya, itu be-

lum cukup untuk menyimpulkan bahwa seni itu sendiri bermoral atau tidak bermoral. Tindakan dan sikap yang direpresentasikan hanyalah "bahan mentah" karya seni (Posner 1997, 7). Bagi Posner, seni baru layak dinilai secara etis jika ia benar-benar mampu mendidik moral—yakni memengaruhi rasa benar-salah penikmatnya. Tetapi Posner tegas menolak bahwa seni punya daya didik moral semacam itu. Karenanya, posisi Posner cenderung menuju otonomisme radikal.[4.3]

Masalahnya, otonomisme radikal terasa kurang meyakinkan. Dalam praktik, kritikus maupun penikmat biasa kerap melontarkan penilaian moral terhadap karya seni. Kalau karya seni memang tak bisa dinilai secara moral, otonomisme radikal perlu menjelaskan mengapa kita secara sistematis terus melakukan penilaian etis terhadap karya.

Di titik ini, otonomisme moderat terlihat lebih masuk akal. Posisi ini menerima bahwa karya seni bisa dinilai secara etis, tetapi menegaskan bahwa penilaian etis itu tidak pernah memengaruhi nilai artistiknya. Artinya, karya bisa disebut jahat atau luhur secara moral, sambil tetap dinilai sebagai pencapaian artistik tingkat tinggi, karena dua jenis penilaian itu tidak saling beririsan.

Pandangan ini lebih selaras dengan cara orang berbicara tentang seni dalam kehidupan sehari-hari. Kita bisa memuji mutu artistik sebuah karya sambil tetap keberatan pada sikap moral yang ditampilkannya. Contoh klasiknya, orang dapat tetap menganggap karya *Ring Cycle* Wagner sebagai karya apik, sembari mengutuk antisemitisme implisit di dalamnya. Bagi otonomis moderat, kasus seperti ini jadi alasan untuk memisahkan evaluasi artistik dan etis.

Meski populer, anti-interaksionisme dalam bentuk otonomisme moderat tetap menemui beberapa keberatan. Pertama, posisi ini tampak tidak selaras dengan banyak praktik kritik seni, di mana pertim-

[4.3] Lihat bagian Seni dan Pengetahuan Moral di bawah yang membahas pandangan Posner tentang alasan seni tidak bisa mendidik secara moral.

bangan etis justru sering masuk dalam penilaian mutu artistik. Kedua, ia bertentangan dengan intuisi sebagian seniman sendiri tentang relasi moralitas dan kualitas karya. Seorang kartunis, misalnya, bisa merasa bahwa keberhasilan artistiknya bergantung pada kualitas moral karyanya. Bila kartunnya hanya bertumpu pada ironi dangkal yang menyerang kelompok rentan, hasilnya bukan cuma bermasalah secara moral, tetapi juga gagal secara artistik.

Selain itu, otonomisme moderat juga rawan runtuh jika ada argumen yang berhasil menunjukkan bahwa nilai moral karya memang bisa memengaruhi nilai artistiknya. Bagian berikut membahas jenis argumen semacam itu.[4.4]

4.2 PANDANGAN INTERAKSIONIS: MORALISME MODERAT, ETISISME, DAN IMORALISME

Dalam tiga dekade terakhir, banyak filsuf mengajukan sanggahan kuat terhadap posisi anti-interaksionis sebagaimana kita bahas sebelumnya. Mereka berpendapat bahwa karakter moral suatu karya memang dapat berpengaruh pada nilainya sebagai seni.

Pandangan interaksionis berusaha menjelaskan legitimasi kritik etis, yang artinya praktik membawa penilaian etis pada karya ke dalam evaluasi artistiknya. Berikut beberapa proposal utama dari interaksionis.

4.2.1 Moralisme Moderat

Noël Carroll mengusulkan posisi interaksionis yang ia sebut moralisme moderat (Carroll 1996). Gagasan intinya ialah kadang cacat etis adalah cacat artistik, dan kadang keutamaan etis adalah keutamaan artistik.

Argumen utama moralisme moderat Carroll adalah "*uptake argument*" atau argumen penerimaan. Banyak karya seni menuntut

[4.4] Pembahasan terkait penilaian umum atas posisi-posisi otonomis, lihat Clavel-Vazquez (2018).

adanya keterlibatan emosional dari penikmatnya—karya itu memang dirancang untuk membangkitkan respons emosi tertentu pada audiens. Dalam proses ini, watak moral tokoh-tokoh serta peristiwa yang ditampilkan menjadi sangat penting untuk memastikan respons tersebut benar-benar terjadi. Carroll menelusuri gagasan ini hingga ke Aristoteles. Dalam *Poetics*, Aristoteles mengamati bahwa seorang pahlawan tragedi tidak boleh digambarkan sepenuhnya tanpa cela. Jika tokohnya terlalu sempurna, kita tidak akan merasakan belas kasih saat ia mengalami nasib buruk; yang muncul justru kemarahan atau rasa tidak adil. Di sini terlihat bahwa keberhasilan sebuah karya dalam menggugah emosi sangat bergantung pada bagaimana karakter dan peristiwanya dirancang secara moral.[4.5]

Kemampuan pengarang dalam membentuk karakter atau situasi yang tepat akan memengaruhi apakah audiens dapat memberikan respons emosional yang diharapkan. Kegagalan membangkitkan respons tersebut kadang terjadi karena pengarang tidak memahami respons etis yang semestinya muncul terhadap tokoh yang ia ciptakan. Ini jelas merupakan kegagalan etis: sang pengarang tidak mampu menangkap sikap moral yang pantas terhadap karakternya sendiri. Namun pada saat yang sama, kegagalan ini juga merupakan kegagalan artistik.

Carroll mencontohkannya lewat novel Bret Easton Ellis *American Psycho* (1991). Novel ini dimaksudkan sebagai satire terhadap kapitalisme, melalui figur pembunuh berantai dengan kekerasan brutal, mungkin untuk menunjukkan manusia diperlakukan seperti komoditas sekali pakai. Carroll mencatat bahwa banyak pembaca tidak mampu melewati kejutan brutalnya adegan-adegan itu, sehingga gagal menangkap niat satirisnya. Menurut Carroll, strategi Ellis mengandung kesalahan etis, ia meremehkan dampak pembunuhan brutal yang berlebihan pada res-

[4.5] Audiens yang peka secara moral kurang lebih berarti audiens yang terdiri dari orang-orang dengan rasa moral yang standar. Namun, seperti akan kita lihat, konsep ini bisa menimbulkan beberapa masalah bagi argumen Carroll.

pons emosi pembaca. Kesalahan ini lalu merusak tujuan satiris novel, dan pada akhirnya mengurangi nilai artistiknya.

Dua keberatan penting terhadap argumen *uptake* diajukan Berys Gaut (2007, 228–30).

Keberatan pertama menyasar konsep audiens peka moral. Carroll memerlukan konsep ini karena secara logis mungkin saja ada audiens yang secara moral menyimpang dan tidak mengalami masalah *uptake* terhadap karya yang immoral.

Contohnya film propaganda Nazi *Triumph of the Will* (Leni Riefenstahl, 1935). Kita bisa menduga, banyak penonton awal film ini tidak merasa terganggu oleh karya yang memuliakan Hitler. Dalam kasus tersebut, perspektif immoral karya tidak menghasilkan kegagalan *uptake*, sehingga tidak otomatis mengurangi nilai artistiknya. Artinya, argumen *uptake* hanya bekerja jika kita menerima dulu bahwa nilai artistik harus dinilai dari sudut pandang audiens yang peka moral; sementara Carroll dinilai belum memberi argumen kuat untuk premis ini.

Keberatan kedua sebagai berikut. Carroll menyatakan kegagalan *uptake* menjadi cacat artistik karena menghambat karya menyerap perhatian dan melibatkan emosi penonton. Tapi sekalipun kita terima bahwa penyerapan itu tujuan umum seni, tetap mungkin dibayangkan karya yang secara moral cacat justru berhasil menyerap perhatian dan emosi. Jadi, cacat moral tidak selalu menghalangi *uptake* dan keterlibatan yang berkelanjutan. Seperti dicatat Gaut, orang bisa saja terserap oleh *Triumph of the Will* justru karena perspektif moralnya yang menyimpang (2007, 228).

4.2.2 Etisisme

Gaut menilai ia punya strategi interaksionis yang lebih kuat daripada argumen *uptake* Carroll, yaitu argumen respons layak (*merited response*

argument). Argumen ini mirip secara struktur, tetapi mengarah ke posisi yang lebih tegas: etisisme. Etisisme lebih kuat daripada moralisme moderat. Kalau moralisme moderat hanya berkata "kadang" cacat/kutamaan moral menurunkan/menaikkan nilai artistik, etisisme menegaskan bahwa jika sebuah karya memiliki cacat/keutamaan moral yang relevan secara artistik, maka ia sekaligus cacat/keutamaan artistik.

Ringkasnya, argumen respons layak sebagai berikut. Karya seni biasanya berusaha memicu respons tertentu pada penikmatnya—dengan kata lain, karya "meresepkan" respons. Film horor, misalnya, meresepkan rasa takut ketika memakai musik menegangkan sebelum *jump scare*. Karya bisa berhasil atau gagal dalam meresepkan respons ini. Ada film horor yang menyusun adegan kejut sedemikian buruk sehingga gagal menimbulkan takut. Dalam kasus itu, respons yang diresepkan menjadi tidak layak (*unmerited*), karena karya tidak menyediakan syarat yang cukup agar respons itu pantas muncul.

Kadang respons jadi tidak layak karena alasan estetik: musiknya buruk, aktingnya tidak meyakinkan. Namun ada kalanya respons tak layak karena alasan etis. Misalnya, beberapa potret tuan tanah kaya oleh Gainsborough bisa dianggap meresepkan kagum/hormat pada figur yang memperoleh statusnya dengan cara-cara tak bermoral. Respons itu tidak layak bukan karena teknik lukisnya buruk, melainkan karena objek yang diminta untuk dikagumi memang secara moral menjijikkan. Dalam kasus seperti ini, karya menjadi kurang secara artistik karena perspektif moralnya cacat. Strategi ini tidak menuntut konsep audiens ideal peka moral seperti pada Carroll. Klaimnya lebih langsung bahwa nilai artistik karya terganggu karena ia bergantung pada respons yang semestinya tidak kita ambil, sebab tidak layak secara etis.

Etisisme juga berkomitmen pada klaim sebaliknya, bahwa perspektif moral yang terpuji akan menambah nilai artistik karya. Menurut Gaut, argumen respons layak mendukung ini juga, karena sikap etis

yang terpuji memberi alasan untuk menerima respons yang diresepkan karya.

Salah satu kritik terhadap etisisme adalah bahwa posisi ini tampak memandang nilai moral sebagai bagian penyusun nilai artistik (McGregor 2014, 454). Artinya, sikap moral yang tepat atau respons yang secara etis dianggap layak menjadi salah satu unsur yang membuat sebuah karya bernilai secara artistik. Masalahnya, jika demikian, etisisme berisiko berubah menjadi klaim yang dangkal. Sebab ia pada dasarnya hanya mengatakan bahwa nilai moral—yang sudah diposisikan sebagai bagian dari nilai artistik—tentu saja akan memengaruhi nilai artistik itu sendiri.

Kritik lain mempertanyakan apakah sikap yang diwujudkan karya terhadap objek imajiner layak dinilai secara etis.[4.6] Jika sikap itu diarahkan ke objek khayal, bukan objek nyata, apakah pantas memuji atau mencelanya secara moral? Gaut menolak keberatan ini, sikap terhadap objek imajiner tetap bisa dinilai etis. Contohnya, fantasi seksual seseorang yang seluruhnya berisi fantasi pemerkosaan terhadap perempuan imajiner tentu tetap layak dikecam. Namun contoh ini hanya membuktikan sebagian kasus; masih perlu argumen bahwa semua sikap terhadap objek imajiner bisa dinilai etis dan ini tetap perlu diperdebatkan.

Sangat penting menekankan bahwa etisisme tidak mengatakan menyeluruh bahwa karya yang cacat/terpuji secara moral pasti buruk/hebat secara artistik. Etisisme hanya mengatakan bahwa sikap moral yang diekspresikan karya ikut dihitung dalam evaluasi artistik. Jadi, karya yang memuat sikap immoral tetap bisa sangat bagus secara artistik karena memiliki kualitas penebus lain. Dalam kerangka etisisme, *Rape of Europa* karya Titian, misalnya, masih bisa dianggap karya besar meski mempromosikan sikap seksis (lihat Kotak 1).

4.6 Pembahasan atas keberatan ini, lihat Conolly (2000, 309–312).

Kotak 1: Cacat Etis dan Prestasi Artistik: *Rape of Europa* karya Titian



Gambar 4.1: *Rape of Europa*, karya Titian, via Wikimedia Commons. Karya ini domain publik.

Rape of Europa (1560–62) karya Titian sering dipuji sebagai pencapaian artistik kelas tinggi, menampilkan banyak ciri yang membuat Titian begitu penting dalam sejarah seni Barat.

Anne W. Eaton (2003) berargumen bahwa sebagian keunggulan artistik ini ternoda oleh cacat etis. Menurutnya, lukisan itu tidak sekadar merepresentasikan pemerkosaan, tetapi juga mengerotisasinya. Europa digambarkan seolah menikmati tindakan tersebut, padahal penculikan oleh Jupiter tetap jelas ditampilkan sebagai sesuatu yang dipaksakan dan tidak diinginkan. Dengan begitu, lukisan tersebut menampilkan pandangan etis yang cacat—seolah perempuan bisa menikmati kekerasan seksual meskipun tampak menolak.

Eaton menilai nilai artistik lukisan berkurang karena banyak unsur yang secara artistik kuat justru bergantung pada penerimaan kita terhadap perspektif etis yang cacat tadi. Ia menunjukkan bahwa warna-warna cerah, suasana tenang, ekspresi Europa yang sering dibaca lebih mendekati ekstase daripada sakit atau takut, serta komposisi yang mengarahkan pandangan ke area genital, semuanya berkontribusi pada sikap lukisan terhadap adegan pemerkosaan itu.

4.2.3 Imoralisme

Kita telah melihat bagaimana sejumlah pemikir berusaha menjelaskan bahwa cacat moral dalam sebuah karya dapat menurunkan nilai artistiknya. Namun, mungkinkah justru sebaliknya? Dapatkah kita membayangkan situasi di mana perspektif moral yang keliru dalam sebuah karya malah meningkatkan nilai artistiknya? Pandangan yang menjawab ya terhadap kemungkinan ini dikenal sebagai "imoralisme". Posisi ini menyatakan bahwa dalam kondisi tertentu, cacat moral bukan hanya tidak merusak kualitas artistik, tetapi justru dapat memperkaya atau menguatkannya.

Daniel Jacobson mendukung salah satu bentuk immoralisme dengan berpendapat bahwa karya seni yang secara moral tercela dapat dinilai berhasil secara artistik justru karena ia membuat kita merespons isinya dengan cara yang, secara moral, kita yakini tidak seharusnya kita lakukan (1997, 187). Sebagai contoh, sebuah karikatur atau kartun politik dapat menggambarkan seorang individu atau kelompok seolah-olah layak menerima respons tertentu yang sebenarnya kita anggap tidak pantas secara moral. Karya tersebut bisa begitu efektif sehingga pertimbangan moral kita tersisih. Ini merupakan cacat moral pada karikatur tersebut, namun sekaligus dapat dianggap sebagai keunggulan artistik. Para komentator umumnya sepakat bahwa Jacobson belum berhasil memberikan contoh-contoh yang cukup meyakinkan untuk mendukung pandangan immoralisnya, dan bahwa penjelasannya masih cenderung kabur dalam rincian teoretisnya.[4.7]

Matthew Kieran lalu mengembangkan posisi yang ia sebut imoralisme kognitif. Menurutnya, sebagian karya menampilkan sikap yang jelas immoral justru untuk mengajari kita sesuatu tentang sikap terse-

[4.7] Lihat Eaton (2012, 290) dan Carroll (2013, 7). Pembelaan Eaton terhadap imoralisme, yang dipaparkan di bawah, dapat dianggap sebagai penyempurnaan dari pandangan Jacobson.

but (2006, 138). Contohnya film pseudo-dokumenter Belgia *Man Bites Dog*, rutinitas pembunuh berantai disajikan dalam atmosfer humor gelap yang absurd, lalu tiba-tiba dipatahkan oleh adegan ketika kru kamera ikut terlibat dalam pemerkosaan brutal. Setelah titik itu, kebanyakan penonton sulit mempertahankan respons terhibur yang sebelumnya mereka anggap wajar.

Menurut Kieran, belokan naratif ini menyoroti sejauh mana kita bisa menertawakan representasi kekerasan ekstrem dalam fiksi. Film itu membuat poin moral melalui karakter immoralnya, karena ia memaksa kita menilai ulang respons kita sendiri terhadap kekerasan fiksional. Dalam kerangka interaksionis, *Man Bites Dog* bekerja karena ia berhasil memancing respons terhadap pembunuhan brutal yang secara etis problematik, lalu justru menebus diri secara artistik. Berkat kemampuannya memicu dan mempertahankan respons tak layak itulah ia memungkinkan kita belajar pelajaran moral penting.

Keberatan terhadap imoralisme kognitif ialah imoralitas karya dalam kasus-kasus seperti ini mungkin hanya tampak di permukaan, sementara sikap akhir karya terhadap pokok masalahnya justru bermoral baik. Jika benar, maka imoralisme kognitif gagal membuktikan bahwa seni immoral bernilai artistik karena imoralitasnya (Eaton 2012, 289).

Anne W. Eaton mengembangkan argumen imoralisme yang cerdik lewat figur *rough hero* (tokoh utama yang cacat moral) (Eaton 2012). *Rough hero* adalah karakter yang secara intrinsik sangat cacat, tetapi tetap disajikan sebagai simpatik, menyenangkan, bahkan mengagumkan. Contoh utamanya seperti Tony dalam serial *The Sopranos*. Tony adalah mafioso dengan banyak cacat moral serius, namun tetap sering memperoleh simpati penonton. Ini menarik, karena biasanya karakter yang cacat moral memicu resistensi imajinatif, keengganan dan kesulitan audiens untuk ikut mengadopsi sikap yang dianggap tidak etis.

Namun *rough hero* yang berhasil memiliki ciri-ciri yang semestinya memicu resistensi itu, sambil disajikan sedemikian rupa sehingga resistensi tersebut sebagian ditangguhkan. Di sinilah pencapaian artistiknya, karya berjalan di garis tipis antara resistensi moral dan respons positif. Saat menikmati fiksi dengan *rough hero*, kita terdorong ke dua arah sekaligus, dan keberhasilan fiksi itu sebagian ada pada kemampuannya menjaga ketegangan tersebut tetap hidup.

Jika ini prestasi artistik, maka prestasi itu secara esensial bergantung pada sikap moral karya yang cacat terhadap *rough hero*, cacatnya terletak pada penyajian figur menjijikkan secara moral sebagai sosok yang layak disukai dan dikagumi.[4.8]

Penting dicatat, imoralisme tidak menolak kemungkinan, seperti dibahas moralisme moderat dan etisisme, bahwa cacat moral bisa menurunkan nilai artistik. Imoralisme hanya menambahkan klaim bahwa kadang-kadang cacat moral justru dapat menaikkan nilai artistik karya.

4.3 SENI DAN PENGETAHUAN MORAL

Pada bagian-bagian sebelumnya kita mengandaikan bahwa karya seni memerintahkan respons tertentu, dan sebagian respons itu berkaitan dengan sikap moral kita. Kita juga melihat bahwa karya bisa menampilkan sikap terhadap objek/peristiwa yang direpresentasikannya, sehingga punya perspektif moral tertentu.

Dengan kaitan yang cukup kuat ini, muncul pertanyaan, bisakah karya seni mengajarkan sesuatu tentang moralitas? Bahwa pengalaman hidup membentuk rasa benar-salah kita relatif tidak kontroversial. Apakah dunia fiksional karya seni bisa berfungsi serupa, masih diperdebatkan. Namun kita sudah melihat beberapa argumen interaksionis di atas memang mengandalkan asumsi bahwa seni dapat memberi pelajaran moral.

4.8 Imoralisme Eaton belakangan ini dikritik oleh Song (2018, 290–92).

Posner, seperti disebut sebelumnya, menolak bahwa seni dapat mendidik moral. Menurutnya, klaim bahwa seni berdampak besar pada moralitas penikmatnya tidak sesuai kenyataan. Orang baik dan orang buruk sama-sama bisa ditemukan pada kelompok tak terdidik maupun pada kritikus seni terbaik (Posner 1997, 5). Lagi pula, andaipun seni memberi kita kebenaran psikologis, itu belum berarti kita juga memperoleh disposisi untuk bertindak adil berdasarkan kebenaran itu—padahal di situlah letak kemajuan moral yang sesungguhnya (10).

Jerome Stolnitz juga bersikap skeptis. Ia berargumen bahwa kebenaran yang konon diajarkan seni tidak memiliki ciri khas kebenaran yang lebih kokoh, seperti kebenaran ilmiah atau kebenaran pengetahuan umum (*common sense*). Pertama, kebenaran dari seni tampak anehnya kebal terhadap kontradiksi (Stolnitz 1992, 196). Misalnya, satu karya puitik dapat menegaskan manusia mengendalikan sepenuhnya nasibnya, sementara tragedi Yunani menekankan manusia tak pernah benar-benar mengendalikan takdir. Menurut Stolnitz, kontradiksi formal semacam ini tidak terlalu mengganggu kita karena yang kita hadapi bukan proposisi yang ditujukan untuk benar-salah secara ketat.

Kedua, kebenaran butuh konfirmasi, beberapa bukti pendukung. Namun konfirmasi ini sulit ditemukan pada pelajaran moral dari karya besar, karena saat diterapkan ke dunia nyata dalam cakupan yang lebih luas, pelajaran itu sering tampak seperti generalisasi lemah (Stolnitz 1992, 196–97). Misalnya, *Pride and Prejudice* dapat dibaca sebagai kisah bahwa kesombongan keras kepala dan prasangka bodoh memisahkan orang-orang yang sebenarnya saling tertarik (193). Tapi apakah ini benar-benar dapat digeneralisasi dengan percaya diri ke konteks lain? Stolnitz cenderung menjawab tidak.

Martha C. Nussbaum menolak kuat banyak praanggapan di balik posisi semacam Stolnitz. Stolnitz mengandaikan pengetahuan moral se-

perti daftar proposisi benar atau kumpulan aturan umum. Nussbaum, mengikuti Aristoteles, menganggap pengetahuan moral jauh lebih luas, mencakup aktivitas emosional dan kehendak, seperti respons emosi, perasaan, keinginan, dan sejenisnya (1992, 40). Sejalan dengan itu, ia menolak bahwa aturan umum bisa menampung seluruh pengetahuan etis, sebab etika sangat bergantung pada kemampuan kita merespons secara tepat dalam situasi yang amat spesifik (153). Karena itu, beberapa novel bisa sama pentingnya dengan karya etika formal dalam memperdalam pemahaman moral kita. Karya etika formal sering mengandalkan kasus-kasus yang disederhanakan demi menarik kesimpulan umum, sementara novel cenderung menghindari idealisasi berlebihan dan justru menghadirkan skenario yang sangat partikular.

Sebagai penutup bagian ini, ada beberapa cara kemungkinan belajar moral dari seni memengaruhi perdebatan di bagian awal bab. Pertama, ambil klaim Nussbaum bahwa novel bisa memberi pengetahuan moral. Kemampuan novel membentuk kepekaan moral kita sangat terkait dengan gaya dan isi novel itu sendiri, terutama kemampuannya menyajikan situasi amat spesifik secara tajam. Ini menyiratkan bahwa nilai moral karya dapat meningkatkan nilai artistiknya. Kualitas artistik karya mendapat sebagian nilainya dari kapasitas uniknya memberi wawasan moral. Jika benar, ini mendukung pandangan interaksionis seperti moralisme moderat.

Kedua, beberapa posisi di atas secara eksplisit bergantung pada ada/tidaknya kapasitas seni memberi pengetahuan moral. Pembelaan Posner atas otonomisme radikal ditopang penolakannya bahwa karya bisa mendidik moral. Pembelaan Kieran atas imoralisme kognitif bertumpu pada klaim bahwa karya dengan perspektif immoral bisa justru memperdalam pemahaman moral kita. Argumen kognitif Gaut untuk etisisme juga mengandalkan asumsi serupa.

Kotak 2: *The Potato Eaters* karya Van Gogh dan Pengetahuan Moral



Gambar 4.2: *The Potato Eaters*, karya Vincent van Gogh, via Wikimedia Commons. Karya ini domain publik.

Matthew Kieran memandang *The Potato Eaters* (1885) karya Vincent van Gogh sebagai ilustrasi tentang bagaimana karya seni memiliki kapasitas untuk mengembangkan pendidikan moral kita (1996, 344–46). Lukisan tersebut menampilkan para petani miskin yang berkumpul menikmati hidangan sederhana mereka. Dalam sebuah surat, Van Gogh menyatakan bahwa penggambaran petani dengan gaya yang kasar—tanpa kualitas menawan yang sering hadir dalam representasi kehidupan pedesaan—dapat memberi pemahaman yang lebih kuat tentang kerasnya kehidupan itu. Bandingkan karya ini dengan lukisan-lukisan petani oleh Jean-Baptiste-Camille Corot, yang menampilkan pesona khas pedesaan yang oleh Van Gogh dianggap kurang tepat. Menurut Kieran, kemampuan lukisan ini dalam memperdalam pemahaman moral kita bergantung pada cara Van Gogh mengarahkan kita untuk membayangkan bagaimana rasanya menjadi petani miskin yang, meskipun hidup dalam kondisi material yang keras, tetap menjalani kehidupan dengan martabat dan saling menghormati. Pengarahan imajinatif ini, kata Kieran, akan terhambat jika gaya lukisannya terlalu halus dan dipoles, karena hal itu justru akan meromantisasi gambaran tersebut dan mungkin membuat kita tidak peka terhadap perjuangan orang-orang yang direpresentasikan.

Terakhir dan mungkin paling menarik, Cynthia Freeland mencatat bahwa jika kita menerima bahwa seni bisa mengubah sudut pandang moral kita, maka kita juga harus membuka kemungkinan bahwa penilaian kita tentang moralitas sebuah karya akan ikut berubah akibat efek karya itu terhadap kepekaan moral kita sendiri (1997, 18).

Pada karya tunggal, ide ini bisa dianggap kecil dampaknya—seberapa jauh satu karya bisa menggeser kompas moral kita? Namun gagasan Freeland menjadi relevan ketika kita menilai banyak karya dengan orientasi moral serupa. Bayangkan serangkaian film dokumenter propaganda yang sangat estetik. Pada paparan pertama, agenda moralnya yang problematik bisa menimbulkan kegagalan *uptake* dalam arti Carroll, karena perspektif moral karya, kita gagal merespons sesuai niat pembuatnya. Tetapi kegagalan awal ini bisa teratasi jika paparan berulang membuat kita perlahan menerima semesta moral yang ditawarkan karya-karya itu. Setelah *uptake* berhasil, perspektif moral karya tidak lagi menjadi penghalang apresiasi artistik. Ini tentu tidak otomatis membuktikan argumen *uptake* salah melainkan *uptake* bisa dipengaruhi oleh dampak karya terhadap kepekaan moral kita.[4.9]

4.4 KESIMPULAN

Bab ini memaparkan beragam pandangan filsafat tentang hubungan seni dan moralitas. Fokus utamanya adalah kemungkinan menilai karya seni secara moral, serta kemungkinan kaitan penilaian moral itu dengan nilai artistiknya. Namun pembahasan ini bukan satu-satunya cara isu moral masuk ke ranah evaluasi seni. Dalam beberapa tahun terakhir, perhatian publik juga tertuju pada pertanyaan apakah kegagalan moral personal seorang seniman relevan untuk menilai karya seninya.[4.10]

[4.9] Perhatikan bahwa keberatan pertama Gaut terhadap argumen Carroll justru mempersoalkan ketergantungan Carroll pada respons audiens yang peka secara moral.

[4.10] Jawaban yang berlandaskan prinsip atas pertanyaan ini telah diajukan oleh Wills dan Holt (2017), Bartel (2019), serta Harold (2020, Bab 3).

Karena itu, kajian hubungan seni dan moralitas tetap menjadi medan riset filsafat yang terbuka, hidup, dan sangat produktif.

REFERENSI

Bartel, Christopher. 2019. "Ordinary Monsters: Ethical Criticism and the Lives of Artists." *Contemporary Aesthetics* 17. https://contempaesthetics.org/2019/11/08/article-869/

Conolly, Oliver. 2000. "Ethicism and Moderate Moralism." *The British Journal of Aesthetics* 40, no. 3: 302–316.

Carroll, Noël. 1996. "Moderate Moralism." *The British Journal of Aesthetics* 36 no. 3: 223–239.

Carroll, Noël. 2013. "Aesthetics and Ethics." Dalam *The International Encyclopedia of Ethics*, diedit oleh Hugh LaFollette, 101–109. Maldon, MA: Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1002/9781444367072.

Clavel-Vazquez, Adriana. 2018. "Rethinking Autonomism: Beauty in a World of Moral Anarchy." *Philosophy Compass*: e12501. https://doi.org/10.1111/phc3.12501.

Eaton, Anne W. 2003. "Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of Europa." *Hypatia* 18, no. 4: 159–188.

Eaton, Anne W. 2012. "Robust Immoralism." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no. 3: 281–292.

Ellis, Bret Easton. 1991. *American Psycho*. New York: Vintage.

Freeland, Cynthia A. 1997. "Art and Moral Knowledge." *Philosophical Topics* 25, no.1: 11–36.

Gaut, Berys. 2007. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press.

Harold, James. 2020. *Dangerous Art: On Moral Criticism of Artworks*. Oxford: Oxford University Press.

Jacobson, Daniel. 1997. "In Praise of Immoral Art." *Philosophical Topics* 25, no.1: 155–199.

Kieran, Matthew. 1996. "Art, Imagination, and the Cultivation of Morals." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 4: 337–351.

Kieran, Matthew. 2006. "Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value." *Philosophy Compass* 1, no. 2: 129–143.

McGregor, Rafe. 2014. "A Critique of the Value Interaction Debate." *British Journal of Aesthetics* 54, no. 4: 449–466.

Nussbaum, Martha C. 1992. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Peng, Feng. 2016. "Li Yu's Theory of Drama: A Moderate Moralism." *Philosophy East and West* 66, no. 1: 73–91.

Posner, Richard. 1997. "Against Ethical Criticism." *Philosophy and Literature* 21, no.1: 1–27.

Riefenstahl, Leni, dir. 1935. *Triumph of the Will (Triumph des Willens)*. Reichsparteitag-Film.

Song, Moonyoung. 2018. "The Nature of the Interaction between Moral and Artistic Value." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76, no. 3: 285–295.

Stolnitz, Jerome. 1992. "On the Cognitive Triviality of Art." *The British Journal of Aesthetics* 32, no. 3: 191–200.

Wills, Bernard, and Jason Holt. 2017. "Art by Jerks." *Contemporary Aesthetics* 15. https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=807.

5

Apa yang Membuat Karya Seni Indah?

XIAO OUYANG

5.1 PENDAHULUAN

SETIDAKNYA ada dua konsep yang langsung terlibat dalam setiap upaya menjawab pertanyaan, "Apa yang membuat suatu karya seni indah?" Pertama, gagasan tentang keindahan—kata kunci dalam estetika Barat—dan kedua, gagasan tentang seni—salah satu topik yang paling diperdebatkan dalam estetika filosofis kontemporer. Karena perdebatan atas dua gagasan ini masih terus berlangsung, dan karena pertanyaan kita bersifat sintesis atas keduanya, masuk akal bila secara prinsip ada banyak kemungkinan jawaban. Paparan berikut lebih merupakan refleksi tentatif ketimbang kesimpulan final. Karena Bab 2 membahas definisi karya seni dan Bab 6 membahas keindahan alam, demi menghindari tumpang tindih, bab ini menangguhkan pembahasan umum tentang "karya seni" dan tidak berfokus besar pada "keindahan alam." Demi kejelasan, fokus pertanyaan "apa yang membuat suatu

karya seni indah?" dapat dialihkan menjadi penyelidikan tentang "keindahan artistik."

Sebelum masuk ke penyelidikan tentang keindahan artistik, ada tantangan aksiologis yang langsung muncul: seberapa pentingkah "yang indah" bagi seni dan karya seni saat ini, setelah gerakan seni modern dan kontemporer (terutama *avant-garde*) mengubah konsep seni dan juga realitasnya? Jika indah atau tidak indah bukan lagi urusan esensial penciptaan seni, mengapa kita masih peduli pada pertanyaan "apa yang membuat suatu karya seni indah"? Lebih jauh, dalam estetika, sejak 1980-an muncul apa yang disebut gerakan anti-estetika, yang mengkritik keras wacana estetika Barat tradisional, termasuk pemuliaan keindahan sebagai isu fundamental. Tren-tren berpengaruh mutakhir dalam kajian estetika pun tidak menjadikan keindahan artistik sebagai pusat perhatian[5.1]—meskipun minat pada keindahan memang belakangan bangkit kembali.[5.2]

Saya tidak menemukan jawaban yang benar-benar memuaskan terkait tantangan ini. Namun secara historis, banyak filsuf dan seniman berpengaruh menyamakan estetika dengan filsafat seni, dan memandang seni sebagai perwujudan tertinggi keindahan. Menurut saya,

5.1 Misalnya, "Estetika Lingkungan" mengalihkan perhatian kita dari dunia seni yang didefinisikan secara sempit; sampai batas tertentu mengalihkan dari yang artistik ke yang natural. "Estetika Sehari-hari" memperluas apresiasi estetik kita ke hal-hal biasa, keseharian. Apa yang disebut "kualitas estetik liga minor" yang meresap dalam hidup sehari-hari dan "dapat dialami tanpa jenis dan tingkat kepekaan estetik [untuk mengapresiasi 'keindahan dan sublimitas'] atau kecanggihan yang sama seperti yang dibutuhkan untuk mengapresiasi seni," seperti yang "cantik, enak dilihat, menarik, lucu, manis, menggemaskan, membosankan, polos, kusam, ketinggalan zaman, dekil, norak, berlebihan, dan sejenisnya" (Saito 2015).

5.2 Dalam dua dekade terakhir, isu keindahan ditinjau ulang dari beragam perspektif melalui karya Mary Mothersill, Li Zehou, James Kirwan, Umberto Eco, Marcia Eaton, Jennifer McMahon, Alexander Nehamas, Roger Scruton, Denis Dutton, John Dadosky, dan lain-lain. Konferensi, simposium, dan seminar juga sering didedikasikan untuk kajian keindahan—beberapa diantaranya: "The Place of Beauty in The Contemporary World" (2019, Finlandia), "Philosophy and Beauty" (2019, Jepang), "Beauty and Tradition" (2018, Australia), "Beauty and Why It Matters" (2018, Kanada).

walau keindahan artistik bukan lagi topik paling utama dalam estetika dan filsafat seni, ia tetap memainkan peran penting dalam pengalaman sehari-hari kita.

Memandangi Taj Mahal dari kejauhan saat matahari terbenam; berjalan melewati Taman Stourhead pada hari musim gugur yang cerah; menatap potret *Girl with a Pearl Earring* (1665) karya Johannes Vermeer; membuka perlahan gulungan *A Thousand Li of Rivers and Mountains* karya Wang Ximeng[5.3]; mendengarkan *Flowing Water* yang dimainkan dengan Guqin; menonton pertunjukan balet *Swan Lake*; membaca kaligrafi *Lantingji Xu* karya Wang Xizhi[5.4]; melafalkan puisi-puisi Yeats; atau menatap peninggalan *The Venus de Milo* di Louvre—kita kerap mendengar semua ini disebut "indah." Mengapa objek-objek buatan manusia ini—bangunan, taman, lukisan, musik, tari, puisi, patung, dan lain-lain (yang kita anggap sebagai karya seni)—terasa indah? Kualitas apa yang menyumbang keindahan artistik? Dalam bagian berikut, saya meninjau beberapa gagasan berpengaruh tentang keindahan artistik dari tradisi estetika Timur dan Barat.

5.2 FILSUF DAN TEORI YANG BERPENGARUH

Seperti istilah Yunani *mousikê* (seni Muse), konsep Tiongkok kuno *yue* 乐 juga merujuk pada himpunan seni musik-puitik. Apa yang disebut "budaya lagu"—"budaya di mana puisi, musik, dan tari menjadi sarana utama untuk mengekspresikan nilai religius, politik, etis, dan erotik" (Halliwell 2009)—muncul di kedua peradaban kuno itu. Maka tidak

5.3 Lukisan legendaris yang disimpan di Museum Istana Beijing, dalam bahasa Tionghoa disebut Qian li Jiangshan juan 千里江山卷, diduga dilukis oleh Wang Ximeng 王希孟 (1096–1119) saat berusia 18 tahun pada 1113. (Lihat koleksi daring: https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228354.html)

5.4 Karya legendaris Wang Xizhi 王羲之 (303–361). Salinan yang dikaitkan dengan kaligrafer Dinasti Tang, Feng Chengsu 冯承素 (617–672), disimpan di Museum Istana Beijing. (Lihat koleksi daring: https://www.dpm.org.cn/collection/handwriting/228279.html)

mengherankan bila sebagian refleksi paling awal tentang keindahan artistik lahir dari musik.

Di Barat, penemuan korespondensi antara akor-akor utama musik dan rasio bilangan bulat tertentu dikaitkan dengan Pythagoras dari Samos (sekitar 570–495 SM). Mazhab Pythagorean percaya bahwa keindahan bersumber dari harmoni numerik yang dicontohkan musik, dan harmoni ini juga termanifestasi di alam semesta. Proporsi matematika tertentu, rasio (misalnya *golden ratio*/rasio emas)[5.5], dan bentuk (misalnya lingkaran) menghasilkan keunggulan estetik dan membuat sesuatu—baik objek alam maupun artefak—menjadi indah.

Dikisahkan, pematung Yunani kuno Polykleitos (sekitar 480/475–415 SM), yang diduga pengikut mazhab Pythagorean, menciptakan *Doryphoros* berdasarkan rumus matematika rahasia. Sejarawan seni kerap menafsirkan patung ini lewat apa yang disebut prinsip *chiastic*—cara menyeimbangkan bagian-bagian yang kontras agar terbentuk keseluruhan simetris yang proporsional—dan menganggapnya sebagai paradigma keindahan laki-laki. Dalam arsitektur, arsitek Romawi terkenal Vitruvius (80–15 SM), beberapa abad kemudian dalam *De Architectura* (*The Ten Books on Architecture*), menyatakan dalam semangat Pythagorean serupa bahwa keindahan (*venustas*) bangunan lahir "dari ukuran semua bagiannya yang diproporsikan dengan semestinya satu sama lain," membentuk keseluruhan yang sedap dipandang (Vitruvius 1984, 13).

Di Tiongkok, sejalan dengan penyelidikan Pythagorean, pemikiran musik kuno menekankan harmoni kosmis dan penyatuan keragaman—"musik adalah harmoni langit dan bumi," "musik menumbuhkan rasa kasih yang sama melalui pola yang beragam."[5.6] Namun tradisi Tiongkok mendefinisikan musik secara tegas dalam kaitannya dengan

5.5 Ada perdebatan bahwa penempelan pentingnya Rasio Emas dalam seni rupa berkaitan dengan tradisi Pythagorean.

5.6 "乐者, 天地之和也," (Liji Zhengyi, 1270). "乐者异文合爱者" (1267).

perasaan manusia. *The Book of Music* berargumen bahwa bunyi, unsur musik, muncul dari gerak hati-pikiran manusia yang peka (*xin*) ketika dipengaruhi hal-hal eksternal[5.7]; karena itu musik pada dasarnya ditentukan oleh reaksi relasional hati-pikiran terhadap dunia luar.[5.8] Bisa disimpulkan bahwa keunggulan estetik musik dalam perspektif Tiongkok kuno tidak semata terletak pada kualitas formalnya.

Dalam *Hippias Major*, meskipun "mengambil karya seni sebagai contoh benda-benda indah ... secara umum Plato (sekitar 428–328 SM) menyelidiki keindahan dengan menjaga jarak dari pembahasan seni" (Pappas 2020). Jika dibaca melalui Teori Bentuk (*Theory of Forms*) Plato—bahwa keindahan adalah contoh kanonik dari Bentuk yang abadi dan tak berubah yang menyebabkan karakteristik pada benda konkret di dunia fenomenal—maka yang membuat sesuatu indah (karya seni atau bukan) adalah Bentuk Keindahan (*Form of Beauty*) atau Yang Indah (*Beautiful Itself*) itu sendiri.[5.9] Karena karya seni dianggap sebagai tiruan benda-benda konkret di dunia, keindahan artistik menjadi dua kali berjarak dari Bentuk Keindahan ideal dan asli. Plotinus (sekitar 204–270), seorang Neoplatonis, lalu menegaskan bahwa semua hal indah karena kehadiran Bentuk-Bentuk indah di dunia yang bisa ditangkap pikiran (*intelligible*). Bentuk indah ini disebut *intelligible* karena hanya dapat dipahami melalui intelek.[5.10]

5.7 "凡音之起, 由人心生也. 人心之动, 物使之然也. 感于物而动, 故形于声. 声相应, 故生变, 变成方, 谓之音; 比音而乐之, 及干戚羽旄, 谓之乐" (Liji Zhengyi, 1251).

5.8 "乐者, 音之所由生也. 其本在人心之感于物也" (Liji Zhengyi, 1253).

5.9 "Yang Indah itu sendiri—demikian Plato menyebut Bentuk Keindahan yang abadi, tak berubah, dan ilahi; tidak dapat diakses indra, hanya intelek (Symposium, 211d). Wujud-wujud keindahan di dunia inderawi menunjukkan variasi atau relativitas: sesuatu indah pada satu waktu, tidak pada waktu lain; indah dalam satu segi atau relasi, tidak dalam segi lain; indah bagi satu pengamat, tidak bagi pengamat lain. Yang Indah itu sendiri bebas dari semua variasi semacam itu; ia 'selalu ada dan tidak menjadi ataupun lenyap, tidak bertambah ataupun berkurang ...' (ibid., 211a)" (Janaway 2000).

5.10 "Di dunia dunia yang bisa ditangkap pikiran (*intelligible*), ia akan melihat semua Bentuk indah dan menyatakan bahwa Ide-ide itulah Keindahan. Semua hal indah karena itu; mereka adalah turunan dari Intelek dan Substansialitas ... 'tempat' Bentuk-bentuk adalah Keindahan inteligibel, sedangkan Yang Baik melampaui itu dan men-

Aristoteles (384–322 SM) mewarisi gagasan seni sebagai *mimesis*, tetapi berbeda dari Plato. Aristoteles bukan hanya memandang keindahan sebagai sifat nyata benda—karena baginya yang indah dan esensi keindahan, entah Bentuk atau bukan, adalah "satu dan sama, bukan secara kebetulan belaka"[5.11]—melainkan juga memandang seni, seperti puisi, merepresentasikan sesuatu yang lebih universal (dan pada tingkat tertentu lebih nyata dalam arti Platonis) ketimbang dunia aktual yang kita alami.[5.12]

Selain itu, dengan memandang keindahan "dalam satu makna sebagai sebab," Aristoteles meletakkan dasar bagi konsep teleologis Kantian tentang keindahan melalui gagasan *purposiveness* (keterarahan pada tujuan).[5.13] Meski begitu, Aristoteles tidak terlalu jauh dari tradisi

jadi 'sumber serta prinsip' Keindahan. ... Bagaimanapun, Keindahan berada di dunia inteligibel" (Plotinus 2018, *The Enneads*, 1.6.9).

5.11 Berikut argumen Aristoteles terkait poin ini: "maka yang baik harus satu dengan esensi kebaikan, dan yang indah dengan esensi keindahan, demikian pula semua hal yang tidak bergantung pada yang lain, melainkan berdiri sendiri dan primer. Sebab itu sudah cukup jika hal-hal itu memang demikian, bahkan jika tidak ada Bentuk; dan mungkin lebih-lebih lagi jika Bentuk memang ada.—Pada saat yang sama jelas bahwa jika ada Ide sebagaimana dikatakan sebagian orang, maka substratnya bukanlah substansi; sebab yang ini harus substansi, bukan sesuatu yang dipredikasikan pada substrat; karena jika demikian, ia hanya akan ada melalui partisipasi.—Jadi tiap hal dan esensinya adalah satu dan sama, bukan sekadar secara kebetulan, sebagaimana tampak baik dari argumen-argumen sebelumnya maupun karena mengetahui sesuatu, setidaknya, berarti mengetahui esensinya; sehingga bahkan dari contoh-contoh pun menjadi jelas bahwa keduanya harus satu" (Aristotle 1991, *Metaphysics*, 1031b11–1031b21).

5.12 "Perbedaan antara sejarawan dan penyair ... sesungguhnya terletak pada ini: yang satu menggambarkan hal yang telah terjadi, yang lain menggambarkan jenis hal yang mungkin terjadi. Karena itu puisi lebih filosofis dan lebih berbobot daripada sejarah, sebab pernyataannya bersifat universal, sedangkan sejarah bersifat partikular. Dengan pernyataan universal saya maksudkan: apa yang mungkin atau niscaya akan dikatakan atau dilakukan oleh tipe manusia tertentu—dan itulah tujuan puisi" (Aristotle 1991, *Poetics*, 1451a37–1451b26).

5.13 "Dan karena hal-hal ini (misalnya keteraturan dan ketegasan) jelas merupakan sebab dari banyak hal, maka jelas bahwa ilmu-ilmu ini juga mesti membahas jenis sebab semacam ini (yakni yang indah) sebagai sebab dalam arti tertentu" (Aristotle 1991, *Metaphysics*, 1078b6–1705). "Mereka yang berpikir demikian menyatakan bahwa ada prinsip segala sesuatu yang sekaligus menjadi sebab keindahan, dan jenis sebab dari mana segala sesuatu memperoleh geraknya" (*Metaphysics*, 984b8–984b22). Kant

Pythagorean yang mengaitkan keindahan artistik dengan ukuran yang tepat, keteraturan, dan proporsi. Ia menulis: "keindahan adalah perkara ukuran dan tatanan" (*Poetics*, 1450b22); "keindahan terwujud dalam jumlah dan besaran, dan keadaan yang memadukan besaran dengan tatanan yang baik niscaya paling indah" (*Politics*, 1326b3–5); "bentuk-bentuk utama keindahan adalah tatanan, simetri, dan ketegasan, yang ditunjukkan secara khusus oleh ilmu-ilmu matematika" (*Metaphysics*, 1078b6–1705).[5.14]

Aristoteles juga berpendapat bahwa dalam "karya seni ... unsur-unsur yang terpencar disatukan" ke dalam keseluruhan organik, sehingga bagian-bagian yang kurang elok pun tampak indah bersama-sama.[5.15] Penekanan pada kaitan intrinsik antara keindahan artistik dan keutuhan ini kemudian dipromosikan dan dihargai luas sebagai ciri klasikisme. Kita melihatnya, misalnya, dalam *Ars Poetica* (*The Art of Poetry*) karya penyair Romawi terkemuka Horace (65–8 SM). Cassius Longinus (sekitar 213–273), dalam *On the Sublime*, menyatakan bahwa ada bagian-bagian yang tidak "menonjol pada dirinya sendiri, tetapi seluruhnya bila digabung menghasilkan struktur sempurna," dan kesatuan terorganisir inilah yang menyumbang pada kemegahan

mendefinisikan keindahan dalam kerangka keterarahan pada tujuan tanpa tujuan (*purposiveness without a purpose*), atau kebertujuan formal subjektif. Untuk pembahasan rinci tentang konsep purposiveness pada Kant, relasinya dengan penilaian estetik, dan pemikiran teleologis Kant secara umum, lihat Xiao Ouyang (2019, 100–109).

5.14 Menurut saya, *Sun and Immortal Bird Gold Foil* (sekitar abad ke-13 SM, ditemukan di situs Jinsha, Chengdu, pada 2001) dapat mengilustrasikan gagasan Aristotelian tentang keindahan. Ornamen emas ini dipilih sebagai simbol Warisan Budaya Tiongkok.

5.15 "Ada kombinasi kualitas serupa pada orang-orang baik, yang berbeda dari individu-individu lainnya, sebagaimana yang indah dikatakan berbeda dari yang tidak indah, dan sebagaimana karya seni berbeda dari realitas, karena di dalamnya unsur-unsur yang tercerai-berai digabungkan; walaupun jika dipisahkan, mata seseorang atau ciri tertentu dari orang lain mungkin tampak lebih indah daripada yang ada dalam lukisan itu. Apakah prinsip ini berlaku untuk setiap demokrasi dan semua kelompok manusia, tidaklah jelas" (Aristotle 1991, *Politics*, 1281a40–1282a23).

puisi.[5.16] Terlepas dari perbedaan mereka, bagi Yunani dan Romawi kuno, yang membuat karya seni indah adalah kualitas objektif dan nyata dari karya itu sendiri. Selain itu, akar kuno diskusi keindahan artistik di Barat menunjukkan dimensi formalisme estetik, yang tetap sangat hidup dalam tradisi estetika Barat sejak Plato.

Dalam tradisi Barat, kontribusi besar agama Kristen dalam membentuk pemahaman tentang keindahan artistik nyaris mustahil diabaikan. Santo Agustinus (354–430), dalam *Confessions*, mengenang tulisan awalnya "tentang yang elok dan yang pantas"—ia sebut "keindahan tingkat rendah," yang ditunjukkan oleh "contoh-contoh jasmani" ([397] 2002). Seperti Aristoteles dan para pendahulu Romawinya, Agustinus menilai jenis keindahan ini lahir dari keseluruhan organik yang harmonis dari bagian-bagian yang saling bersesuaian.[5.17] Dalam *City of God* ([413–426] 1871, buku XXII), ia menulis: "segala keindahan jasmani terdiri dari proporsi bagian-bagian, bersama kadar tertentu dari keselarasan warna." Di sini tampak pertemuan teori klasik proporsi keindahan (kesatuan, integritas, harmoni, tatanan, keutuhan, dst.) dengan teori warna-cahaya tentang keindahan yang makin berpengaruh dalam estetika Abad Pertengahan.

Sintesis besar zaman ini hadir lewat Santo Thomas Aquinas (1225–1274). Dalam *Summa Theologiae*, Aquinas menulis bahwa "keindahan mencakup tiga syarat: integritas atau kesempurnaan (*integritas sive perfectio*), sebab hal-hal yang rusak dengan sendirinya buruk rupa; pro-

5.16 "Bahasa mencapai keluhuran tertinggi melalui sesuatu yang sepadan dengan susunan anggota tubuh, yang masing-masing, jika dipisahkan satu dari yang lain, tidak memiliki sesuatu yang menonjol pada dirinya sendiri, namun semuanya ketika dipadukan menghasilkan struktur yang sempurna. Demikian pula bagian-bagian agung ... jika disatukan menjadi satu tubuh, dan juga diikat oleh ritme ... menyumbang pada satu cadangan keluhuran bersama" (Longinus 1906, sect. XL).

5.17 " 'Lalu apakah yang indah? Dan apa itu keindahan? ...' Dan aku mengamati serta menyadari bahwa pada benda-benda jasmani sendiri ada suatu keindahan, dari pembentukan semacam keseluruhan; dan ada pula keindahan lain dari kesesuaian timbal balik yang tepat, seperti bagian tubuh terhadap keseluruhannya, atau sepatu terhadap kaki, dan semacamnya" (Augustine [397–400] 2002, bk. IV).

porsi atau harmoni yang tepat (*proportio sive consonantia*); dan terakhir, kecerahan atau kejernihan (*claritas*), sehingga hal-hal yang bercahaya disebut indah" (1920, I.39.8).[5.18]

Melalui tindakan mengidentifikasi tiga unsur formal keindahan—integritas, proporsi, dan kejelasan (*proportio, claritas, integritas*)—Aquinas bukan hanya mengembangkan dimensi formalisme estetik dari tradisi Yunani kuno, tetapi juga menyuguhkan penjelasan objektivis tentang keindahan artistik. Namun ada aspek penting lain dalam pemahaman Agustinus dan Aquinas: dalam pandangan dunia Kristen, Tuhan adalah sebab cahaya, tatanan, dan harmoni, sekaligus seniman paling luhur yang mencipta dunia dan manusia. Aquinas membahas tiap unsur konstitutif keindahan dalam relasinya dengan sifat Sang Anak; sementara Agustinus mengingatkan bahwa sebab tertinggi dari segala hal indah—baik objek alam maupun artefak—adalah Tuhan: "keindahan dari segala yang indah" ([397–400] 2002, buku III), yang "dengan keelokan-Mu sendiri menjadikan segala sesuatu elok" (buku I).

Salah satu gagasan paling awal tentang keindahan dalam Tiongkok kuno dapat direkonstruksi dari *Book of Changes*.[5.19] Teks ini merekam proposisi yang membingungkan: "you mei han zhi (有美含之)," harfiahnya, "di dalamnya terkandung *mei*."[5.20] *Mei* 美 adalah kata Tionghoa yang dianggap padanan "beauty." Namun *mei* juga bisa berfungsi sebagai adjektiva maupun verba, sehingga berarti "indah" atau "memperindah."

5.18 Dikutip dari Sevier (2015, 104).

5.19 Juga dikenal sebagai Yijing 易经, kitab kuno yang mula-mula digunakan untuk ramalan. Kitab ini memuat teks yang terbentuk sekitar pertengahan Dinasti Zhou Barat (sekitar abad ke-10 atau ke-9 SM) serta 10 lampiran, yang paling akhir terbentuk sebelum pertengahan Periode Negara-Negara Berperang (sekitar abad ke-4 SM).

5.20 Teks klasik Tionghoa tidak memakai tanda baca. Kemungkinan mengekstraksi proposisi seperti ini bertumpu pada kajian teks dan pembagian teks oleh filsuf Neo-Konfusian terkemuka Zhu Xi 朱熹 (1130–1200). Cara pembagian lain tidak memungkinkan munculnya proposisi tersebut.

Proposisi awal ini ditafsirkan merujuk pada pembentukan pola dekoratif (*wen* 文), seperti bentuk, warna, dan serat yang terlihat pada tumbuhan dan hewan.[5.21] Dari sini bisa diperdebatkan bahwa, dalam terang tradisi Tiongkok kuno, yang membuat karya seni indah adalah kemampuannya menampilkan pola dekoratif tertentu—jika kita mengabaikan dilema "ayam atau telur." Dalam *The Beginning of Art* (2014), Ernst Grosse berargumen bahwa seni dekoratif awal berangkat dari pola-pola alam.

Mei dalam *Book of Changes* maupun teks Tiongkok kuno[5.22] lain juga berhubungan dengan gagasan baik/bermutu baik. Kajian paleografi memberi bukti tambahan. Kamus Tiongkok abad ke-2 *Shuowen Jiezi*, disusun Xu Shen 许慎 (58–148), menyatakan bahwa "*[mei]* berarti lezat/manis [*gan* 甘]. Hurufnya tersusun dari huruf Kambing/Domba (*yang* 羊) dan Besar (*da* 大). Di antara enam hewan ternak, kambing/domba adalah sumber pangan utama. Keindahan dan Baik/Bagus (*hao* 好) bermakna sama."[5.23] Menarik dicatat, sebagian sarjana berargumen bahwa kata Plato *kalon*—yang kerap diterjemahkan

5.21 Karena *Book of Changes* terkenal sangat ringkas dan gelap makna, poin ini merupakan ringkasan dari sejarah panjang penafsiran dan perdebatan. Dalam komentar Wu Cheng 吴澄 (1249–1333), ia berargumen bahwa " 'han zhang' merujuk pada citra ... ketika yin dan yang berpotongan serta bercampur, terbentuklah pola dekoratif yang disebut 'zhang' ('含章,' 象也...阴阳相间杂而成文曰章" (Wu 1781, vol. 1). Liu Gangji 刘纲纪 menafsirkan proposisi "you mei han zhi 有美含之 (di dalamnya terkandung keindahan)" sebagai sepadan dengan gagasan "han zhang," lalu mengaitkan *mei* dengan gagasan "cheng wen 成文 (membentuk pola)" (Liu G. 2006, 18). Perlu dicatat, *zhang* dan *wen* bersama-sama membentuk istilah Tionghoa untuk tulisan atau sastra, "wen zhang." argumen Liu lebih lanjut: 《周易》坤卦中所言 "含章" 之美, "文" 之美, 指的是山川, 动植物的形状, 花纹, 色彩等的美 ...《周易》的美的观念同 "好", "善" 的观念是紧密联系在一起, 还没有从 "好", "善" 中完全独立和分化出来" (36).

5.22 Dalam *Laozi*, mei dipasangkan dengan e 恶 (jahat/buruk) untuk membentuk antitesis. Misalnya: "ketika semua yang berada di bawah langit mengenali yang indah (*mei*) sebagai indah, maka muncullah ... e 恶 (jelek, jahat, buruk)." 天下皆知美之为美, 斯恶矣 (Chen 2020, 56). Dalam *Guanzi* juga ada pernyataan bahwa "e 恶 adalah chong 充 (pengisian, pemenuhan, perkembangan) dari mei," yakni:
恶者美之充也 (Li 2004, vol. 4, 250).

5.23 "甘也. 从羊, 大. 羊在六畜主给膳也. 美与善同意" (Xu 1981, 146).

"indah"—dalam banyak konteks juga lebih dekat ke "fine" (bagus/baik) (Janaway 2000).[5.24] Aquinas juga membuat penyetaraan eksplisit antara keindahan dan kebaikan ("keindahan dan kebaikan dalam suatu benda pada dasarnya identik"); tetapi alih-alih penjelasan pragmatis seperti sumber Tiongkok, Aquinas percaya bahwa keduanya "berdasarkan hal yang sama, yakni bentuk" (1920, I.5.4 ad 1).[5.25]

Secara umum, pemikir Yunani dan Tiongkok kuno tampaknya tidak tertarik (atau mungkin tidak merasa perlu) membedakan apa yang membuat karya seni indah dengan apa yang membuatnya berguna atau baik, seperti yang biasa kita lakukan sekarang. Selain itu, pencarian nilai moral dalam keindahan (topik yang banyak dihilangkan dalam bab ini) secara konsisten menjadi pendekatan dominan di kedua tradisi.

Dalam tradisi seni Tiongkok, proposisi seperti "sastra untuk mengemban Dao" (文以载道), "puisi untuk menyatakan aspirasi" (诗以言志), "musik untuk beresonansi dengan Dao" (以音应道), "mencari ketenangan spiritual dalam bunyi-musik" (声中求静) menjadi arus utama sepanjang sejarah. Menurut tradisi ini, keunggulan estetik seni terkait erat dengan nilai praktis dan terutama nilai moralnya. Dalam arti tertentu, yang membuat karya seni indah juga haruslah sesuatu yang baik secara moral. Seni menjadi metode pembinaan moral diri.[5.26]

5.24 "Konsep keindahan Plato bisa dibilang sangat berbeda dari konsep estetik modern, apa pun tepatnya konsep modern itu. Kita menerjemahkan kata Plato *kalon* sebagai 'indah', tetapi dalam banyak konteks terjemahan yang lebih tepat adalah 'baik/unggul' (*fine*). Definisi dan contoh dari dialog Plato *Hippias Major* memperlihatkan luasnya penerapan *kalon*: seorang gadis yang baik itu *fine*, begitu juga apa pun yang terbuat dari emas, begitu juga hidup sehat dan kaya, serta memberikan pemakaman yang layak bagi orang tua" (Janaway 2000).

5.25 Dikutip dari Sevier (2015, 13).

5.26 Saya telah menganalisis bagaimana ideologi ini mendorong evolusi standar estetika musik kaum literati Tiongkok; lihat Xiao Ouyang (2018). Dalam puisi Zhu Xi yang didedikasikan untuk kecapi Tionghoa gaya Ziyang miliknya (*Ziyang Qinming* 紫阳琴铭), kita menemukan paradigma ideologi ini: "养君中和之正性, 禁尔忿欲之邪心. 乾坤无言物有则, 我独与子钩其深" ("peliharalah kecenderungan lurus menuju keseimbangan dan harmoni; singkirkan batin burukmu yang dipenuhi amarah dan hasrat. Alam semesta tidak berkata-kata, tetapi segala sesuatu memiliki prinsipnya;

Konsepsi modern bahwa yang membuat karya seni indah harus bersifat *sui generis* dan berbeda dari yang membuatnya bernilai secara kognitif, moral, religius, atau politis baru menonjol relatif terlambat dalam sejarah estetika. Tentu, orang bisa berkata: ketika kita melihat bejana Dinasti Song dari Ruyao dan merasa ia anggun dan indah, bukan karena cocok untuk merangkai bunga atau karena nilainya bagus di lelang, melainkan karena warna dan bentuknya—serta permainan cahaya-bayang di sekelilingnya—membawa kenikmatan. Dalam pergeseran pemahaman ini menuju teori keindahan yang "bebas kepentingan" (*disinterested theory of beauty*, dengan slogan terkenal "*l'art pour l'art*"), Immanuel Kant (1724–1804) memberi kontribusi besar.

Meski Alexander Baumgarten (1714–1762) secara luas dianggap sebagai pendiri estetika sebagai disiplin filsafat modern dan mendefinisikannya sebagai "ilmu pengetahuan kognisi inderawi" (sebenarnya juga sebagai "teori seni liberal"),[5.27] karya monumental Kant *Critique of Judgment* (1790) adalah terobosan yang sungguh menentukan.[5.28] Dalam karya ini, Kant menggarap topik penting abad ke-18, yakni *taste* (selera), melalui penyelidikan unik tentang daya penilaian reflektif. Seni hanyalah salah satu dari beberapa perhatian dalam *Critique of Judgment*. Di bagian 42 dan 43, Kant menjernihkan beberapa istilah terkait seni, seperti "seni pada umumnya," "seni bebas," "seni kerajinan," "seni estetik" (termasuk "seni yang menyenangkan selera," "seni

dan aku akan menelusuri bersamamu [Ziyang-ku] kedalaman itu") (Zhu 2002, vol. 24, 3994).

5.27 "Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis" ("Estetika, [sebagai teori seni liberal, logika kapasitas kognitif tingkat bawah, seni berpikir secara indah, dan seni bernalar yang sejalan berpikir], adalah ilmu tentang kognisi inderawi") (Baumgarten [1750–58] 1983, §1).

5.28 "Penafsiran Kant yang kompleks dan halus mengenai kebebasan imajinasi dalam pengalaman keindahan dapat dilihat sebagai puncak dan sintesis gagasan-gagasan yang telah dirintis pada awal mekarnya estetika modern dalam dekade-dekade pertama abad ke-18" (Guyer 2004).

murni"). Dari semua itu, hanya *fine art* / seni murni (*schöne Kunst*, secara harfiah artinya "seni indah") yang dapat dianggap seni dalam arti sesungguhnya dan berperan penting dalam gagasan keindahan dalam estetika Kantian.

Menurut Kant, kedua jenis seni estetik sama-sama melibatkan rasa senang. Namun pada seni murni, "kesenangan harus menyertai representasi sebagai cara mengenali," bukan "representasi yang sekadar sensasi" ([1790] 1987, 5:305). Seni murni adalah perwujudan keindahan, dan melibatkan "kesenangan refleksi, bukan kenikmatan yang muncul dari sensasi semata" (5:306). Misalnya, musik meja saat jamuan makan oleh Kant dianggap sekadar seni yang menyenangkan, bukan seni murni, karena "hanya bunyi menyenangkan untuk menjaga suasana hati tetap riang ... [dan] mendorong percakapan bebas antarorang tanpa siapa pun sungguh memperhatikan komposisi musiknya" (5:306). Selain itu, "seni murni harus tampak seperti alam meskipun kita sadar bahwa ia adalah seni" (Kant [1790] 1987, 5:307). Karena kenaturalannya berasal dari tujuan-dalam-bentuk (*purposiveness in form*) yang tampak "bebas dari paksaan aturan yang dipilih" dan terkait dengan "perasaan kebebasan dalam permainan daya kognitif kita," Kant berpendapat bahwa "yang indah adalah apa yang kita sukai hanya dengan menilainya [sebagai bentuk yang bertujuan], bukan dalam sensasi murni atau melalui konsep" (5:306).

Singkatnya, Kant berpikir bahwa ketika kita menilai karya seni indah, itu karena bentuk bertujuan yang ditampilkannya membangkitkan permainan bebas yang harmonis antara daya-daya kognitif kita (seperti imajinasi dan pemahaman). Misalnya saat menikmati lukisan bunga van Gogh, kita cenderung terpesona oleh ciri-ciri formalnya—warna yang bergetar, sapuan kuas ekspresif—lalu menyebutnya indah. Kant akan mengatakan, dalam pengalaman ini imajinasi kita "dalam kebebasannya selaras dengan pemahaman dalam keberaturannya" (5:287). Artinya,

agar representasi dalam pengalaman estetik itu bisa terwujud, daya pemahaman kita tidak diarahkan pada konsep-konsep determinatif (misalnya spesies/genus bunga, anatomi botani, dan fitur botani lain), melainkan pada "kognisi secara umum."[5.29] Kant berpandangan bahwa penilaian estetik hanya menyangkut bentuk objek, tidak melibatkan konsep apa pun (kognitif maupun moral), dan tidak menuntut keberadaan nyata objek itu.

Mungkin orang mudah mengira Kant seorang formalis radikal yang melihat nilai estetik hanya dalam bentuk karya, bukan isi atau makna. Tapi menyederhanakan pikirannya menjadi itu saja keliru. Dalam pembahasan *free beauty*, Kant mengatakan: "ketika kita menilai keindahan bebas (berdasarkan bentuk semata) ... kita tidak mengandaikan konsep tujuan apa pun yang harus dilayani keragaman dalam objek itu, dan karenanya tak ada konsep tentang apa yang hendak direpresentasikan objek tersebut" ([1790] 1987, 5:229).

Bagi Kant, banyak benda alam seperti bunga dan pohon, atau benda buatan manusia seperti "ornamen dedaunan pada tepi hias atau wallpaper," "fantasia dalam musik ... bahkan semua musik tanpa lirik," termasuk kategori keindahan bebas. Sebaliknya, keindahan bangunan, keindahan manusia, dan sejenisnya—yang mengandaikan "konsep tujuan yang menentukan apa seharusnya benda itu, dan karenanya konsep kesempurnaannya"—hanyalah *adherent beauty* (keindahan bersyarat/terikat).

Dengan kata lain, keindahan artistik (atau keindahan seni murni) bisa berupa keindahan bebas atau keindahan terikat, bergantung pada apakah fokus penilaian aktual mengandaikan konsep atau tidak. Selain itu, sebanding dengan tradisi Tiongkok, Kant juga melihat ada relasi antara yang indah dan yang baik secara moral, meski relasinya analogis: "yang

5.29 "Kognisi secara umum" bukan kognisi spesifik, melainkan pola atau struktur *a priori* dari daya-daya kognitif dalam sebuah "penyelarasan yang proporsional" (Kant [1790] 1987, 5: 217–219).

indah adalah simbol dari yang baik secara moral." Misalnya, yang indah dapat "membangkitkan dalam diri kita sensasi yang dalam beberapa hal sejalan dengan kesadaran dalam keadaan mental yang ditimbulkan penilaian moral" (5:353–354). Dalam arti ini, dengan menjaga hubungan simbolik dan analogi yang sehat antara moral dan indah, sulit mengatakan Kant sepenuhnya memutus dari tradisi kuno.

G.W.F. Hegel (1770–1831) secara eksplisit memakai istilah estetika sebagai "filsafat seni murni."[5.30] Karena itu, berbeda dari Kant yang pembahasannya tentang indah lebih banyak mempertimbangkan keindahan alam, Hegel menempatkan keindahan artistik sebagai subjek utama estetika.[5.31] Bagi Hegel, dalam konsep keindahan itu sendiri melekat gagasan kebebasan dan ketakterhinggaan, karena keindahan adalah manifestasi inderawi dari kebebasan roh, dan "Idea sebagai kesatuan langsung Konsep dengan realitasnya ... [yang] hadir langsung dalam penampakan inderawi dan nyata" ([1835] 1988, 116). Hegel percaya bahwa "segala yang rohaniah lebih tinggi daripada produk alam mana pun ... tak ada yang alami mampu, sebagaimana seni, menghadirkan Ideal ilahi" (29). Karena itu ia mengklaim bahwa "keindahan seni lebih tinggi daripada alam. Keindahan seni adalah keindahan yang lahir dari roh dan dilahirkan kembali ... [sedangkan] keindahan alam hanya tampak sebagai pantulan keindahan yang menjadi milik roh, sebagai modus [keindahan] yang tidak sempurna dan tidak lengkap, modus yang substansinya terkandung di dalam roh itu sendiri" (2).

5.30 "Karena ketidakmemuaskannya—atau lebih tepatnya, kedangkalannya—kata ini [Estetika], pernah ada upaya untuk menciptakan istilah lain, misalnya 'Callistics'. ... Namun sebagai nama, [Estetika] boleh dipertahankan, tetapi istilah yang tepat untuk ilmu kita adalah Filsafat Seni dan, lebih spesifik, Filsafat Seni Murni" (Hegel [1835] 1988, 1).

5.31 "Karena kebebasan dan ketakterhinggaan ini melekat dalam Konsep keindahan, juga dalam objek yang indah dan kontemplasi subjektif atasnya, ranah yang indah ditarik keluar dari relativitas urusan-urusan terbatas dan diangkat ke wilayah absolut dari Idea dan kebenarannya" (Hegel [1835] 1988, 115).

Singkatnya, di balik semua kualitas formal karya seni indah (kesatuan, harmoni, keutuhan organik, dst.) ada roh bebas yang membuat karya itu indah: "segala yang indah sungguh indah hanya sejauh berbagi dalam lingkup lebih tinggi ini dan dihasilkan oleh [roh]," yang "sendirilah yang benar, mencakup segala sesuatu dalam dirinya" (2). Secara umum, gagasan Hegel tentang "keindahan itu sendiri" sebagai "Idea yang menjadi nyata dalam dunia inderawi dan aktual" ([1835] 1988, 284) memperlihatkan ciri esensialisme yang kuat. Dalam tradisi Tiongkok, pendekatan esensialis terhadap keindahan artistik tidak pernah sepenuhnya berkembang secara mandiri. Ini mungkin berkaitan dengan kecenderungan "berkepentingan" yang tadi disebut—yakni peleburan kepentingan praktis dengan pencarian estetik—tetapi bisa juga persoalan bahasa.

Ada argumen bahwa tata bahasa berhubungan intrinsik dengan pemikiran metafisis. Menurut pandangan ini, ketiadaan padanan kopula "to be" dalam bahasa Tionghoa klasik berkontribusi pada minimnya gagasan tentang "being," sehingga kemungkinan argumen Aristotelian tentang *being qua being* juga mengecil, dan metafisika Tiongkok bergerak di jalur berbeda dari ontologi substansi. Dalam estetika, peleburan fungsi verba, nomina, dan adjektiva dalam satu kata *mei* tampaknya mengurangi peluang pendekatan esensialis dalam tradisi Tiongkok. Dalam bahasa Tionghoa modern, meski *mei* makin dibaca dengan kualitas filosofis dari padanan Baratnya, istilah seperti *mei benshen* (美本身, "keindahan itu sendiri") tetap harus diciptakan agar konsep esensialis keindahan bisa diterjemahkan dengan tepat.

Namun demikian, dalam tradisi Tiongkok tampak ada tesis yang sekilas bernuansa Hegelian terkait keindahan artistik. Seperti dikatakan Li Deyu 李德裕 (787–850) dalam *Wenzhang Lun* (文章论, *On Literature*): "Tulisan pada dasarnya lahir dari *qi* yang menggerakkan—energi hidup yang bersumber dari *ziran* (yang-mengalir-dengan-sendiri (*self-so*)). Ia muncul dalam keadaan yang tak pasti; ia datang sebelum

sempat dirumuskan dalam kata-kata."[5.32] Ouyang Xiu 欧阳修 (1007–1072), tokoh sastra sangat menonjol pada masanya, menggemakan hal itu: "siapa yang hendak menulis sesuatu yang abadi, [atau] apa pun yang dari dalam mewujud ke luar, [harus] mencapainya melalui *self-so*."[5.33] Sekitar seabad kemudian, penyair besar Lu You 陆游 (1125–1210) menulis dalam puisinya *Wenzhang* (文章, *Literature*): "sastra pada dasarnya adalah capaian langit, dan para penulis unggul menemukannya secara kebetulan."[5.34]

Garis pemikiran ini berlanjut dan menonjol pada abad ke-17 dan ke-18. Tokoh berpengaruh seperti Gu Yanwu 顾炎武 (1613–1682) dan Yao Nai 姚鼐 (1731–1815) masing-masing tercatat berkata: "seperti angin semilir melintas di atas air, pola/tulisan (*wen*) terbentuk secara alami"[5.35]; "sumber sastra berakar pada langit dan bumi."[5.36] Sepanjang sejarah, meski variatif, garis pemikiran ini tampak dalam kritik sastra dan refleksi tentang bentuk-bentuk seni lain. Ia bisa diringkas menjadi tesis berikut: keunggulan artistik bersumber dari *ziran* (*self-so*).[5.37] *Ziran* atau *self-so* adalah gagasan sentral dalam filsafat Tiongkok. Studi komparatif antara konsep ini dan Roh Absolut Hegel bisa sangat mencerahkan, tetapi itu bukan tugas bab ini. Singkatnya, *self-so* nyaris tidak dapat dipahami sebagai entitas transenden atau non-material.

Pertanyaan yang relevan bagi kita ialah apakah keunggulan artistik dalam tradisi Tiongkok ini sama dengan keindahan? Keindahan merupakan kata kunci dalam tradisi seni Barat sejak kuno. Jika kita mem-

5.32 文之为物, 自然灵气. 恍惚而来, 不思而至 (Dong et al. n.d., vol. 709).

5.33 君子之欲著于不朽者, 有诸其内而见于外者, 必得于自然 (Ouyang Xiu 2001, vol. 140, 2239).

5.34 文章本天成, 妙手偶得之 (Lu 2011, vol. 8, 228).

5.35 风行水上, 自然成文 (Lu 2011, vol. 19, 752).

5.36 文章之原, 本乎天地 (Yao 1935, vol. 4, 35).

5.37 Tesis ini dominan dalam sastra, tetapi juga dirayakan dalam seni-seni lain. Sepintas ia bisa terdengar seperti teori inspirasi Plato, tetapi *ziran* atau *self-so* bukanlah dewa/dewi yang dipersonifikasikan seperti Muse. Dalam proses penciptaan seni, tidak ada keadaan "kerasukan" atau kegilaan yang tak sadar.

baca tulisan klasik Tiongkok tentang kritik seni, perbedaan mencolok muncul, terdapat kategori *mei* atau keindahan tidak tampil dominan. Contohnya, dari 24 kategori estetik puisi yang dicatat Sikong Tu 司空图 (837–908) dalam risalah terkenalnya (Sikong n.d.), hanya tiga atau empat kategori yang bisa dianggap berkaitan dengan pengertian keindahan versi Barat. Selain itu, menurut *Xishan Qinkuang* 谿山琴况 (sekitar 1640) karya Xu Hong (sekitar 1580–1660), risalah paling berpengaruh tentang estetika musik guqin, kategori *li* (cantik/indah) hanya peringkat ke-10 dari 24 kategori; enam teratas adalah harmoni, ketenangan, kejernihan, kedalaman, kekunoan, dan kehalusan.[5.38]

Dalam lukisan Tiongkok, kategori seperti *shen* (spiritual) dan *miao* (subtil/halus) diberi prioritas sebelum *mei*. Secara keseluruhan, perbandingan antara yang indah dan yang sublim—yang membentuk estetika berpengaruh Edmund Burke (1729–1797) dan Immanuel Kant, lalu menjadi wacana ikonik dalam estetika Barat—juga tidak ditemukan dalam sejarah estetika Tiongkok. Sebagai penutup bagian komparatif lintas budaya, cukup adil dikatakan bahwa penyelidikan tentang apa yang membuat karya seni indah bisa jadi kurang produktif dibandingkan dalam dunia seni kontemporer.

5.3 WACANA KONTEMPORER: CATATAN SINGKAT

Definisi estetika ala Hegel sebagai filsafat seni yang menempatkan keindahan artistik sebagai perhatian inti tidak lagi memesona pada zaman kita. Banyak orang setuju bahwa pertanyaan "apa yang membuat suatu karya seni indah" kini berperan kecil dalam estetika dan filsafat seni kontemporer; pertanyaan itu telah diperbarui menjadi "apa yang membuat karya seni bermakna atau bernilai?"

Ada dua faktor yang mungkin menjelaskan situasi ini. Pertama, hilangnya minat pada penyelidikan keindahan artistik beriringan dengan

[5.38] 和, 静, 清, 远, 古, 澹 (Research Institute of Music 2010, vol.14, 316–321).

perubahan besar dalam dunia seni, yang ditransformasi oleh gerakan-gerakan baru sekaligus pergulatan dalam mendefinisikan seni. "Indah" tidak lagi menjadi ciri penentu seni.

Selain itu, ketika representasionalisme, teori ekspresi, formalisme, neoformalisme, dan teori estetik dalam definisi seni gagal memberi penjelasan yang memadai untuk menghadapi dinamika dunia seni, lalu gerakan anti-esensialis dalam estetika filsafat membuka jalan menuju fungsionalisme, institusionalisme, dan berbagai versi historisisme—maka pertanyaan tentang keindahan artistik bukan hanya kehilangan sorot lampu, tetapi pada tingkat tertentu ditinggalkan karena warna Hegeliannya yang kuat. Jika "seni" sendiri menjadi konsep terbuka atau gagasan yang sensitif secara sosial, historis, dan kultural, maka apa pun yang membuat karya seni indah kecil kemungkinannya bersifat homogen dan tunggal.

Kedua, penyelidikan tentang "keindahan" mengalami pergeseran fokus dari penekanan pada sifat estetik objek ke pengalaman subjektif dalam apresiasi estetik. Dengan kata lain, dari pertanyaan tentang "keindahan objek" ke isu "kenikmatan keindahan." Penyelidikan kontemporer tentang keindahan umumnya diklasifikasikan dalam kerangka realisme vs non-realisme. Realisme memandang keindahan artistik sebagai sifat karya seni yang independen dari subjek, sedangkan non-realisme menilai keindahan artistik bukan sifat independen karya seni.

Pergeseran ini memiliki persiapan sejarah panjang, terutama didorong empirisis Inggris seperti Francis Hutcheson (1694–1746) dan David Hume (1711–1776). Hutcheson berpendapat bahwa keindahan terletak baik pada objek maupun subjek; keindahan artistik berasal dari kualitas "keseragaman di tengah keragaman" pada objek dan

keterlibatan "indra batin" pada subjek.[5.39] Hume berargumen bahwa "keindahan bukan kualitas pada benda-benda itu sendiri," melainkan "sentimen" dalam "pikiran yang merenungkannya," dan "mencari keindahan yang nyata ... sia-sia belaka."[5.40]

Dalam estetika kontemporer, dari kajian empati hingga libido Freud, dari teori evolusioner tentang keindahan hingga fokus pada persepsi dalam pengalaman estetik, semakin banyak filsuf berupaya menjawab pertanyaan apa yang membuat karya seni indah lewat fisiologi dan psikologi manusia. Misalnya, teori evolusi memandang keindahan artistik sebagai "sinyal kebugaran" yang menampilkan kualitas pribadi yang diinginkan dan memperkuat keunggulan reproduktif; rasa senang kita terhadap sesuatu yang indah, seperti kenikmatan seksual, dianggap tertanam dalam pikiran melalui proses evolusi, membantu kita membuat "keputusan paling adaptif untuk bertahan hidup dan bereproduksi."[5.41]

5.4 KESIMPULAN

Di awal bab ini, saya menyebut bahwa penyelidikan ini tak lebih dari refleksi tentatif tentang keindahan artistik, karena diskusi tentang seni dan keindahan secara umum masih terus berjalan. Kita belajar banyak dari banyak pikiran cemerlang sepanjang sejarah manusia, tetapi anehnya kita justru terasa makin kurang yakin akan jawaban pertanyaan kita.

5.39 "Bentuk-bentuk yang membangkitkan dalam diri kita gagasan keindahan tampaknya adalah bentuk-bentuk yang memiliki keseragaman di tengah keragaman" (§ II, p. 28). "Indra internal adalah daya pasif untuk menerima gagasan keindahan dari semua objek yang di dalamnya terdapat keseragaman di tengah keragaman" (§ VI, 67).

5.40 "Keindahan bukanlah kualitas dalam benda-benda itu sendiri: ia semata ada dalam pikiran yang merenungkannya; dan tiap pikiran menangkap keindahan yang berbeda ... tiap individu seharusnya menerima sentimennya sendiri, tanpa mengklaim mengatur sentimen orang lain. Mencari keindahan yang nyata, atau keburukan yang nyata, sama sia-sianya dengan berusaha menetapkan manis yang nyata atau pahit yang nyata" (Hume 1998, 136–137).

5.41 Denis Dutton (2010) menyajikan penjelasan semacam ini dalam ceramah TED-nya, "ADarwinianTheoryofBeauty."

Saya juga berpendapat bahwa penyelidikan utuh tentang keindahan nyaris tak terpisah dari isu-isu seperti yang buruk (*the ugly*) dan yang ganjil (*the deformity*), yang belum kita bahas. Dalam estetika Tiongkok, yang buruk atau ganjil justru lama menjadi subjek penting apresiasi estetik. Lebih jauh, ada yang mungkin mempertanyakan penyelidikan kita dari sisi bahasa: apa sebenarnya yang kita maksud saat memakai kata "indah" untuk menggambarkan sesuatu? Tampaknya, baik dalam bahasa Tionghoa maupun Inggris, kata *beautiful* atau *mei* sering dipakai sebagai komentar positif umum (seperti "bagus!" "hebat!") untuk hal-hal yang nyaris tidak punya kesamaan.

Haruskah kita menerima (meski dengan enggan) bahwa keindahan artistik atau keindahan secara umum adalah *je ne sais quoi* (sesuatu yang tak bisa dijelaskan dengan kata-kata), lalu menghela napas: "yang indah itu memang sulit"?[5.42] Tampaknya itu juga bukan jalan keluar. Betapapun sukar ditangkap dan didefinisikan, banyak dari kita tetap sepakat bahwa keindahan adalah sesuatu yang layak diinginkan, sekaligus sesuatu yang menerangi pemahaman lebih dalam tentang kemanusiaan: "yang indah tidak indah dengan sendirinya; ia mewujud melalui manusia[5.43]"—mereka yang menciptakannya dan mereka yang mengapresiasinya. Maka mungkin, secara strategis, kita perlu menggeser pertanyaan sekali lagi agar lebih jelas. Alih-alih bertanya, apa yang membuat karya seni indah, mari bertanya, siapa yang membuat karya seni indah? Saya kira jawaban untuk pertanyaan ini tidak terlalu sulit.

5.42 Kutipan ini berasal dari *Hippias Major* karya Plato, dan "beautiful" adalah terjemahan dari *kalon*, yang lebih dekat ke kata "fine" (baik/unggul). Saya memakai kutipan ini dalam makna yang lebih retoris.

5.43 "美不自美，因人而彰" (Liu Z. 1936, vol. 27, 84) adalah proposisi terkenal dalam estetika Tiongkok yang diajukan oleh Liu Zongyuan (773–819). Secara harfiah, kalimat ini dapat dipahami sebagai: "Keindahan tidak menjadi indah dengan sendirinya; ia tampak nyata melalui manusia." Proposisi ini dapat ditafsirkan dalam beberapa cara.

UCAPAN TERIMA KASIH

Publikasi bab ini merupakan (sebagian) hasil dari proyek riset "A Philosophical Aesthetic Study of Style" yang didukung oleh National Social Science Fund of China (Nomor Hibah: 19CZX062).

REFERENSI

Aristotle (1991). *The Complete Works of Aristotle*, diedit oleh Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press.

Augustine (397–400). 2002. *Confessions*. Diterjemahkan oleh Edward Bouverie Pusey. Salt Lake City: Project Gutenberg. https://www.gutenberg.org/files/3296/3296-h/3296-h.htm.

Augustine (413–426) 1871. *The City of God*. Vol. 1 of *The Works of Aurelius Augustine, Bishop of Hippo*, diedit oleh Marcus Dodds. Edinburgh: T&T Clark.

Aquinas, St. Thomas. 1920. *Summa Theologiae*. Diterjemahkan oleh Fathers of the English Dominican Province. https://www.newadvent.org/summa/.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. (1750–58) 1983. *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica."* Diterjemahkan dan diedit oleh Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Chen Guying. 2020. *The Annotated Critical Laozi: With Contemporary Explication and Traditional Commentary*. Diedit oleh Paul J. D'Ambrosio dan Xiao Ouyang. Diterjemahkan oleh Paul J. D'Ambrosio, Xiao Ouyang, Ady van Den Stock, R.A. Carleo III, Joanna Guzowska, Lidia Tammaro, dan Dimitra Amarantidou. Leiden: Brill Press.

Dutton, Denis. 2010. "Denis Dutton: A Darwinian Theory of Beauty." TED Talk video. https://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty.

Grosse, Ernst. 1914. *The Beginning of Art*. New York: D. Appleton and Company.

Gu Yanwu 顾炎武. 2011. *Gu Yanwu Quanji 顾炎武全集: Vol 19 Ri Zhi Lu 日知录*. Diedit oleh Yan Wenru 严文儒 dan Dai Yangben 戴扬本. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

Guyer, Paul. 2004. "The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35." Dalam *The Blackwell Guide to Aesthetics*, diedit oleh Peter Kivy, 15–45. Oxford: Blackwell Publishing.

Halliwell, Stephen. 2009. "Aesthetics in Antiquity." Dalam *A Companion to Aesthetics*, diedit oleh S. Davies, K. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, dan D. Cooper, 2nd ed., 10–21. Oxford: Blackwell Publishing.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1835) 1988. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Vol. 1. Diterjemahkan oleh T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press.

Hume, David. 1998. *David Hume: Selected Essays*. Diedit oleh Stephen Copley dan Andrew Edgar. Oxford: Oxford University Press.

Hutcheson, Francis. (1725) 2004. *An Inquiry Into The Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*. Diedit oleh Wolfgang Leidhold. Indianapolis: Liberty Fund.

Janaway, Christopher. 2000. "Plato." Dalam *The Routledge Companion to Aesthetics*, diedit oleh Berys Gaut dan Dominic Mclver Lopes, 3–14. London: Routledge.

Kant, Immanuel. (1790) 1987. *Critique of Judgment.* Diterjemahkan oleh W.S. Pluhar. Indianapolis: Hackett.

Li Xiangfeng 黎翔凤. 2004. *Guanzi Jiaozhu 管子校注*. Beijing: Zhonghua shuju.

Liji Zhengyi 礼记正义. PKU 2000 Edition. Annotated by Zheng Xuan 郑玄 (127–200). Commentaries written by Kong Yingda 孔穎達 (574–648). Beijing: Peking University Press.

Liu Gangji 刘纲纪. 2006. *Zhouyi Meixue (The Aesthetics of the Book of Changes)*. Wuhan: Wuhan University Press.

Liu Zongyuan 柳宗元. 1936. *Liu Liuzhou Quanji 柳柳州全集*. Shanghai: Dadong shuju.

Longinus. 1906. *Longinus on the Sublime*. Diterjemahkan oleh A. O. Prickard. Oxford: Clarendon Press.

Lu You 陆游. 2011. *Lu You Quanji Jiaozhu 陆游诗全集校注*. Vol. 8, *Jian-nan Shigao Jiaozhu 剑南诗稿校注*. Diedit oleh Qian Zhonglian 钱忠联. Hangzhou: Zhejiang jiaoyu chubanshe.

Ouyang Xiao. 2018. "众乐之统 — 论古琴的'超越性'进化" (The Way to Supremacy: A Historical Study on the Formation of the Supra-musicology of *Guqin*). *音乐探索 Explorations In Music: Journal of the Sichuan Conservatory of Music*, no. 4: 64–75.

Ouyang Xiao. 2019. "Towards Moral Teleology—a Comparative Study of Kant and Zhu Xi." *Rivista di Estetica*, no. 72 (March): 123–148.

Ouyang Xiu 欧阳修. 2001. *Ouyang Xiu Quanji 欧阳修全集*. Diedit oleh Li Yi-an 李逸安. Beijing: Zhonghua shuju.

Pappas, Nickolas. 2020. "Plato's Aesthetics." Dalam*Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 edition), diedit oleh Edward N. Zalta. Stanford, CA: Stanford University. https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/.

Plotinus. 2018. *The Enneads*. Diedit oleh Lloyd P. Gerson. Diterjemahkan oleh George Boys-Stones, John M. Dillon, Lloyd P. Gerson, R.A.H. King, Andrew Smith dan James Wilberding. Cambridge: Cambridge University Press.

Research Institute of Music at the Chinese National Academy of Arts and Beijing Guqin Research Association, eds. 2010. *Qinqu Jicheng 琴曲集成*. Beijing: Zhonghua shuju.

Dong, Gao 董诰, Ruan Yuan 阮元, Xu Song 徐松, eds. n.d. *Quan Tang Wen 全唐文*. Wikisource edition. https://zh.wikisource.org/zh/全唐文.

Saito, Yuriko. 2015. "Aesthetics of the Everyday." Dalam*Stanford Encyclopedia of Philosophy,* diedit oleh Edward N. Zalta. Stanford, CA: Stanford University. https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/.

Sevier, Christopher Scott. 2015. *Aquinas on Beauty*. London: Lexington Books.

Sikong Tu 司空图. n.d. *Ershisi Shipin 二十四诗品*. Wikisource edition. https://zh.wikisource.org/wiki/二十四詩品.

Vitruvius. 1874. *The Architecture of Marcus Vitruvius Pollio*. Diterjemahkan oleh Joseph Gwilt. London: Lockwood & Co.

Wu Cheng 吴澄. 1781. *Yi Zuan Yan 易纂言*. Wikisource edition. https://zh.wikisource.org/wiki/易纂言 _(四庫全書本).

Xu Shen 许慎. 1981. *Shuowen Jiezi Zhu 说文解字注*. Annotated by Duan Yucai 段玉裁. Shanghai: Shaihai guji chubanshe.

Yao Nai 姚鼐. 1936. *Xibaoxuan Quanji 惜抱轩全集*. Shanghai: Shijie shuju.

Zhu Xi 朱熹. 2002. *Zhuzi Quanshu 朱子全书*. Diedit oleh Zhu Jieren 朱杰人, Yan Zuozhi 严佐之 dan Liu Yongxiang 刘永翔. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

6

Apa yang Membuat Alam Indah?

ELIZABETH SCARBROUGH

6.1 PENDAHULUAN

Sebagaimana Anda sudah baca dalam volume ini, banyak pembahasan estetika kontemporer berfokus pada hakikat seni dan karya seni. Estetika alam (*nature*), sebagai subdisiplin dalam estetika analitik filosofis, mulai menonjol pada paruh kedua abad ke-20.[6.1] Pembicaraan tentang estetika alam menjadi rumit karena batas topiknya sendiri tidak selalu jelas: apakah kita membahas objek-objek alamiah? Lingkungan alamiah? Seluruh ekosistem? Lalu bagaimana dengan lingkungan alamiah buatan manusia seperti taman, kebun kota, dan bentang kota? Persisnya, apa yang termasuk keindahan alam?

[6.1] Artikel Ronald Hepburn tahun 1966, "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty," adalah titik awal yang sangat baik dan bacaan wajib bagi siapa pun yang tertarik pada topik ini. Esai ini—bersama banyak tulisan lain yang saya bahas dalam bab ini—dapat ditemukan dalam volume suntingan Allen Carlson dan Arnold Berleant, *Aesthetics of the Natural Environment* (Carlson dan Berleant 2004).

Di bawah ini, saya menyajikan ringkasan singkat berbagai teori tentang keindahan alam. Saya mulai dari dua gagasan historis yang paling berpengaruh terhadap cara kita memandang keindahan alam saat ini: pitoresk (*picturesque*) dan sublim (*sublime*). Setelah itu, saya beralih ke pembahasan teori-teori kontemporer, yang saya bagi menjadi pendekatan konseptual, non-konseptual, dan hibrid dalam mengapresiasi alam.

6.2 URAIAN HISTORIS TENTANG KEINDAHAN ALAM

6.2.1 Pendekatan antroposentris: pitoresk dan estetika lanskap

Pitoresk adalah kategori estetik yang sering dipakai untuk menilai keindahan alam. Istilah ini populer di Britania pada akhir abad ke-18.[6.2] Inti gagasan pitoresk adalah dorongan untuk mengubah pemandangan alam menjadi "gambar." "Estetika lanskap" ini berasumsi bahwa cara mengapresiasi alam sebaiknya mengikuti praktik dan kriteria estetik lukisan lanskap. Pelukis lanskap abad ke-18 menggunakan alat seperti Claude-glass untuk membantu "membingkai" lanskap yang hendak dilukis. Claude-glass begitu populer hingga para pelancong dan para *flâneur* memakainya walau tidak berniat melukis pemandangan yang mereka lihat.[6.3] Meski ada banyak versi pemahaman tentang pitoresk pada masa itu, dua tokoh kunci yang layak disebut adalah Sir Uvedale Price (1747–1829) dan Richard Payne Knight (1750–1824).[6.4]

6.2 Istilah ini tampaknya pertama kali muncul pada 1768, dalam esai Rev. William Gilpin (1724–1804) berjudul "An Essay Upon Prints," ketika Gilpin mendefinisikan *picturesque* secara sederhana sebagai "istilah yang mengungkapkan jenis keindahan khas yang menyenangkan dalam sebuah gambar" ([1768] 2010, xii).

6.3 Allen Carlson—*Natural Environmental Model*-nya akan kita bahas di bagian berikutnya—mencatat bahwa jika kita berpegang pada praktik "kultus lanskap" yang memandang lingkungan seperti lukisan lanskap, kita pada dasarnya dipaksa melihat lingkungan alami sebagai sesuatu yang statis dan semata representasi dua dimensi. Akibatnya, keterlibatan estetik kita terhadap lingkungan alami menjadi tidak utuh dan cenderung dangkal.

6.4 Walau saya hanya membahas Sir Uvedale Price dan Richard Payne Knight, dua tokoh lain juga relevan terkait pembahasan *picturesque* yang lebih panjang: William Gilpin dan Humphry Repton (1752–1818).

Price berpendapat bahwa pitoresk adalah kualitas estetik objektif yang melekat pada objek (Ross 1998, 133). Menurut Price, pitoresk dapat didefinisikan lewat ciri "kasar, perubahan mendadak, ketakteraturan, kerumitan, dan keragaman." Daftar objek pitoresknya mencakup: air, pepohonan, bangunan, reruntuhan, anjing, domba, kuda, burung pemangsa, perempuan, musik, dan lukisan. Sebaliknya, Knight menganggap pitoresk sebagai mode asosiasi yang berada dalam diri pengamat; karena itu, objek apa pun bisa menjadi pitoresk. Namun asosiasi semacam itu, menurutnya, hanya tersedia bagi orang yang punya pengetahuan tentang lukisan lanskap:

> Hubungan dengan seni lukis yang tersirat dalam kata *picturesque* itulah yang memberi seluruh kenikmatan dari asosiasi; karena itu, ia hanya bisa dirasakan oleh orang-orang yang memiliki gagasan yang bersesuaian untuk diasosiasikan—yakni orang-orang yang sampai tingkat tertentu akrab dengan seni itu. Orang seperti ini, karena terbiasa menikmati lukisan yang baik, secara alami akan merasakan kenikmatan saat melihat objek-objek di alam yang memunculkan daya imitasi dan daya memperindah itu. (Ross 1998, 155–156)

Dari sejarah pitoresk, kita melihat perbedaan mendasar tentang sumber keindahan: apakah keindahan itu subjektif (berada dalam benak pengamat) atau objektif (melekat pada objek)?[6.5] Apa pun posisi Anda, pitoresk mungkin masih menjadi (mis)konsepsi paling populer tentang keindahan alam. Saat kita membayangkan pemandangan alam yang indah, bayangan itu sangat dipengaruhi pengalaman kita dengan lukisan lanskap, termasuk juga fotografi lanskap.

[6.5] Seperti akan kita lihat pada bagian berikut tentang yang sublim, teori penilaian (*judgement*) Kant menempatkan keindahan dalam benak sang pengamat.

6.2.2 Sublim

Sublim adalah teori lain dalam apresiasi estetik terhadap alam. Rujukan paling awal tentang sublim muncul pada abad pertama Masehi (jejak pendahulunya bisa dilihat dalam *Poetics* karya Aristoteles)[6.6], tetapi istilah ini benar-benar berkembang dalam filsafat Britania abad ke-18. Anthony Ashley-Cooper (1671–1713), Earl Shaftesbury ketiga (kini dikenal sebagai Shaftesbury), menulis tentang sublim dalam *The Moralist: A Philosophical Rhapsody*. Saat melihat Pegunungan Alpen dalam perjalanan "Grand Tour"-nya, ia menulis:

> Di sini, manusia yang semula tak berpikir, karena tersergap kebaruan objek-objek seperti ini, menjadi berpikir, dan dengan sukarela merenungkan perubahan tak henti-hentinya pada permukaan bumi. Mereka seakan melihat, dalam sekejap, revolusi zaman-zaman lampau, bentuk-bentuk yang fana, dan kemunduran bola bumi mereka sendiri. ... Gunung-gunung yang tergerus memperlihatkan kepada mereka dunia itu sendiri sebagai reruntuhan yang rendah hati, dan membuat mereka memikirkan masa akhirnya yang mendekat. (Hussey [1927] 1983, 55–56)[6.7]

Ia memuja pegunungan sebagai sublim, dan menyebutnya sebagai tatanan pemandangan tertinggi (Hussey [1927] 1983, 55). Bagi Shaftesbury, sublim bukan lawan dari indah, melainkan lebih tinggi dari sekadar indah.

Sublim lebih besar, lebih keras, dan lebih gelap dibanding pitoresk. Jika pitoresk cenderung memikat, sublim justru mengajari kita sesuatu. Dua teori sublim paling berpengaruh datang dari Edmund Burke (1729–1797) dan Immanuel Kant (1724–1804).

6.6 Rujukan paling awal tentang yang sublim diduga berasal dari Longinus: *Peri Hupsous/Hypsous*. Yang sublim dikatakan membangkitkan rasa takjub. Aristoteles berpendapat bahwa peristiwa-peristiwa mengerikan (dalam drama tragedi) membangkitkan rasa takut dan iba, yang kemudian menghasilkan katarsis pada penonton. Unsur-unsur pandangan ini dapat ditemukan dalam banyak teori tentang yang sublim.

6.7 Lihat juga Shaftesbury ([1709] 2010).

Dalam pengantar untuk karya Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Phillips menulis: "Keindahan dan kesubliman ternyata sama-sama 'penjahat' bagi penalaran rasional. Keduanya koersif, tak tertolakkan, dan merupakan sejenis rayuan. Sublim itu kekerasan, sedangkan Keindahan itu memancing" (Burke [1757] 2008, xxii). Sublim itu berbahaya, sarat teror. Sublim versi Burke bisa ditemukan baik dalam seni maupun alam.[6.8] Bagi Burke, sublim memiliki tingkatan; bentuk terkuatnya menimbulkan keterpanaan yang bercampur kadar horor (53). Ia menyebut bentuk paling kuat dari sublim umumnya terdapat dalam gagasan keabadian dan ketakterhinggaan (57). Dalam bentuk yang lebih lemah, dampak sublim berupa kekaguman, penghormatan, dan rasa hormat (53). Burke menulis:

> Apa pun yang membuat manusia meninggikan pandangan tentang dirinya sendiri akan melahirkan semacam pengembangan diri dan kemenangan yang sangat menyenangkan bagi pikiran manusia. Dan rasa ini tak pernah terasa lebih kuat selain ketika, tanpa bahaya, kita berhadapan dengan objek-objek yang mengerikan; pikiran selalu mengklaim bagi dirinya sebagian martabat dan kebesaran dari hal-hal yang ia renungkan. (46)

Saat mengalami sublim, kita merasa seolah pikiran manusia menang menghadapi teror. Keberhasilan ini terasa menyenangkan; maka lahirlah kenikmatan dari pengalaman yang semula tidak menyenangkan.

Pengaruh Burke pada teori sublim Kant sangat besar. Seperti Burke, Kant melihat bahwa pengalaman sublim menghasilkan kesenangan dari pengalaman yang tidak bisa disebut indah. Seperti pada Burke, sublim pada Kant terkait rasa takjub, dan juga berkaitan dengan yang tak ter-

[6.8] Burke meyakini bahwa apa pun yang memuat satu atau lebih atribut berikut dapat dipersepsi sebagai sublim: (1) kekaburan, (2) kekuatan, (3) ketiadaan/privasi, (4) keluasan, (5) ketakterhinggaan, (6) keberurutan/suksesi, (7) keseragaman ([1757] 2008, 61–76).

batas. Namun berbeda dari Burke, Kant percaya pengalaman sublim sepenuhnya berada dalam benak manusia.

Kant membedakan dua jenis sublim: matematis dan dinamis. Contoh utama sublim matematis adalah ketakterhinggaan (mirip Burke). Tentang sublim matematis, Kant menulis:

> perasaan sublim adalah perasaan tidak senang karena ketidakcukupan imajinasi dalam penaksiran estetik atas besaran untuk penaksiran melalui penalaran, dan sekaligus perasaan senang yang muncul dari kesesuaian penilaian atas ketidakcukupan fakultas indrawi terbesar ini dengan ide-ide penalaran, sejauh upaya menuju ide-ide itu tak pernah berhenti menjadi hukum bagi kita. (Kant [1790] 2001, §27, 5:247)

Bagi Kant, imajinasi adalah fakultas yang membawa persepsi ke dalam benak sebelum kita menundukkannya pada konsep. Dalam sublim matematis, pikiran saya tak mampu menangkap besaran dari apa yang saya saksikan. Ketika menatap langit berbintang, pikiran saya tak bisa memahami keluasan ruang. Meski tak sanggup memahaminya sepenuhnya, saya tetap merasakan kenikmatan karena saya mampu berupaya menghadapinya. Singkatnya, apa yang Kant katakan adalah kita merasa tidak senang karena tak bisa memahami ketakterhinggaan secara penuh, tetapi sekaligus merasa senang karena setidaknya kita punya kapasitas untuk mencoba.

Sementara itu, sublim dinamis melibatkan kesadaran akan kemungkinan daya rusak alam yang bisa membawa maut. Kesadaran ini mula-mula tidak menyenangkan, tetapi berujung menyenangkan karena kekuatan alam (misalnya badai, angin kencang, gempa) "memungkinkan kita menemukan dalam diri kita kapasitas perlawanan yang sama sekali lain, yang memberi kita keberanian untuk mengukur diri terhadap kemahakuasaan alam yang tampak" (Kant [1790] 2001, §28, 5:261). Dengan begitu, pengalaman sublim dinamis adalah pengalaman akan kedahsyat-

an alam sekaligus posisi kita di dalamnya. Kita merasa kecil di hadapan alam, tetapi juga sadar bahwa akal budi memberi kita pijakan.

Setelah meninjau dua uraian historis ini, kita beralih ke pendekatan yang lebih kontemporer.

6.3 URAIAN KONTEMPORER: (A) KOGNITIF, (B) NON-KOGNITIF, (C) HIBRID

6.3.1 Kognitif

Teori kontemporer tentang apresiasi estetik alam mulai menguat sekitar 1970-an.[6.9] Bukan karena kebetulan, gerakan lingkungan saat itu sedang menggelora. Secara garis besar, teori-teori ini terbagi dua kubu besar: kognitif (konseptual) dan non-kognitif (non-konseptual). Teori kognitif menekankan sentralitas pengetahuan dalam mengapresiasi keindahan alam. Bentuknya beragam, tetapi banyak yang (misalnya teori Carlson, Rolston, dan Eaton[6.10]) menyoroti penggunaan kategori ilmiah dalam apresiasi alam.

Model Lingkungan Alamiah (*Natural Environmental Model* / NEM) dari Allen Carlson adalah contoh paradigmatik teori kognitif dalam estetika lingkungan alamiah. Bagi Carlson, kunci mengapresiasi alam secara estetik adalah mengapresiasinya melalui pengetahuan

[6.9] Perlu dicatat, di sini saya melewati pembahasan estetika alam abad ke-19. Dalam estetika G.W.F. Hegel (1770–1831), filsafat seni diposisikan sebagai ekspresi "Roh Absolut," sementara alam hanya menjadi catatan kaki. Hanya segelintir pemikir Romantik yang memikirkan dan menulis soal estetika alam, dan banyak di antaranya berasal dari Amerika Serikat. Sebagai pengantar yang baik, bacalah "Autumnal Tints" karya Henry David Thoreau (1817–1862) (Thoreau [1862] 2012), tulisan George Perkins Marsh (1801–1882) ([1865] 2018), serta "A View of the High Sierra" karya environmentalis John Muir (1838–1914) (Muir 1894).

[6.10] Pengantar untuk model kognitif Carlson mengenai apresiasi estetik terhadap alam dapat ditemukan dalam tulisannya "Appreciation and the Natural Environment" (Carlson 1979). Sedangkan pengantar model kognitif Holmes Rolston III, lihat "The Aesthetic Experience of Forests" (Rolston III 2004). Sementara itu, pengantar yang baik untuk gagasan Marcia Muelder Eaton dapat dibaca dalam "Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature" (Eaton 2004).

ilmiah kita. NEM Carlson meminjam gagasan *aspection* dari Paul Ziff (Ziff 1966, 71). *Aspection* (melihat objek mula-mula dengan cara ini, lalu dengan cara itu) memberi panduan atau batas bagi pengalaman dan penilaian estetik terhadap objek seni tertentu. Karya seni yang berbeda punya batas yang berbeda, sehingga memunculkan tindakan *aspection* yang berbeda pula. Contohnya, banyak lukisan dilihat dari satu titik, sedangkan karya lain (misalnya patung, arsitektur) menuntut kita bergerak di ruang. Karena itu, lukisan dan patung membutuhkan tindakan *aspection* yang berbeda.

Bertolak dari Ziff (dan tokoh lain seperti Kendall Walton[6.11]), Carlson berpendapat bahwa apresiasi estetik yang tepat terhadap alam melibatkan tindakan *aspection* melalui lensa (atau kategori) pengetahuan ilmiah.[6.12] Sebagaimana pengetahuan tentang jenis karya seni (opera, lukisan, patung) membentuk apresiasi kita, informasi ilmiah tentang alam juga membentuk apresiasi estetik kita terhadapnya. Jadi, untuk sungguh mengapresiasi ekosistem atau objek di dalamnya, seseorang memerlukan (sebagian) pengetahuan ilmiah agar dapat menerapkan *aspection* yang tepat.

Penting dicatat bahwa kita tidak boleh memperlakukan alam seperti seni—mengubah objek alami menjadi objek seni[6.13], atau mengubah pe-

6.11 Carlson juga merujuk pada "Categories of Art" (1970) karya Kendall Walton, yang berargumen bahwa kita memerlukan informasi sejarah seni agar dapat membuat penilaian estetik yang matang. Misalnya, jika saya menilai "Balloon Swan" karya Jeff Koons sebagai kegagalan patung minimalis, berarti saya tidak memperhatikan sifat-sifat "Balloon Swan" yang justru membuatnya berhasil sebagai karya patung pop kontemporer (non-minimalis). Agar dapat mengapresiasi "Balloon Swan" secara tepat, saya harus mengategorikannya secara tepat pula.

6.12 Meskipun Carlson memprioritaskan apresiasi yang ditopang oleh pengetahuan ilmiah, ia tetap mengakui peran pengetahuan umum (*common sense*) dalam apresiasi estetik kita terhadap alam.

6.13 "Model objek"—istilah Carlson—meminta penikmat untuk melepaskan objek dari lingkungan alaminya lalu mengamati sifat-sifat formalnya, seperti simetri, kesatuan, dan sebagainya. Ketika ini dilakukan, objek alam diapresiasi seperti objek seni; akibatnya, yang kita hargai hanya seperangkat sifat estetik yang terbatas, yakni sifat formal yang lazim kita temukan dalam seni. Dengan menolak model ini, Carlson menegask-

ngalaman padang terbuka menjadi seolah-olah melihat lukisan lanskap (seperti pada teori pitoresk).[6.14] Carlson mengakui bahwa alam pada dasarnya tidak dibingkai. Maka ketika kita membingkai alam sebagai objek lepas, atau mengalami alam seolah melihat lewat Claude-glass, kita memaksakan bingkai yang seharusnya tidak ada. Pendekatan Carlson disebut "kognitivis" karena menekankan pentingnya kognisi agar apresiasi estetik alam berlangsung dengan *baik*.

6.3.2 Non-kognitif

Teori non-kognitif menekankan pengalaman estetik subjektif terhadap keindahan alam dan sering memberi peran besar pada imajinasi. Pendekatan ini dimajukan antara lain oleh Hepburn (2010), Berleant (1992), Carroll (2004), Godlovitch (1997), dan Brady (1998).[6.15]

Emily Brady, dalam artikelnya *"Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature,"* menawarkan salah satu model non-kognitif. Dengan menjadikan NEM Carlson sebagai pembanding, ia berargumen bahwa mendasarkan apresiasi estetik alam pada kategori ilmiah itu bermasalah karena "terlalu membatasi sebagai panduan apresiasi alam sebagai objek estetik" (Brady 1998, 158). Ia melontarkan empat kritik

an bahwa apresiasi terhadap objek alam menuntut kita menempatkannya dalam konteks alaminya. Misalnya, sarang lebah seharusnya dilihat sebagai bagian dari siklus hidup lebah, lalu diapresiasi tujuan serta perannya di alam.

6.14 "Model lanskap" meminta kita mengapresiasi bentang alam sebagaimana kita mengapresiasi lukisan atau gambar bentang alam itu. Kita diminta memperhatikan kualitas pemandangannya—garis-garisnya, bentuknya. Berbeda dari lukisan yang sejak awal sudah disajikan sebagai objek berbingkai, pada model ini kita diminta membingkai lanskap itu juga. Model ini menguatkan pembedaan subjek/objek, karena menempatkan kita seolah berada di luar—atau berhadapan dengan—lanskap yang hendak kita apresiasi.

6.15 Pendekatan non-kognitif juga dapat dibagi lagi menjadi pendekatan imajinasi (Brady) dan pendekatan imersif/keterlibatan langsung (Berleant). Walau di sini saya berfokus pada pendekatan imajinasi, pendekatan imersif Berleant juga penting. Berleant berpendapat bahwa cara yang tepat untuk mengapresiasi alam adalah melalui keterlibatan. Model non-konseptual (berbasis keterlibatan) ini dengan tepat menekankan kesinambungan manusia dengan dunia alam serta sifat alam yang tak berbatas—sesuatu yang kurang ditekankan oleh model-model lain.

utama terhadap pendekatan ilmiah Carlson. Pertama, menurutnya Carlson bertumpu pada analogi yang keliru: jika apresiasi seni memerlukan pengetahuan sejarah seni dan kritik seni agar karya ditempatkan pada kategori yang tepat, maka apresiasi alam seharusnya memakai sejarah alam (geologi, biologi, fisika) untuk menempatkan alam pada kategori yang tepat.

Dalam contoh tandingan yang kini terkenal terhadap NEM, sebagaimana dikisahkan Brady, Noël Carroll mengangkat kasus air terjun (Carroll 2004, 95). Carroll bertanya: kategori ilmiah apa yang harus kita pakai untuk mengapresiasi sebuah air terjun secara estetik? Jika kategori yang diperlukan hanya "air terjun," maka NEM tidak perlu pengetahuan ilmiah khusus—cukup mengandalkan pengetahuan umum (*common sense*).

Selain itu, Brady berpendapat bahwa sekalipun pengetahuan ilmiah bisa memperkaya apresiasi estetik terhadap alam, ia tidak tampak esensial bagi apresiasi estetik itu sendiri. Nilai ekologis, menurutnya—dan seharusnya—adalah kategori nilai yang berbeda (meski tetap beririsan). Keberatan Brady yang mungkin paling meyakinkan adalah pendekatan ilmiah terlalu membatasi, padahal apresiasi estetik alam menuntut "kebebasan, kelenturan, dan kreativitas" (Brady 1998, 159). Kita perlu kebebasan mengikuti alur pikiran yang tidak selalu terkait kategori ilmiah. Saat melihat kulit batang pohon yang menua, saya tidak harus tahu proses ilmiah pembentukannya; saya bisa mengaitkannya dengan wajah kerabat sepuh yang saya cintai—kerutan pada keduanya memberi tekstur keindahan tersendiri.

Brady percaya apresiasi estetik alam perlu memanfaatkan kapasitas perseptual dan imajinatif, seperti contoh pohon/kerabat tadi.[6.16]

[6.16] Brady merinci empat jenis imajinasi: (i) eksploratif, yaitu pencarian imajinatif untuk menemukan kesatuan dalam persepsi; (ii) proyektif, yaitu saat kita dengan sengaja melihat sesuatu sebagai sesuatu yang lain; (iii) ampliatif, yaitu imajinasi yang melampaui sekadar membayangkan karena juga memanfaatkan sumber-sumber kognitif la-

Menurutnya, model apresiasi estetik alam yang paling diinginkan harus: (a) mampu membedakan nilai estetik dari jenis nilai lain, (b) menyediakan struktur untuk membuat penilaian estetik yang tidak sekadar subjektif, dan (c) memecahkan masalah bagaimana memandu apresiasi estetik alam tanpa merujuk model seni.

Kritik terhadap "pendekatan imajinatif" ini biasanya menyoroti kemungkinan imajinasi liar melahirkan alur pikir estetik yang absurd. Misalnya, seseorang melihat pola riak di permukaan danau lalu membayangkannya sebagai garis-garis keripik kentang yang baru ia stop konsumsi. Dari sana pikirannya melompat ke makanan olahan, peternakan industri, lalu tren diet. Alur ini terasa tidak produktif dan tidak estetik. Menghadapi kekhawatiran "imajinasi tak terkendali" ini, Brady memberi pedoman agar tidak jatuh pada sikap memanjakan diri atau alur pikir yang tidak relevan. Ia menilai gagasan Kant tentang ketakberkepentingan bisa mencegah alur semacam itu.[6.17] Ia juga memberi panduan untuk apa yang ia sebut "berimajinasi dengan baik." Menurutnya, "berimajinasi dengan baik" mirip keutamaan (*virtue*) Aristotelian: diperoleh lewat latihan dan menjadi keutamaan

in; dan (iv) revelatoris, yaitu saat imajinasi ampliatif mengantarkan pada penemuan kebenaran estetik (Brady 1998, 163).

6.17 Pada Momen Pertama dalam *Critique of the Power of Judgment*, Kant menjelaskan bahwa penilaian selera (yakni penilaian tentang keindahan) bersifat "bebas kepentingan" (*disinterested*). Kant memaparkan beberapa cara bagaimana penilaian ini bersifat bebas kepentingan: kita tidak boleh bertanya apakah objek itu baik (atau berguna untuk sesuatu), tidak semestinya melibatkan sensasi "yang menyenangkan," dan tidak semestinya peduli pada keberadaan nyata objek tersebut. Mari lihat satu per satu. Pertama, ketika melihat sesuatu yang indah (misalnya bunga), saya tidak boleh peduli apakah bunga itu berguna untuk sesuatu (misalnya untuk pengobatan). Saya juga tidak boleh menilai dari apakah objek itu "baik" secara moral. Kedua, saat saya membuat penilaian keindahan, saya tidak sedang mengatakan bahwa objek itu "menyenangkan" bagi saya secara pribadi. Kembali ke contoh bunga: Kant tidak menghendaki kita berkata, "bunga ini menyenangkan bagi saya karena dulu ibu saya sering memberikannya saat saya sakit." Terakhir, kita tidak semestinya peduli apakah objek itu nyata atau tidak. Fatamorgana bunga dan bunga sungguhan, dalam kerangka ini, seharusnya menerima penilaian keindahan yang sama. Dalam arti ini, kita bersikap bebas kepentingan terhadap apakah objek itu nyata atau imajiner.

hanya jika telah menjadi kebiasaan. Model non-konseptual ini tidak bergantung pada konsep-konsep sebelumnya tentang seni atau alam untuk mencapai apresiasi estetik yang mendalam.

Jika "berimajinasi dengan baik" itu keutamaan Aristotelian, seharusnya ada kapasitas yang berkembang pada partisipan estetik kapan memakai kategori ilmiah, kapan tidak. Kadang fokus pada kategori ilmiah justru mematikan kenikmatan estetik.

Contoh fenomena ini tampak dalam *Life on the Mississippi* karya Mark Twain:

> Wajah air itu, seiring waktu, menjelma menjadi sebuah kitab yang menakjubkan—sebuah kitab dalam bahasa mati bagi penumpang yang tak terdidik, namun bagiku ia membuka seluruh pikirannya tanpa tirai, menyerahkan rahasia-rahasia terdalamnya seterang suara yang diucapkan lantang. ... Sesungguhnya, penumpang yang tak mampu membaca kitab itu tak melihat apa pun selain aneka lukisan elok di atasnya, digores matahari dan dilunakkan bayang awan. Padahal, bagi mata yang terlatih, itu sama sekali bukan gambar; melainkan bacaan yang paling muram dan paling sungguh-sungguh, seberat takdir yang tak dapat ditawar. ... Ada sesuatu yang telah hilang dariku—sesuatu yang takkan pernah kembali sepanjang hayatku. Segala keluwesan, keindahan, dan puisi telah surut dari sungai yang agung itu. ... Matahari bukan lagi cahaya semata, melainkan pertanda bahwa esok angin akan bertiup kencang; batang kayu yang hanyut itu menyiratkan bahwa air sungai sedang naik; guratan miring di permukaan air menunjuk pada karang curam yang suatu malam kelak akan merenggut kapal uap seseorang. ... Ah sial, romantika dan pesona telah sepenuhnya lenyap dari sungai itu. (Twain [1883] 1984, 94–96)

Contoh yang sering dibahas ini menunjukkan bahwa pengetahuan kadang justru menutup akses ke apresiasi estetik. Contoh lain, sebagai pemain flute, saya tahu bagian-bagian musik yang sangat sulit dimainkan—salah satunya karena tidak ada jeda alami untuk menarik

napas cepat. Saat mendengar pemain flute lain membawakan karya seperti ini, saya duduk tegang menunggu kapan ia akan mengambil napas. Pengetahuan mendalam tentang karya itu menghalangi saya menikmati bunyi musik secara utuh; perhatian saya tersedot ke kemampuan teknis pemainnya. Menurut Brady, dalam situasi ini saya tidak cukup "bebas berkepentingan." Jika begitu, hampir semua kadar keahlian (termasuk pengetahuan ilmiah) bisa saja menghalangi apresiasi estetik. Lalu, adakah jalan tengah?

6.4 PENDEKATAN HIBRID: BISAKAH KOGNITIF DAN NON-KOGNITIF DIKAWINKAN?

Mungkin daripada mengejar pengalaman yang seragam, kita sebaiknya mengejar pengalaman bermakna secara estetik yang memberi ganjaran bagi perhatian dan usaha kita. Kita dapat mengakui beragam jenis pengalaman secara bersamaan, daripada membela satu jenis makna dan menolak lainnya saat sebenarnya semuanya bisa diakomodasi. Dalam bukunya *Natural Beauty: A Theory of Aesthetics Beyond the Arts*, Ronald Moore (2007) menguraikan model apresiasi estetik yang pluralis. Moore berargumen bahwa cara yang tepat untuk mengapresiasi alam adalah sinkretik: bukan memakai satu model tunggal, melainkan menarik dari banyak model sekaligus.

Cara sinkretik ini menyatukan kembali apresiasi kita terhadap objek alam dan karya seni. Moore menegaskan bahwa kita perlu "mendekati kualitas hal-hal yang layak kita kagumi di alam melalui lensa-lensa yang telah kita kembangkan untuk memikirkan kualitas estetik secara luas—bukan hanya seni, bukan hanya sastra, bukan hanya musik, bukan hanya politik, bukan hanya perencanaan kota, bukan hanya desain lanskap, melainkan semuanya dan lebih banyak lagi" (2007, 216). Jika tujuan apresiasi estetik adalah memakai bagian-bagian kesadaran cerdas

yang paling sesuai dengan objeknya, maka model ini bisa memuat semua mode apresiasi.

Namun, meskipun model ini memungkinkan kita menjelajah banyak mode apresiasi, ia tidak otomatis memberi tahu mode mana cocok untuk objek mana. Sebagian orang melihat ini sebagai kelemahan, tetapi bisa juga dianggap daya tarik model sinkretik. Model ini menantang kita menyusun uraian apresiasi yang spesifik untuk jenis objek yang berbeda.

Ada juga kekhawatiran bahwa mode-mode apresiasi yang berbeda bisa saling meniadakan. Ketika Moore menyebut sinkretisme sebagai "Unitarianisme estetika" (2007, 39), seorang deis muda yang cerdas mungkin bertanya: bisakah seseorang sekaligus Yahudi dan Buddhis, sekaligus Jesuit dan Bahá'í? Menurut saya, beberapa model bukan hanya kompatibel, tetapi saling memperkaya. Misalnya, model non-kognitif yang menekankan "alur gagasan" atau "asosiasi" bisa diperkaya oleh model kognitif seperti NEM Carlson.[6.18] Informasi ilmiah tentang objek yang dinikmati dapat memicu alur pikir yang lebih menarik dan mungkin lebih produktif. Jika kita tahu bunga tertentu hanya mekar setahun sekali, informasi ilmiah itu bisa menjadi landasan pengalaman estetik yang subur.

Tetapi ada juga model yang mungkin tak sebanding (*incommensurable*), mustahil menjalankan dua model sekaligus pada saat yang sama. Dalam skenario ini, kita bisa berganti mode apresiasi secara bergiliran. Contohnya kritikus film. Mereka sering menonton film dua kali: pertama untuk menikmati dan larut di dalamnya, kedua untuk fokus pada aspek teknis produksi demi kritik mereka. Mode "teknis" dan mo-

6.18 Mereka yang mendukung model pengalaman estetik berbasis asosiasi antara lain dapat mencakup Archibald Alison (1790), yang berpendapat bahwa objek memicu "rangkaian gagasan atau emosi"; pembahasan John Dewey tentang "rangkaian gagasan" ([1934] 2005); serta gagasan Emily Brady mengenai "berimajinasi dengan baik" (1998).

de "imersif" bisa saja tak kompatibel, tetapi kita bisa menyalakan dan mematikannya bergantian. Jika demikian, tidak ada yang menghalangi saya memiliki pengalaman yang satu setelah yang lain, seiring apresiasi berkembang dari waktu ke waktu.

Berbagai jalur menuju kenikmatan estetik ini mendukung model sinkretik atau pluralis dalam apresiasi estetik. Kita perlu memakai model apa pun yang tersedia, konseptual maupun non-konseptual, artistik maupun alamiah, historis maupun kontemporer.

6.5 PENUTUP

Dalam bab ini, kita meninjau fondasi historis apresiasi kita terhadap alam, terutama gagasan pitoresk dari pemikir Britania dan gagasan sublim. Lalu kita membahas pendekatan kognitif, non-kognitif, dan hibrid dalam apresiasi estetik alam. Inti yang ingin ditunjukkan ialah tidak ada satu prinsip tunggal yang cocok untuk semua pengalaman estetik alam. Pengalaman arung jeram jelas berbeda dari mengamati burung. Dalam beberapa kasus, pengetahuan memperdalam pengalaman estetik kita; dalam kasus lain, justru menghambat kemampuan kita untuk mengapresiasi.

Karena itu, kita sebaiknya merangkul model keterlibatan estetik yang pluralis, model yang memungkinkan kita memakai pendekatan berbeda untuk objek berbeda, atau memakai pendekatan berbeda pada fase hidup yang berbeda. Respons yang tepat terhadap alam, dalam pengalaman sublim, adalah rasa takjub dan kerendahan hati. Di masa tertentu dalam hidup, ini bisa sangat membimbing saya. Di masa lain, NEM bisa membuka akses pada pengalaman terhadap alam yang "tidak indah secara pemandangan" (*unscenic nature*), yang mungkin tak terjangkau lewat model lain (misalnya pitoresk).

Saya ingin menutup dengan satu pikiran terakhir: kita tidak harus pergi ke Taman Nasional untuk berjumpa dengan alam. Kita hidup di

dalam alam dan menjadi bagiannya. Alam hadir di pohon-pohon di tepi jalan, di hewan-hewan kota yang mencari sisa makanan di tempat sampah, dan di matahari terbenam yang kita lihat dari balik kaca mobil saat pulang kerja. Keindahan alam mengelilingi kita dan terbuka untuk semua orang secara gratis.

REFERENSI

Alison, Archibald. 1790. *Essays on the Nature and Principles of Taste*. London: J.J.G and G. Robinson.

Berleant, Arnold. 1992. *The Aesthetics of Environments*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Brady, Emily. 1998. "Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, no. 2 (Spring): 139–147. https://doi.org/10.2307/432252. Reprinted in Carlson and Berleant 2004.

Burke, Edmund. (1757) 2008. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Diedit oleh Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press.

Carlson, Allen. 1979. "Appreciation and the Natural Environment." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no. 3 (Spring): 267–275.

Carlson, Allen, dan Arnold Berleant, eds. 2004. *The Aesthetics of Natural Environments*. Peterborough, ON: Broadview Press.

Carroll, Noël. 2004. "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History." Dalam *The Aesthetics of Natural Environments*, diedit oleh Allen Carlson dan Arnold Berleant. Ontario, Canada: Broadview Press.

Dewey, John. (1934) 2005. *Art as Experience*. New York: Perigee Books.

Eaton, Marcia Mulder. 2004. "Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature." Dalam Carlson dan Berleant, *The Aesthetics of Natural Environments,* 170–181.

Gilpin, William. (1768) 2010. "An Essay upon Prints, Containing Remarks upon the Principles of picturesque Beauty." Dalam *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: To Which Is Added a Poem, on Landscape Painting*. Farmington Hills, MI: Gale ECCO, Print Editions.

Godlovitch, Stan. 1997. "Carlson on Appreciation." *S. Godlovitch and A. Carlson Debate* 55 (Winter): 53–57. https://doi.org/10.2307/431604.

Hepburn, Ronald. 2010. "The Aesthetics of Sky and Space." *Environmental Values* 19, no. 3: 273–288. https://doi.org/10.3197/096327110X519835.

Hussey, Christopher. (1927) 1983. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London: F. Cass.

Kant, Immanuel. (1790) 2001. *Critique of the Power of Judgment*. Diterjemahkan oleh Paul Guyer. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Marsh, George Perkins. (1865) 2018. *Man and Nature: Or Physical Geography as Modified by Human Action*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Moore, Ronald. 2007. *Natural Beauty: A Theory of Aesthetics Beyond the Arts*. Peterborough, ON: Broadview Press.

Muir, John. 1894. *The Mountains of California*. New York: Century Co.

Rolston III, Holmes. 2004. "The Aesthetic Experience of Forest." Dalam Carlson dan Berleant, *The Aesthetics of Natural Environments*, 182–195.

Ross, Stephanie. 1998. *What Gardens Mean*. Chicago: University Of Chicago Press.

Shaftesbury, Earl of (Anthony Ashley Cooper). (1709) 2010. *The Moralists, a Philosophical Rhapsody. Being a Recital of Certain Conversations upon Natural and Moral Subjects.* Farmington Hills, MI: Gale ECCO, Print Editions.

Thoreau, Henry D. (1862) 2012. *October, or Autumnal Tints*. Illustrated by Lincoln Perry. New York: W. W. Norton & Company.

Twain, Mark. (1883) 1984. *Life on the Mississippi*. New York: Penguin.

Walton, Kendall L. 1970. "Categories of Art." *The Philosophical Review* 79, no. 3 (July 1): 334–67. https://doi.org/10.2307/2183933.

Ziff, Paul. 1966. *Philosophical Turnings: Essays in Conceptual Appreciation*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

7

Bicara Pentingnya Estetika Lingkungan

YURIKO SAITO

PERHATIAN pada lingkungan sebenarnya selalu hadir dalam tradisi estetika Barat. Namun, baru pada paruh akhir abad kedua puluh, wacana spesifik estetika lingkungan mulai muncul. Kajian ini awalnya lebih berfokus pada alam, kemudian muncul pertimbangan terkait lingkungan buatan. Perkembangan kajian yang paling baru bahkan mencakup keseluruhan dunia yang kita tinggali, termasuk interaksi kita dengan berbagai objek dan orang lain. Estetika lingkungan dengan demikian menelaah cara kita memperoleh pengalaman estetik ketika kita terlibat dengan lingkungan dalam pengertian luas melalui persepsi aktif yang dibimbing oleh kepekaan dan imajinasi.

Kesempatan mengalami pengalaman estetik tersebar luas dalam lingkungan kita, tidak hanya terbatas pada momen "menonjol" yang berkesan. Pengalaman tak terlupakan tentang lanskap sublim dan karya arsitektur yang menakjubkan telah menjadi subjek favorit estetika secara umum. Namun, aspek-aspek biasa, tidak menonjol, dan sering

terabaikan dari lingkungan sehari-hari kita juga mampu memantik pengalaman estetik, meskipun berbeda karakter dan intensitasnya. Selain itu, sebenarnya kita telah membangun kerangka evaluatif nilai-nilai estetika lingkungan yang peka budaya, sosial, dan sejarah. Misalnya, lahan basah umumnya dianggap kurang memiliki nilai estetik, bukan karena penampilannya kurang apik, tetapi juga karena dianggap tidak memiliki nilai utilitarian bagi manusia. Akibatnya, lahan basah rentan terhadap penghancuran demi "perbaikan" dan "pembangunan." Gulma, seperti *dandelion*, di halaman rumput hijau—lanskap khas domestik Amerika yang ideal—dianggap sebagai musuh publik nomor satu karena merusak rumput hijau yang mulus sempurna; oleh karena itu, gulma tersebut perlu diberantas.

Penampilan lahan basah yang tampak monoton dan membosankan mulai menjadi lebih menarik setelah kita memahami fungsi ekologisnya yang kompleks. Kita mulai memperhatikan perubahan halus pada vegetasi yang merespons kandungan garam air yang berbeda. Kemudian kita juga menyadari penampilan lahan basah yang tampak membosankan itu menyembunyikan aktivitas hidup aneka makhluk penghuni lingkungan ini. Keterlibatan imajinatif berdasarkan pengetahuan menuntun kita untuk mengembangkan apresiasi estetika terhadap keindahan lingkungan yang sederhana, tenang, dan mudah terabaikan.

Terlepas dari kesan negatif tentang dandelion sebagai gulma yang mengganggu di halaman, kita tetap sulit menahan rasa takjub pada kisah hidupnya yang luar biasa—terlihat dari transformasinya yang dramatis, dari bunga kuning cerah menjadi gumpalan halus yang melayang. Begitu kita melampaui berbagai stereotip dan asumsi, kita akan berjumpa dengan permata estetik di mana-mana. Karena itu, pemikir lingkungan ternama abad ke-20, Aldo Leopold, dalam *Sand County Almanac* menyatakan "gulma di lahan kosong kota menyampaikan pelajaran yang sama seperti pohon redwood" ([1949] 1966, 266). Hanya saja, hal-hal

yang terlalu umum dan terlalu akrab bagi kita sering berada pada posisi yang kurang diuntungkan secara estetik.

Mengakui ketidakberuntungan estetik itu membawa manfaat bagi kehidupan kita. Pertama, ia memperluas dan mempertajam kepekaan estetik kita untuk memiliki pengalaman estetik pada sesuatu berdasarkan persyaratannya sendiri. Kita membuka diri untuk dipengaruhi oleh berbagai jenis hal dan fenomena. Kedua, keterbukaan ini memupuk keutamaan moral berupa rasa hormat dan kerendahan hati terhadap orang lain sejauh kita tidak memaksakan kriteria atau nilai yang sudah kita pikirkan sebelumnya kepada mereka. Menumbuhkan sikap seperti itu sangat penting dalam interaksi moral kita dengan orang lain. Perpaduan intim antara estetika dan etika ini adalah salah satu kearifan yang ditawarkan oleh tradisi non-Barat seperti Buddhisme Zen. Pencerahan spiritual, menurut Zen, dimungkinkan dengan melampaui diri sendiri yang dibebani segala macam kecenderungan sehingga kita dapat mengalami dan menghargai yang lain secara apa adanya, bukan seperti apa yang seharusnya atau seperti yang kita inginkan.

Pada saat yang sama, memperhatikan potensi estetika dari berbagai hal yang tidak terlihat atau terabaikan bukan berarti bahwa estetisasi harus terjadi tanpa pandang bulu. Beberapa bagian dari lingkungan kita benar-benar jelek dan membutuhkan perbaikan, pembersihan, atau rekonstruksi. Tidaklah kontradiktif untuk mendorong penanaman kepekaan estetika kita terhadap banyak aspek lingkungan kita sambil mengakui bahwa beberapa di antaranya secara estetik negatif tanpa nilai penebusan. Namun, diskriminasi semacam itu perlu melibatkan tidak hanya persepsi indra tetapi juga imajinasi simpatik. Misalnya, lingkungan yang runtuh tercerai berai dalam satu kasus mungkin merupakan kenangan bagi penduduknya yang masih menyayangi lingkungan tersebut, sementara dalam kasus lain penduduk mungkin menderita karena kemunduran estetik yang parah dan sangat membutuhkan tingkat kepantasan es-

tetik tertentu di lingkungan mereka. Pemahaman yang bernuansa dan simpatik dengan kepekaan estetika semacam itu menjadi sangat berharga ketika kita sebagai masyarakat memutuskan tindakan apa yang harus diambil sehubungan dengan lingkungan tersebut.

Estetika lingkungan bersifat multi-segi, khususnya terkait objek yang ditanganinya: alam, struktur buatan, lingkungan perkotaan, ruang domestik dan berbagai objek di dalamnya, serta interaksi kita dengan orang lain. Estetika lingkungan mendorong penggalian permata tersembunyi di lingkungan kita, tetapi pada saat yang sama, ia menumbuhkan pandangan yang jernih tetapi simpatik terhadap lingkungan yang secara estetik melukai. Pada akhirnya, ia menelaah hubungan intim kita dengan lingkungan sekitar karena kita adalah makhluk yang kehidupannya tertanam secara mendalam di dunia yang dihidupi ini dan kualitasnya jelas memengaruhi kualitas hidup kita.

Saat membaca pemikiran estetika Plato (428/7–348/7 SM) hari ini, salah satu gagasan yang paling mungkin memicu ketidaksetujuan adalah dukungannya terhadap pengaturan seni oleh negara dalam Buku X *Republic*-nya.[7.1] Namun, yang kerap terlewat adalah bahwa di balik pandangannya tentang penyensoran seni, ada pengakuan bahwa kita, manusia, sangat dipengaruhi oleh dimensi estetik dalam hidup. Walau sasaran utamanya memang karya seni—karena seni mampu menghadirkan pengalaman estetik yang lebih intens dan terfokus—pengakuan Plato tentang daya pengaruh estetika bisa kita perluas ke seluruh lingkungan hidup kita: alam sekitar, bangunan, berbagai benda dalam keseharian, serta interaksi dengan orang lain. Keterlibatan indrawi dan emosional kita dengan unsur-unsur lingkungan ini membentuk pengalaman estetik. Jika pengalaman semacam itu hanya hiasan pelengkap yang bi-

[7.1] Pandangan Plato tentang seni—serta bagaimana dan mengapa seni perlu diatur dalam sebuah republik ideal—dibahas dalam beberapa bab buku ini; lihat, misalnya, Bab 11, "Ancient Aesthetics."

sa dibuang, tentu Plato tidak perlu menyerukan pengaturan seni dalam *Republic*.

Terlepas dari apakah kita setuju dengan proposal sensor seninya atau visinya tentang masyarakat ideal, wawasan terpenting yang ditawarkan Plato adalah bahwa pengalaman estetik memainkan peran yang sangat diperlukan dalam merawat intelek dan keutamaan moral. Plato sepenuhnya menyadari kekuatan estetika yang merupakan pedang bermata dua. Estetika bisa bermanfaat untuk mendorong kehidupan yang baik, masyarakat yang manusiawi dan beradab, dan dunia yang berkelanjutan, atau sebaliknya, bisa melawan tujuan-tujuan tersebut. Karena itu, estetika lingkungan tidak seharusnya dipahami semata sebagai persoalan pengalaman estetik terhadap lingkungan, melainkan sebagai wacana sekaligus praktik yang memiliki makna etik dan sosial yang mendalam.

REFERENSI

Leopold, Aldo. (1949) 1966. *A Sand County Almanac, With Other Essays on Conservation From Round River*. Illustrated by Charles W. Schwartz. New York: Oxford University Press.

8

Estetika dan Politik

RUTH SONDEREGGER & INES KLEESATTEL

8.1 KONON MELAMPAUI POLITIK: LAHIRNYA ESTETIKA

Berlawanan dengan asumsi umum bahwa isi dari karya seni mengandung pesan-pesan politik, para filsuf seperti Theodor W. Adorno dan Jacques Rancière, berpendapat bahwa politik estetika seharusnya lebih terletak pada dimensi formal seni. Namun, bab ini berargumen bahwa kemunculan estetika sebagai sub-disiplin filsafat pada abad ke-18 di Eropa Barat adalah sangat politis. Kami berpendapat bahwa perdebatan tentang politik dalam bentuk dan/atau isi estetika tertentu harus dipahami dengan menempatkannya pada latar politik estetika sebagai sebuah disiplin. Karena itu, bab ini dibuka dengan pembahasan singkat mengenai awal mula estetika, beserta konteks sosial dan geopolitiknya.

Berbeda dengan bidang filsafat teoretis dan praktis, sub-disiplin estetika muncul agak terlambat dalam filsafat Barat.[8.1] Buku pertama yang

[8.1] Bukan bermaksud menafikan fakta bahwa kebudayaan Yunani-Romawi sudah bergulat dengan persoalan keindahan, seni, dan pendidikan estetika. Karena sejarah tersebut, kita tetap bisa berbicara tentang Estetika Kuno, meskipun pada masa itu bi-

berjudul *Aesthetica* karya Alexander Gottlieb Baumgarten, diterbitkan pada tahun 1750 (Baumgarten [1750] 2007). Baumgarten masih menggunakan istilah "estetika" untuk mendefinisikan jenis pengetahuan tertentu, yaitu pengetahuan indrawi. Tentu saja, segudang risalah dan buku aturan terkait seni telah ditulis pada abad-abad sebelumnya, tetapi biasanya oleh para seniman atau artisan itu sendiri, bukan oleh para filsuf. Hingga akhir abad ke-18, tidak ada yang namanya seni, teori seni, atau estetika dalam bentuk tunggal (kolektif), melainkan pluralitas seni dan buku aturan main untuk masing-masing bidangnya.

Setelah lahirnya disiplin estetika filosofis, produksi estetika sepanjang abad ke-18 justru semakin jarang diteoretisasikan. Produksi seni lebih banyak diserahkan kepada para "genius", sehingga dianggap berada di luar jangkauan analisis, sekaligus di luar ranah pengajaran dan pembelajaran. Satu-satunya pihak yang dianggap perlu dianalisis dan (tanpa henti) dididik adalah para penerima pengalaman estetik, beserta selera mereka. Pergeseran besar ini, serta kaitannya dengan politik, paling jelas terlihat dalam *Critique of Judgment* karya Immanuel Kant (1724–1804) ([1790] 2008).

Kant membuka bagian pertama buku *Critique* yang ia khususkan membahas pertanyaan tentang keindahan dan seni dengan menarik garis pemisah ketat antara: pertama, pertanyaan tentang keindahan; dan kedua, pertanyaan teoretis serta praktis. Kant kemudian melanjutkan dengan membedakan antara empat "momen" atau "kondisi kemungkinan" dari penilaian estetika. Sementara "momen" satu dan tiga menekankan ketakberkepentingan (*disinterestedness*) dari kesenangan estetika dan penilaian yang mengungkapkan kesenangan tersebut, momen dua dan empat adalah tentang universalitas penilaian estetika.

dang ini belum diakui sebagai subdisiplin filsafat. Bandingkan Bab 11 karya Matthew Sharpe dalam volume ini.

Banyak pertanyaan perlu dilontarkan dan memang banyak yang sudah menulisnya, tentang provokasi yang melekat pada prinsip ketakberkepentingan dan pengecualian yang dibelanya atas dasar yang tampak seolah-olah (murni) transendental. Uraian Kant tentang penilaian estetik bukan hanya menyingkirkan semua bentuk sensualisme, tetapi juga menolak gagasan bahwa pengalaman estetik dapat membawa perbaikan etis atau moral—padahal kedua hal ini sangat penting dalam perdebatan selera di Inggris, yang juga diketahui Kant.[8.2] Selain itu, prinsip ketakberkepentingan mengandaikan subjek estetika yang kebutuhan dasarnya terpenuhi dan memiliki banyak waktu luang. Mereka yang menderita kelaparan seperti, tampaknya, "*sachem* Iroquois" yang Kant sebutkan di § 2 ([1790] 2008, 36) mungkin merasa sulit diminta merenungkan meja makan yang berlimpah. Bukan tanpa alasan, ada sangat banyak kajian yang berargumen bahwa konsep ketakberkepentingan estetik bukanlah "penemuan" (Kantian), melainkan reaksi terhadap tumbuhnya kelas menengah borjuis yang makmur dan memiliki banyak waktu senggang di Eropa Barat pada akhir abad ke-18 (bdk. Woodmansee 1994; Mortensen 1977).

Prinsip universalitas dalam pemikiran Kant juga banyak diperdebatkan. Sekilas, universalitas ini tampak terjamin karena pengalaman estetik—menurut Kant—hanya melibatkan hubungan antara dua kemampuan kognitif: imajinasi dan pemahaman. Keduanya bergerak dalam "permainan bebas" yang tidak hierarkis dan tanpa tujuan akhir. Artinya, dua kemampuan ini sama-sama penting, sehingga tidak ada yang menang lalu menghentikan interaksi keduanya. Karena yang terlibat hanya kemampuan kognitif yang dimiliki semua manusia,

[8.2] Kami juga ingin mengakui bahwa dalam *Critique of Judgment* ada sejumlah bagian yang mengisyaratkan kemungkinan hubungan antara yang indah dan yang baik—hubungan yang dibahas sebagai "petunjuk," "simbol," atau "analogi," tetapi tetap cukup samar. Kerinduan Kant pada kaitan semacam itu—yang sebenarnya bertentangan dengan arus utama bagian pertama bukunya, "Analytic of the Beautiful"—muncul cukup menonjol dalam "Introduction" maupun dalam §§ 42 dan 59.

Kant seolah mengatakan: jika aku menilai sesuatu indah, orang lain juga semestinya bisa menilainya begitu. Dalam kerangka ini, selera tidak menuntut pengetahuan khusus, pendidikan tinggi, atau syarat lain—cukup imajinasi dan pemahaman.[8.3] Pandangan ini tampak sangat membebaskan, bahkan radikal, karena membuka ranah estetika bagi semua manusia yang berpikir. Soalnya, semua manusia punya dua kemampuan tadi. Namun, Kant lalu menambahkan masalah penting: kita bisa saja menipu diri sendiri. Bisa jadi ada kepentingan tersembunyi (atau bahkan cukup jelas), tetapi kita salah mengira bahwa penilaian kita murni lahir dari imajinasi dan pemahaman. Karena itu, perlu ada uji tambahan untuk memastikan bahwa dalam pengalaman estetik—dan dalam penilaian yang muncul darinya—yang bekerja benar-benar hanya dua kemampuan tersebut.

Tes yang diusulkan Kant—tanpa pernah menyebutnya sebagai tes—dikenal dengan nama *sensus communis* atau "indra *publik*." Ini terdiri dari menilai objek yang berpotensi indah atau representasinya tidak hanya dari sudut pandang saya tetapi juga dari sudut pandang

> semua orang lain, supaya penilaian itu, seolah-olah, ditimbang dengan nalar bersama umat manusia.... Caranya ialah menimbang penilaian tersebut bukan terutama dengan penilaian nyata orang lain, melainkan dengan penilaian orang lain yang *mungkin* ada, sambil menempatkan diri kita pada posisi setiap orang. ... Ini kemudian dilakukan dengan, sejauh mungkin, menyingkirkan unsur material, yakni sensasi, ... lalu memusatkan perhatian pada ciri-ciri formal dari representasi kita, atau pada keadaan umum dari aktivitas merepresentasikan itu sendiri. (Kant [1790] 2008, 123)

Ketika Kant pertama kali merujuk pada *sensus communis* dalam §22 dan menyatakan bahwa kemampuan ini niscaya sudah dipraanggapkan

[8.3] Namun, Kant akan menantang atau sepenuhnya menolak, klaim ini dalam pembahasannya tentang *sensus communis* (lihat paragraf berikutnya).

dalam semua penilaian estetik, ia belum memastikan apakah *sensus communis* merupakan bagian bawaan dari fakultas kognitif—imajinasi dan pemahaman—atau justru sesuatu yang dipelajari sepanjang hidup individu, atau selama proses yang ia sebut sebagai peradaban. Namun, pada bagian-bagian selanjutnya, Kant dengan jelas mendukung gagasan *sensus communis* sebagai hasil dari proses belajar yang, pada gilirannya, membedakan "sekadar ... manusia" dari "manusia yang diperhalus menurut caranya sendiri (awal peradaban)" ([1790] 2008, 126). Seperti dalam §2, orang Iroquois—di antara yang lain—dijadikan contoh oleh Kant tentang apa artinya menjadi "sekadar manusia", yakni belum mengenal kehalusan peradaban dan selera:

> Karena itu, pada mulanya, yang menjadi penting dalam kehidupan sosial dan menarik minat besar, tanpa ragu, hanyalah pesona-pesona seperti warna untuk melukis tubuh (rocou pada orang Karibia dan sinabar pada orang Iroquois), atau bunga, kulit kerang, bulu-bulu berwarna indah; lalu, seiring waktu, juga bentuk-bentuk yang indah (seperti pada kano, pakaian, dan sebagainya) ... Pada akhirnya, ketika peradaban mencapai puncaknya, kerja komunikasi ini hampir menjadi urusan utama dari kecenderungan yang halus, dan seluruh nilai sensasi ditempatkan pada derajat sejauh mana sensasi itu memungkinkan komunikasi yang universal. ([1790] 2008, 127)

Meskipun jalinan pendidikan estetika dengan ide peradaban yang dirasialisasi sudah cukup bermasalah, paragraf berikutnya dan terakhir tentang selera sebagai *sensus communis* menganjurkan pembedaan yang bahkan lebih mengerikan. Alih-alih hanya membedakan antara tahap-tahap kemajuan peradaban yang berbeda, bagian ini mengecualikan beberapa manusia dari proses memperoleh selera sebagai minat pada keindahan formal murni. Kant menulis dalam § 42: "Namun ... ketertarikan langsung pada keindahan alam ini"—yang merupakan puncak keindahan formal—"sesungguhnya tidak bersifat umum. Ia khas pada mereka

yang kebiasaan berpikirnya sudah terlatih pada yang baik, atau setidaknya sangat terbuka untuk pelatihan semacam itu" ([1790] 2008, 130).

Catatan penutup Kant tentang prinsip *sensus communis* dengan demikian menyiratkan bahwa ada sebagian manusia yang sudah "halus" (*refined*), ada yang setidaknya masih bisa dilatih menuju kehalusan itu, dan ada kelompok ketiga yang tampaknya tetap tidak dapat disentuh oleh proses tersebut. Dalam kerangka pembagian ini, langkah Kant yang sekilas tampak emansipatoris—menuju konsep estetika yang tidak lagi terikat pada privilese kelas, gender, atau ras—ternyata tidak sungguh melampaui posisi awalnya dalam *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime* ([1764] 2011), meskipun di antara kedua karya itu terdapat belokan transendental atau kritis yang sangat penting. Dalam *Observations*, perempuan disebut sebagai pihak yang dapat mengembangkan selera sebagai *sensus communis* (meski baru di masa depan), sedangkan orang kulit Hitam—dan di sini Kant bertumpu pada komentar David Hume yang sangat problematik (bdk. Gikandi 2011, 99–106), justru dibuang (bdk. kontribusi Elizabeth Coleman dalam volume ini, Bab 9).

Terlepas dari fakta bahwa Hume dan Kant mengetahui keberadaan penulis serta filsuf kulit Hitam, tetapi jelas menganggap capaian mereka remeh. Sulit untuk tidak menyimpulkan bahwa gagasan selera yang didorong Kant secara khusus diarahkan pada laki-laki kulit putih berpendidikan baik—yakni manusia seperti dirinya sendiri. Secara lebih paradoks: ujian atas keteruniversalan penilaian estetik, yakni sikap yang tampak kosmopolitan, berpikir dari sudut pandang semua orang, ternyata justru menjadi privilese segelintir pihak yang diuntungkan. Dengan demikian, uraian Kant tentang selera atau *sensus communis* tampak bekerja untuk menutup lingkar dalam subjek-subjek yang diakui memiliki selera, sekaligus meninggikan nilai kelompok itu. Dengan menekankan bias kelas (lebih daripada ras atau gender), Richard Shusterman sampai

pada simpulan serupa saat menulis, "Keseragaman selera lalu berarti keseragaman selera dari mereka yang memang dianggap punya selera, dan ini sudah sangat ditentukan oleh struktur privilese sosial yang berlaku" (1993, 110).

Singkatnya, meskipun pada pembukaan *Critique of Judgement* Kant menyatakan bahwa estetika tidak berkaitan dengan etika, moralitas, atau politik, teori estetika abad ke-18 justru berfungsi sebagai perangkat yang membantu menegakkan supremasi subjek borjuis liberal, dan terutama subjek laki-laki, yang dibedakan oleh selera estetikanya—"selera" sebagai kategori induk yang menjahit perdebatan Prancis, Inggris, dan Jerman (Lowe 2015, 4; Lloyd 2019). Sisi gelap dari konstruksi superioritas ini bukan hanya penguatan hierarki kelas dan gender. Lebih jauh, teori-teori estetika Eropa abad ke-18 memainkan peran penting dalam lahirnya cara berpikir rasial yang memungkinkan manusia yang diperbudak dikonseptualisasikan sebagai kargo, ternak, dan alat; dan dengan demikian memungkinkan kekerasan kapitalis dialihdayakan ke wilayah-wilayah terjajah (Bindman 2002; Gikandi 2011). Bahkan, nyaris tidak ada estetikus abad ke-18 yang tidak menulis soal warna kulit dan persepsi terhadap orang kulit Hitam (Gilman 1975).

Selain itu, rezim estetika yang diciptakan teori estetika borjuis pada abad ke-18 memberi peluang ideal untuk mengaburkan kekerasan kelas, seksis, dan kolonial, sekaligus memutihkan laba yang lahir dari kekerasan itu—sehingga perampasan, ekstraktivisme, eksploitasi, bahkan pembantaian massal dapat tampil seolah-olah tak lebih dari kerja amal. Dalam konteks itu, teori estetika menjanjikan kebebasan, otonomi, dan emansipasi justru pada masa-masa paling brutal: ketika ketakutan borjuis terhadap pemberontakan di koloni maupun di dalam negeri begitu meluas, dan penerimaan terhadap supremasi kulit putih mulai goyah. Karena itu, kepemilikan selera estetik menjadi semacam jaminan bahwa

subjek borjuis memang berada di atas subjek feodal yang korup maupun para penjahat bengis di koloni.

Misalnya, Simon Gikandi, yang banyak meneliti relasi antara perbudakan dan kemunculan teori estetika Eropa abad ke-18, menulis dalam *Slavery and the Culture of Taste*: "tetap saja, seperti dicatat para peneliti utama tentang tatanan seni abad ke-18, kategori selera dan gagasan estetika secara umum muncul sebagai bagian dari upaya terkoordinasi untuk menstabilkan sisi-sisi perdagangan yang berpotensi berlebihan dan mengganggu" (2011, 59).

Di sisi lain, ranah seni otonom yang baru terbentuk beserta institusi-institusi yang menyertainya, terutama pasar seni, menyediakan peluang besar untuk menanamkan keuntungan kapitalis ke sesuatu yang dipandang tak berbahaya, bahkan seolah membebaskan dan emansipatoris. Riset Carmen Mörsch tentang sejarah pendidikan seni di Inggris, misalnya, menunjukkan secara meyakinkan bahwa praktik yang tampak emansipatoris ini bermula di rumah sakit anak terlantar di London abad ke-18, tempat anak-anak jalanan yang dimiskinkan diubah—melalui karya seni—menjadi manusia "beradab" yang siap dieksploitasi kapitalisme. Namun karya-karya yang dipajang di rumah sakit semacam itu—barang pinjaman dari borjuis dermawan—juga rutin dipamerkan ke publik untuk dijual kepada para kolektor baru. Dengan kata lain: yang tampak sebagai sedekah kepada rumah sakit anak terlantar sebenarnya adalah perangkat untuk pemutihan laba, sekaligus mencetak laba baru lewat pembentukan pasar seni Inggris (Mörsch 2017).[8.4]

[8.4] Semangatnya sejalan dengan kajian Pierre Bourdieu berjudul *The Rules of Art* (1992) mengulas bagaimana medan seni Prancis beserta institusi-institusinya mulai terbentuk. Namun, berbeda dengan uraian Gikandi dan Mörsch mengenai awal kemunculan institusi seni di Inggris, jejak kolonialitas justru tampak mencolok karena tidak hadir dalam buku Bourdieu tersebut. Di sisi lain, penting untuk ditekankan bahwa kontribusi terhadap kritik institusional tidak hanya muncul di ranah teori. Justru se-

Sebagai penutup, ranah estetika yang tampak otonom dan paling gigih dipertahankan Kant pada abad ke-18, ternyata tidak benar-benar otonom. Institusionalisasi otonomi estetika itu justru membawa implikasi etis dan politis yang kuat, tetapi diputihkan dengan menekankan emansipasi dan kebebasan estetik.

Meski begitu, kritik terhadap otonomi estetika yang cepat terlembagakan ini segera muncul. Misalnya lewat upaya Hegel mengaitkan teori seni dengan masyarakat dan sejarah, serta pada paruh kedua abad ke-19 lewat ikhtiar Nietzsche menyambungkan kembali seni dengan kehidupan (Hegel [1823] 2014; Nietzsche [1872] 1993). Unsur-unsur kritik Hegelian dan Nietzschean atas estetika otonomi Kant lalu dikembangkan lebih lanjut oleh berbagai arus estetika pragmatis pada peralihan abad ke-19 ke abad ke-20, dari buku Dewey yang sering dikutip, *Art as Experience*, hingga *Souls of Black Folk* karya W.E.B. Du Bois (Dewey [1934] 1980; Du Bois [1903] 2007). Jika yang pertama cepat menjadi klasik, maka uraian pragmatis Du Bois tentang seni rakyat kulit Hitam hampir sepenuhnya diabaikan oleh kajian estetika.[8.5]

8.2 ESTETIKA SEBAGAI POLITIK DAN PERAN PENERIMA

Pada bagian pertama bab ini, kami dengan tegas mengambil jarak dari teori-teori estetika yang merayakan sesura Kantian dalam sejarah estetika Barat sebagai momen demokratisasi (yang unik). Namun, alasan kami tetap memberi tempat sangat penting bagi Kant dalam teks ini adalah dua hal. Pertama, untuk menunjukkan dimensi politis yang tersembunyi—kolonial, rasis, seksis, dan klasis—di balik estetika Kant yang diklaim bebas kepentingan. Kedua, kami juga tidak ingin menutupi fakta bahwa pada abad ke-20 dan ke-21 estetika otonomi ala Kant masih sangat berpengaruh dalam estetika Barat—bukan hanya pada para fil-

baliknya, kritik institusional berkembang menjadi salah satu bidang praktik artistik yang utama sepanjang abad ke-20 (cf. Alberro and Stimson 2009).

8.5 Theodor W. Adorno ([1970] 1997) memegang posisi serupa.

suf yang konservatif secara disipliner dan menerima pemisahan Kantian antara estetika, epistemologi, dan politik atau etika, tetapi juga pada pemikir kiri seperti Jacques Rancière yang menaruh perhatian pada persinggungan antara estetika dan politik.

Rancière memuji potensi demokratis Kantian dalam teori estetika Eropa karena dua alasan. Pertama, dalam banyak rumusan, Kant mengisyaratkan bahwa semua manusia mampu membuat penilaian estetik. Kedua, Rancière mengapresiasi penolakan Kant terhadap buku aturan estetika klasik, yang menetapkan norma untuk tiap seni atau genre.[8.6] Dengan antusias pada estetika pembebasan dari aturan semacam itu, Rancière menyatakan bahwa bersama Kant (dan Schiller) lahir "rezim estetika" yang baru dan sungguh-sungguh berbeda, menggantikan estetika berorientasi aturan yang dominan sejak Aristoteles.

Dalam pandangan Rancière, rezim estetika baru ini adalah "rezim khas dari yang inderawi (*the sensible*), yang dilepaskan dari kaitan-kaitan biasanya," yakni dari sistem sarana dan tujuan representasional. Lebih jauh, rezim estetika (Kantian) yang baru ini disebut membebaskan seni dalam bentuk tunggalnya "dari aturan khusus apa pun, dari hierarki seni, tema, dan genre" (Rancière 2004, 23). Pembebasan seni dari sistem sarana-tujuan representasional lama inilah yang oleh Rancière dianggap emansipatoris secara politik. Bahkan ia mengklaim bahwa, karena geraknya anti-representasional dan karena itu anti-hierarkis serta egaliter, seni otonom itu sendiri menjadi politik dalam rezim estetika. Dengan generalisasi ini, Rancière mengabaikan implikasi eksklusif yang sangat kuat dalam estetika Kantian, dan menolak meneliti lebih rinci kapan, di mana, dan bagi siapa seni benar-benar punya potensi membebaskan atau tidak. Lebih jauh lagi, ia secara tegas berpolemik terhadap seni kontemporer yang eksplisit politis, sambil sekaligus menyatakan bahwa oto-

[8.6] Berangkat dari *Poetika* Aristoteles yang merumuskan aturan-aturan representasi yang cukup ketat—apa saja isi dan bentuk yang dianggap sah, dengan cara bagaimana, dan untuk tujuan apa. (Aristotle [c. 350 BCE] 1996).

nomi estetika dan politik emansipatoris bukanlah dua hal yang saling meniadakan, melainkan justru saling bergantung.

Kita perlu mengingat pengertian politik yang sangat khas bagi Rancière, untuk memahami keterjalinan erat politik dan estetika dalam pemikirannya—sekaligus penolakannya terhadap seni yang terang-terangan terlibat (*engaged art*) secara politis. Bagi Rancière, politik bukan politik partai, parlementarisme, urusan negara, atau pelaksanaan kekuasaan, melainkan "pertama-tama intervensi atas yang terlihat (*the visible*) dan yang dapat dikatakan (*the sayable*)" (Rancière 2001, §21); atau, dengan kata lain, situasi yang mengganggu tatanan persepsi yang sudah mapan dan berhierarki, serta mengguncang apa yang selama ini dianggap "jelas," "alamiah," dan "nyata." Bagi Rancière, politik adalah "redistribusi yang inderawi" (*redistribution of the sensible*). Istilah "yang inderawi" (*the sensible*) merujuk pada pertemuan yang tak terpisahkan antara sensualitas dan makna. Politik semacam ini, baginya, niscaya merupakan urusan estetik. Menariknya, "estetik" di sini tidak berarti "seni" atau hal-hal yang terkait langsung dengan seni, melainkan mengacu pada istilah Yunani *aisthesis* (persepsi inderawi). Lebih tepatnya, politik ini bukan soal redistribusi yang lebih adil dalam arti administratif, melainkan gangguan demokratis yang radikal terhadap distribusi yang sedang berlaku beserta hierarkinya.

Bertolak dari konsep politik yang spesifik itu, Rancière menolak secara tegas seni yang berkomitmen langsung pada aktivisme atau kritik ideologi. Sebagai gantinya, ia mendorong seni yang mengambil jarak dari realitas yang ada dan dari standar representasi, komunikasi, serta informasi yang sudah terbiasa, dengan menghadirkan ketaktertentuan estetik yang pada dasarnya terbuka. Pada tulisan-tulisan politik awalnya, Rancière masih berargumen untuk politik *dissent* yang mengambil posisi jelas demi perluasan kesetaraan tertentu. Namun dalam teori seninya yang lebih belakangan, posisi *dissent* itu cenderung larut ke

dalam pujian umum terhadap yang terbuka (*open*) dan tak tentu secara estetik (*indeterminate*). Akibatnya, ia memolemikkan secara tajam seni yang menargetkan emansipasi dan pendidikan secara langsung—misalnya teater epik Bertolt Brecht. Tujuan teater epik "menunjukkan sikap politik yang keliru dan dengan demikian mengajarkan yang benar" (Brecht [1930] 1998, 345) oleh Rancière dianggap pedagogis dan anti-emansipatoris, yakni bentuk "pembodohan" (*stultification*). Bagi Rancière, niat mengajari benar-salah itu sendiri bermasalah karena bertumpu pada premis hierarkis: perbedaan antara pengetahuan (yang diekspresikan karya) dan ketidaktahuan (penerima), antara kemampuan dan ketidakmampuan, antara keaktifan dan kepasifan. Sebaliknya, seni yang sungguh politis harus berangkat dari premis bahwa "emansipasi dimulai ... ketika kita paham bahwa melihat juga merupakan tindakan yang meneguhkan atau mentransformasikan distribusi posisi ini. Penonton juga bertindak. ... Ia mengamati, memilih, membandingkan, menafsirkan" (Rancière 2009, 13).

Keaktifan produktif mereka yang secara tradisional disebut "penerima" (*recipients*) juga menjadi jantung estetika politik Walter Benjamin (1892–1940). Bedanya, pada Benjamin potensi politik dari penonton aktif tidak ditautkan ke ketaktertentuan estetik dan keterbukaan umum atas yang inderawi, melainkan pada urgensi politik di satu sisi, dan kondisi teknologi baru di sisi lain. Bukan hal kecil bahwa Benjamin berkali-kali merujuk Brecht secara afirmatif. Keduanya bersahabat, dan sama-sama mengkritik secara radikal gagasan borjuis tentang otonomi seni serta pemahaman borjuis tentang resepsi sebagai kontemplasi.

Berpikir dan menulis dalam kondisi rentan sebagai pengungsi dari Jerman Nazi, Benjamin tidak terlalu tertarik pada pengalaman estetik subjektif, melainkan pada kondisi material dan teknis produksi budaya modern, faktor ekonominya, serta fungsi sosial yang dipenuhi seni dulu maupun kini. Bagi Benjamin, persepsi manusia—termasuk mode pe-

ngalaman estetik dan cara menonton—tidak ditentukan semata oleh biologi organ tubuh, melainkan dibentuk oleh sejarah sosial dan teknologi media; karena itu ia dapat berubah. Sinema, misalnya, oleh Benjamin dianggap bukan hanya bentuk ekspresi yang cocok untuk abad ke-20 karena fragmentasi dan montase, tetapi juga sebagai arena pelatihan bagi kehidupan modern, karena ia turut mempercepat cara manusia memproses dan mengolah kesan-kesan indrawi.

Dalam esainya *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin menguraikan bagaimana reproduksibilitas teknis mengubah relasi antara karya seni dan audiensnya; pada era fotografi dan film, relasi itu tidak lagi terbatas pada individu tunggal yang berkontemplasi di hadapan karya asli yang nyaris sakral (Benjamin 1969). Karena dapat direproduksi secara teknis, gambar dibebaskan dari autentisitas "auratik" dari eksistensi tunggal ("di sini dan sekarang") yang menonjol pada apa yang disebut karya lukis asli.[8.7] Sebaliknya, fotografi dan film mengundang resepsi massa, di mana operabilitas politik menggantikan logika kontemplasi yang dulu bercorak sakral. Operabilitas politik ini bertumpu, pertama, pada fakta bahwa sebagai massa, audiens mampu berkomunikasi secara kolektif alih-alih menarik diri ke batin privat masing-masing. Kedua, karena sifat teknisnya, film dan fotografi menuntut sekaligus memungkinkan kesadaran yang berbeda dari lukisan: sikap kritis, bukan kenikmatan reseptif pasif.

8.7 Benjamin kemudian memberi makna baru pada istilah "yang auratik" atau "aura". Ia memahaminya sebagai kualitas yang dilekatkan—dalam pengalaman kontemplatif borjuis yang nyaris religius—pada sebuah karya seni orisinal yang unik dan tak tergapai. Dalam teori estetika borjuis, karya orisinal ini tetap tidak dapat diakses, meskipun hadir secara nyata dalam ruang dan waktu—"di sini dan sekarang". Sebagai "fenomena unik tentang jarak, betapapun dekatnya ia" (Benjamin 1969, 222), aura karya seni memudar di era reproduksi mekanis. Melalui reproduksi mekanis, kehadiran yang tunggal dan keaslian auratik yang tak tersentuh itu digantikan oleh banyaknya salinan, yang memiliki potensi "untuk mendekati penikmatnya" (220). Dalam kaitannya dengan ruang dan waktu, karya orisinal yang semula tampak jauh itu kini menjadi lebih dekat bagi khalayak massa.

Alasannya terletak pada aparatus teknis kamera: "Jelas, alam yang terbuka bagi kamera berbeda dari alam yang terbuka bagi mata telanjang—kalau pun hanya karena ruang yang ditembus secara taksadar menggantikan ruang yang dieksplorasi secara sadar" (Benjamin 1969, 236). Benjamin menekankan, kamera tidak sekadar menampilkan lebih rinci apa yang sudah jelas. Justru, bidikan foto mengisolasi sepersekian detik dari aliran gerak yang sebelumnya tak pernah dipersepsi; demikian pula pembesaran mikroskopik memperlihatkan struktur partikel halus dari material yang bagi mata telanjang tampak kasar. Kemungkinan teknis untuk menyingkap lapisan realitas baru yang sebelumnya berada di luar jangkauan persepsi manusia ini sangat penting bagi Benjamin: kemunculan fotografi membuktikan bahwa penglihatan dan persepsi manusia bukan mekanisme alamiah murni, melainkan tunduk pada pengaruh praktik budaya dan perkembangan teknis. Berbeda dengan lukisan "kreatif" (yakni yang secara tradisional disusun sadar), fotografi dapat membuka hal-hal yang sebelumnya tak terlihat (Benjamin 1972, 7, 21). Ketika pembukaan itu terjadi, citra fotografis menjadi asing dan mengganggu / mengiritasi bagi pemirsanya.

Iritasi dan keterasingan inilah—yang, menurut Benjamin, tampak paradigmatik dalam foto-foto jalanan Paris yang kosong karya Eugène Atget—yang memungkinkannya mengidentifikasi fungsi politik fotografi: daya untuk menghadirkan "bukti bagi kejadian historis" (1969, 226), tanpa menundukkan gambar teknis pada norma representasional maupun "pembodohan pedagogis" seperti yang dikritik Rancière. Sebab, jika penonton terganggu oleh foto tertentu, cara lama mengonsumsi seni secara pasif lewat "kontemplasi mengambang bebas" tidak lagi memadai (1969, 226). Sebaliknya, foto-foto itu menantang penonton untuk secara aktif membaca maknanya dalam kaitan dengan realitas kini. Konsekuensinya, gambar fotografi itu sen-

diri baru setengah pekerjaan; pembacaan kritis dari penontonlah yang melahirkan "fotografi yang melitererkan relasi-relasi kehidupan, dan tanpa itu konstruksi fotografis akan tetap terjebak pada yang kira-kira" (1972, 25). Karena kebenaran historis yang jejak buktinya disediakan fotografi dan sinema bukan lagi terlukis dalam gambar, maka ia harus diproduksi melalui pembacaan kontekstual dan "pembedaan antara pengarang dan publik akan kehilangan sifat dasarnya" (1969, 232). Menyorot sekaligus mendorong pelarutan batas inilah inti estetika politik Benjamin.

Sebagai pemikir kiri yang sangat resah terhadap politik otokratis Sosialisme Nasional Jerman, Benjamin menaruh perhatian pada seni dan produksi budaya sejauh keduanya memiliki apa yang ia sebut "fungsi organisasional." Ketika rezim Nazi, lewat pertunjukan massa teatrikal yang sangat impresif secara visual, menjalankan estetisisasi politik, maka bagi Benjamin menjadi mendesak untuk mempolitisasi estetika. Politisasi ini—yang, menurutnya, dipelopori Brecht—berkembang melalui "transformasi fungsional" seni yang emansipatoris (istilah dari Brecht), menuju pembebasan dan sosialisasi sarana produksi artistik. Alih-alih sekadar melayani aparatus produksi budaya yang ada, Benjamin menganjurkan transformasi dan perbaikan aparatus itu agar "mengarahkan konsumen menuju produksi; singkatnya, agar ia mampu menjadikan pembaca atau penonton sebagai rekan kerja" (1970, 93). Karena itu, fungsi organisasional seni yang dipolitisasi tidak terletak pada agitasi semata, melainkan pada penghapusan pemisahan antara resepsi dan produksi.

Meski perhatian Brecht jelas tertuju pada agitasi politik dan penyingkapan kebenaran historis, transformasi fungsional seninya tidak terbatas pada pedagogi hierarkis. Dalam *Lehrstücke*—yang menariknya kerap diterjemahkan sebagai "lakon-pengajaran" (*teaching-plays*) padahal terjemahan Brecht sendiri adalah "lakon-pembelajaran"

(*learning-plays*)—audiens tidak terutama "diajari" oleh apa yang ditampilkan di panggung, tetapi justru dilibatkan aktif untuk turut memainkan dan belajar melalui praktik langsung. Membahas sampai sejauh mana audiens *Lehrstücke* betul-betul menjadi produsen sepenuhnya tentu melampaui ruang tulisan ini. Namun jelas, pertimbangan teoretis-seni Benjamin sangat terinspirasi Brecht, dan karena itu mengarah pada estetika politik yang berlawanan dengan pemisahan antara resepsi dan produksi estetik. Ia mengusulkan politisasi yang jauh lebih mendasar daripada sekadar memakai tema-tema politik dalam karya—yang menurut diagnosis Benjamin (yang secara mengejutkan tetap relevan hingga hari ini) sering kali justru berdampak kecil: "Kenyataannya, kita berhadapan dengan situasi ... di mana aparatus produksi dan publikasi borjuis dapat mengasimilasi begitu banyak tema revolusioner, bahkan menyebarkannya, tanpa sungguh-sungguh mempertanyakan keberadaannya sendiri atau keberadaan kelas yang memilikinya" (1970, 90).

Lima puluh tahun kemudian, desakan Benjamin dan Brecht agar penerima dimungkinkan menjadi produsen aktif diangkat kembali oleh berbagai akademisi dari Mazhab Cultural Studies Birmingham. Para akademisi ini bukan hanya memahami praktik resepsi sebagai mode produksi budaya; mereka juga menempatkan bentuk-bentuk produksi yang sebelumnya diabaikan ke permukaan, terutama produksi oleh para produsen termarjinalkan (Hall 2007).

8.3 PRAKTIK RELASIONAL—ESTETIKA POLITIS MELAMPAUI SENI

Merujuk pada Félix Guattari, kurator Prancis Nicolas Bourriaud memperkenalkan istilah "Relational Aesthetics" (estetika relasional) untuk menjelaskan proyek seni partisipatoris dan berorientasi proses pada 1990-an, yang mengalihkan energi kreatif dari karya seni sebagai objek

dan entitas menuju situasi sosial perjumpaan dan pertukaran. Melihat karya-karya seniman seperti Rikrit Tiravanija, Félix Gonzales-Torres, Christine Hill, atau Pierre Huyghe—yang semuanya berfokus pada aktivitas audiens—Bourriaud menyatakan bahwa "seni kontemporer lebih banyak membentuk model ketimbang merepresentasikan, ... seni sekaligus merupakan objek dan subjek dari suatu etika," dan bahwa "seni adalah keadaan perjumpaan" (2002, 18). Cara Bourriaud memahami seni semacam ini dalam kerangka *Relational Aesthetics* sangat dipengaruhi tulisan Guattari tentang apa yang ia sebut "Paradigma Estetika Baru." Paradigma ini juga mewarnai minat Guattari pada seni—bukan minat pada produktivitas istimewa seorang seniman sebagai individu, dan bukan pula seruan untuk mengestetisisasi yang sosial (dalam arti mempercantik atau mengglorifikasi kehidupan komunal secara dangkal). Guattari justru mendorong proses kreatif yang menghubungkan praktik artistik dengan mode subjektivasi, produktivitas kolektif, dan ekologi lingkungan:

> Pembaruan fondasi politik harus melewati dimensi estetik dan analitis yang terkandung dalam tiga ekologi—lingkungan, *socius* [yakni relasi sosial antarmanusia], dan psike. Kita tak bisa membayangkan solusi bagi peracunan atmosfer dan pemanasan global akibat efek rumah kaca, atau masalah pengendalian populasi, tanpa mutasi mentalitas, tanpa mendorong seni baru dalam hidup bermasyarakat. ... Kita tak bisa membayangkan penyusunan ulang kolektif atas *socius* ... tanpa cara baru membayangkan demokrasi politik dan ekonomi yang menghormati perbedaan budaya. ... Seluruh pembagian kerja, cara-cara valorizasinya, dan tujuan-tujuannya perlu dipikirkan ulang. ... [S]aat ini puisi mungkin justru punya lebih banyak hal untuk diajarkan kepada kita daripada gabungan ilmu ekonomi, ilmu-ilmu manusia, dan psikoanalisis. (Guattari 1992, 20)

Dengan latar teoretis paradigma estetika yang "ekosofis" (*ecosophical*) ini, Bourriaud menyoroti proyek seni yang "substratnya dibentuk

oleh intersubjektivitas dan yang menjadikan ... kebersamaan sebagai tema sentral" (Bourriaud 2002, 15). Dalam hal ini, Bourriaud memahami perjumpaan secara eksklusif sebagai bentuk sosialitas antarmanusia. Sementara itu, subjektivasi ala Guattari adalah proses yang "secara mandiri memperkaya relasinya dengan dunia," sehingga menawarkan pendekatan yang lebih bernuansa dan berbeda secara material, melampaui sekadar relasi antarmanusia. Guattari membayangkan ekosofi (filsafat ekologis) di mana lingkungan lebih-dari-manusia, relasi sosial, dan subjektivitas psikologis saling terkait dan saling memperkaya. Sebaliknya, Bourriaud memahami relasionalitas sebagai konektivitas yang murni manusiawi, seolah mampu menutup cacat-cacat sosial dan—secara agak harmonis—memulihkan keterasingan dalam realitas kapitalis yang terteknifikasi. Fokusnya pada pertemuan orang-orang dalam bingkai pameran seni (yang pada dirinya sendiri cukup eksklusif) juga cenderung menutup mata terhadap relasi kuasa serta kekhasan keterjeratan material yang terlibat.

Jika menengok sejarah panjang dan beragam seni partisipatoris abad ke-20 (lihat, misalnya, Bishop 2012 dan Raunig 2007), cukup mengejutkan bahwa Bourriaud memosisikan *Relational Aesthetics* era 1990-an sebagai sesuatu yang benar-benar baru. Memang, seni avangarde terdahulu sering bercita-cita memutus secara radikal dari zamannya melalui tuntutan revolusioner dan manifesto utopis, sedangkan *Relational Aesthetics* lebih menawarkan usulan konstruktif tentang komunitas yang dapat diwujudkan, dengan "kemungkinan-kemungkinan hidup" baru di sini dan sekarang (Bourriaud 2002, 46). Namun, meski Bourriaud tidak sepenuhnya keliru saat mengaitkan avangarde dengan kepentingan utopis-revolusioner dan strategi konfrontatif, sebagian avangarde justru tidak berfokus pada konflik atau gejolak sosial, melainkan pada perwujudan bentuk kebersamaan alternatif dalam latar yang terbatas secara ruang dan waktu. Karena itu,

mereka sebenarnya cukup mirip dengan mikropolitik Seni Relasional belakangan.

Seniman Brasil Lygia Clark dan Hélio Oiticica, misalnya, sudah memakai format partisipatoris sejak 1960-an—format yang bahkan secara tegas didedikasikan bagi pengalaman kenikmatan. Dengan menantang rutinitas sehari-hari, ruang dan waktu instalasi mereka mengundang praktik "creleisure" (*creation* + *leisure*), yang membuka kemungkinan pengalaman rileks, gembira, terapeutik, atau membebaskan. Clark juga merancang objek-objek kecil yang bisa digerakkan secara variatif untuk permainan jari—yang ia sebut "Relational Objects"—serta berbagai struktur dari kain, foil, dan benang. Beberapa di antaranya bahkan secara literal membungkus atau menghubungkan penerima dengan tubuh mereka sendiri.

Keberagaman praktik seni yang baru disebut ini bukan hanya mengantisipasi beberapa momen *Relational Aesthetics* dan sekaligus menggugat horizon Barat global pascaindustri. Lebih dari itu, semua ini memperjelas bahwa relasi antara seni dan hidup, atau seni dan politik, hanya bisa dianalisis secara memadai lewat studi kasus yang spesifik. Alih-alih merujuk pada singular kolektif yang kabur seperti "seni," "hidup," atau "politik," jauh lebih mencerahkan jika kita melihat situasi geo-sosio-historis dari tiap proyek estetik tertentu, agar syarat-syarat konkret, strategi, rujukan, serta orang-orang dan publik yang terlibat dapat dipahami secara tepat.

Terutama dari perspektif feminis, kebutaan historis dan geopolitik Bourriaud—beserta generalisasi-generalisasinya—membawa konsekuensi serius yang problematik, termasuk dalam menilai para seniman yang ia puji. Helena Reckitt, misalnya, berargumen meyakinkan bahwa penghapusan avangarde feminis dari kerangka Bourriaud justru mendepolitisasi pendekatan artistik yang ia muliakan sebagai *Relational Aesthetics* (Reckitt 2013). Bourriaud sepenuhnya mengaba-

ikan fakta bahwa seniman feminis dan kritis terhadap institusi sejak 1970-an sudah menunjukkan prasyarat-prasyarat kekerasan dalam komunitas: hierarki yang imanen, eksklusi yang tersembunyi, dan penopang-penopang tak terlihat. Kelalaian ini makin mengherankan karena proyek-proyek yang ia apresiasi banyak melibatkan aktivitas yang sangat dekat dengan ranah kerja afektif dan kerja imaterial (perawatan/*care-work*). Seni relasional dikatakan komunikatif dan merawat; ia memberi asupan, mengolah, menciptakan suasana rumah, dan menumbuhkan hospitalitas. Artinya, ia bergerak dalam bidang aktivitas yang lama dipandang "feminin," setidaknya sebelum bidang ini menjadi fokus kritik feminis. Tidak mengherankan, Bourriaud cenderung melewatkan atau menutupi seniman seperti Mierle Laderman Ukeles, yang sudah lama menggarap tantangan kebersamaan—dan melakukannya dengan cara yang menyingkap ketimpangan struktural dalam pembagian kerja, sehingga relasionalitas tidak berhenti sebagai gestur mikro yang harmonis belaka.

Sebagai penutup bagian ini, kami beralih ke versi *Relational Aesthetics* lain yang jauh kurang menyeragamkan, yakni "Poetika Relasi" (*Poetics of Relation*) dari penyair-filsuf Martinique, Édouard Glissant. Jauh dari ideal penyatuan ala Bourriaud yang "merangkul liyan," Glissant mengembangkan pemahaman relasionalitas yang saling-membentuk sekaligus mengheterogenkan. Dengan menyoroti sejarah kolonial dan masa kini pascakolonial, Glissant merumuskan konsep relasionalitas di mana setiap subjek adalah objek, dan setiap objek adalah subjek, dalam dunia global yang ditandai oleh kreolisasi. Kreolisasi bukan fusi atau integrasi; ia menunjuk pada perjumpaan dengan potensi yang tak terduga. Bila ditopang penghargaan timbal balik terhadap unsur-unsur yang heterogen, perjumpaan semacam ini berpotensi mengembangkan keberagaman dengan mentransformasikan semua yang terlibat—tanpa menyeragamkannya.

Dalam pandangan Glissant, perjumpaan tidak hanya relevan bagi bekas koloni seperti Antilles, tempat bahasa Kreol lahir dari pertemuan mendadak dan penuh kekerasan antara berbagai bahasa dalam perdagangan budak transatlantik. Kreolisasi juga membentuk apa yang ia sebut "*tout-monde*" (dunia-melingkupi) atau "*chaos-monde*" (dunia-khaos): campuran budaya yang mendiversifikasi diri secara global lewat proses terbuka "guncangan, keterjalinan, tolak-menolak dan tarik-menarik, persetujuan, oposisi, dan konflik" (1996, 82).

> Relasi adalah apa yang sekaligus mewujudkan dan mengungkapkan gerak ini. Ia adalah *chaos-monde* yang sedang berelasi (dengan dirinya sendiri). *Poetics of Relation* ... merasakan, mengandaikan, membuka, menghimpun, menghamburkan, melanjutkan, dan mentransformasikan pemikiran atas unsur-unsur ini, bentuk-bentuk ini, dan gerak ini. (Glissant 1997a, 94f.)

Glissant mengaitkan persepsi atas relasi-relasi kreolisasi ini dengan praktik seni yang mengheterogenkan, karena daya imajiner memungkinkan kita "membayangkan totalitas elusif dari *chaos-monde*" sekaligus memperhatikan detail-detail partikular (1997b, 22). Poetika yang membuka beragam "estetika bumi", yang menyela imperatif "suara kemenangan" dari pemikiran abstrak Barat. Sebagai bagian dari materialisme perjumpaan yang spesifik secara historis, bertubuh, dan merangkul perjumpaan lebih-dari-manusia, *Poetics of Relation* Glissant memperhitungkan keterjeratan kolonial-kapitalis, sekaligus potensi emansipatoris dan kreatif dari aneka kreolisasi.

Melalui pengamatan rinci pada lanskap tertentu—misalnya pantai di selatan Martinique yang membuka pandangan ke Diamond Rock—tulisannya sendiri bercakap dengan tanah itu dan mewujudkan kehadiran tebal dari tempat yang spesifik. Dengan demikian, poetika relasinya bertolak dari perjumpaan tubuh dengan materialitas dunia, bukan dari menulis sebagai subjek-pengarang individual yang berkon-

templasi tentang dunia. Menurut Glissant, relasionalitas bumilah yang menemukan ekspresinya melalui dan di dalam perjumpaan penyair dengan lanskap tertentu. Dalam nada ini, ia menggambarkan perjumpaan yang beresonansi menyakitkan, muncul dari tanah yang ditembusi (pasca-)kolonialisme: "Di sinilah aku berhadapan dengan keharusan untuk sekaligus menguras medan sejarah yang sunyi (yang luluh-lantak), tempat suara kita telah menguap, dan melemparkan suara itu ke sini-kini, ke dalam sejarah yang harus dibuat bersama semua orang" (Glissant 2010, 43).

Di titik ini, ikhtiar Glissant bertemu dengan Paradigma Estetika Baru Guattari serta seruan Donna Haraway tentang lebih-dari-manusia dalam *Storytelling for Earthly Survival* (lihat Terranova 2016). Bagi ketiganya, praktik poetik itu vital, karena kita (meski "kita" ini tak pernah tanpa pertanyaan) sangat membutuhkan "kisah tentang dunia yang lebih baik agar kita bisa hidup baik di dalamnya" (Haraway 1988, 579). Bagi Guattari, Haraway, dan Glissant, justru praktik poetiklah yang memuat potensi pemahaman dunia yang lebih baik, yakni pemahaman yang *tersituasi*. Poetika mereka menunjuk pada jalinan estetik-epistemik-etis yang terintegrasi, tetap berpijak pada bumi dan tidak lengkap, namun sekaligus menolak globalisasi yang menyeragamkan oleh kapitalisme Barat yang di dalamnya medan seni terlembaga dan estetika sebagai disiplin filsafat sama-sama menjadi bagiannya.

8.4 KESIMPULAN

Mari kita ringkas pokok temuan bab ini: estetika filsafat kanonik atau yang lebih tepat disebut estetika Barat, sejak pembentukannya pada abad ke-18 sudah terhubung erat dengan politik. Alasan utama kedekatan ini adalah karena estetika, beserta praktik seni yang dikanonkan olehnya, memainkan peran penting dalam pembentukan masyarakat

borjuis Barat. Masyarakat-masyarakat ini dulu dan kini ditata oleh beragam pembelahan kuasa kapitalisme menurut sumbu kelas, ras, gender, usia, dan lain-lain; sekaligus bertumpu pada asumsi bahwa masyarakat modern (berlawanan dengan yang disebut "primitif" atau pra-modern) mensyaratkan adanya ranah sosial yang otonom seperti politik, sains, seni, atau agama.

Dengan latar ini, wajar jika otonomi estetika menjadi konsep yang diperdebatkan keras. Sebagian teoretikus (misalnya Adorno atau Rancière) mengklaim bahwa otonomi estetika semestinya—dan memang bisa—dipakai sebagai ruang kritik. Sementara yang lain menekankan sifat tak berbahaya, bahkan nyaris tak berdaya, dari praktik estetika otonom (Benjamin, Brecht). Melihat begitu banyak perdebatan berulang tentang potensi politik (atau depolitisasi) dari otonomi estetika, sejumlah pemikir estetika (misalnya Glissant atau Guattari) mencari alternatif yang lebih radikal. Usulan mereka ialah memperluas konsep estetika agar tidak lagi dibatasi pada wilayah karya seni dan medan seni secara keseluruhan. Mereka mengajukan visi estetika relasi-relasi inderawi—sering juga disebut afeksi—yang melintas batas ranah-ranah sosial yang tampak otonom, bahkan melampaui relasi antarmanusia. Namun, cara berpikir dalam kerangka relasi inderawi ini sebenarnya tidak sepenuhnya baru. Jejaknya, misalnya, juga bisa ditemukan dalam tulisan Baumgarten, penulis buku pertama tentang estetika.

REFERENSI

Adorno, Theodor W. (1970) 1997. *Aesthetic Theory*. Diedit oleh Gretel Adorno dan Rolf Tiedemann. Diterjemahkan oleh Robert Hullot-Kentor. London: Continuum.

Alberro, Alexander dan Blake Stimson, eds. 2009. *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press.

Aristotle. (c. 350 BCE) 1996. *Poetics*. Diterjemahkan oleh Malcolm Heath. London: Penguin.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. (1750) 2007. *Aesthetica/Ästhetik*. Diedit oleh Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Benjamin, Walter. 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Dalam *Illuminations. Essays and Reflections,* diedit oleh Hannah Arendt, 217–252. New York: Schocken.

Benjamin, Walter. 1970. "The Author as Producer." *New Left Review* I, no. 62 (July–August): 83–96.

Benjamin, Walter. 1972. "A Short History of Photography." *Screen* 13, no. 1: 5–26. https://doi.org/10.1093/screen/13.1.5.

Bindman, David. 2002. *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*. London: Reaktion Books.

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Sanford University Press.

Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel.

Brecht, Bertolt. (1930) 1998. "The Decision." Dalam *Collected Plays. Three,* diedit oleh John Willet, 343–350. London and New York: Bloomsbury.

Dewey, John. (1934) 1980. *Art as Experience*. New York: Perigree.

Du Bois, W. E. B. (1903) 2007. *The Souls of Black Folk*. Oxford: Oxford University Press.

Gilman, Sander L. 1975. "The Figure of the Black in German Aesthetic Theory." *Eighteenth-Century Studies* 8: 373–39.

Gikandi, Simon. 2011. *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton: Princeton University Press.

Glissant, Édouard. 1996. *Introduction á une Poétique du Divers.* Paris: Gallimard.

Glissant, Édouard. 1997a. *Poetics of Relation.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Glissant, Édouard. 1997b. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.

Glissant, Édouard. 2010. *Poetic Intention.* New York: Nightboat Books.

Guattari, Félix. 1992. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Hall, Stuart. 2007. "Encoding/Decoding." Dalam *The Cultural Studies Reader*, 3rd ed., diedit oleh Simon During, 477–87. London and New York: Routledge.

Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14, no. 3: 575–599.

Hegel, G. W. F. (1823) 2014. *Lectures on the Philosophy of Art*. The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures. Diedit dan diterjemahkan oleh Robert F. Brown. Oxford: Clarendon Press.

Kant, Immanuel. (1764) 2011. "Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime." Dalam *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*, diedit oleh Patrick Frierson dan Paul Guyer, 11–62. Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel. (1790) 2008. *Critique of Judgement*. Diterjemahkan oleh James Creed Meredith. Diedit oleh Nicholas Walker. Oxford: Oxford University Press.

Lloyd, David. 2019. *Under Representation: The Racial Regime of Aesthetics*. New York: Fordham University Press.

Lowe, Lisa. 2015. *The Intimacies of Four Continents*. Durham, NC: Duke University Press.

Mörsch, Carmen. 2017. *Die Bildung der Anderen mit Kunst: Ein Beitrag zu einer postkolonialen Geschichte der Kulturellen Bildung*. Diedit oleh Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber, dan Eva Sturm. Hamburg: Universitätsdruckerei Hamburg.

Mortensen, Preben. 1977. *Art in the Social Order: The Making of the Modern Conception of Art*. Albany: State University of New York Press.

Nietzsche, Friedrich. (1872) 1993. *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*. Diedit oleh Michael Tanner. Diterjemahkan oleh Shaun Whiteside. London: Penguin Books.

Rancière, Jacques. 2001. "Ten Theses on Politics." *Theory and Event* 5, no. 3. http://www.after1968.org/app/webroot/uploads/RanciereTHESESONPOLITICS.pdf.

Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible.* New York: Continuum.

Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. London: Verso.

Raunig, Gerald. 2007. *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century.* Cambridge, MA: MIT Press.

Reckitt, Helena. 2013. "Forgotten Relations. Feminist Artists and Relational Aesthetics." Dalam*Politics in a Glass Case. Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, diedit oleh Angela Dimitrakaki dan Lara Perry, 131–156. Liverpool: Liverpool University Press.

Shusterman, Richard. 1993. "On the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant." Dalam*Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, diedit oleh Paul Mattick Jr., 96–119. Cambridge: Cambridge University Press.

Terranova, Fabrizio, dir. 2016. *Donna Haraway. Story Telling for Earthly Survival.* New York: Icarus Films.

Woodmansee, Martha. 1994. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

9

Mengalami Seni Indigenos Secara Estetik

ELIZABETH BURNS COLEMAN

9.1 PENDAHULUAN: ESTETIKA DAN SENI INDIGENOS

Secara historis, karya-karya yang diciptakan masyarakat indigenos diperlakukan oleh seniman dan kritikus seni Barat non-indigenos sebagai "seni primitif," dan dianggap lebih pantas ditempatkan di museum etnografi ketimbang galeri seni. Bab ini menelusuri bagaimana seni indigenos kemudian dinilai ulang sebagai seni, serta mengkaji bagaimana bentuk-bentuk seni tersebut dapat diapresiasi sambil tetap menyadari bahwa ia sering lahir dari tradisi artistik yang sangat berbeda dari institusi seni rupa murni Barat. Tradisi-tradisi ini bisa jadi tidak memisahkan seni dari kehidupan sehari-hari atau upacara, dan dapat memuat asumsi yang berbeda tentang sifat metafisis representasi maupun hakikat keindahan. Pada akhirnya, bab ini juga membahas cara-cara penting untuk memahami dan menghargai perkembangan dinamis seni indigenos, melampaui anggapan bahwa "tradisional" berarti tanpa perubahan.

Pada 2006, Museum Quai Branly dibuka di Paris dengan gegap gempita. Di museum ini, seni indigenos hendak diapresiasi sebagai *seni*, bukan dipelajari sebagai benda-benda unik, atau dipresentasikan secara an-

tropologis sebagai representasi budaya yang sedang lenyap. Klaim bahwa semua manusia punya seni mungkin terdengar jelas bagi audiens hari ini, tetapi pada saat itu tidak sesederhana itu. Museum tersebut membawa klaim politik yang penting—bahwa semua manusia setara, karena semua kebudayaan memiliki seni. Secara historis, anggapan bahwa indigenos tidak punya seni pernah dipakai sebagai alasan untuk menyebut mereka "tidak beradab" dan "liar," salah satu pembenaran kolonisasi. Bahkan hingga 1990-an, antropolog dan filsuf masih memperdebatkan apakah seni indigenos memang "seni," dan apakah "apresiasi estetik" terhadapnya hanyalah proyeksi konsep serta nilai Eropa ke budaya yang dianggap asing.

Sejarah "penemuan" dan apresiasi seni indigenos dari berbagai belahan dunia memiliki pola yang sangat mirip. Seperti ditulis filsuf Thomas Leddy:

> [P]ertama, seni dari X diperlakukan sebagai kumpulan benda-benda unik; lalu dipandang sebagai seni yang secara paradoks diciptakan oleh orang-orang tanpa kepekaan estetik; lalu diperlakukan sebagai seni yang memiliki kualitas formal yang secara aneh mirip dengan karya agung Barat; lalu diperlakukan sebagai seni, tetapi hanya jika "otentik," yakni pra-kolonial; lalu diperlakukan sebagai seni, tetapi benar-benar demikian hanya bila dilihat dalam konteks historis dan performatifnya yang nyata (misalnya topeng suku dalam konteks praktik ritual); lalu diperlakukan sebagai seni yang paling baik dipahami lewat konsep-konsep estetik dari budaya tempat ia diproduksi. (Leddy 2017)

Ringkasan singkat tentang sejarah penerimaan seni indigenos sebagai seni ini pada dasarnya tepat. Menyebut sesuatu sebagai seni berarti memberinya status khusus, sekaligus mengakui para penciptanya sebagai "beradab." Namun, dari sini tidak otomatis mengikuti bahwa apresiasi estetik akan terjadi hanya karena objek itu dipajang di galeri; tidak

pula berarti apresiasi estetik itu mudah; dan tidak pula berarti pertanyaan tentang bagaimana ia semestinya diapresiasi secara lintas budaya telah selesai.

Perdebatan mengenai pendirian Museum Quai Branly berpusat pada dua hal utama. Salah satunya adalah pertanyaan apakah museum tersebut justru bersikap "menggurui terhadap kebudayaan yang ingin ditampilkannya sebagai sesuatu yang berkilau dan bernilai tinggi". James Harding berpendapat bahwa persoalan ini mungkin bisa diatasi jika pamerannya tidak disajikan dalam "pencahayaan yang terlalu redup". Menurutnya, suasana temaram itu, ditambah motif tumbuhan yang dicetak pada jendela terkesan "terlalu dekat dengan fantasi tentang dunia pra-kontak yang mengambang dalam kegelapan yang subur dan jinak" (Harding 2007). Isu kedua berfokus pada bagaimana kita seharusnya mengapresiasi sebuah objek, "apakah, misalnya, bantalan tenda Tuareg adalah benda rumah tangga yang amat cantik, perangkat seremonial, atau karya seni" (Harding 2007).

Katalog klasifikasi ini mengisyaratkan bahwa jenis apresiasi dan penilaian estetik bisa berbeda bergantung pada bagaimana kita mengategorikan objek. Pertanyaan kategorisasi ini berasumsi bahwa apakah sesuatu itu seni dekoratif (benda rumah tangga yang cantik), melibatkan standar apresiasi estetik berbeda dari objek seremonial yang memiliki konotasi religius dan sosial lebih dalam (misalnya simbolisme Orb yang dibawa Ratu Elizabeth saat penobatannya), atau itu adalah "karya seni" (yang bisa berarti objek seni murni hasil ciptaan seorang seniman). Di *New York Times*, Michael Kimmelman menjelaskan: "Pertanyaan klasik estetika-versus-etnologi kembali muncul: 'Apakah objek-objek religius, seremonial, dan praktis, yang tak pernah dimaksudkan sebagai seni dalam pengertian modern ala Barat akan dipamerkan seperti pernak-pernik tanpa konteks?' " (Kimmelman 2006). Pertanyaan semacam ini

mengandaikan bahwa mengapresiasi sesuatu secara estetik sebagai seni sangat berbeda dari mengapresiasinya sebagai artefak.

Cara suatu objek dikategorikan sebagai objek seni berkaitan langsung dengan penilaiannya, yaitu terkait bagaimana objek itu layak diapresiasi secara estetik. Untuk memahami isu ini, kita perlu menyelami lebih dalam sejarah bagaimana seni indigenos diapresiasi oleh kalangan non-indigenos dalam dunia seni Barat.[9.1]

Bab ini dibagi menjadi tiga bagian. Bagian pertama menelusuri sejarah "penemuan" seni indigenos oleh masyarakat Barat. Karya-karya indigenos dinilai ulang dari "tipuan" menjadi "seni primitif," lalu menjadi "mahakarya" seiring berkembangnya pendekatan formalis dalam seni. Bagian kedua berfokus pada perdebatan yang terkait dengan reinterpretasi filsuf Arthur Danto terhadap seni indigenos sebagai sesuatu yang terutama berkaitan dengan relasinya dengan wacana dalam masyarakat tempat seni itu diproduksi, beserta kritik-kritik terhadap teorinya. Keberatan-keberatan terhadap teori ini memberi titik pijak yang berharga untuk menilai seni indigenos kontemporer. Terakhir, pada bagian ketiga, saya mengeksplorasi seperti apa peleburan cakrawala (*fusion of horizons*) dalam kaitannya dengan estetika indigenos, dan menggambarkan bagaimana karya-karya indigenos dapat didekati secara estetik melalui paradigma estetika komparatif dan etiket.

9.1 Menyajikan persoalan dengan cara ini memang terkesan menggambarkan budaya "Barat" sebagai sesuatu yang tunggal dan seragam, lalu membandingkannya dengan budaya "Pribumi" yang juga seolah-olah seragam. Penyederhanaan seperti ini mengabaikan banyak perbedaan di dalam budaya-budaya Barat sendiri, maupun di dalam berbagai budaya Pribumi. Masyarakat dan seni Pribumi sama beragam dan kayanya dengan masyarakat Barat. Bangsa Inggris, Prancis, Yunani, dan Italia, misalnya, memiliki budaya, bahasa, dan tradisi seni yang berbeda-beda. Demikian pula masyarakat Pribumi memiliki bahasa, gaya hidup, serta tradisi artistik yang khas satu sama lain. Meski begitu, beberapa generalisasi masih bisa digunakan, walaupun tidak sepenuhnya mewakili seluruh praktik seni atau cara apresiasi, baik di dunia Barat maupun di kalangan Pribumi.

9.2 PENEMUAN "SENI PRIMITIF"

Tentu saja, seni indigenos tidak pernah perlu "ditemukan" di dalam masyarakatnya sendiri. Penemuan muncul dari sudut pandang kaum kolonialis dan antropolog Eropa, lalu belakangan oleh seniman dan teoretikus seni. Dalam konteks ini, penemuan hanya berarti sesuatu yang sebelumnya tidak dikenal dari perspektif tertentu. Namun, indigenos yang memiliki sejarah invasi kolonial wajar merasa terganggu dengan gagasan bahwa orang Eropa "menemukan" tanah atau spesies yang sudah mereka huni dan kenal selama ribuan tahun. Biasanya, setelah itu yang terjadi adalah perampasan. Hal yang sama juga terjadi pada seni. Pada bagian ini, saya menelusuri hubungan historis antara teori seni dan apresiasi terhadap seni Afrika, yang kemudian membuka jalan bagi seni indigenos untuk dinilai secara berbeda. Di saat yang sama, hal itu juga membuka ruang bagi apropriasi. Sisa bagian ini akan menampilkan secara lebih jelas kaitan-kaitan filosofis antara teori seni Barat dan cara seni indigenos diapresiasi dalam konteks masyarakat Barat.

Pada abad ke-19 hingga awal abad ke-20, salah satu teori yang populer di masyarakat kolonial adalah bahwa masyarakat indigenos hidup dalam budaya "primitif," sehingga dianggap berada pada tahap evolusi yang lebih awal.[9.2] Pada mulanya, dipercaya bahwa para pemburu-peramu lebih dekat dengan alam dan karena itu tidak menghasilkan seni (Morphy 1998, 13). Misalnya, pada 1837, saat Sir George Grey menemukan lukisan batu Wadjina di Kimberly Ranges, Australia, ia beranggapan lukisan itu tidak mungkin dibuat oleh masyarakat

[9.2] Penggunaan istilah "primitive" dalam konteks ini berakar pada teori evolusi sosial, yakni gagasan bahwa sebagian budaya dan masyarakat dianggap kurang berkembang, lebih primitif, dibandingkan yang lain. Perbedaan antara yang "lebih" dan "kurang" berkembang ini diterapkan pada berbagai masyarakat, pada orang-orang yang hidup di dalamnya, serta pada budaya material yang mereka hasilkan. Budaya Eropa dipandang sebagai yang paling maju dan orang Eropa dianggap lebih "beradab" (*civilised*), berlawanan dengan "masyarakat primitif" (*primitive people*) yang oleh orang Eropa dicap sebagai "liar tak beradab" (*savages*).

Aborigin Australia: "Sangat kecil kemungkinannya bahwa lukisan ini dibuat oleh orang liar tak beradab yang belajar sendiri," tulisnya (Morphy 1998, 20). Lalu ketika ukiran hewan Aborigin ditemukan di Danau Eyre pada 1906, banyak komentator merasa itu pasti semacam tipuan (Sutton, Jones, and Hemming 1988, 196). Serupa dengan itu, ada pula yang beranggapan masyarakat First Nations di Amerika tidak memiliki musik (Coleman and Coombe 2009). Jika indigenos dianggap tidak memiliki seni (bersama institusi lain seperti hukum), maka kolonisasi bisa dibenarkan atas nama "peradaban" (Eropa) yang dianggap lebih unggul.

Namun, sebagian antropolog dan sejarawan seni menilai bahwa artefak yang dihasilkan indigenos adalah seni, meski diberi label "seni primitif" (*primitive art*).[9.3] Berdirinya museum pada akhir abad ke-18, serta berkembangnya sejarah seni dan antropologi budaya sebagai disiplin akademik, berperan penting dalam mengubah cara pandang tentang apakah masyarakat indigenos menghasilkan seni. Disiplin-disiplin yang baru tumbuh ini memungkinkan studi-studi awal tentang seni indigenos. Alois Riegl (1858–1905), kurator di k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Austria, sekaligus tokoh penting dalam pembentukan sejarah seni sebagai disiplin, mengembangkan formalisme sebagai metode ilmiah untuk mempelajari evolusi pola dalam bukunya tahun 1893, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Terinspirasi oleh pendekatan ini, kurator lain, Franz Boas (1858–1942), kelahiran Jerman yang kemudian menjadi warga Amerika, menyoroti evolusi desain dan kreativitas seniman indigenos dalam esainya "The Decorative Art of

[9.3] Istilah "primitive art" digunakan untuk mengategorikan budaya material dari wilayah sub-Sahara Afrika, Oseania (kepulauan Pasifik), Amerika, dan Asia Tenggara. Istilah ini umumnya tidak dilekatkan pada artefak peradaban Mesir, Tiongkok, India, maupun Yunani dan Romawi, yang oleh orang Eropa dianggap sebagai kebudayaan besar—atau sebagai kebudayaan yang telah ada jauh melampaui zaman batu (prasejarah).

the North American Indians" dan "Decorative Designs of Alaskan Needlecases," sebelum menuntaskan karya terobosannya *Primitive Art*, yang menegaskan tempat studi seni dalam antropologi. Terinspirasi gagasan Kantian, Riegl dan Boas mengajukan bahwa manusia memiliki dorongan untuk menciptakan keindahan, dan dorongan inilah dasar untuk memahami universalitas bentuk artistik dalam kebudayaan manusia.

Meski demikian, konsep seni primitif tetap terjerat cara pikir elitis dan asumsi superioritas Eropa. Seni primitif dipandang banyak pihak sebagai sesuatu yang kurang canggih dibanding seni karya seniman Eropa. Menjelang pergantian abad ke-19, teori seni yang dominan adalah ekspresivisme: gagasan bahwa karya seni mengekspresikan pikiran dan perasaan seniman. Seperti dicatat Susan McCulloch, ekspresivisme sebagai "*raison d'être* dari banyak seni Barat—keinginan seniman untuk menyampaikan pikiran atau emosi, menyajikan dunia melalui matanya, atau memberi komentar secara sangat individual terhadap kehidupan imajiner maupun nyata"—umumnya tidak cocok diterapkan pada seni indigenos (McCulloch 2001, 23). Minimnya penekanan pada individualisme dan kreativitas personal membuat orang Eropa melihat seni indigenos sebagai repetitif dan berbasis tradisi. Benda-benda yang dihasilkan masyarakat indigenos pun dianggap sebagai artefak, bukan "seni rupa tinggi"; karena itu, menurut cara pikir saat itu, tempatnya di museum etnografi, bukan galeri seni. Karena dinilai "tradisional" dan bukan karya "seniman kreatif" individual, apropriasi terhadapnya pun dianggap sah.

Pada awal abad ke-20, seni primitif "ditemukan" untuk ketiga kalinya, kali ini oleh seniman Eropa. Inilah momen penilaian ulang pertama yang melihat seni indigenos sebagai sesuatu yang memiliki nilai penting. Seni primitif ditafsirkan ulang sebagai ekspresi langsung emosi estetik yang dianggap hilang dalam peradaban Barat (Köpping and Köpping

1998). Mula-mula, citra dan motif indigenos muncul dalam gaya seni yang dikenal sebagai "primitivisme," misalnya dalam lukisan-lukisan Tahiti karya Paul Gauguin. Primitivisme lalu menjadi tren di kalangan ekspresivis avant-garde Prancis dan Jerman. Topeng-topeng Afrika yang dibawa dari koloni Prancis sangat berpengaruh pada seniman Paris dan evolusi modernisme. Henri Matisse dan André Derain dipengaruhi topeng Gambon dan Kongo (Babangi). Namun perubahan sikap paling revolusioner terhadap topeng ini terjadi pada suatu hari di tahun 1907. Saat berkunjung ke museum etnografi Palais du Trocadero, Pablo Picasso mengalami "pencerahan" (Fluegel 1980, 87). Menurut uraian Arthur Danto tentang kunjungan Picasso:

> Di sana, di antara lambang-lambang penaklukan imperial atau rasa ingin tahu ilmiah, di tengah apa yang pasti dipahami sebagai bukti kasatmata superioritas artistik peradaban Eropa dan sekaligus dasar pembenaran intervensi budaya, Picasso melihat mahakarya mutlak seni pahat, suatu pencapaian yang setara dengan puncak mahakarya yang diakui dalam tradisi patung Barat. (Danto 1988, 18)

Danto menyarankan bahwa yang memungkinkan "penemuan" ini adalah perubahan dalam praktik seni yang membuat nilai-nilai seni Afrika menjadi terlihat oleh mereka yang sebelumnya gagal mengenalinya: "Ketika membebaskan diri dari tradisi representasionalnya sendiri, Picasso juga membebaskan seni Afrika dari tradisi yang sama, yang selama ini menghalangi seni itu terlihat sebagaimana adanya" (Danto 1988, 19). Pengaruh apa yang saat itu disebut "seni Negro" terhadap praktik seni terlihat jelas di Paris sejak 1907, dan pada 1912 telah menyebar ke Berlin, Dresden, dan London (Encyclopedia of Art, n.d.).

Perkembangan ini cepat memengaruhi teoretikus dan kritikus seni. Perbedaannya dari artefak budaya indigenos, menurut mereka, adalah ketiadaan naturalisme representasional, "keliaran," dan "kementahan

emosional"-nya. Pada 1914, teoretikus formalis Clive Bell berargumen, "Sebagai aturan, seni primitif itu baik. ... Dalam seni primitif Anda tidak akan menemukan representasi akurat; yang Anda temukan hanyalah bentuk yang signifikan" (Bell [1914] 1931, 22). Bagi Bell, yang mengesankan dari semua seni primitif menurutnya adalah absennya representasi dan pamer teknik yang ia asosiasikan dengan seni rupa tinggi (23). Pada 1920, kritikus formalis lain, Roger Fry, menulis tentang pameran patung Afrika di Chelsea Book Club bahwa "beberapa di antaranya adalah patung bagus—bahkan, menurut saya, lebih bagus daripada apa pun yang kita hasilkan di Abad Pertengahan," lalu menambahkan bahwa "terasa tidak adil kalau kita dipaksa mengakui bahwa orang-orang liar tak beradab tanpa nama ini memiliki daya [untuk mencipta bentuk plastis yang ekspresif] bukan hanya lebih tinggi daripada kita saat ini, tetapi juga lebih tinggi daripada yang pernah kita miliki sebagai bangsa" (Danto 1988, 19). Frasa "orang-orang liar tak beradab tanpa nama" menegaskan sikap superioritas peradaban Eropa. Itu tidak menunjukkan adanya penilaian ulang atas status "primitif" mereka, apalagi pengakuan bahwa pembuat karya-karya itu adalah seniman kreatif, terlepas dari mutu karyanya. Bahkan, fokus pada bentuk justru mendorong orang mengabaikan makna seremonial dan religius seni indigenos karena, dalam kerangka formalisme, itulah yang disebut apresiasi estetik.

Kekaguman seniman Barat terhadap seni indigenos berjalan beriringan dengan hierarki nilai yang dalam benak mereka melegitimasi penggunaan bentuk-bentuk itu sesuka hati. Figur-figur bergaya tinggi pada patung Afrika menjadi berpengaruh dalam Kubisme, lalu Surrealisme. Menjelang 1930-an, seni Oseania, First Nation Indian, dan Eskimo juga menjadi sumber inspirasi (Encyclopedia of Art, n.d.).

Contohnya di Australia, pelukis modernis Margaret Preston melihat lukisan Aborigin sebagai mata air bagi "seni indigenos Australia."

Menurut Preston, agar seni rupa tinggi *Australia* yang "indigenos" ini bisa diciptakan, hanya butuh "mata mahatahu Seniman Barat untuk menyesuaikannya [seni Aborigin] dengan abad ke-20" (Angel 1999, 33). Relasi seni indigenos dengan tradisi justru menjadi titik yang memungkinkan seni itu ditafsir ulang oleh seniman Barat demi membangun "seni besar" versi mereka sendiri. Praktik ini tertanam dalam sistem hukum Barat kontemporer melalui hukum hak cipta (Coleman 2005), dan apresiasi estetik serta nilai ekspresi diri tetap dipakai sebagai pembenaran apropriasi budaya.

Seperti banyak dicatat, memang ada perbedaan penting antara praktik seni Barat dan praktik seni indigenos. Pertama, dalam beberapa kebudayaan indigenos mungkin tidak ada istilah leksikal untuk "seni" atau "estetika." Kedua, produksi seni dalam masyarakat indigenos bukan ranah otonom; produk yang oleh dunia seni Barat disebut seni sering dipakai dalam konteks seremonial atau konteks sosial penting lain, dan awalnya bukan dibuat sebagai objek jual-beli (Davies 2010; Dutton 2000). Saat galeri-galeri seni Australia mulai memasukkan seni Aborigin ke koleksinya pada 1950-an, hal ini memicu kontroversi besar. Fokus kontroversinya bukan terutama pada mutu artefaknya, melainkan pada soal apakah itu seni dan layak dipajang di galeri (Morphy 1998, 23–29). Perdebatan ini makin menonjol ketika praktik museum berubah dan seni indigenos mulai dipamerkan sebagai seni pada paruh kedua abad ke-20, terutama sejak 1980-an.

Salah satu argumen paling berpengaruh tentang mengapa apresiasi estetik (dipahami sebagai kontemplasi bebas kepentingan) tidak bisa dianggap konsep lintas budaya diajukan Pierre Bourdieu dalam artikelnya "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic" (1987). Bourdieu berargumen bahwa sikap estetik tidak dimiliki oleh seluruh umat manusia, bahkan tidak oleh semua orang di setiap masa dalam masyarakat Barat sendiri. Menurutnya, seni tidak ditentukan oleh tipe penciptaan, mela-

inkan oleh jenis institusi sosial tertentu; karena itu, sikap estetik pun merupakan hasil produksi historis. Pada 1988, ketika Center for African Art di New York menggelar pameran *Art/Artifact*, mereka secara eksplisit mengangkat pertanyaan "Bagaimana museum seni menangani seni yang dibuat oleh orang-orang yang tidak menyebutnya seni? Bagaimana kita memutuskan objek mana yang dipilih dan bagaimana menentukan kualitas di antara objek sejenis? Bagaimana museum harus menampilkan seni yang dibuat untuk tujuan yang asing bagi audiens dan jauh dari tujuan museum itu sendiri?" (Vogel 1988, 10).

Isu apakah seni indigenos itu benar-benar seni, dan apakah antropolog perlu mengkaji estetika, masih diperdebatkan setidaknya sampai 1996 (Coleman 2011). Salah satu argumen yang menolak anggapan bahwa estetika adalah konsep lintas budaya adalah istilah "estetika" diciptakan filsuf Alexander Gottlieb Baumgarten pada 1735, sehingga maknanya dianggap melekat pada sejarah tertentu, bukan universal. Joanna Overing bahkan menyatakan bahwa kajian estetika pada dasarnya berarti kajian seni rupa tinggi, dan ia mendefinisikan seni rupa tinggi sebagai seni yang tidak punya tujuan praktis. Overing berpendapat bahwa gagasan keindahan pada masyarakat Piaroa "tidak bisa dipisahkan dari kegunaan produktif," dan bahwa konsep keindahannya berbeda karena "proses memperindah itu memberdayakan" (Overing 1996, 265). Namun, pandangan estetika seperti ini sulit menjelaskan mengapa cerita, lagu, pertunjukan, dan lukisan—hal-hal yang kita anggap penting secara estetik—muncul di setiap budaya.

Selain itu, kita bisa menerima bahwa masyarakat indigenos tidak memiliki "institusi seni rupa tinggi" seperti galeri, kritikus, dan seniman rupa tinggi, tanpa harus menyimpulkan bahwa mereka tidak memiliki praktik artistik. Lebih jauh, jika definisi seni dan estetika yang sempit itu benar, maka musik, pertunjukan, dan lukisan untuk tujuan religius di masyarakat Barat juga harus dianggap bukan seni. Karena banyak

orang tetap menganggap masuk akal menyebut seni Yunani kuno, lukisan ikon, dan himne sebagai seni, respons yang lebih tepat adalah menolak klaim tadi karena terlalu sempit. Jika patung Yunani kuno dan ikon bisa dipajang sebagai seni di galeri, maka karya seni indigenos pun bisa. Masalahnya, objek-objek ini sering dinilai dengan standar yang berbeda dari karya dalam tradisi Eropa. Seperti ditunjukkan antropolog James Clifford, seni indigenos biasanya diakui sebagai mahakarya di galeri terutama lewat relasinya dengan label "tradisional" dan "otentik" (Clifford 1988, 251–252).

Dalam rentang 150 tahun, gagasan tentang apakah masyarakat indigenos punya seni, dan apakah seni mereka bernilai secara estetik, berubah drastis. Sejarah ini menunjukkan bahwa kolonisasi menenun dirinya ke dalam praktik pengumpulan, pemajangan, dan apropriasi seni; sejarah ini berkaitan erat dengan gagasan-gagasan dominan tentang apresiasi estetik serta hakikat seni. Apresiasi estetik penting setidaknya dalam tiga hal dalam sejarah lintas budaya ini. Pertama, ia memungkinkan pengakuan bahwa indigenos memiliki seni lintas budaya—dengan kata lain, apresiasi estetik punya fungsi epistemik. Kedua, ia punya fungsi penjelasan tentang mengapa sebagian atribut, misalnya kemampuan mencipta seni, dipandang sebagai kapasitas manusia yang khas dalam menafsirkan dunia. Namun ketiga, teori apresiasi estetik juga memungkinkan, bahkan membenarkan, apropriasi seni indigenos seolah-olah apropriasi itu tanda penghormatan pada budaya orang lain. Meski begitu, sejarah bukanlah filsafat. Di dalam menelaah perdebatan filosofis tentang apresiasi seni indigenos, saya akan memperhadapkan pendekatan formalis tentang seni dengan teori institusional Arthur Danto, lalu meninjau beberapa kritik yang muncul dalam konteks tersebut.

9.3 PENILAIAN ULANG ATAS SENI INDIGENOS

Selain sebagai metode untuk mengkaji sejarah seni, formalisme juga merupakan teori filsafat seni yang mendefinisikan seni sebagai objek-objek ciptaan seniman yang memiliki "bentuk signifikan" (*significant form*). Bagi teoretikus seperti Bell, bentuk signifikan adalah cara menangkap dunia lewat susunan dan kombinasi bentuk yang membangkitkan emosi estetik, rasa keindahan. Menurut Bell, cara menangkap dunia seperti ini melampaui kegunaan sehari-hari, juga pertimbangan moral maupun politik. Fokus pada bentuk akan hilang jika seniman terlalu menekankan naturalisme dan unjuk keterampilan teknis. Bell menulis, "signifikansi formal lenyap ketika orang sibuk dengan representasi yang persis dan kelihaian yang dipamerkan" ([1914] 1931, 23):

> Tentu saja, jika dalam seni primitif kadar representasi sedikit dan atraksi akrobatik lebih sedikit lagi, itu karena kaum primitif tidak mampu menangkap kemiripan atau melakukan kepiawaian intelektual. Keberatan ini meleset dari pokok persoalan. ... Sering kali, saya khawatir, kesalahan representasi kaum primitif harus dikaitkan dengan apa yang oleh para kritikus disebut "distorsi yang disengaja." Apa pun itu, intinya adalah entah karena kurang keterampilan atau kurang kemauan, kaum primitif tidak menciptakan ilusi, juga tidak memamerkan pencapaian yang berlebihan, melainkan memusatkan energi pada satu hal yang perlu—penciptaan bentuk. Karena itulah mereka menciptakan karya seni terbaik yang kita miliki. (23)

Seperti disebutkan sebelumnya, pandangan ini memungkinkan seni indigenos dinilai ulang oleh seniman dan kritikus Barat non-indigenos: apa yang semula dianggap sebagai "kegagalan" atau ketiadaan representasi, dikonseptualisasikan ulang sebagai keutamaan. Penilaian ulang ini penting karena mengakui keindahan karya-karyanya, tetapi di sisi lain menyingkirkan signifikansi religius atau makna dari bentuk-bentuk tersebut.

Dalam pengantar katalog pameran *Art/Artifact*, Arthur Danto menawarkan teori seni indigenos yang sangat berbeda dari Bell. Jika bagi Bell yang penting adalah minimnya representasi dan fokus pada bentuk, maka bagi Danto yang membuat seni indigenos menjadi "seni" adalah cara karya itu mewujudkan makna. Menurut Danto, semua seni diciptakan seniman dalam konteks sosial-historis yang punya wacana interpretatif tentang objek tersebut. Wacana inilah yang membedakan objek seni dari benda kehidupan sehari-hari.

Teori Danto menanggapi pertanyaan yang muncul di awal bab ini: "apakah misalnya, bantalan tenda Tuareg itu sekadar benda rumah tangga, perangkat seremonial, atau karya seni" (Harding 2007). Bagi Danto, selalu ada garis tegas antara seni dan artefak, atau seni dan benda rumah tangga. Sesuatu boleh sekaligus berguna dan menjadi karya seni, tetapi karya seni tidak bisa sekadar alat. Pembedaan ini ditarik berdasarkan relasi objek dengan wacana makna dan penilaian. Dengan cara itu, kita bisa membedakan dua objek yang tampak sama: kotak Brillo biasa dan *Brillo Box* karya Andy Warhol. Kotak Brillo biasa dipakai lalu dibuang; ia tidak diciptakan untuk kontemplasi. Sebaliknya, *Brillo Box* karya Warhol ikut masuk dalam perdebatan dunia seni tentang hakikat seni dan hubungannya dengan cara-cara produksi.

Bagi Danto, "Artefak mengandaikan sistem sarana; mengambilnya dari sistem tempat ia berfungsi lalu memajangnya demi dirinya sendiri berarti memperlakukan sarana seolah-olah tujuan. Kegunaan artefak selalu merupakan maknanya" (Danto 1988, 29). Berbeda dengan itu, seni adalah tujuan pada dirinya. Maknanya, dan wacana yang membedakannya dari benda biasa, memberi seni status atau nilai khusus. Ini sekaligus menyiratkan perbedaan nilai yang menentukan apakah sesuatu lebih tepat ada di galeri seni atau museum.

Danto menerapkan argumen ini pada seni Afrika lewat contoh imajiner dua suku di wilayah yang sama, terpisah oleh kondisi geografis yang

membuat budaya mereka berkembang berbeda. Ia menyebutnya *Pot People* dan *Basket Folk*. Keduanya sama-sama membuat periuk dan keranjang; bagi orang luar, ciri-ciri periuk dan keranjang mereka nyaris tak bisa dibedakan. Namun periuk Pot People layak masuk galeri seni sementara keranjangnya tidak; sebaliknya keranjang Basket Folk layak masuk galeri sementara periuknya tidak. Alasannya ialah peran khusus periuk bagi Pot People dan keranjang bagi Basket Folk.

Bagi Basket Folk, keranjang memiliki makna besar dan daya khusus. Melalui kemampuan keranjang menyimpan aroma rumput segar—yang muncul kembali saat keranjang kehujanan—mereka mengekspresikan gagasan bahwa masa muda tetap kita bawa dalam diri. Mereka memandang dunia sebagai keranjang yang ditenun oleh dewi penenun keranjang agung dan para pembuat keranjang meniru kreativitas ilahi itu. Sementara periuk bagi mereka hanya "satu paket" dengan jaring ikan, mata panah, tekstil kulit kayu dan rami, atau rangka kayu rumah (Danto 1988, 23).

Sebaliknya, bagi Pot People, periuk sarat penandaan, terutama terkait kemampuannya menyimpan benih panen tahun depan. Manusia—terutama perempuan—diibaratkan periuk karena kemampuannya "membawa benih" generasi berikutnya. Sementara keranjang, bagi Pot People, ya sekadar keranjang (Danto 1988, 24). Dalam penjelasan ini, yang membedakan objek dari sekadar benda utilitarian adalah kerangka interpretasi religius yang dilekatkan Pot People pada periuk, dan Basket Folk pada keranjang.

Bagi Danto, makna semacam ini adalah bagian dari karya: "Karya seni adalah gabungan pikiran dan materi" (Danto 1988, 31), dan bentuk karya ditentukan oleh isinya. Karya seni mewujudkan maknanya (Danto 2000, 133). Meminjam Martin Heidegger, Danto menyatakan seni mewujudkan *lifeworld* sebuah budaya (Heidegger 1971). Misalnya, kuil Yunani kuno mewujudkan kosmologi dan ideologi masyarakat

penciptanya. Karena itu, Danto menulis bahwa patung dewa-dewa Yunani kuno "mengekspresikan kuasa yang mereka personifikasikan" (1988, 31). Maka, kalau seni Afrika tidak representasional, itu karena kemiripan visual bukan pertimbangan utama senimannya; mereka menciptakan bentuk yang paling tepat mewujudkan daya-daya yang hendak diungkapkan (1988, 31).[9.4] Menurut Danto, kekuatan bentuk seni Afrika berasal dari fakta bahwa bentuk itu berbicara tentang daya yang sentral bagi hidup manusia.

Danto juga berpendapat bahwa orang yang bukan anggota budaya indigenos Afrika sangat terbatas dalam memahami dan mengapresiasi seni tersebut. Jika seseorang tak bisa melihat kandungan filosofisnya, mungkin ia bahkan tak mampu mengapresiasi karya itu sama sekali: "Kita mungkin ... bahkan tak mampu mempersepsinya sama sekali. Jika kita tak mengenal daya-daya itu, tak paham bagaimana daya itu dihayati dalam bentuk kehidupan yang ditembusnya, dan terutama jika kita sendiri tidak hidup dalam bentuk kehidupan itu, besar kemungkinan kita hanya bisa melihatnya dalam kerangka kita sendiri" (Danto 1988, 37).

Meski fokusnya bergeser dari bentuk ke makna dan wacana yang mengitarinya, teori ini juga menyisakan masalah. Pertama, sebagaimana Danto akui di tempat lain, teori ini mengecualikan kategori seni yang tidak "mewujudkan" maknanya, khususnya "seni simbolik," yakni seni "yang maknanya, seperti namanya, berada di luar dirinya" (Danto 2000, 133). Akibatnya, beberapa ciptaan masyarakat indigenos yang secara in-

[9.4] Danto bisa saja ditafsirkan sedang melakukan esensialisasi terhadap seni Afrika di sini, seolah-olah hanya ada satu budaya Indigenous di seluruh benua tersebut. Namun, "esensi" yang ia maksud sebenarnya berkaitan dengan teori seni, bukan dengan kebudayaan Indigenous itu sendiri. Kritiknya terhadap pameran *Primitivism* tahun 1984 di Museum of Modern Art menunjukkan bahwa kebiasaan memberi label suatu kebudayaan sebagai "primitive" merupakan bentuk kolonialisme yang setara dengan Orientalisme. Ia secara khusus mengkritik sebuah ruang pamer yang menampilkan patung-patung dari Nugini, Zambia, Zaire, dan Nigeria secara bersamaan, lalu mempertanyakan, "apa sebenarnya kesamaan di antara mereka, atau dengan objek-objek dari Easter Island atau American Southwest atau Papua atau New Ireland atau Arctic?" (Danto 2006, 148).

tuitif kita anggap seni justru bisa tersisih. Kedua, argumen soal "ketakterbedaan" periuk dan keranjang Pot People/Basket Folk tidak sesuai dengan intuisi kita, juga dengan pengetahuan tentang betapa telitinya objek seremonial dibuat di banyak masyarakat indigenos. Ketiga, argumen Danto berakibat kurang menguntungkan bagi objek yang dibuat masyarakat indigenos untuk alasan estetik karena dikeluarkan dari kategori seni, dengan alasan objek itu tidak tradisional, maka tidak otentik.

Teori Danto mengandaikan relasi langsung antara bentuk dan makna. Namun relasi ini lebih rumit daripada yang ia gambarkan, terutama ketika—seperti pada lukisan Aborigin Australia—makna dikodekan melalui ikonisitas polisemik (*polysemic iconicity*)[9.5], dan makna tertentu baru diekspresikan dalam konteks seremonial. Dalam kasus seperti ini, bentuk objek tidak otomatis menentukan makna.

Otoritas utama soal lukisan Yolngu, Howard Morphy, menunjukkan bagaimana ikonisitasnya memang bermakna jamak. Lukisan Yolngu memiliki dua unsur utama: representasi figuratif dan bentuk geometris. Bentuk geometris merepresentasikan bentuk patung pasir untuk upacara atau objek seremonial lain. Lukisan dibagi ke beberapa segmen dengan *rarrk* (arsiran silang) dan struktur berlian yang merupakan desain klan. Desain klan ini multi-rujukan: berlian dan *rarrk* dalam satu lukisan bisa merujuk pada banjir berarus deras, api leluhur, pola pada punggung buaya, atau sel sarang lebah; warnanya bisa merujuk pada nyala api/kayu terbakar, asap dan percikan, madu atau air berbuih; dan variasi khas desain itu dimiliki kelompok sosial berbeda serta menjadi bagian identitas klan (Morphy 2008, 103). Makna pada konteks tertentu diwujudkan terpisah dalam konteks upacara spesifik, misalnya lewat lirik lagu atau gerak ekspresif tari (Morphy 2008, 97). Danto mungkin bisa menampung ini dengan mengatakan bentuk tetap mewujudkan daya yang ingin diungkap seniman. Namun intinya

[9.5] Istilah "polysemic" berati satu bentuk punya banyak makna.

ialah makna yang diekspresikan lukisan tidak ditentukan seniman saja, melainkan juga oleh konteks seremonial dan partisipan lain di dalamnya.

Kritik lain terhadap pembedaan seni/artefak ala Danto ialah pembedaan tersebut sulit diterima sebagai garis batas seni vs non-seni. Kecil kemungkinan Pot People dan Basket Folk benar-benar membuat objek identik, sementara yang satu "seni" dan yang satu lagi "sekadar benda." Denis Dutton berargumen meyakinkan bahwa argumen ini tidak masuk akal. Perbedaan sakral dan profan biasanya tampak pada ketelitian serta perhatian detail. Menurut Dutton, jika periuk memang sepenting itu bagi Pot People, dan pembuatannya menjadi seni paling berharga mereka, maka sulit dibayangkan mereka tidak sangat teliti saat membuat periuk (1993, 17). Mereka akan mencari tanah liat terbaik dan mengatur pembakaran demi hasil akhir terbaik. Memang begitulah manusia saat sangat peduli pada apa yang dibuatnya. Lagi pula, ketika sebuah bentuk seni berkembang lintas generasi, akan muncul kanon keunggulan dan standar desain/dekorasi yang baik. Perhatian estetik pada bentuk dan material biasanya dapat ditangkap baik dalam proses maupun hasil akhir objek, meskipun objek itu tidak dibuat sebagai seni rupa murni. Apa pun tujuannya, kita tetap bisa mengenali adanya keterampilan, ketelitian, kepekaan, dan kecerdasan.

Contoh Dutton terasa kuat karena selaras dengan intuisi kita saat melihat penggunaan objek lintas budaya. Namun ada masalah epistemologis, yakni ketelitian dan perhatian detail tidak selalu mudah terbaca lintas budaya. Contohnya didgeridoo Rembrannga. Seperti didgeridoo tetangganya, Yolngu di Arnhem Land, didgeridoo Rembrannga dibuat dengan sangat teliti. Namun ia tidak sepopuler karya lain di pasar kolektor, karena aplikasi okernya (*ochre*) terlihat "berantakan," tidak serapi *rarrk* di wilayah Arnhem Land lain. Kekacauan visual ini bukan berarti objeknya tak bernilai. Yang justru penting adalah kedalam-

an warna oker, yang mungkin diambil dari lokasi khusus dan disimpan untuk tujuan/karya tertentu (Coleman dan Keller 2006). Keberatan ini tidak membatalkan poin Dutton bahwa ada perhatian khusus dalam pembuatan objek seremonial; ia hanya menegaskan bahwa yang bisa menangkap perbedaan nilai itu biasanya orang yang memahami nilai estetik Rembrannga beserta teknik produksinya.

Keberatan yang mungkin lebih kuat adalah perbedaan sakral dan profan di beberapa budaya tidak selalu mengikuti pola yang diajukan Danto. Bagi Danto, teori atau wacana religiuslah yang membedakan seni dari non-seni. Contoh kontemporer yang relevan adalah *dilly bag* (tas anyaman untuk mengumpulkan makanan) dan perangkap ikan yang dibuat seniman Aborigin di Northern Territory, Australia.[9.6] Dilly bag dan perangkap ikan bisa menjadi objek totemik terkait bagian lanskap tertentu. Menurut organisasi seni Aborigin Maningrida Arts and Culture, "perangkap ikan berbentuk kerucut telah menjadi fokus ritual pada upacara klan tertentu dan kerap muncul sebagai motif pada lukisan kulit kayu. Situs-situs suci perangkap ikan tersebar di Arnhem Land barat dan utara-tengah, dan sejumlah makhluk pencipta diyakini mewariskan pengetahuan teknologi perangkap ikan kepada manusia" (Bawininga Aboriginal Corporation, n.d.).

Jadi, seperti dikatakan Danto, perangkap ikan bisa berfungsi sebagai artefak untuk menangkap ikan, objek seremonial, atau objek estetik untuk galeri dan semuanya terhubung dengan kisah leluhur. Namun ini sekaligus melemahkan pembagian tegas Danto tentang seni vs non-seni berdasarkan nilai objek, karena kategori-kategori itu tidak saling meniadakan secara eksklusif. Menurut Danto, keliru memperlakukan perangkap ikan sebagai karya seni jika ia tak punya tujuan religius/seremonial. Padahal perangkap ikan bisa memuat semua fungsi sekaligus. Bukan

[9.6] Misalnya, *Kunmandj* (*Dilly bags*), oleh Elizabeth Kala Kala, dan *Mandjabu* (*Fish Trap*) oleh Susan Marawarr, lihat di Bábarra Women's Centre website.

kategorinya ("perangkap ikan") yang punya status tunggal; melainkan objek dalam kategori itu dinilai berbeda sesuai konteks. Di sini, batas artefak/seni menjadi runtuh. Roh meresapi seluruh kehidupan, bukan hanya jenis objek tertentu.

Kritik lain pada penggunaan wacana spiritual oleh Danto sebagai penentu karya seni dikemukakan Larry Shiner. Menurutnya, pendekatan itu mengecualikan objek yang dibuat terutama demi alasan estetik (Shiner 1994, 52). Shiner melihat bahwa pada teori ini, tuntutan agar ukiran indigenos Afrika "otentik"—yakni dipakai dalam upacara—menciptakan pembatasan yang justru merendahkan karya yang dibuat untuk apresiasi estetik. Karya pahat yang dibuat perajin indigenos Afrika untuk pasar, karena kualitas estetiknya, justru diturunkan derajatnya menjadi "artefak turis" atau palsu. Ini pola yang sering terjadi pada karya masyarakat indigenos untuk pasar seni Barat.

Kasus serupa terjadi pada lukisan pasir Navajo yang dibuat sebagai bagian ritual penyembuhan, tidak disimpan setelah ritual selesai, dan tidak direplikasi. Dalam penghormatan pada tradisi ini, seniman yang memproduksi untuk pasar sengaja mengubah desain dari padanan ritualnya sesuai prinsip desain Navajo. Namun banyak kolektor merasa seni ini kehilangan "keaslian budaya" (Gracyk 2009, 156–159). Masalah khas untuk lukisan Aborigin dalam teori Danto yaitu masyarakat Aborigin Australia juga punya tradisi lukisan non-seremonial untuk fungsi estetik lokal. Karya semacam ini bisa muncul, misalnya, di dinding pondok kulit kayu, seperti lukisan di rumah-rumah Eropa. Dalam konteks demikian, ia jelas bukan representasi rahasia-sakral (Morphy 2008, 24). Namun menurut Danto, lukisan yang diproduksi dan dipakai lokal untuk tujuan estetik tanpa "wacana dalam" semacam itu tidak termasuk seni.

Masalah keaslian budaya pada karya yang dibuat demi tujuan estetik makin kentara ketika, menurut standar otentisitas dari budaya indi-

genos itu sendiri, karya untuk dijual bisa tetap dianggap otentik meski bentuknya beranjak dari bentuk historis. Persoalan serupa muncul pada lukisan Aborigin Australia ketika mulai diproduksi sebagai objek jual (Coleman 2001). Para kritikus menganggap lukisan akrilik itu tidak mungkin otentik karena tidak dibuat untuk upacara atau dengan medium tradisional. Namun yang tak selalu "terlihat" pada karya adalah struktur ontologisnya (*ontological structure*).[9.7]

Kita bisa membedakan karya sebagai "allografik" yang artinya memiliki struktur simbolik seperti kata-kata, dapat diulang dalam medium berbeda namun tetap kata yang sama; kemudian karya "autografik" sistem tunggal hasil pencipta tertentu, seperti lukisan. Misalnya, sistem notasi kata-huruf membuat buku dengan urutan huruf sama tetap merupakan instansi buku yang sama. Pertunjukan teater bisa dipentaskan berkali-kali dengan interpretasi berbeda dan kualitas estetik berbeda, tetapi tetap drama yang sama. Sebaliknya, lukisan bunga matahari karya Van Gogh adalah lukisan tunggal yang khas, meski Van Gogh berkali-kali melukis bunga matahari. Lukisan Aborigin berbeda dari lukisan Barat karena ia punya instruksi performans yang benar, mirip drama atau musik. Karena itu, lukisan Aborigin dapat ditafsir ulang dalam konteks dan medium berbeda, sebab ia tidak autografik. Interpretasi berbeda tetap bisa menjadi instansi dari karya yang sama, apa pun medianya.

Pihak luar budaya tidak boleh berasumsi bahwa mereka selalu bisa langsung mengenali keterampilan atau kualitas estetik yang membuat karya bernilai dari sudut pandang anggota budaya tersebut. Sifat yang tampak "acak," seperti sapuan cat berantakan, bisa jadi kurang penting daripada kepadatan warna; kualitas sensorik yang dianggap bernilai pun bisa berbeda bahkan antar-masyarakat yang berkerabat dekat. Makna

[9.7] Maksud saya terkait istilah "*ontological structure*" adalah struktur dasar dari sesuatu yang membuatnya menjadi contoh dari hal tersebut.

objek yang hendak kita apresiasi mungkin baru hadir dalam konteks seremonial.

Demikian pula, orang non-indigenos tidak boleh berasumsi bahwa hanya jenis karya tertentu yang "otentik." Seni indigenos bisa memiliki struktur ontologis berbeda, dan ontologi inilah yang memengaruhi apa yang dihitung sebagai instansi autentik dari karya dalam suatu tradisi. Penting untuk menghindari pengesensialisasian seni indigenos hanya pada artefak untuk konteks seremonial atau religius. Masyarakat indigenos juga dapat membuat artefak murni demi alasan estetik, baik untuk penggunaan domestik atau untuk pasar seni lintas budaya. Perkembangan dari dalam tradisi memungkinkan seniman memodifikasi karya dalam batas protokol budaya sambil tetap menjaga autentisitas kultural sebagai karya yang lahir dari tradisi itu.

Selera Eropa dan standar estetika yang sedang dominan bisa membutakan pengakuan atas pencapaian pihak lain. Jika orang Eropa berusaha memahami karya seni orang lain hanya dari sudut pandangnya sendiri, yang terjadi adalah memaksakan standar seleranya dan pada akhirnya tidak belajar apa-apa. Seperti kasus didgeridoo Rembrannga, mereka tak melihat kualitas kedalaman warna karena sibuk melihat kekacauan visual.

Contoh serupa yaitu musik suku Kaluli di Papua Nugini pernah dianggap tidak musikal oleh para misionaris karena strukturnya menekankan tumpang tindih suara, bukan harmoni. Orang tidak bisa membuat penilaian estetik yang relevan hanya berdasarkan apa yang langsung ditangkap indera, lebih tepatnya sekadar bagaimana karya itu terlihat atau terdengar (Higgins 2005, 2). Mereka membutuhkan informasi dan kategori yang membuat sifat-sifat karya menjadi relevan sebagai titik perbandingan (Walton 1970).

Kalau Quai Branly sungguh-sungguh menjalankan misinya, museum itu harus membantu pengunjung mengarahkan perhatian pada ku-

alitas yang oleh para seniman dipandang paling bernilai. Tetapi ini bukan sekadar pelajaran sederhana untuk melihat "cara berpikir orang lain." Ketika mengapresiasi seni budaya lain, diperlukan kesiapan membiarkan perbedaan antartradisi muncul, menerima bahwa tradisi berkembang, dan menelusuri beragam cara agar apresiasi lintas budaya bisa benar-benar terjadi.

9.4 MENGAPRESIASI SENI INDIGENOS

Sepanjang 1990-an, ketika perdebatan akademik tentang seni dari kebudayaan lain dan apakah seni itu layak masuk kanon yang diajarkan di universitas, sedang memanas. Filsuf Charles Taylor mengusulkan bahwa validitas klaim atas nilai budaya yang penting (dan karena itu layak diajarkan di universitas) harus dibuktikan dari dalam standar budaya tersebut. "Mendekati sebuah *raga* dengan praduga nilai yang tersirat dalam *well-tempered clavier* hanya akan membuat kita selamanya meleset dari intinya," tulisnya; "yang perlu terjadi adalah apa yang oleh Gadamer disebut 'fusion of horizons'," yang "bekerja melalui pengembangan kosakata perbandingan baru, melaluinya kita bisa mengartikulasikan konsep-konsep ini" (Taylor 1994, 67). Orang yang berupaya melakukan peleburan semacam itu akan sampai pada "pemahaman tentang nilai yang mustahil ia miliki sejak awal. Ia sampai pada penilaian itu sebagian dengan mentransformasi standarnya sendiri" (Taylor 1994, 67).

Salah satu cara awal untuk menafsirkan klaim ini adalah dengan memikirkan bagaimana kategori seni dan struktur harapan membentuk penilaian kita. Keterlibatan formalis dengan kebudayaan indigenos secara historis penting untuk pengakuan bahwa seni indigenos adalah seni, seperti terlihat pada interpretasi Boas atas desain. Prinsip-prinsip formalisme juga memungkinkan bentuk musik ditafsir ulang. Ketika musikolog Kanada Ida Halpern mulai mempelajari musik masyarakat First Nations di Kanada, waktu itu banyak orang percaya mereka tidak memi-

liki musik. Halpern termasuk peneliti awal yang menyadari bahwa apa yang dianggap sebagian orang sebagai suku kata tak bermakna dalam lagu-lagu indigenos ternyata punya peran penting dan makna religius (Chen 1995, 52). Masalah interpretasinya bukan semata karena orang tidak percaya First Nations punya seni (meski itu juga benar), melainkan karena musik itu memang tidak bisa "didengar" atau belum ada cara untuk mengapresiasinya.

Melodi dan pengiring berjalan mandiri; vokalisasinya mencakup bunyi yang dianggap nonsense atau tanpa arti. Untuk memahami musik itu, Halpern harus melepaskan diri dari konsep dan struktur standar musik Barat. Konsep Barat, seperti tangga notasi, tidak bekerja. "Tonalitas tampaknya ada," tulisnya, "tetapi tidak punya hubungan langsung dengan sistem spesifik mana pun yang sudah ada" (Cole and Mullins 1993, 30). Model yang membantunya memahami musik tersebut adalah nyanyian Gregorian abad pertengahan; dari situlah strukturnya mulai terlihat. Namun memahami musik lewat model ini berbeda dari mengapresiasinya secara estetik memakai struktur nilai masyarakat asalnya. Penafsiran ulang ini memang melibatkan penilaian ulang, karena musik itu akhirnya diakui sebagai musik dan sebagai seni. Tetapi ini belum menjadi peleburan cakrawala yang diperlukan untuk menilai apakah ia seni yang baik.

Fakta-fakta tentang sejarah produksi berperan penting dalam pembentukan penilaian estetik karena fakta itu menentukan properti estetik apa yang dimiliki sesuatu. Ini mencakup kategori-kategori luas yang berlaku dalam masyarakat tempat karya diproduksi, sekaligus kategori yang diharapkan seniman agar karyanya dipahami atau ditafsirkan. Proses kategorisasi ini menuntut kita memahami bagaimana suatu masyarakat mengategorikan dan menilai artefak, juga sifat-sifat spesifik objek itu sendiri. Kategorisasi semacam ini tidak bisa digeneralisasi begitu saja ke klasifikasi masyarakat yang lebih luas, seperti kategori Afrika, Aborigin,

atau First Nations. Misalnya, orang Navajo memahami keindahan sebagai properti yang bekerja pada hal-hal di dunia, bukan sebagai keadaan mental semata. Keindahan dikaitkan dengan harmoni dan kebaikan, dan keindahan itu "melakukan sesuatu" di dunia.

Sementara dalam budaya Barat keindahan dikontraskan dengan keburukan, orang Zuni mengontraskan keindahan dengan bahaya. Bagi Zuni, keindahan bisa dipakai untuk menyebut rangkaian bunga, perhiasan, lagu, dekorasi, dan hal-hal lain yang bisa dibagikan; sedangkan bahaya terkait dengan rambut kusut gelap, ogre, dan desain tertentu yang kasar-naturalistik pada tembikar seremonial. Dewa Perang, misalnya, bersifat berbahaya dan tidak boleh dibagikan atau ditatap sembarangan. Kelompok lain lagi, Kuna, memiliki praktik artistik berupa penciptaan nyanyian dan pidato indah oleh individu-individu kreatif. Keduanya disusun dalam bahasa esoterik penuh metafora, tetapi pidato disertai praktik interpretasi, sedangkan nyanyian tidak (Webster 2005).

Jadi kita perlu waspada terhadap generalisasi berlebihan dan mengakui bahwa klaim budaya sering punya contoh tandingan. Kita juga perlu tahu bagaimana fitur-fitur bentuk seni dinilai dalam masyarakat tersebut. Sejarawan seni Robert Faris Thompson, misalnya, menunjukkan bahwa penerapan realisme bentuk bukan kategori relevan untuk mengapresiasi patung Yoruba. Bukan berarti para senimannya tidak mampu membuat bentuk naturalistik; mereka justru menargetkan kriteria estetik *ofjioa*, istilah yang berarti "mimesis di titik tengah" antara kemiripan nyata dan abstraksi (Higgins 2005). Demikian juga contoh didgeridoo Rembrannga tadi menunjukkan bahwa kualitas utamanya justru terletak pada kedalaman warna oker.

Aspek lain dari penilaian dari perspektif indigenos adalah pengakuan atas struktur metafisis yang berbeda atau peran sosial yang dimainkan suatu bentuk seni. Banyak masyarakat tidak membedakan tegas antara seni murni dan kerajinan; seni terintegrasi ke dalam hidup sehari-hari.

Seni bisa menandai status atau identitas; bisa juga menyandi hukum atau sejarah (Coleman and Coombe 2009). Sebuah lagu bisa bertujuan menyembuhkan orang sakit; sebuah topeng bisa bertujuan mentransformasikan seseorang menjadi roh (Higgins 2005). Orang Zuni menuntut pengembalian Dewa Perang dari museum karena dianggap berbahaya. Aspek metafisis dalam estetika ini, serta beragam peran sosial seni, menunjukkan bahwa untuk mengapresiasi signifikansi karya dan memahami cara orang berelasi atau meresponsnya, kita harus memperlakukan objek dan para penciptanya dengan hormat.

Ada norma perilaku dalam berelasi dengan objek religius, dan norma ini mengekspresikan relasi manusia dengan objek tersebut (Coleman 2008). Misalnya, ikon dalam Gereja Ortodoks adalah citra sakral untuk devosi. Subjek paling umum adalah Kristus, Maria, para santo/santa, dan malaikat. Ikon tidak sekadar merepresentasikan subjeknya; citra dan subjek dipandang tak terpisahkan. Pengakuan atas relasi itu dalam konteks ritual atau religius juga bersifat fisik. Imam bisa mencium ikon sebagai tanda pengakuan. Respons devosional lain mencakup menyalakan lilin, membuat tanda salib, atau berlutut. Demikian pula, ada norma respons terhadap objek religius indigenos. Orang Maori bisa memberi salam pada objek tertentu. Objek lain, seperti *False Masks* milik Iroquois, tidak boleh dilihat kecuali dalam konteks tertentu. Orang Zuni tidak ingin Dewa Perang dipandangi. Norma-norma ini membentuk protokol budaya yang spesifik tentang bagaimana orang seharusnya berelasi dengan objek tersebut.

Karena itu, aspek lain dari apresiasi lintas budaya adalah pengakuan atas dimensi normatif perilaku yang mengikuti aspek metafisis simbol, sebagaimana tradisi religius biasanya memuat norma tentang bagaimana objek diproduksi dan bagaimana simbol diperlakukan. Ini menuntut penafsiran imajinatif terhadap metafisika seni (Coleman 2008). Misalnya, dalam tradisi melukis ikon, orang Eropa paham

bahwa latar Platonik gagasan-gagasan itu menentukan cara ikon diperlakukan. Ada beberapa sisi klaim indigenos yang tampak mirip dengan pemikiran Platonik. Salah satunya, keterkaitan objek dengan apa yang direpresentasikannya sedemikian rupa sehingga pernyataan "ini sekadar representasi" menjadi kurang memadai. Serupa dengan itu, ketika sebagian Maori melihat gambar leluhur, mereka tidak melihat atau meresponsnya sebagai representasi, melainkan menyapa leluhurnya secara langsung lewat gambar itu. Dengan membangun kaitan imajinatif antarsistem metafisik, orang non-indigenos dapat melampaui batas awalnya, memperluas kategori seninya, sekaligus memperluas cara berelasi dengannya.

Filsuf Thomas Heyd mengusulkan bahwa etiket adalah langkah awal membangun etika lintas budaya, sebuah cara mendekat yang menghormati nilai budaya orang lain (Heyd 2007). Heyd mengembangkan gagasan apresiasi lintas budayanya dari konsep kesantunan dalam percakapan. Kesantunan menuntut kita mengambil jarak dari kepentingan sendiri agar dapat mengapresiasi sesuatu dari sudut pandang lain. Selain itu, kesantunan menampilkan niat baik di antara para pihak dalam interaksi, bahkan ketika tidak ada kesepakatan atas nilai-nilai lain, dan menunjukkan sikap hormat terhadap perbedaan. Dalam konteks apresiasi estetik atas barang budaya, etiket berarti "mencari perspektif estetik dan artistik yang mungkin berkontribusi pada manifestasi yang sedang dibahas, sembari menyadari bahwa ... kita perlu berhati-hati dalam menilai signifikansi nilai-nilai yang ditemukan" (Heyd 2007, 196). Menurut Heyd, pendekatan ini akan membuat nilai barang budaya lebih mungkin dipahami dan lebih kecil kemungkinannya disalahapropriasi (*misappropriated*).

Gagasan etiket ini bisa dikembangkan sebagai kepatuhan pada protokol yang menyertai penggunaan objek (Coleman 2018). Aspek pertama dan terpenting dari keterlibatan ini adalah perhatian pada protokol

yang menyertai objek dalam masyarakat asalnya. Ini bisa menuntut perubahan cara kita mendekati karya di galeri. Misalnya, di Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Selandia Baru, salah satu pameran pertama di pintu masuk adalah rumah pertemuan Maori dengan ukiran para Leluhur spiritual. Pengunjung diwajibkan melepas sepatu sebelum masuk sebagai gestur hormat. Namun ini bukan keterlibatan sederhana seolah para peserta sedang "berkunjung ke negeri asing" seperti masa lalu. Ini negosiasi aktif antarpeserta kontemporer. Makna ritual dan cara hormat ditafsirkan dinegosiasikan dalam konteks baru.

Perluasan batas dan kategori dalam peleburan cakrawala bukan proses satu arah. Seniman indigenos di wilayah terpencil sering datang ke kota untuk pameran dan punya pemahaman tentang galeri serta cara kerjanya. Mereka memproduksi karya khusus untuk galeri. Bahkan, negosiasi masyarakat indigenos terhadap unsur rahasia-sakral di konteks galeri justru memicu lahirnya karya-karya yang sangat indah. Howard Morphy mencatat bahwa penekanan pada teknik titik-titik dalam seni Gurun Tengah terjadi sebagai bagian dari gelombang kedua lukisan: "Lukisan awal menunjukkan keragaman besar dalam bentuk, teknik, dan komposisi. ... Meskipun lukisan akrilik kemudian dipopulerkan sebagai 'dot painting,' banyak karya awal tidak memiliki isian titik, atau titiknya dibatasi pada area tertentu" (Morphy 1998, 293–4).

Bukti menunjukkan, titik-titik menjadi elemen penting seni indigenos setelah komunitas mulai menegakkan pembatasan kerahasiaan atas motif sakral. Vivien Johnson menulis, "pada awal kemunculannya, lukisan Papunya dipandang dalam banyak masyarakat Aborigin Australia Tengah sebagai sesuatu yang sangat anti-kemapanan. Para pelukis Papunya umumnya dianggap kelompok radikal berpikiran bebas yang menyerang nilai budaya inti yang sebelumnya dianggap mapan" (Johnson 1994, 35). Radikalisme gerakan ini menjadi konteks kemunculan lukisan-lukisan tersebut di ruang publik galeri, yang

menurut Johnson, "menguji hukum ketat Western Desert Society tentang pengungkapan pengetahuan rahasia/sakral" (Johnson 1994, 34). Penolakan luas terhadap pengungkapan ini memaksa para pelukis menyesuaikan karya jika ingin menjualnya. Mereka secara bertahap mengurangi rujukan sakral untuk menjaga kerahasiaan, "menghilangkan citra-citra yang bermasalah dari konteks seremonial, mereduksi elemen desain ke unsur esensial, dan mengisi latar belakang dengan titik-titik" (Johnson 1994, 36). Penafsiran ulang tradisi seperti ini bukan berarti tidak otentik; justru pembatasan itu dapat dilihat sebagai pemicu kreativitas dan inovasi yang membuat tradisi menjadi bentuk artistik yang dinamis.

Pemakaian desain religius oleh seniman juga bisa dipersonalisasi sebagai ekspresi diri. Misalnya, Tjungkaya Napaltjarri (kemudian dikenal sebagai Linda Syddick), pelukis modernis Pintupi pertama. Napaltjarri sempat tampak seolah meninggalkan tradisi Aborigin. Namun setelah ayah angkatnya wafat, ia melukis dua karya dengan ikonografi Aborigin, yang ia sebut sebagai "kisahnya." Salah satunya menampilkan *Emu Men*, makhluk leluhur yang representasinya bagian dari siklus lagu Tingarri, yang biasanya dilukis laki-laki. Dengan itu, ia mengklaim warisan dari ayah angkatnya—bahwa ia berhak mengendalikan kisah-kisah ini—dan menegaskan bahwa hak itu diwariskan padanya. Pemanfaatan siklus itu bukan hanya merepresentasikan kisah hidupnya, tetapi juga mengajukan klaim politik terhadap tradisi Pintupi. Munculnya seniman dengan kesadaran diri sebagai seniman kreatif, penciptaan bentuk seni baru yang tak punya fungsi selain diapresiasi sebagai seni, serta tingkat ekspresi diri yang tinggi memberi alasan kuat untuk menganggap karya mereka sebagai seni murni dalam pengertian Barat. Pada saat yang sama, karya-karya itu tetap merupakan seni Aborigin tradisional karena beroperasi dalam dan merespons nilai serta praktik Aborigin (Coleman and Keller 2006).

Indigenos juga bisa mengapropriasi ruang museum dan galeri untuk tujuan mereka sendiri. Dalam kolaborasi terbaru antara masyarakat Martu, Aṉangu Pitjantjatjara Yankunytjatjara, dan Ngaanyatjarra, Australian National University, serta National Museum of Australia, pameran "Songlines: Tracking the Seven Sisters" memungkinkan masyarakat Aborigin merepresentasikan kisah makhluk leluhur yang menempuh perjalanan dari satu ujung Australia ke ujung lain untuk menghindari sosok penuh nafsu berbentuk laki-laki. Representasi ini penting bagi para tetua, sekaligus merespons kebutuhan mereka. "Kalian harus bantu kami ... songlines itu sekarang sudah tercerai-berai ... kalian bisa bantu kami menyusunnya kembali" adalah permintaan tetua Aṉangu David Miller kepada kurator Margot Neale (Neale 2017, 14). Representasi dalam konteks galeri ini memungkinkan masyarakat Aborigin menampilkan kisah epik, memulihkan dan merangkai ulang kepingan naratif yang tercerai, sekaligus memungkinkan warga Australia non-Aborigin menangkap sedikit dari relasi mendalam antara tanah, budaya, dan kosmologi dan pada saat yang sama menemukan semacam *Iliad* atau *Odyssey*: kisah elementer tentang "intrik, hasrat, drama, gairah, dan keindahan yang menghubungkan orang-orang dan tempat-tempat khas di seluruh wilayah gurun" (Trinca 2017, 11).

Peleburan cakrawala lebih dari sekadar upaya memahami sesuatu dari sudut pandang pembuatnya atau menurut nilainya. Ia adalah hasil negosiasi dan pembayangan ulang dari kedua sisi. Orang non-indigenos tidak hanya memahami bentuk budaya lain, tetapi juga belajar bagaimana berelasi dengannya, mengubah cara keterlibatan mereka terhadap karya dan mengubah gagasan mereka tentang seni. Di pihak lain, masyarakat indigenos menafsir ulang bentuk budayanya sebagai seni murni untuk audiens baru. Tradisi artistik ditafsir dan dikembangkan untuk mencipta bentuk budaya baru dalam konteks galeri, serta mode ekspresi artistik

baru. Lebih jauh, masyarakat indigenos mulai mengapropriasi ruang galeri untuk tujuan budaya indigenos mereka sendiri.

9.5 KESIMPULAN

Menerima bahwa masyarakat indigenos menghasilkan seni sangat berbeda dengan benar-benar mampu mengapresiasi karya yang mereka hasilkan. Bab ini menunjukkan bahwa penerimaan tersebut mengikuti perubahan teoretis dalam konsep seni, yang memungkinkan penilaian ulang. Proses ini tidak otomatis berarti perayaan "pencerahan," karena penemuan seni juga berkaitan dengan apropriasi. Mengapresiasi karya seni menuntut lebih dari sekadar kekaguman pada bentuk. Formalisme, yang menekankan bentuk seni indigenos ketimbang maknanya, memang mendorong apresiasi, tetapi juga terkait dengan maraknya penyalahgunaan motif indigenos dalam Primitivisme. Proses ini sekaligus mengakui daya visual bentuk seni indigenos dan menegaskan kembali "hak" seniman non-indigenos atas ekspresi diri artistik.

Teori institusional Danto, yang menekankan makna religius dalam banyak seni indigenos, justru merendahkan karya yang dianggap objek utilitarian, termasuk karya yang diproduksi dan dijual untuk tujuan estetik. Teori ini memang mengangkat serangkaian pertanyaan tentang perbedaan antara objek utilitarian, objek seremonial, dan karya seni—pertanyaan yang ikut mengemuka saat Museum Quai Branly dibuka. Namun teori ini tidak bisa memberi tahu kita bagaimana mengapresiasi karya-karya berbeda dalam jenis yang sama. Alasannya, apresiasi estetik menuntut pemahaman atas nilai estetik budaya asal produksi, ontologi karya-karya itu, dan tradisi tempat objek dibuat. Apa yang dibutuhkan adalah peleburan cakrawala.

Peleburan cakrawala bisa melahirkan teori baru dan cara berpikir baru tentang seni dan estetika. Keterlibatan dengan seni budaya lain mendorong lahirnya apa yang kini dikenal sebagai estetika komparatif (kajian

keindahan lintas budaya) dan estetika keseharian (kajian cara kita berelasi secara estetik di luar ranah seni semata). Munculnya bentuk-bentuk baru seni indigenos untuk konteks galeri juga menunjukkan bahwa gagasan peleburan cakrawala dapat diperlua bukan hanya untuk mengapresiasi seni budaya lain, tetapi juga untuk menciptakan objek budaya baru, dan pada akhirnya bentuk keterlibatan serta apresiasi yang baru. Masyarakat non-indigenos perlahan memperluas gagasan mereka tentang seni dan mulai (belajar ulang) cara-cara berbeda untuk berelasi dengannya. Sementara itu, masyarakat indigenos mulai mentransformasi ruang "sakral" Barat bernama galeri seni.

REFERENSI

Angel, Anita. 1999. "Perceptions of Aboriginal Art: Whither Anthropology?" *Journal of Northern Territory History* 10: 31–44.

Bawininga Aboriginal Corporation. n.d. "About Sculpture." *Maningrida Arts & Culture*. https://maningrida.com/artworks/sculpture/about-sculpture/.

Bell, Clive. (1914) 1931. *Art.* London: Chatto and Windus.

Bourdieu, Pierre. 1987. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, Special Issue on Analytic Aesthetics: 201–10.

Carroll, Noël, ed. 2000. *Theories of Art Today*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Chen, Kenneth. 1995. "Ida Halpern: A Post-colonial Portrait of a Canadian Pioneer Ethnomusicologist." *Canadian University Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes* 16, no. 1: 41–59.

Cole, Douglas, dan Christine Mullins. "'Haida Ida': The Musical World of Ida Halpern." *BC Studies: The British Columbian Quarterly* 97: 3–37.

Coleman, Elizabeth Burns. 2001. "Aboriginal Painting: Identity and Authenticity." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, no. 4: 385–402.

Coleman, Elizabeth Burns. 2005. *Aboriginal Art, Identity and Appropriation.* Aldershot: Ashgate.

Coleman, Elizabeth Burns. 2008. "Disrupting the Order of the World: Madonna with Piano Accordion." Dalam*Negotiating the Sacred II: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, diedit oleh Elizabeth Burns Coleman dan Maria-Suzette Fernandes-Dias, 37–54. Canberra: ANU E-press.

Coleman, Elizabeth Burns. 2011. "Aesthetics as a Cross-Cultural Concept." *Literature and Aesthetics* 15, no. 1: 57–78.

Coleman, Elizabeth Burns. 2018. "Cross Cultural Aesthetics and Etiquette." Dalam*Social Aesthetics and Moral Judgment: Pleasure, Reflection and Accountability*, diedit oleh Jennifer McMahon, 180–195. London: Routledge.

Coleman, Elizabeth Burns dan Rosemary J. Coombe. 2009. "A Broken Record: Subjecting 'Music' to Cultural Right." Dalam*The Ethics of Cultural Appropriation,* diedit oleh Conrad Bunk dan James O. Young, 173–210. Chichester, UK: Blackwell.

Coleman, Elizabeth Burns dan Christiane Keller. 2006. "What is Authentic Aboriginal Art Now? The Creation of Tradition." Dalam *International Association of Aesthetics Yearbook* 10, diedit oleh Vrasidas Karalis, 55–80. International Association of Aesthetics.

Danto, Arthur C. 1988. "Artifact and Art." Dalam*Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, diedit oleh Susan Vogel, 18–32. Munich: Prestel Verlag in Association with The New York Centre for African Art.

Danto, Arthur C. 2000. "Art and Meaning." Carroll, *Theories of Art Today,* 130–140.

Danto, Arthur C. 2006. "Defective Affinities: Primitivism in 20th Century Art." Dalam *The Anthropology of Art,* diedit oleh Howard Morphy dan Morgan Perkins, 147–149. Malden, MA: Blackwell.

Davies, Stephen. 2000. "Non-Western Art and Art's Definition." DalamCarroll, *Theories of Art Today*, 199–216.

Dutton, Dennis. 1993. "Tribal Art and Artifact." *Aesthetics and Art Criticism* 51, no. 1: 13–21.

Dutton, Dennis. 2000. "But They Don't Have Our Concept of Art." DalamCarroll, *Theories of Art Today,* 217–240.

Encyclopedia of Art. n.d. "Primitivism." *Art Glossary: The Meaning of Terms Used in Visual Arts*. http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/primitivism.htm.

Fluegel, Jane. 1980. "Chronology." Dalam *Pablo Picasso: A Retrospective,* diedit oleh William Rubin. New York: The Museum of Modern Art and Little Brown & Co.

Gracyk, Theodore. 2009. "Authenticity and Art." Dalam *A Companion to Aesthetics*, 2nd ed., diedit oleh Stephen Davies, Katheleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, dan David E Cooper, 156–159. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Johnson, Vivien. 1994. *The Art of Clifford Possum Tjapaltjarri.* Craftsman House.

Harding, James. 2007. "At Quai Branly: Jacques Chirac's Museum." *London Review of Books* 29, no. 1 (January 4). https://www.lrb.co.uk/the-paper/v29/n01/jeremy-harding/at-quai-branly

Kimmelman, Michael. 2006. "A Heart of Darkness in the City of Light." *New York Times,* July 2, 2006.

Heidegger, Martin. 1971. "The Origin of the Work of Art." Dalam *Poetry, Language, Thought*, 15–88. New York: Harper and Row.

Heyd, Thomas. 2007. "Cross-Cultural Contact, Etiquette and Rock Art." *Rock Art Research* 24, no. 2: 191–97.

Higgins, Kathleen. 2009. "Comparative Aesthetics." Dalam *The Oxford Handbook of Aesthetics,* diedit oleh Jerrold Levinson. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0040.

Köpping, Klaus dan Hans-Peter Köpping. 1998. "Ritual Transgression between Primitivism and Surrealism: Tauromachia and the Ethnographic Imagination." *The World of Music* 40, no. 1: 17–35.

Leddy, Thomas. 2017. "Comparative Aesthetics, Syllabus for a World Aesthetics." *Aesthetics Today* (blog). May 25. 2017. http://aestheticstoday.blogspot.com/2017/05/comparative-aesthetics-syllabus-for.html.

McCulloch, Susan. 2001. *Contemporary Aboriginal Art: A Guide to the Rebirth of an Ancient Culture.* Sydney: Allen & Unwin.

Morphy, Howard. 1998. *Aboriginal Art.* London: Phaidon.

Morphy, Howard. 2008. *Becoming Art: Exploring Cross-cultural Categories*. Sydney: University of New South Wales Press.

Overing, Joanna. 1996. "Aesthetics is a Cross-Cultural Category: Against the Motion (1)." Dalam *Key Debates in Anthropology,* diedit oleh T. Ingold, 260–266. London: Routledge.

Shiner, Larry. 1994. " 'Primitive Fakes,' 'Tourist Art,' and the Ideology of Authenticity." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 2: 225–34.

Shiner, Larry. 2003. "Western and Non-Western Concepts of Art." Dalam *Art and Essence,* diedit oleh Stephen Davies dan Ananta Ch. Sukla, 143–156. Westport, CT: Praeger.

Sutton, Peter, Philip Jones, dan Steven Hemming. 1988. "Survival, Regeneration and Impact." Dalam *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, diedit oleh Peter Sutton, 180–212. Ringwood, VIC: Viking, in association with Asia Society Galleries and South Australian Museum.

Taylor, Charles. 1994. "The Politics of Recognition." *Dalam Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition,* diedit oleh Amy Gutmann, 25–75. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Vogel, Susan. 1988. "Foreword." Dalam *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections,* diedit oleh Susan Vogel, 10. Munich: Prestel Verlag in Association with The New York Centre for African Art.

Walton, Kendall L. 1970. "Categories of Art." *The Philosophical Review* 79, no. 3: 334–337.

Webster, Anthony K. 2009. "Amerindian Aesthetics." Dalam *A Companion to Aesthetics*, 2nd ed., diedit oleh Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, dan David E Cooper, 156–159. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

10

Pendidikan Estetika, Kelalaian, dan Kebudayaan Hari Ini

VALERY VINO

10.1 PENDAHULUAN: SEBUAH PERSOALAN KULTURAL

Terlepas dari reputasinya yang ambivalen, *Critique of Judgement* (1790) karya Immanuel Kant menandai momen bersejarah, karena teks tersebut meneguhkan kemandirian kajian estetika dari cabang-cabang filsafat lainnya. Namun, Kant tidak berminat mengembangkan teori pendidikan estetika, yakni sebuah model pengalaman yang memperhatikan kesejahteraan individu maupun kolektif. Meski begitu, ia menyodorkan argumen yang berliku (dan hingga kini tetap merangsang pemikiran) bahwa refleksi estetika mendukung kehidupan moral (§§ 42, 59, 60). Klaim penting ini kemudian diangkat oleh Friedrich Schiller (1759–1805) dalam *Letters on the Aesthetic Education of Man* ([1795] 1977).

Di satu sisi, Schiller mengikuti Kant dan berpendapat bahwa dengan mengolah penilaian estetika, kita belajar merasakan kebebasan, dan dengan demikian membuka jalan bagi perwujudan disposisi moral kita (Letters 2, 3, 8). Dalam kerangka ini, estetika dapat menjadi sarana

untuk mewujudkan tujuan akhir filsafat praktis, yaitu kemajuan hidup bersama (*collective flourishing*). Dari sudut pandang ini, kegiatan estetika diposisikan sebagai hal sekunder terhadap kemekaran hidup bersama, karena ia tidak secara langsung memengaruhi kehidupan moral seseorang.

Di sisi lain, Schiller juga berupaya mengembangkan posisi alternatif—yang berpuncak pada gagasan politik tentang "negara estetik"—dan berargumen bahwa praktik estetika secara kolektif, pada dirinya sendiri, adalah penanda utama masyarakat yang berkembang baik (Letters 6–7, 17–27). Walau Schiller tidak pernah sepenuhnya mendamaikan dua posisi ini, yang membuat banyak pembaca kebingungan, karyanya tetap penting dalam konteks bab ini karena dua hal.

Pertama, bagi Schiller tampaknya perlu merancang dan menumbuhkan pendidikan (atau literasi) estetika agar kita bisa menilai prospeknya bagi kemajuan hidup manusia di dunia. Kedua, saat ia mengembangkan gagasannya, muncul wawasan krusial lain bahwa kemajuan semacam itu tidak dapat dicapai tanpa literasi estetika. Patut dicatat pula, dari segi dampak kebudayaan, teori Kant yang megah telah menutupi orientasi Schiller yang lebih pragmatis dalam kajian estetika.

Kajian estetika menuntut tinjauan sistematis dan kritis atas beragam topik, baik yang kanonik, termarginalkan, maupun yang baru. Tugas ini memang diupayakan dalam buku ini, meskipun untuk berlaku adil terhadap disiplin yang terus berkembang, dibutuhkan kerja kolaboratif yang jauh lebih luas. Dengan menyoroti wilayah-wilayah kelalaian konvensional yang menghambat pematangan literasi estetika kontemporer, bab ini menganalisis dua gerakan utama, yaitu Estetika Sehari-hari (*Everyday Aesthetics*) dan Somaestetika (*Somaesthetics*), guna menerangi kerangka kultural baru bagi estetika. Uraian berikut memperkenalkan dua subcabang estetika tersebut, lalu menilai secara kritis aspirasi

kulturalnya. Estetika sehari-hari dan Somaestetika memang memperdalam, memperluas, dan memperkaya secara radikal cara kita mengapresiasi kemanusiaan, sebuah misi estetika yang sudah dibayangkan Schiller. Namun, apakah proyek-proyek filsafat ini benar-benar sejalan dengan situasi global kontemporer?

Sebagai disiplin akademik, estetika sedang berkembang pesat.[10.1] Walau tidak jarang para filsuf memandang estetika terutama sebagai urusan teoretis, kini terlihat pergeseran pragmatis yang nyata dalam estetika, yang menjanjikan gaya hidup baru. Pada level budaya, yang mencakup norma dan preferensi sosial, praksis kelembagaan, dan terutama aspirasi serta nilai-nilai kita, fakta ini dapat dijelaskan sebagai berikut. Sebagai disiplin praktis, estetika masih berada pada tahap awal. Banyak faktor menyumbang persoalan ini; dua di antaranya penting bagi pembahasan kita. Pertama, pemisahan antarranah nilai budaya, ciri semangat spesialisasi tinggi dalam dunia global telah membuat kita kehilangan pengalaman estetika yang dulu lebih umum, yakni sebagai bagian menyatu dari hidup sehari-hari, sebagaimana masih tampak pada banyak tradisi non-Barat. Kedua, filsafat akademik, pendekatan dominan terhadap kegiatan berfilsafat saat ini, pada umumnya berorientasi teori. Saat ini, akademisi yang "dibina" untuk berteori, meminjam istilah Ian Hunter, adalah figur yang paling lekat dengan sosok filsuf (2002, 2007).[10.2]

10.1 Fakta ini terlihat dari lahirnya sejumlah jurnal baru, misalnya *Contemporary Aesthetics* (2006–), *Journal of Aesthetics and Culture* (2009–), *Evental Aesthetics* (2012–), *Journal of Aesthetics and Phenomenology* (2014–), *The Journal of Somaesthetics* (2015–), dan *Aesthetic Investigations* (2015–).

10.2 Mempelajari kehidupan para filsuf itu penting agar kita bisa melihat beragam cara untuk menjadi filsuf. Siapa pun bisa menjadi filsuf: entah Ludwig Wittgenstein (1889–1951), pemuda terkaya di Eropa yang hanya bersentuhan sebentar dengan dunia akademik; atau Diogenes sang Sinis (412–323 SM), seorang bangsawan lain yang mewujudkan alternatif filsafat akademi pertama dengan hidup di jalanan Athena; atau bell hooks, pemikir yang lahir di kota tersegregasi dari keluarga kelas pekerja Afrika-Amerika.

Setiap gaya berfilsafat punya keterbatasannya sendiri. Seorang filsuf memang bisa terlibat dalam berbagai aktivitas kritis (misalnya bekerja dengan narapidana atau jurnalisme), tetapi pendidikan tinggi tetap berpusat pada interaksi dengan filsuf profesional, teks, dan sesama mahasiswa, sebagai cara belajar menulis, mempresentasikan, dan menerbitkan artikel.[10.3] Padahal, filsafat tidak bisa benar-benar berkembang hanya sebagai latihan teoretis. Di sinilah muncul jurang lebar antara pendidikan filsafat dan publik. Pendidikan estetika pun belum sepenuhnya keluar dari wilayah diskursus teoretis yang merangsang menuju pengaruh nyata dalam kebudayaan sehari-hari. Baik Estetika Sehari-hari maupun Somaestetika tampak menyadari persoalan ini dan merancang model pragmatis sebagai tanggapan.

Dalam rangka menumbuhkan budaya praktik estetika agar akhirnya menjadi pilihan yang benar-benar layak, kita perlu memandang yang estetik sebagai modus keberadaan yang seseorang bisa pilih sebagai sebuah cara belajar mengapresiasi dunia. Yang estetik adalah cara esensial mengalami hidup dengan mengajarkan kita untuk terlibat, menilai, dan mengolah persepsi inderawi, perasaan, serta afek. Sebuah cara yang selama ini sudah terkodekan sekaligus terasing dari aktivitas harian kita.

Kita beruntung hidup di masa ketika fakta bahwa mengembangkan kecerdasan estetika adalah syarat untuk memahami pribadi manusia, relasi antarmanusia, lingkungan kita, dan tanggung jawab kita menjadi semakin nyata. Dalam kadar penting, pergeseran cara berpikir tentang estetika ini terjadi berkat dua filsuf kontemporer yang berdiri di atas ba-

10.3 Kerja akademik biasanya tidak melibatkan kerja lapangan maupun praksis yang tidak lazim. Wawasan filsafat sebenarnya bisa disampaikan dan dipantik lewat banyak gaya: dari dialog sastra dan fiksi ilmiah hingga puisi dan aforisme. Di CUNY, misalnya, Jesse Prinz menjalankan Phil-arts, kelompok mahasiswa pascasarjana yang ingin keluar dari pakem akademik dengan berlatih menulis "fiksi, tulisan populer, lagu, komik, blog, bahkan komedi" (komunikasi pribadi). Di University of Arizona, Keith Lehrer menggunakan tari untuk menggali makna seni abstrak. Meski begitu, kita masih belum melihat adanya kebiasaan mahasiswa filsafat menajamkan penilaian mereka lewat kerja filsafat langsung di komunitas dan di jalanan.

hu para raksasa: Yuriko Saito dan Richard Shusterman. Bab ini menyoroti dua proyek pragmatis yang mendorong batas-batas kajian estetika kontemporer.

Kedua proyek tersebut menganjurkan cara berpikir baru yang memuat pertimbangan praktis dan membantu mengoreksi lensa yang kita pakai untuk menilai pendidikan estetika sebagai proyek kebudayaan. Estetika Sehari-hari Saito (selanjutnya: EA) dan Somaestetika Shusterman (selanjutnya: SA) sama-sama merupakan fenomena budaya tandingan, keduanya hendak memajukan budaya dengan menggoyang sebagian fondasi budayanya sendiri. Karena itu, telaah terhadap kedua model ini juga akan beriringan dengan kritik atas sejumlah norma budaya mapan. Seperti akan kita lihat, jalan menuju kemungkinan memikirkan literasi estetika sebagai ceruk pendidikan yang vital menjadi berliku-liku karena lekat dengan sejarah kelalaian, sebuah penilaian yang keliru dan merugikan. Maka, untuk menegakkan dasar literasi yang berorientasi ke depan, kita perlu berdamai dulu dengan kekeliruan masa lalu.

Bab ini bertujuan menjelaskan EA dan SA dengan merujuk literatur yang relevan, bersama sejarah filsafat yang selalu perlu menerangi penilaian seorang filsuf. Pada bagian pertama, dijelaskan inti pendekatan Saito dalam menemukan kembali ranah EA yang lama diabaikan. Selanjutnya, agar bisa mengapresiasi proyek Shusterman, kita meninjau sejumlah perspektif—dari Plato, Descartes, Spinoza, dan Nietzsche—tentang status tubuh dalam filsafat. Pada bagian ketiga, kita berjumpa dengan "soma," yakni tubuh yang hidup dan kuat, sebuah objek sekaligus subjek yang mengalami pengabaian kuat dalam filsafat, estetika, dan secara lebih luas dalam kebudayaan Barat. Pada bagian penutup ditegaskan bahwa, meski EA dan SA berpotensi besar untuk mengarahkan ulang cara kita memikirkan kehidupan estetik,

keduanya tetap merepresentasikan filsafat urban yang mengabaikan alam, sehingga belum sepenuhnya melihat situasi global saat ini.

10.2 MENCIPTA ULANG KEHIDUPAN ESTETIK: ESTETIKA SEHARI-HARI

"Di setiap langkah riset dan penyelidikan saya, selalu ada permata yang tergeletak, siap dipoles dan dihidupkan kembali," tulis Saito, mengajak pembaca masuk ke wacana estetika sehari-hari (2007, 2).[10.4] Seperti banyak estetikus kontemporer, Saito merasa tidak sejalan dengan keyakinan dominan yang memosisikan estetika semata sebagai kajian filsafat yang berpusat pada seni. Memang, sebagian besar sejarah estetika Barat tertarik pada hal-hal yang terkait seni. Namun, Saito berupaya keras menunjukkan bahwa estetika mencakup wilayah yang jauh lebih luas daripada seni, wilayah yang meliputi kehidupan secara menyeluruh.

Karena itu, salah satu isu penting yang terus ia bahas dalam buku pentingnya *Everyday Aesthetics* (2007) adalah sempitnya cakupan estetika Barat. Dengan mengabaikan objek-objek biasa sebagai sumber gagasan (estetika) filosofis, tradisi filsafat Barat juga mengabaikan potensi pengembangan teori yang bisa membantu memperbaiki persoalan global melalui temuan-temuan yang tampak sepele. Menurut Saito, jelas bahwa bayang-bayang pengabaian ini menutupi permata di pinggiran dalam kehidupan estetik, akibat tradisi panjang yang mengidentikkan estetika dengan sesuatu yang luar biasa.

Mari ikuti Saito membedakan dua jenis pengalaman dominan yang selama ini menghabiskan perhatian estetika: "seni dan pengalaman estetik khusus" (2007, 11; lihat juga 52). Model estetika seperti ini membentuk sikap penonton, orang yang secara bawaan berhubungan dengan estetika lewat kontemplasi atau refleksi (2007, 4). Momen estetik khu-

[10.4] Pembaca yang tertarik pada asal-usul estetika sehari-hari perlu juga melihat karya Katya Mandoki (2007).

sus menonjol dari keseharian karena memunculkan respons estetik yang mencolok. Misalnya, mengalami langsung gejala alam yang sublim seperti badai salju atau aurora, atau peristiwa yang berkesan seperti "adegan komikal yang terlihat di jalan" (2007, 4; lihat juga 10, 43, 52)—objek semacam ini secara langsung, bahkan dramatis, memicu kepekaan estetik kita dan seolah-olah mengundang kita untuk merenunginya.

Lebih jauh, teori-teori kanonik Barat sering menggiring pembaca pada estetika yang sangat terkait dengan seni. Seperti dicatat Saito, karya seni "hampir selalu dianggap sebagai model paling utama bagi objek estetik" (2007, 13). Bagi Saito, seni adalah "sesuatu yang sangat terspesialisasi dan terpisah dari urusan harian kita"—ia melingkupi objek-objek yang kita masukkan ke dalam apa yang disebut *artworld* (2007, 12). Jenis estetika ini memberi akses yang sempit terhadap kehidupan estetik.

Secara khusus, karena seperangkat ekspektasi kultural, kita cenderung "patuh pada karakter berbingkai dari objek seni dan pada cara mengalaminya yang disepakati secara konvensional" (2007, 22). Patung Venus di kafe lokal, *Ecce Homo* karya Bosch di Museum Städel, grafiti pornografis di gedung parlemen—sejauh apa pun batas seni diperluas, pemahaman Barat tentang praktik seni mendorong kita merefleksikan objek-objek itu sebagai ciptaan figur seniman, yang akhirnya diumumkan sebagai karya seni dan bukan yang lain. Akibatnya, orang jadi ingin tahu "kapan, di mana, dalam kondisi apa, dan dengan niat seperti apa objek itu dibuat" (2007, 22; lihat juga 33, 39–40).

Selain itu, karena kita memberi status seni pada objek-objek tersebut, refleksi kita diharapkan dipandu norma-norma yang dibentuk dunia seni: misalnya, patung Venus ini dianggap karya amatir murahan, karya Bosch dipuji sebagai mahakarya lintas zaman, sedangkan grafiti dipahami sebagai senjata yang membongkar sisi konyol dan obsesif dalam politik. Bagaimanapun, objek buatan manusia seperti ini menda-

pat status istimewa dalam budaya kita, sejauh "seni dipahami sebagai sesuatu yang berbeda dari urusan sehari-hari" (2007, 36; lihat juga 40). Karena itu, cara pandang yang dominan atas seni justru menghalangi kita mengaitkan karya seni dengan arus normal kehidupan harian. Dalam kata-kata Saito, seni adalah "pengecualian dari, atau komentar atas, objek dan urusan sehari-hari" (2007, 40).

Salah satu masalah besar estetika Barat adalah ketika estetika dikaitkan dengan peristiwa khusus atau seni, objek dan praktik yang tidak menampilkan ciri "khusus" atau "artistik" yang mudah dikenali rentan dianggap tidak relevan bagi pendidikan dan kehidupan estetik. Lebih dari itu, selama praktik estetika disamakan dengan aktivitas pada ranah objek-objek khusus, praktik itu pun disamakan dengan pendekatan kontemplatif semata bukan pendekatan langsung-praktis (*hands-on*). Pada level normatif yang dalam, nilai objek-objek istimewa ini saat ini menutupi nilai objek yang lebih umum (termasuk, seperti dikatakan Shusterman, tubuh manusia). Untuk melawan norma ini, Saito mengusulkan agar kita "memperluas perspektif dengan mengadopsi sudut pandang multikultural dan global," sehingga kita sadar bahwa apa yang selama ini dianggap estetika arus utama yang berbasis seni dan pengalamannya sebenarnya sangat spesifik Barat, dan dibatasi oleh praktik Barat terutama dalam dua abad terakhir (2007, 12).

Salah satu cara memahami EA adalah pendekatan ini menantang batas tradisi estetika Barat dengan mendorong kita melihat melampaui budaya kita sendiri, agar mau mempertimbangkan, bahkan mungkin mengadopsi, perspektif dari tradisi lain. Dalam upaya kreatif ini, dimensi imanen dan keragaman kehidupan estetik tampil ke permukaan (Saito 2007, 52–3). Sebaliknya, pendekatan estetika yang populer justru menghambat pemahaman dan apresiasi terhadap kehidupan estetik yang lebih luas:

> Mode penonton ini, meskipun paling tepat dan paling memuaskan untuk seni yang paradigmatik, mungkin tidak memberi pengalaman terbaik untuk non-seni. Kita bisa mengapresiasi nilai estetik kursi, apel, lanskap, dan hujan seolah-olah semuanya adalah patung, lukisan lanskap, atau karya musik, dengan menjadi penonton/pendengar murni. Namun, lebih sering daripada tidak, kita mengalami kursi bukan hanya dengan memeriksa bentuk dan warnanya, melainkan juga dengan menyentuh kainnya, duduk di atasnya, bersandar padanya, dan menggesernya, untuk merasakan tekstur, kenyamanan, dan kestabilannya. (Saito 2007, 35)

Saito melengkapi mode penonton konvensional dengan menarik inspirasi dari tradisi Jepang dan mengajukan cara yang mandiri untuk berelasi secara estetik dengan lingkungan, cara yang ditandai sikap langsung-praktis yang memungkinkan kita menghargai yang biasa (*the ordinary*) sebagaimana adanya. Sebaliknya, mode penonton bukan hanya sering dipandu norma artistik, tetapi juga tidak selalu berujung pada pengambilan keputusan (2007, 128). Saat merenungi pola ubin Persia di sebuah toko, orang mungkin terdorong menelusuri budaya Iran, tetapi perjumpaan itu mula-mula diproses secara reflektif, dan keputusan praktisnya baru mungkin menyusul.

EA, sebaliknya, adalah pendekatan yang "berorientasi tindakan" dan menempatkan estetika dalam lingkungan yang "sudah sangat akrab bagi kita" (2007, 4; lihat juga 51). Saito mendorong kita mencermati "lingkungan dan objek yang secara harfiah kita pakai atau kita hidupi setiap hari" (2007, 52). Pelajaran estetik bersembunyi di hal paling biasa: EA "menerangi potensi-potensi estetik yang biasa diabaikan, namun sejatinya bak permata, yang tersembunyi di balik wajah yang remeh, banal, dan sehari-hari" (2007, 50). Dengan memberi perhatian pada yang biasa, "kehidupan estetik kita menjadi lebih beragam ... [dan] karena itu lebih kaya": ketika setiap objek dipertimbangkan "dengan

ukurannya sendiri," bukan secara hierarkis, kita bisa menangkap nilainya sebagaimana ia hadir di hadapan kita, dan dari sana belajar sesuatu tentang agensi kita (2007, 11, 128).

Estetika keseharian meresap ke seluruh kehidupan. Kehidupan urban adalah yang paling sering dirujuk Saito untuk "memperluas cakrawala estetik": makan di luar, berjalan di jalan, belanja di pasar, menghabiskan waktu di tempat kerja, di rumah, dan di lingkungan sekitar (2007, 130). Menantang sensibilitas estetika Barat, Saito menyoroti "kualitas estetik permukaan sehari-hari" yang dimiliki objek-objek di lingkungan biasa kita, kualitas yang memengaruhi kita tanpa memandang status sosial, "kebiasaan, atau kecanggihan budaya" (2007, 153). Maka, untuk melengkapi nilai estetik yang lebih jelas (dan tetap menarik) dari objek seni dan objek khusus, Saito mengembangkan bentuk baru literasi estetika dengan menyoroti kualitas-kualitas objek banal.

Di ranah keseharian, yang berantakan, terlantar, semrawut, membusuk, rusak, hancur, semua "pemandangan buruk" ini sering menyampaikan fakta-fakta menarik dan berpotensi penting. Bukan hanya tentang lingkungan yang terus berubah, tetapi juga tentang sikap kita terhadapnya. Tidak seperti kualitas artistik yang sering jadi hak istimewa kelas beruntung, "kualitas estetik keseharian adalah kepentingan estetik universal," dan tidak memerlukan pelatihan khusus untuk mengalaminya (Saito 2007, 153). Kualitas-kualitas ini biasanya kita tangkap tanpa banyak berpikir dan justru celah itulah yang diisi Saito.

Praktik biasa, objek biasa, dan kualitas-kualitasnya menyatu dalam rutinitas harian kita; karena itu, kepekaan tajam terhadapnya bisa membawa konsekuensi praktis yang serius. Eksterior rumah atau mangkuk, sepasang sepatu atau kulit wajah, toilet umum, atau jalan tol—umumnya semua objek itu awalnya dalam kondisi prima, lalu seperti semua hal fana, memburuk seiring waktu. Kefanaan—dikenal sebagai *wabi* dalam tradisi Jepang—adalah sifat paling umum dari

objek EA (2007, 199). Tentu, benda bisa dirawat agar menua dengan anggun, tetapi semuanya tetap kehilangan fungsi seiring waktu, terutama jika diabaikan. Sudah jadi kebiasaan untuk cuek atau lalai pada hal yang tidak berguna atau tidak menarik, entah nyamuk atau kemeja usang—singkatnya, hal-hal yang nilainya bagi kita tidak tampak jelas. Namun menurut Saito, perhatian pada respons kita terhadap kualitas EA dapat memicu cara berpikir dan bertindak yang lebih sadar: Reaksi negatif kita terhadap penampilan mereka mendorong kita melakukan peremajaan, pemulihan, merapikan, memperbarui, merenovasi, memoles ulang, membangun ulang, menyegarkan, dan memberi hidup baru pada benda-benda lama, kecuali jika kerusakannya sudah terlalu parah untuk diselamatkan, dalam hal ini kita membuangnya. (2007, 159; lihat juga 202)

Kutipan ini menunjukkan pragmatisme teori estetika Saito, yang menekankan unsur-unsur kunci bagi pertumbuhan moral dan kewargaan, hingga berpuncak pada kehidupan moral: "memahami, menghargai, dan menghormati realitas Liyan (*the Other*), yang bukan hanya manusia lain tetapi juga yang selain-manusia" (2007, 130; lihat juga 240). Singkatnya, Saito berharap perhatian estetika terhadap keseharian akan membentuk sikap ketertarikan dan kepedulian pada Liyan. Bayangkan ujung kerah baju sudah aus. Satu pilihan muncul, yaitu dorongan untuk membuangnya (dan membeli yang baru). Pilihan lain yaitu merasa terganggu lalu memperbaikinya, karena kemeja bagus (atau apapun selain kemeja, bisa juga sebuah relasi), setelah dipakai bertahun-tahun, biasanya punya karakter sendiri yang mencerminkan nilai pemiliknya.

Dengan logika yang sama, kekuatan teori Saito tampak dari kemampuannya diterapkan pada beragam fenomena yang memiliki sifat permukaan, yang dalam situasi tertentu kerap dianggap biasa saja. Saito memberi contoh urban seperti "kawasan ghetto" dengan "jendela pecah, jendela dan pintu ditutup papan, lahan kosong terbengkalai dipenuhi rum-

put liar dan tikus, anggota geng nongkrong di sudut jalan mengganggu pejalan kaki, jalanan penuh sampah berbau urin dan makanan busuk" (2007, 140). Dalam setting EA seperti ini, orang yang peka bisa menangkap "rasa putus asa dan tanpa harapan," keadaan eksistensial yang menggugah, sekaligus dorongan untuk merefleksikan "ilustrasi paling nyata tentang penyakit sosial"—termasuk juga yang tampak pada kebalikannya: "ekspresi kemewahan berlebihan" (2007, 141). Misalnya, rumah-rumah mewah, perhiasan mahal, kendaraan elite, dan berbagai kepemilikan material serta investasi penanda prestise yang menghanguskan bumi kita sebagai ongkosnya, jika dilihat lewat lensa EA, cukup kuat membuat orang masuk ke dalam kegelisahan. Sulit, misalnya, mendamaikan kilau terang jam platinum di pergelangan tangan dengan kerusakan yang terjadi demi menambang kilau itu.

Bagian ini kita tutup dengan dua pertanyaan. Pertama, jika Saito menekankan pemisahan dari dunia seni dan normanya, apa yang memandu aktivitas EA? Tidak seperti teori berfokus pada seni, EA tidak memberi standar mapan untuk mengarahkan dan memotivasi kita. Kata Saito, karena "tidak adanya kesepakatan konvensional atau institusional tentang cara mengalami objek dan aktivitas non-seni, kita juga bebas terlibat secara literal dalam pengalaman estetik dengan cara apa pun yang kita anggap tepat. ... Satu-satunya penuntun, kalau itu pun bisa disebut penuntun, mungkin merujuk pada apa yang secara estetik lebih memuaskan" (2007, 20–1).

Teori Saito berada dalam garis filsafat, sebagaimana dipelopori Immanuel Kant (1724–1804), yang merayakan pengalaman kebebasan sebagai ciri kehidupan estetik. Bagi Kant, contoh puncak kebebasan estetik adalah "permainan kontemplatif pikiran" saat berhadapan dengan bunga (Kant [1790] 2002, 93). Dengan melepaskan diri dari prasangka estetik yang mapan, Saito mengajak kita masuk ke wilayah tempat kita bisa menemukan rasa bebas saat berinteraksi dengan lingkungan apa

pun. "Dalam ranah 'yang estetik,'" kata Saito, "saya memasukkan segala reaksi yang kita bentuk terhadap kualitas inderawi dan/atau desain dari objek, fenomena, atau aktivitas apa pun" (2007, 10). Karena itu, Saito memperjuangkan teori estetika yang luas sekaligus inklusif. Dalam semangat ini, karyanya menekankan "kebutuhan mendesak untuk menumbuhkan literasi estetik," yang selama ini tertutupi oleh pendekatan estetika yang semata kontemplatif (2007, 243). Dengan latihan, pendekatan EA membangun rasa keterikatan pada yang biasa, sekaligus menumbuhkan spontanitas dan tanggung jawab yang khas dari kehidupan estetik yang luas.

Kedua, apa tujuan utama Saito? Sebagai estetikus, ia tertarik menyelidiki ambang kepekaan estetik yang dibiarkan belum matang oleh arus tradisi filsafat Barat. Maka, tugas akhir EA adalah mengejar pengetahuan diri melalui keterlibatan estetik, yakni tentang menjadi manusia, khususnya mengolah perhatian kita pada lingkungan sekaligus respons kita terhadapnya. Karena itu, teori Saito tak terpisahkan dari perkara moral (2007, 238). Sebagai teori pragmatis, EA adalah filsafat "perawatan" (*care*), yakni merawat dan memberi perhatian mendalam pada dunia kita (2007, 240). Saito berharap EA melahirkan perubahan budaya yang sangat dibutuhkan: "Dengan membebaskan wacana estetika dari batas objek atau pengalaman tertentu, dan dengan menerangi betapa dalam serta luasnya pertimbangan estetik tertanam dalam keseharian kita yang banal, saya berharap bisa mengembalikan estetika ke tempat yang semestinya dalam hidup sehari-hari, serta merebut kembali perannya dalam membentuk diri kita dan dunia." (2007, 12)

Sekarang, meski daya EA untuk memengaruhi budaya memang kuat, saya tidak sepenuhnya berbagi optimisme Saito. Jalur argumennya, meskipun memakai lensa multikultural, tetap bertumpu pada preferensi budaya yang mendefinisikan cara hidup Barat (urban). Seperti terlihat di atas, Saito sadar bahwa ketika kita membuka diri pada budaya non-

Barat—yang sudah punah maupun yang masih hidup—akan muncul alternatif menarik, termasuk yang bisa menangani ketegangan halus antara seni dan non-seni. Sama pentingnya, meskipun teorinya merangkul semua jenis lingkungan, lingkungan yang paling luas—alam liar—tetap dilihat dari sudut pandang urban. Keduanya bisa menandai perbedaan tajam antarpandangan dunia yang mungkin, dan persoalan ini akan kita kembali bahas pada bagian penutup.

10.3 MENEMUKAN KESADARAN-TUBUH

Pada bagian sebelumnya kita melihat bahwa kehidupan estetik adalah proyek yang luas, karena lingkungan kita, beserta objek dan peristiwa di dalamnya, memberi rangsangan dinamis tanpa henti bagi pikiran dan tindakan. Namun, penting dicatat bahwa dalam filsafat dan kebudayaan Barat, peran satu unsur kunci dalam keterlibatan estetik justru dibungkam, dan proyek Saito hanya menyinggung persoalan penting ini secara singkat.

Bukan bermaksud untuk mengecilkan keluasan visi Saito, karena ia memang mengakui pentingnya tubuh manusia. Ia bahkan menegaskan bahwa "kita adalah: tubuh dan pikiran," sehingga "pengalaman estetik yang berorientasi pada tubuh ... [sangat] penting sebagai ... barometer kesehatan dan keselamatan kita, yang pada akhirnya menentukan kualitas hidup" (2007, 225). Dalam bukunya yang paling mutakhir, Saito bahkan mendedikasikan satu bagian untuk "estetika tubuh" yang ia kaitkan dengan kehidupan moral: "gerak tubuh, ekspresi wajah, dan nada suara" (2017, 175; lihat juga 176–186).

Namun, potensi pemahaman filsafat yang bersumber dari tubuh manusia masih menjadi aspek yang mengejutkan karena sangat diabaikan—bukan hanya dalam karya Saito, tetapi juga dalam pemikiran Barat hingga kini. Pada 1957, Theodor Adorno (1903–1969)

dan Max Horkheimer (1895–1973) mencatat bahwa tak lama setelah pembantaian Perang Dunia II:

> Ada semacam cinta-benci terhadap tubuh mewarnai seluruh budaya modern. Tubuh dicemooh dan ditolak karena rendah, diperbudak; namun pada saat yang sama ingin dilabeli sebagai sesuatu yang terlarang, direifikasi, diasingkan. Hanya budaya yang memperlakukan tubuh sebagai sesuatu yang bisa dimiliki; hanya di dalam budaya tubuh dibedakan dari pikiran—hakikat kuasa dan perintah—sebagai objek, benda mati, *corpus*. ([1947] 2002, 193)

Untungnya, estetika belakangan ini mengalami belokan penting lain melalui SA dari Shusterman. SA menegaskan perlunya mengolah tubuh manusia untuk mewujudkan kemanusiaan kita. Sebuah eksplorasi yang membuka cakrawala baru dan membuka jalan bagi kehidupan estetik yang lebih luas. Pembaca boleh melewati dua subbagian berikut dan langsung melihat inti SA yang dijelaskan sesudahnya. Namun, jika tujuan kita adalah perubahan budaya, upaya menegaskan landasan literasi estetika harus menyoroti akar mendalam pengabaian filsafat atas tubuh. Memahami kekeliruan-kekeliruan besar sepanjang zaman—keyakinan yang membatasi kemajuan manusia dalam skala luas—adalah tugas penting untuk menumbuhkan pendidikan yang matang, baik dalam sejarah, spiritualitas, politik, maupun estetika.

10.4 PLATO DAN SOCRATES

Kita bisa membahas dan terlibat secara estetik dengan segala macam tubuh material. Di atas segalanya, kosmos, atau asteroid, planet kita, pegunungan, lanskap kota, patung, pepohonan, tumbuhan dan jamur, hewan dan serangga, bintang, kepingan salju, tetes air—bahkan atom—semuanya adalah "tubuh" yang menarik secara estetik dan intelektual. Namun, yang paling intim dan paling nyata—tubuh manusia—justru lama dipinggirkan oleh tradisi pengabaian. Tubuh dianggap sekadar wa-

dah, mekanisme biologis rumit yang perlu dipelihara hanya agar kita bisa menghargai kehidupan pikiran. Apa alasan-alasan kanonik yang menopang pengabaian tubuh dalam filsafat? Mungkinkah sikap ini, yang dipeluk para pemikir lintas zaman dan budaya, justru memadatkan serta melestarikan banyak ketidaktahuan, padahal ketidaktahuan itulah yang secara tradisional ingin dibersihkan filsafat?

Dalam tradisi filsafat Barat, Plato (sekitar 429–347 SM) adalah sosok yang pertama kali menarik garis tegas antara pikiran dan tubuh. Tubuh harus dilampaui. Plato menyalurkan daya retorika yang cemerlang ke dalam penggambaran sastra tentang gurunya, Socrates—tokoh yang kepribadian aslinya lebih sulit dibayangkan daripada Plato sendiri, dan hingga kini tetap menjadi salah satu guru skeptisisme paling misterius, berani, dan berpengaruh. Dalam dialog-dialog Plato, beragam klaim disusun, sementara Socrates menegakkan batas-batas penyelidikan filsafat di antara banyak hal penting lain.

Bagi Plato, dorongan untuk berfilsafat adalah sesuatu yang mendekatkan filsuf pada yang ilahi, bahkan dengan ongkos tubuh. Dorongan ini terkenal dengan nama *eros* atau hasrat mencinta, istilah yang kini sering kita pakai untuk seni mencipta-cinta. Namun, seni yang dimaksud Plato sebagai *ta erotika* adalah seni *elenchus*: proses timbal-balik penegasan dan penyangkalan atas suatu posisi filosofis, demi memahami makna, memperkuat pikiran, dan pada akhirnya berlandas moral (lihat *Symposium*, 177d8–9; *Lysis*, 205e2–206a2).[10.5] Latihan intelektual ini tak terpisahkan dari gairah atau hasrat—*eros*—yang menggerakkan dan menopang pencarian pengetahuan; hasrat ini layak mendapat perhatian serius dari para pendidik.[10.6] Bagi Socrates dan Plato, pengetahuan

[10.5] Karya-karya Plato dirujuk berdasarkan judulnya, yang seluruhnya dapat ditemukan dalam Plato (1892). Lokasi kutipan ditandai dengan nomor Stephanus, bukan nomor halaman, sebagai cara baku untuk menunjukkan bagian tertentu di berbagai edisi dan terjemahan karya Plato.

[10.6] Barangkali gairah terhadap dan dalam berfilsafat inilah yang menyatukan para filsuf lintas zaman. Dalam sejarah filsafat, sebagian menyalurkannya ke ranah praktis—

terakhir yang dituju adalah kebajikan moral (*arēte*), lewat keberanian, pengendalian diri, atau kebijaksanaan praktis.

Bagi Plato, seorang filsuf pada dasarnya tidak digerakkan oleh prospek karier, gengsi, atau kenyamanan, melainkan oleh bentuk cinta—gairah pada "pengetahuan tertinggi yang satu-satunya objeknya adalah keindahan mutlak" (*Symposium*, 207b). Filsuf Sokratik merasa terpenuhi sejauh ia mencapai kebijaksanaan praktis, suatu totalitas pengetahuan yang diperlukan bagi hidup yang layak dijalani. Tugas ini tampak mustahil dituntaskan sepenuhnya, seperti ide transenden tentang "keindahan mutlak," atau kematian diri sendiri.

Sama pentingnya, Plato menegaskan bahwa tujuan luhur ini tidak boleh disamakan dengan mengngidam-ngidamkan jasmani belaka. Dalam *Symposium*, lewat pendeta perempuan Diotima sebagai penyampai ajarannya kepada Socrates (dan kita), Plato melemparkan keraguan besar terhadap status tubuh dalam hal-hal yang menunjang kemekaran hidup:

> Apa kiranya kebahagiaan orang yang memandang keindahan mutlak dalam hakikatnya, murni dan tak bercampur; yang alih-alih menatap keindahan yang ternoda daging manusia, warna, dan tumpukan sampah fana, mampu menangkap keindahan ilahi yang berdiri sendiri? Apakah menurutmu hidup orang dengan tatapan tetap ke arah itu—yang merenungkan keindahan mutlak dengan fakultas yang tepat dan senantiasa bersatu dengannya—akan menjadi hidup yang buruk? (211d–212a)

Di sini tubuh manusia diidentifikasi sebagai "sekumpulan sampah fana" yang harus disejajarkan filsuf dengan "fakultas yang mampu melihat ... kebenaran," yakni fakultas kontemplatif yang kita sebut pikiran (212a). Jadi, tidak ada wawasan filosofis yang layak diperoleh berkat tubuh, sumber nafsu yang harus ditaklukkan (lihat *Phaedrus*, 64e–67a).

---

etika, politik, atau pendidikan—sementara yang lain tak lepas dari ketertarikan pada daya pikat aktivitas berfilsafat itu sendiri; dorongan tersebut akhirnya menjadi penegasan atas dirinya sendiri, alih-alih atas kemanusiaan.

Serangan terhadap tubuh ini lebih mudah dipahami jika dilihat bersama dua pernyataan monumental dalam *Apology of Socrates*—versi dramatik Plato tentang pembelaan Socrates di pengadilannya sendiri, yang berujung pada kematian. Pertama, Socrates menyapa sesama warga, menantang rasa tanggung jawab sipil mereka (dan, secara implisit, kita para filsuf): "Wahai orang terbaik, engkau orang Athena, dari kota yang termasyhur karena kebijaksanaan dan kekuatan: tidakkah engkau malu karena hanya peduli mengumpulkan uang sebanyak-banyaknya, reputasi, dan kehormatan, tetapi tidak peduli pada kehati-hatian, kebenaran, dan bagaimana jiwamu menjadi sebaik mungkin?" (29d–e).

Dalam arti Platonik ini, kepedulian filosofis berarti merawat pikiran. Cara hidup yang bertumpu pada *elenchus*, praktik yang membuat orang dapat membedakan mana yang layak dikejar dalam hidup—dalam konteks budaya tertentu—dan mana yang tak layak menyita perhatian serta upaya kita. Plato menegaskan dalam *Apology* bahwa kita tidak boleh "lebih dulu atau lebih berapi-api memedulikan tubuh dan uang daripada bagaimana jiwamu menjadi sebaik mungkin" (30b). Hanya dengan syarat ini kehidupan filosofis yang otentik mungkin terwujud, kehidupan yang terukir dalam kata-kata abadi Socrates, yang mengakhiri hidupnya dengan meminum racun hemlock: "hidup yang tak diperiksa tidak layak dijalani manusia" (38a). Ia disebut tidak takut mati karena nilai temuan pikirannya melampaui nilai keberadaan tubuh duniawinya. Dalam *Phaedo*, Plato menulis bahwa "pekerjaan filsuf tepatnya adalah membebaskan dan memisahkan jiwa dari tubuh" (68a), dan kematian bermartabat demi kebenaran bukanlah pilihan terburuk.

Ringkasnya: Plato menolak memberi tubuh status sebagai sumber esensial bagi hidup yang diperiksa. Namun sebelum lanjut, penting dicatat bahwa posisi filosofis keras ini lahir dalam masyarakat kuno yang sesungguhnya menghargai kehidupan jasmani, bukan hanya latihan gimnastik yang sistematis, tetapi juga minat eksplisit—berbeda

dari tradisi (pasca)monoteistik—pada pengalaman erotik. Xenophon (431–354 SM), murid Socrates yang kurang populer, dan Diogenes Laertius (180–240 M), sama-sama melaporkan bahwa Socrates menasihati agar kita mengolah tubuh supaya tak membuat "kesalahan serius" (Xenophon 1990, 172) atau penilaian yang buruk (Laertius [1925] 1991, 163).

Jadi, kecaman terhadap tubuh mungkin lebih tepat dilekatkan pada Plato, yang gagasan jiwanya tertarik ke ranah transenden ide-ide dan pengetahuan moral, alih-alih ke jalanan dan gang-gang Athena. Bagaimana menjelaskan fakta bahwa Plato mengecam tubuh padahal ia dibesarkan dalam budaya aristokratik yang bangga merawat tubuh? Salah satu penjelasannya ialah tubuh, sekalipun disiplin, tetap bisa berfungsi sebagai alat memamerkan kekuatan, kuasa, dan dominasi: alat perang, rayuan, dan olahraga, bukan medium pengaktifan perawatan yang luas (lihat Adorno & Horkheimer [1947] 2002, 193–94). Bagaimanapun, orang tetap bertanya-tanya apakah adil untuk sekali dan selamanya mengecam tubuh sebagai sumber kehidupan yang memuaskan.

10.5 DESCARTES, SPINOZA, DAN NIETZSCHE

Paradigma Platonik mengakar kuat dalam pemikiran filsafat Barat. Namun, bila kita ingin menumbuhkan literasi estetika, kita perlu menelaah satu antagonisme khas seputar status epistemologis tubuh. Benturan ini muncul pada awal zaman modern, melibatkan dua filsuf rasionalis sezaman: René Descartes (1596–1650) dan Baruch Spinoza (1632–1677).

Karya *Meditations on First Philosophy* ([1641] 2004) Descartes adalah teks kanonik lain yang menegaskan superioritas pikiran atas tubuh. Ditulis sebagai refleksi personal, Descartes memulai tugas terapeutik untuk memastikan siapa dirinya (§ 2.5), sebuah tugas skeptis yang meli-

batkan "kritik atas prinsip-prinsip yang mendasari seluruh" keyakinannya dahulu, demi menemukan landasan pengetahuan terakhir yang tidak menyisakan "keraguan sekecil apa pun" (§ 1.2; lihat juga §§ 1.11, 2.1, 2.9). Karena itu ia meragukan kepastian data indra (§§ 1.3–4), kepastian keadaan terjaga (§ 1.5), kepastian mutlak matematika (§§ 1.8–9), rasionalitas orang lain (§ 2.13), dan secara lebih samar keberadaan serta kebaikan Tuhan (§§ 1.9–10, 1.12, 2.3). Menariknya, untuk menjalankan skeptisisme militan ini, Descartes secara default mengadopsi lensa Platonik saat menilai tubuh:

> Saya akan menganggap diri saya seakan tanpa tangan, mata, daging, darah, atau indra apa pun, dan seakan keliru percaya bahwa saya memilikinya; saya akan berpegang teguh pada keyakinan ini, dan jika dengan cara ini saya tidak mampu mencapai kebenaran, setidaknya saya akan melakukan apa yang mampu saya lakukan. Menangguhkan penilaian, dan dengan tekad mantap menahan diri untuk tidak menyetujui yang salah. (§ 1.12)

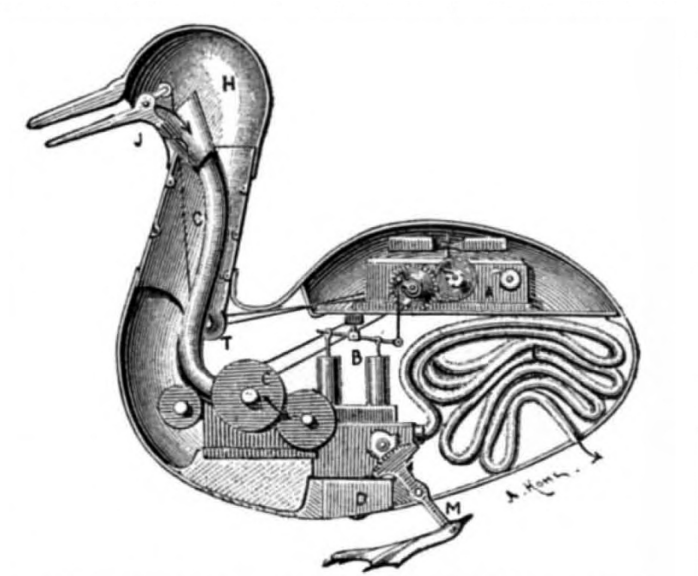
Jadi, tubuh manusia (dan sensibilitas secara umum) bagi Descartes adalah sesuatu yang bisa dengan mudah disisihkan sebagai tidak andal dalam mengejar kepastian dan pengetahuan: "saya percaya bahwa tubuh, bentuk, keluasan, gerak, dan tempat hanyalah fiksi pikiran saya"; dalam bahasa lain yang lebih gamblang, fiksi yang kita bahas di sini juga disebutnya "rangka anggota tubuh yang tampak pada mayat, dan yang saya sebut tubuh" (§§ 2.2, 2.5; lihat juga § 2.7).

Descartes lalu memakai contoh terkenal tentang lilin: seperti sepotong lilin, tubuh bisa berubah bentuk, rasa, dan bau (§§ 2.11–12). Bagi Descartes, lilin/tubuh dapat meleleh/terpotong, tetapi ide tentang lilin/tubuh dan pikiran sendiri tidak (§§ 6.6, 6.19). Maka tak heran jika ia membayangkan keadaan mental ketika tubuhnya maupun dunia di luar pikirannya—segala hal yang masih bisa diragukan—pada dasarnya tidak ada. Dalam konteks inilah ia sampai pada diktum terkenalnya:

> Apakah saya begitu bergantung pada tubuh dan indra sehingga tanpa keduanya saya tidak bisa ada? Tetapi saya telah meyakini bahwa sama sekali tidak ada apa pun di dunia, tidak ada langit maupun bumi, tidak ada pikiran maupun tubuh; apakah itu berarti saya juga yakin bahwa saya tidak ada? Jauh dari itu; saya jelas ada ... maka harus dipertahankan, setelah dipertimbangkan matang dan cermat, bahwa proposisi aku ada, aku eksis niscaya benar setiap kali saya mengucapkannya, atau memikirkannya dalam benak saya. (§ 2.2; lihat juga §§ 2.6, 2.16)

Descartes berpendapat bahwa bukan pada saat menghadapi badai salju, atau ketika lilin berubah wujud fisik di atas perutnya, bahkan bukan pula dalam tindakan filantropis yang kebetulan terjadi—bukan dalam momen-momen semacam itu ia menyadari keberadaannya, melainkan semata-mata dalam sekejap kesadaran-diri.

Lalu siapa Descartes dan apa yang mendefinisikan manusia sebagai pribadi—"seluruh esensi atau kodrat kita" (§ 6.9)? Jawabnya, seseorang yang berlaku semacam *elenchus*: "makhluk yang berpikir" (§§ 2.5–6, 2.8). Tubuh manusia sekali lagi bisa diabaikan, katanya, karena berbeda dari "aku" yang berpikir, tubuh itu "tidak diketahui olehku"—"tidak cukup jelas" (§ 2.7). Toh, kata Descartes, "tubuh manusia" adalah "sejenis mesin ... tersusun dari tulang, saraf, otot, pembuluh, darah, dan kulit" (§ 6.15). Maka, cara konvensional memahami tubuh manusia pun menjadi cara mekanistik-fungsional—seperti *Digesting Duck* karya Jacques de Vaucanson, keajaiban Prancis abad ke-18.



INTERIOR OF VAUCANSON'S AUTOMATIC DUCK.

A, clockwork; *B*, pump; *C*, mill for grinding grain; *F*, intestinal tube; *J*, bill; *H*, head; *M*, feet.

Gambar 10.1: *Digesting Duck*, via Wikimedia Commons. Karya ini publik domain.

Pada akhirnya, analisis Descartes mendorong paradigma Platonik ke titik ekstrem dan memecah pikiran dan tubuh menjadi dua substansi terpisah:

> Walaupun saya tentu memiliki tubuh yang sangat erat terhubung dengan saya; namun, karena di satu sisi saya memiliki idea yang jelas dan terpilah tentang diri saya sejauh saya hanyalah sesuatu yang berpikir dan tidak berkeluasan, dan di sisi lain saya memiliki idea yang terpilah tentang tubuh sejauh ia hanyalah sesuatu yang berkeluasan dan tidak berpikir, maka jelas bahwa saya, yakni pikiran saya, yang menjadikan saya siapa adanya sepenuhnya dan sungguh-sungguh berbeda dari tubuh saya, dan dapat ada tanpanya. (§ 6.9)

Descartes mengambil posisi umum tentang tubuh manusia sebagai utilitas: tubuh baik sejauh ia melayani pikiran, fakultas utama yang bisa menembus reseptivitas tubuh yang pasif, "kabur dan campur-aduk" (§ 6.10; lihat juga § 6.15). Seperti banyak filsuf sebelum dan sesudahnya, Descartes skeptis pada potensi tubuh karena ia sukar menerima bahwa tubuh tidak bisa bernalar. Namun keyakinan ini menimbulkan masalah bagi Descartes: "persatuan dan peleburan yang tampak antara pikiran dan tubuh" (§ 6.13). Pada akhirnya ia beralih ke variasi neurosains awal modern dan menunjuk kelenjar pineal sebagai titik kesatuan, yang digerakkan "roh-roh hewani", gagasan batas yang samar, nyaris supranatural, warisan Abad Gelap.

Posisi umum Descartes memicu kontroversi besar dalam sejarah filsafat, dan klaim tentang kelenjar pineal cepat dianggap ganjil oleh rasionalis Belanda, Spinoza, sosok yang tajam dan cerdas. Dalam teks filsafat penting abad ke-17 lain, *The Ethics* ([1667] 1955), Spinoza menilai bahwa sejauh menyangkut pemahaman filosofis, Descartes "tidak mencapai apa-apa selain memamerkan ketajaman inteleknya sendiri" (bagian III, Pengantar). Kita tak perlu mengurai semua sanggahan terhadap kesatu-

an pikiran-tubuh di kelenjar itu di sini, tetapi serangan Spinoza terhadap Descartes tetap patut disimak:

> Beginilah doktrin filsuf termasyhur itu ... doktrin yang, andaikan kurang cerdik, nyaris mustahil saya percaya datang dari orang sebesar itu. Saya sungguh heran bahwa seorang filsuf yang begitu tegas berkata ia tak akan menarik kesimpulan yang tidak mengikuti premis yang jelas dengan sendirinya, dan tak akan menegaskan apa pun yang tidak ia pahami jelas dan terpilah, serta begitu sering mengkritik kaum skolastik karena menjelaskan hal gelap lewat kualitas-kualitas gaib, malah mempertahankan hipotesis yang dibandingkan dengannya kualitas gaib terasa biasa saja. Apa yang ia maksud dengan persatuan pikiran dan tubuh? Konsepsi jelas-terpilah apa yang ia punya tentang pikiran yang bersatu intim dengan partikel tertentu dari materi berkeluasan? (bagian V, Pengantar)

Tidak seperti Descartes, Spinoza tertarik pada kemungkinan memahami secara filosofis "persatuan paling intim" dari pikiran yang bertubuh. Ia menolak menyingkirkan tubuh sebagai subjek filosofis tak relevan, dan karena sadar batas tafsirnya sendiri, ia juga tidak menjelaskan perkara filosofis dengan cara-cara yang diperdebatkan. Dalam *The Ethics*, kita justru menemukan upaya menjelaskan landasan kemungkinan persatuan itu. Spinoza memulai dengan menegaskan bahwa "tidak mungkin membandingkan daya pikiran dengan daya atau kekuatan tubuh; karenanya kekuatan yang satu tidak bisa ditentukan oleh kekuatan yang lain" (bagian V, Pengantar).

Wawasan ini tepat mengenai jantung diskusi kita dengan mengambil benang merah bahwa kapasitas tubuh tidak boleh dinilai dengan standar intelektual. Tangan manusia tidak dirancang untuk "menggenggam" konsep nilai estetik tsunami, tetapi bisa sangat piawai mengendalikan papan selancar. Sebaliknya, imajinasi tidak ditakdirkan melipat origami tarantula, tetapi jelas bisa merancang banyak cara untuk membuatnya. Intinya, filsuf diharapkan tidak melakukan

kesalahan kategori (*category error* dan mengutuk tubuh berdasarkan kuasa pikiran. Implikasi estetikanya, seperti akan kita lihat di bagian berikut, sangat besar.

Spinoza menawarkan satu cara membaca relasi pikiran-tubuh. Seorang dualis seperti Descartes ingin memisahkan pikiran dari tubuh; sementara Thomas Hobbes (1588–1679), materialis sezaman, mereduksi pikiran menjadi tubuh. Spinoza berargumen keduanya bersumber dari satu asal: Tuhan, atau bisa juga kita sebut alam sebagai totalitas. Alam—dan posisi kita di dalamnya—adalah pusat karya Spinoza. Pikiran adalah sesuatu yang berpikir, tidak berkeluasan dan tidak bergerak; tubuh adalah sesuatu yang berkeluasan dan tidak berpikir, seperti kata Descartes. Namun keduanya adalah "modus" tertentu dari totalitas alam (Spinoza [1667] 1955, bagian II, Pengantar).

Pikiran memikirkan tubuh sebagai objeknya—tubuhku adalah representasi dalam pikiranku. Tetapi Spinoza menegaskan, ini bukan sekadar citra; pada dasarnya "pikiran manusia adalah ide atau pengetahuan tentang tubuh manusia itu sendiri" (bagian II, proposisi XIX). Menariknya, dengan memperhatikan kehidupan tubuh, pikiran bukan saja belajar tentang tubuh itu (dan dunia pun terbuka lewat persepsi), tetapi juga belajar tentang dirinya sendiri (bagian II, proposisi XXII, XIII, XXIII, XXVI). Relasi keduanya pada prinsipnya bersifat edukatif. Secara cukup revolusioner, Spinoza menyiratkan menjadi manusia bukan melampaui tubuh, melainkan menemukan diri—di dalam alam—melalui tubuh.

Karena itu, Spinoza bukan hanya mempersoalkan pemikir yang menganggap tubuh sekadar kantong daging atau mesin untuk dipakai pikiran. Ia bahkan menyatakan bahwa "struktur tubuh" adalah "karya seni yang begitu agung" ([1667] 1955, bagian I, Lampiran). Dalam konteks soma-artistik inilah proposisi klasiknya layak diingat: "tidak ada seorang pun sejauh ini menetapkan batas daya tubuh; artinya,

belum seorang pun diajari oleh pengalaman apa yang dapat tubuh lakukan semata-mata lewat hukum alam ... tubuh, dengan hukum kodratnya sendiri, dapat melakukan banyak hal yang membuat pikiran terheran-heran" (bagian III, proposisi II).

Bisa dibilang, yang mendasari pengabaian tubuh dalam filsafat tak lain adalah ketidaktahuan. Ketidaktahuan lalu melahirkan eksploitasi, penyangkalan, kefanatikan, ketakutan tertekan, rasa malu, agresi, dan berbagai "setan" lain yang menghantui manusia. Mengungkap tubuh sebagai karya seni berarti mengolah dan mengujinya, berusaha mewujudkan potensinya, lalu mengarahkannya pada pencarian hidup yang diperiksa. Bagaimanapun, meminjam istilah Saito, tubuh kita bisa jadi "permata" yang perlu ditemukan kembali untuk mengetahui apa yang mampu kita lakukan dan mengetahui batas-batas kehidupan estetik.

Spinoza adalah rasionalis abad ke-17; jadi kita tak perlu berharap ia mengajukan otonomi tubuh atau karakter individual tubuh secara penuh. Meski begitu, ia jelas tidak menyamakan tubuh dengan reseptivitas pasif atau mayat: sebagai bagian alam, tubuh penuh pelajaran dan kejutan, dan ia bisa berjuang menuju keunggulan, seperti manusia. Karena itu, gagasan cerdas Spinoza menandai pergeseran drastis dari paradigma Platonik (dan kecenderungan umum untuk sekadar berteori tentang tubuh), yang tetap mendominasi filsafat dan estetika Barat sampai dekade-dekade belakangan.

Sebagai teks yang "terlalu dini" bagi filsafat dan spiritualitas Barat, *Ethics* karya Spinoza dicerca dan dibungkam, pengaruhnya terhadap Pencerahan kecil dan bergerak di bawah tanah. Di masa ketika pandangan monoteistik mendominasi pemahaman tentang keberadaan, Spinoza justru memicu kebangkitan panteisme—meski ia berbicara tentang alam atau Tuhan lewat definisi, aksioma, proposisi, dan korolari.

Pembungkaman tubuh dalam filsafat Barat berlanjut sepanjang abad ke-18, ke-19, hingga paruh pertama abad ke-20. Namun perlu diajukan pertanyaan lain: adakah pemikir yang memantik rasa ingin tahu filosofis tentang tubuh secara irreversible? Kant mengembangkan konsep supra-kognitif seperti "hukum moral" dan "imajinasi transendental"; G.W.F. Hegel (1770–1831) mengusung "Roh-Dunia"; Søren Kierkegaard (1813–1855) "lompatan iman"; Arthur Schopenhauer (1788–1860) hanya mengingatkan pembacanya pada dorongan seksual. Di antara para raksasa laki-laki pemikiran Barat itu, ada satu provokator yang layak disebut.

Membangun sikap matang terhadap seorang seniman-pemikir yang berlapis tentu rumit dan perlu kebijaksanaan. Ambil contoh Friedrich Nietzsche (1844–1900): ia terkenal karena menggemari sentimen protofasis dan antisemit (bisa diperdebatkan); tetapi ia juga tajam dalam memahami nilai keaslian sehari-hari, kesendirian, rasa sakit, membangkitkan kembali *amor fati*, dan kejujuran yang melucuti. Nietzsche menguji dirinya sendiri sekaligus pembacanya. Ia terkenal karena mencipta citra-citra satiris serta naturalistis yang terkait tubuh. Bahkan ia mengembangkan jargon filosofisnya sendiri dari tubuh, berfilsafat dengan kata-kata seperti "perut" (untuk "roh" manusia) dan "diet" (disiplin roh) (lihat [1881] 1997, 42, 122; [1889] 2005, 17, 19).

Cukup satu aforisme dari *The Gay Science* ([1882] 2001) untuk merangkum belokan Nietzschean tentang tubuh. Untuk menandingi Plato, ia menawarkan definisi filsafat seperti ini: "Penyamaran tak sadar dari kebutuhan fisiologis dengan jubah objektif, ideal, murni spiritual, melaju sangat jauh dan menakutkan—dan saya berkali-kali bertanya pada diri sendiri apakah, dalam skala besar, filsafat tidak lebih dari penafsiran atas tubuh dan kesalahpahaman atas tubuh" (5).

Pengaruh budaya Nietzsche sangat besar, memicu banyak filsuf dan kritikus budaya penting: Martin Heidegger (1889–1976), Jean-Paul

Sartre (1905–1980), Michel Foucault (1926–1984), Gilles Deleuze (1925–1995), Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) yang terkenal dengan karya berharganya tentang *embodiment* eksistensialis, Mikhail Bakhtin (1895–1975) pengembang konsep luas tentang "tubuh grotesk," serta humanis besar seperti Albert Camus (1913–1960) dan Hannah Arendt (1906–1975). Bagaimanapun, pada Nietzsche kita menemukan klaim berani bahwa orang tak bisa sungguh berfilsafat sebagai aktivitas terbuka tanpa titik akhir dengan mengabaikan tubuh. Ketika kita salah paham tentang diri, naluri, dorongan, dan kapasitas kita, ketika kita lalai pada cara kerja tubuh, kita sekaligus menafsirkan keliru dan mempresentasikan secara keliru cakupan penyelidikan serta praktik filsafat.

Menariknya, Nietzsche juga membaca Spinoza. Dalam *Daybreak* ([1881] 1997), kita menemukan kelanjutan pertanyaan tentang enigma tubuh yang selama ribuan tahun mengalami "devaluasi, pengabaian, dan penyiksaan", tubuh "yang sampai sekarang sangat sedikit kita ketahui!" (aforisme 39, 86). Tepat untuk mengingat dorongan Spinoza di *Ethics* bagian III, proposisi II: apakah kita, para filsuf, sekarang sudah tahu apa yang bisa dilakukan tubuh? Demi jawaban yang dapat dipercaya, saya bertanya kepada dua filsuf kontemporer, Graham Priest dan Richard Shusterman. Yang pertama, seorang pakar logika kontemporer sekaligus ahli karate , berkomentar:

> Tentu jelas bahwa ada batas fisik pada tubuh. Tidak ada orang yang bisa selamat jika kepalanya dipukul godam. Kita tentu belum tahu persis di mana batas itu. Seseorang baru saja berlari maraton di bawah 2 jam. Secepat apa ini mungkin dilakukan? Tidak tahu—meski tak ada yang dapat bergerak lebih cepat dari cahaya. Dan ya, tentu tubuh bisa melakukan hal-hal menakjubkan yang mungkin awalnya kita kira mustahil. Ketangkasan musikal, memanjat solo El Capitan, kemampuan qigong. Semua itu luar biasa. (Priest, komunikasi pribadi)

Sebelum masuk ke tanggapan kedua, izinkan saya merangkum temuan bagian ini: pengabaian tubuh—sikap apatis terhadap pengolahannya—mengakar dalam tradisi filosofis kita; tampaknya kecenderungan menegaskan superioritas pikiran, yang dianggap memberi akses pada pengetahuan khas manusia, bertanggung jawab atas model pemahaman diri semacam ini. Pandangan dunia itu bisa tampak dalam banyak nilai, kebiasaan, preferensi, dan pilihan.

Ambil contoh gaya berbusana seseorang, ranah estetik yang terbuka untuk eksperimen, sebagai cara mengekspresikan diri, rasa memiliki, dan rasa nyaman di dalam tubuh sendiri. Pilihan pakaian sering bergantung pada identitas budaya serta sikap dan nilai kita: etnis, agama, politik, korporat, akademik, nudis, dan seterusnya (lihat Novitz 1992, 107; Shusterman 2011, 150). Menarik bukan, jika kita menengok pilihan para ahli yang seharusnya mencerminkan kepedulian pada ekspresivitas dan kemajuan tubuh, yakni para estetikus akademik?

Dengan pertimbangan itu, saya memperlihatkan kepada Tamara Leacock, perancang busana etis dan futuristis, foto beberapa sarjana kontemporer kelas atas. Menariknya, foto-foto itu cenderung menampilkan latar yang mirip: tumpukan buku sebagai simbol kerja mental serius. Respons Tamara bergerak dari jengkel, acuh, jijik, hingga tertarik. Saya bertanya-tanya mengapa ia lebih sering tampak kecewa. Menurut Tamara, para ahli kelas dunia dalam penilaian estetik semestinya menunjukkan "selera aktif," bukan memakai busana asal-asalan atau terlalu formal "seperti pengacara dan politisi" yang seolah dijahit oleh penjahit yang sama. Ada satu foto, bagaimanapun, yang memunculkan minat: potret terbaru (karya Christophe Beauregard) dari Richard Shusterman dan kini kita beralih pada teori serta praktiknya.

10.6 MENEMUKAN KESADARAN-TUBUH DALAM SOMAESTETIKA

> "Saya menghargai perspektif Spinoza. Saya memperkenalkan istilah *soma* untuk menghindari semua prasangka tentang batas tubuh, kurangnya intelegensia, subjektivitas, dan agensi yang otomatis muncul ketika istilah 'tubuh' digunakan."

Itulah respons pribadi Shusterman terhadap dorongan pemikiran Spinoza, yang sekaligus makin menjauhkan dirinya dari paradigma Platonik-Kartesian. Seperti semua manusia, saya hadir sekaligus di dalam tubuh dan di dalam pikiran. Agar bisa mewujudkan kemanusiaan *saya*, keduanya perlu saya olah. Shusterman menulis:

> Keterhubungan tubuh-pikiran begitu intim dan meresap sehingga menyesatkan jika kita bicara tubuh dan pikiran sebagai dua entitas terpisah dan mandiri. Istilah tubuh-pikiran (*body-mind*) lebih tepat mengekspresikan kesatuan esensial keduanya, sambil tetap memberi ruang untuk secara pragmatis membedakan aspek mental dan fisik dari perilaku, sekaligus mengembangkan proyek untuk meningkatkan kesatuan pengalaman di antara keduanya. (2006b, 2)

Secara implisit, proyek SA adalah upaya menampilkan tubuh manusia sebagai sumber penting untuk mewujudkan kemanusiaan melalui praktik. Selain itu, tubuh kembali menjadi topik filsafat yang hidup justru lewat kajian estetika. Menghidupkan kembali minat pada tubuh berarti menghidupkan kembali minat pada komponen inti agensi kita yang pada dirinya sendiri bersifat estetik. Lagi pula, *aisthēsis* mula-mula berarti persepsi inderawi yang tak terpisahkan dari pencarian pemahaman, dan tak ada persepsi inderawi tanpa keberwujudan tubuh. Dimensi estetik jadi makin tampak sejauh tubuh dirawat, sejauh ia dipahami sebagai *soma*. Karena itu, pada bagian ini kita mengurai konsep *soma*, istilah yang diperkenalkan Shusterman dua dekade lalu (1997).

Secara semantik, konsep tubuh berbeda dari soma. Tubuh biasanya menunjuk sesuatu yang dianggap lebih rendah dari pikiran, citra

yang dibentuk sains, bersifat instrumental, seperti pelayan; sedangkan seoma menunjuk sumber "*pengalaman* yang dihayati" (*lived experience*) (1999, 302). Tubuh dipahami sebagai cangkang yang berguna, medium untuk bergerak, mengonsumsi nutrisi, dan menjalani berbagai pengalaman seperti aktivitas (perlindungan, terjun tebing), sensasi (terbakar, ciuman), emosi (pahit, teduh), dan sensasi jenis lain. Namun tubuh hanya menjadi sumber harga diri yang rapuh karena dipandang semata-mata sebagai guna pakai. Tubuh bisa dikembangkan untuk mengejar berbagai pengalaman, mengesankan orang lain, atau diri sendiri, tetapi tidak dilihat sebagai manifestasi agensi badaniah, yakni kondisi matang ketika seseorang akrab dengan daya somatiknya sendiri, yang seiring waktu bisa menurun atau justru lebih mendalam.

Sebagai sumber harga diri yang lebih andal, *soma* adalah "tubuh yang hidup", ciptaan yang peka rasa, atau "medan kompleks dari banyak gerak, lonjakan hidup, proyeksi energi" (Shusterman 2006b, 3, 8). Pikiran, jika mengingat Spinoza, hidup dari sumber kehidupan ini, mengenali dirinya di dalamnya, sampai tak ada lagi yang perlu dikenali. *Soma* menjadi pintu masuk menuju disiplin baru yang "kembali ke sebagian akar terdalam estetika dan filsafat," sekaligus membantu kita memahami mengapa beberapa akar konseptual lama justru perlu ditinggalkan (Shusterman 1999, 299).

Menariknya, SA berbagi beberapa ciri penting dengan EA.[10.7] Keduanya terinspirasi pragmatisme John Dewey (1859–1952). Menurut Shusterman:

> Jika sebagian besar filsafat mengakui bahwa budaya adalah nilai esensial sekaligus matriks tak-terhindarkan bagi hidup manusia, pragmatisme melangkah lebih jauh dengan menegaskan bahwa

[10.7] Karena *soma* merupakan ciri penentu dari agensi manusia, SA tidak hanya mencakup ranah EA, sebagaimana disinggung oleh Saito di atas, tetapi juga seluruh wilayah kajian estetika—termasuk seni—bahkan melampaui disiplin filsafat menuju ranah interdisipliner.

> filsafat sendiri pada dasarnya merupakan produk historis budaya, karena itu seharusnya (dan memang) berubah bersama perubahan budaya yang lebih luas. ... Maka pragmatisme juga merupakan filsafat yang pada dasarnya pluralis. Dengan menegaskan pluralitas nilai dan keyakinan ... pragmatisme menegaskan keterbukaan pluralisnya (lebih dari sekadar toleransi) terhadap individu-individu yang mengadopsi sudut pandang berbeda itu. (2012, 166)

Konsekuensinya, proyek Shusterman dan Saito sama-sama terbuka mengadopsi lensa multikultural untuk menyoroti objek-objek yang lama diabaikan di Barat (lihat Shusterman 2009). Sejalan dengan itu, keduanya mengkritik kerangka estetika Barat yang esensialis dan formalistik, sekaligus mendorong eksplorasi serta pengayaan kepekaan estetik lewat bentuk-bentuk kesadaran estetik baru. Saito dan Shusterman sama-sama berargumen bahwa praktik estetika memperkaya hidup, baik di level personal maupun kolektif. Secara lebih umum, EA dan SA menunjukkan bahwa praktik estetika filsafati kontemporer masih terlalu sempit dibanding potensi yang tersedia. Pertimbangkan refleksi Shusterman tentang pengalamannya menjelang lahirnya somaestetika: Membawa estetika lebih dekat ke ranah hidup dan praktik, saya sadari, berarti membawa tubuh ke pusat fokus estetika; sebab seluruh hidup dan praktik—seluruh persepsi, kognisi, dan tindakan—secara krusial dijalankan melalui tubuh. (2012, 140)

Demi tujuan bab ini, mari ikuti inti argumen dasar Shusterman dalam artikel pentingnya, "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal" (1999). Di awal, SA ia definisikan sebagai "kajian kritis yang bersifat melioratif tentang pengalaman dan penggunaan tubuh seseorang sebagai lokus apresiasi sensoris-estetik (*aisthesis*) dan pembentukan diri yang kreatif" (1999, 302). Sejalan dengan nilai filsafat klasik, SA membahas pengetahuan, pengetahuan diri, dan orientasi pada hidup (Shusterman 2012, 140). Dengan kata lain, karena "tubuh adalah

dimensi esensial dan bernilai dari kemanusiaan kita," SA menelusuri kemanusiaan kita dalam dunia yang luas (Shusterman 2006b, 1).

SA berbicara tentang perawatan filosofis atau lebih tepatnya "perawatan somatik" (*somatic care*) sebuah gagasan yang bisa dijelaskan dengan menanggapi sejumlah prasangka bawaan filsafat Barat (Shusterman 1999, 302). Pertama, Shusterman berargumen bahwa standar keunggulan tidak hanya berlaku untuk pikiran; jadi alih-alih melihat tubuh sebagai sumber pengetahuan dan keakuan yang fana dan tak andal—dan karenanya boleh diabaikan—kita perlu "berupaya meningkatkan ketajaman, kesehatan, dan kendali indra dengan menumbuhkan perhatian yang lebih tinggi serta penguasaan atas cara kerja somatiknya" (302). *Soma* yang terolah, menurutnya (dan kemudian ia tunjukkan), menjadi sarana pengetahuan dunia yang lebih jernih dan penuh pertimbangan.

Kedua, karena filsafat tidak hanya berurusan dengan dunia luar (bahkan kosmos), tetapi juga dunia batin kita, maka *soma*—yang menjadi batas material antara keduanya—adalah agen penemuan diri dan pengetahuan diri. Lebih spesifik, pengolahan *soma* menghasilkan "peningkatan kesadaran atas keadaan dan perasaan tubuh kita," yakni pemahaman lebih terang tentang kodrat afektif kita (302). *Soma* adalah "lokus dan medium" data inderawi; karena itu, penguasaan somatik memperdalam kapasitas reseptivitas dan perasaan kita, memperpanjang atau meredakan, menikmati, memodifikasi, atau menolak pengalaman tertentu (304). Penguasaan *soma* adalah sarana krusial menuju hidup yang tak terpisahkan dari "tindakan yang tepat" (303). Shusterman tegas bahwa fokus pragmatis SA mengejar satu tujuan kuat: "memperbaiki fakta-fakta tertentu dengan membentuk ulang tubuh dan masyarakat" (305).

Shusterman membedakan tiga dimensi SA yang saling bergantung: "analitik," "pragmatis," dan "praktis." Dimensi pertama, teoritis, me-

nekankan "isu ontologis dan epistemologis tradisional tentang tubuh," seperti dibahas pada bagian sebelumnya, beserta pendekatan kontemporer yang membangun tubuh manusia sebagai fenomena sosio-politik (Shusterman 1999, 304). Penyelidikan analitik penting bagi dimensi pragmatis SA, yaitu himpunan pengetahuan yang menarget norma budaya dan perubahan lewat "pengajuan metode-metode spesifik untuk perbaikan somatik" (304).

Agar jelas, Shusterman membedakan metodologi SA menjadi bentuk "representasional" dan "eksperiensial." Dimensi representasional membahas metode filosofis untuk merawat penampilan, seperti pakaian atau rias, dengan penekanan pada pemulihan hubungan antara "diri spiritual" seseorang dan ekspresivitas somatiknya, yang secara tradisional dianggap sekadar representasi luar yang dangkal (305–6). Tuduhan ini melemah jika dilihat dari dimensi eksperiensial yang menilai pengalaman "batin" seseorang dan "menolak mengeksternalisasi tubuh sebagai benda terasing yang terpisah dari roh aktif pengalaman manusia" (306). Shusterman mengingatkan bahwa "pembedaan ini tidak boleh dianggap saling meniadakan secara kaku," karena "ada komplementaritas tak terelakkan antara representasi dan pengalaman" (306).

Dengan demikian, metode dan teknik pragmatis SA menumbuhkan kemungkinan kesadaran somatik; jika diterapkan dengan baik, ia membantu seseorang menolak godaan merawat tubuh semata sebagai cangkang lentur, gantungan hiasan konsumtif, atau—secara lebih umum—boneka yang tunduk pada pasukan kekuatan sosio-politik (lihat Foucault [1976] 1980; [1984] 1986). Secara keseluruhan, metodologi ini bertujuan membuat pengalaman kita "lebih kaya dan memuaskan" serta "kesadaran kita atas pengalaman somatik lebih tajam dan peka" (Shusterman 1999, 305, 307). Sebaliknya, selama potensi "kedalaman pengalaman" dalam hidup somatik diabaikan, *soma* menyusut kembali ke cangkang rapuh "tubuh," dan—seperti

pikiran konformis—mudah dimanipulasi oleh norma dan praktik yang menjaga agensi serta kreativitas manusia tetap jinak (306).

Contoh di Barat adalah soal sekolah satu jenis kelamin, tempat semua murid dipaksa mengenakan seragam sama, bersikap penurut dan segan di hadapan otoritas, yang sampai relatif baru-baru ini masih merasa berhak menghukum, termasuk mencambuk bagian tubuh yang dianggap "bisa dikorbankan". *Soma* adalah sumber wawasan yang menakjubkan: "merona, gemetar, tersentak" dan banyak respons lain memberi kita nuansa penting tentang agensi kita dan lingkungan kita, termasuk yang menindas (Shusterman 2006b, 6). Tubuh sering menanggung pukulan saat jiwa manusia berjuang meraih kemandirian. Karena itu, masalah agensi kini semestinya memasukkan bukan hanya pertimbangan etis, sosial, politik, keyakinan, tindakan, dan komitmen yang lebih akrab, tetapi juga *soma* yang hidup dan ekspresif. Ketika tubuh diasingkan—sebagai fasad dekoratif atau kanvas ideologis yang hidupnya boleh diabaikan—kita merendahkan kemanusiaan kita sendiri, dan menjauh dari kemungkinan mewujudkan kodrat kita.

Pengamatan ini membawa kita ke dimensi ketiga dan terakhir SA, yaitu dimensi "praktis". Ranah aktivitas ketika seseorang sungguh menjalankan "perawatan somatik melalui kerja tubuh yang didisiplinkan secara cerdas dan diarahkan pada peningkatan diri somatik" (Shusterman 1999, 307). Dalam kata-kata Shusterman, "Dimensi praktis ini tidak berurusan dengan mengatakan sesuatu (*saying*), melainkan melakukan sesuatu (*doing*); ia yang paling diabaikan oleh para filsuf tubuh akademik, yang komitmennya pada *logos* diskursif biasanya berakhir pada mentekstualkan tubuh. Bagi somaestetika praktis, makin sedikit yang dikatakan makin baik, *jika* itu berarti makin banyak kerja nyata yang dilakukan. (307)

Proyek Shusterman menghadirkan masalah filosofis yang tidak bisa ditangani nalar sendirian, karena masalah itu niscaya bersumber

dari "dimensi non-diskursif yang penting," yaitu *soma* (Shusterman 2012, 195). Titik kritis ini mengembalikan kekhawatiran awal tentang budaya teoretis yang dominan dalam estetika (dan filsafat akademik). Rasionalitas memaksakan norma dan aturannya ke tubuh, "mentekstualisasikan" yang sering membuat tubuh tersisih dari fokus filsafat. Tubuh jadi entitas luar. Tren ini mungkin akhirnya bisa dihentikan, contoh rasa sakit membantu menjelaskannya; rasa sakit biasanya diturunkan derajatnya sebagai sesuatu yang tak diinginkan dan niscaya merusak. Padahal, rasa sakit bisa mengungkap pelajaran penting: "Rasa sakit itu sendiri—kesadaran somatik yang memberi tahu kita adanya cedera dan mendorong pencarian pemulihan—memberi bukti jelas tentang nilai perhatian pada keadaan dan sensasi somatik kita. Perawatan pada diri meningkat ketika kesadaran somatik yang lebih tajam memberi tahu kita masalah dan solusinya sebelum kerusakan akibat rasa sakit terjadi" (2006b, 12).

Kita bisa mengalami rasa sakit ketika peregangan, saat menatap cakrawala kota sambil menghirup asap polusi, atau asap kebakaran semak; setiap pengalaman dimediasi oleh *soma* yang memberi sinyal cara memperbaiki diri dan lingkungan. Jadi, belokan penting Shusterman terletak pada tawaran "disiplin filosofis yang komprehensif, berurusan dengan pengetahuan diri dan perawatan diri"; dan untuk mencapai tujuan filosofis puncak itu, "aktivitas konkret kerja tubuh harus dengan tegas disebut sebagai dimensi praktis yang krusial dari somaestetika" (Shusterman 1999, 307).

Praktik SA menumbuhkan "perhatian somatik," yaitu perawatan pada *soma* yang tercermin dalam "gaya somatik" seseorang, termasuk suara, napas, aroma tubuh, postur, gestur, cara makan, tersenyum, tertawa, hingga aktivitas lebih kompleks seperti menari, mengajar, dan bercinta (Shusterman 2006b, 12; lihat juga 2011, 152; 2012, 312). Sebagian unsur gaya somatik bersifat sukarela, sebagian lain tidak; salah

satu tujuan praktis utama SA adalah menyadari kebiasaan dan pembawaan tubuh kita, lalu jika perlu dan memungkinkan, mengubah serta meningkatkannya. Dengan cara inilah tubuh kembali menjadi "hidup, peka, intelegen," dan Shusterman, melanjutkan gema Nietzsche dan Foucault, menyebut proses pengolahan ini sebagai "penggayaan-diri atau penciptaan-diri" (2011, 157).

Parameter epistemologis dan ontologis SA mirip seni bela diri: gagasan tentang "teoretikus SA murni" sama ganjilnya dengan "teoretikus aikido murni." Aktivitas filosofis menjadi sadar-tubuh. Sebagai jalan prospektif menuju hidup yang layak dijalani, SA harus dikerjakan, bukan sekadar dibahas harus ada kerja badaniah yang serius. Shusterman merumuskannya dengan indah, "meski pisau jelas lebih merupakan alat pemotong daripada sebagai tujuan penajaman, kadang kita perlu fokus meningkatkan ketajamannya dan aspek penggunaannya agar efektivitasnya meningkat" (2006b, 13).

Model dasar SA menyatukan teori dan praktik yang diteliti secara ketat. Secara prinsip, model ini interdisipliner, karena *soma* bukan milik eksklusif filsuf. Dalam estetika, temuan SA terbaru bercabang ke banyak arah, misalnya arsitektur, fotografi, bunyi, dan tari. Namun, mungkin kebutuhan budaya paling mendesak adalah membangun kesadaran akan pentingnya salah satu kebutuhan manusia paling alami: pengalaman erotik.

Sayangnya, belajar bercinta masih jadi topik budaya dan pendidikan yang termarginalkan. Akibatnya, orang nonprofesional kerap merasa topik ini mengganggu jika dibahas. Barangkali ini mencerminkan pengabaian kita terhadap daya (afektif) tubuh, seksualitas dan kebertubuhan sama-sama terabaikan dalam pendidikan sekolah maupun perguruan tinggi. Ketika upaya pikiran untuk meraih keunggulan ditekan, misalnya dengan menolak praktik *elenchus*, orang cenderung merasa tidak nyaman, frustrasi, dan malu saat berhadapan dengan pertanyaan fil-

safat yang menguji. Secara analogis, saat dorongan tubuh untuk meraih keunggulan dibatasi, respons serupa akan muncul.

Sebagai ilustrasi, seseorang mungkin masih mengalami konflik seperti orang Barat yang berhadapan dengan adat Tahiti dalam *Supplement to Bougainville's "Voyage"* karya Denis Diderot (1713–1784). Dalam teks filsafat tentang pendidikan seksual (1772) yang berani, Diderot yang kosmopolit mengandaikan pembacanya memegang keyakinan kuat tentang keluarga inti dan seksualitas, lalu membuka gambaran upacara yang sarat nuansa estetik:

> Perempuan Tahiti muda [yang] dengan sukacita menyerahkan dirinya ke pelukan pemuda Tahiti dan menanti tak sabar hari ketika ibunya, yang berwenang melakukannya karena ia telah puber, membuka selubungnya dan menampakkan payudaranya. Ia bangga bisa membangkitkan hasrat laki-laki, menarik tatapan penuh cinta orang asing, kerabatnya sendiri, bahkan saudara-saudaranya sendiri. Di hadapan kami, tanpa malu, di tengah kerumunan orang Tahiti polos yang menari dan meniup seruling, ia menerima belaian pemuda yang telah dipilih oleh hati mudanya dan dorongan rahasia indranya. ([1772] 2001, 190)

Bagian ini sampai sekarang masih bisa memicu banyak pikiran dan rasa; juga tetap menantang pandangan konvensional tentang kebebasan, hasrat, keibuan, poliamori, keintiman, ketelanjangan, dan banyak hal lain. Penting juga dicatat, Diderot menyajikan ritus peralihan ini dengan keterbukaan yang mencolok. Sulit memastikan seberapa jauh penggambaran sastra ini adalah invensi artistik (atau mungkin salah tafsir atas peristiwanya), tetapi jelas Diderot ingin "bermain" dengan nilai-nilai Barat. Nuansa vital kehidupan erotik dirayakan dengan hormat—bahkan bisa disebut artistik—dalam pertunjukan yang diwujudkan tubuh untuk membangkitkan "perasaan yang menyehatkan," yakni perasaan ketika unsur erotik menjadi komponen estetik (Diderot [1772] 2001, 190).

Kepekaan semacam ini kemungkinan beresonansi dengan Shusterman, yang mendedikasikan dua tulisan penting untuk mendorong pendidikan erotik dalam SA, sebuah proyek yang berbenturan dengan estetika Barat, tempat "prasangka lama dan ketakutan yang terepresi" masih dominan (Shusterman 2006a, 224–25; lihat juga Shusterman 2007).

Pembahasan estetika terkait pengalaman erotik sering memunculkan ketidaknyamanan dalam budaya yang "membatasi pengalaman estetik secara sempit pada pengalaman karya seni," dan yang "membatasi pengalaman seksual pada kopulasi yang miskin imajinasi, mekanikal buta, dan tanpa kepekaan" (Shusterman 2006a, 226). Memang, bahkan istilah umum untuk organ seksual—"vagina" dan "penis"—bersifat medis, dipengaruhi anatomi, bukan pencarian artistik, spiritual, atau filosofis akan makna. Apa yang mengkhawatirkan ialah istilah ilmiah seperti ini justru lazim dipakai untuk menilai kehidupan seksual kita, bahkan diri kita sendiri. Sebagai latihan, saya mendorong pembaca mempraktikkan estetika bahasa dengan mempertimbangkan tiga kata berikut: "vagina," "cunt," dan "yoni."[10.8]

10.8 VAGINA berasal dari kata Latin yang berarti "sarung" atau "selubung", dan kini didefinisikan sebagai "saluran pada tubuh perempuan atau hewan betina antara organ kelamin luar dan rahim" (*Oxford Dictionary*).

Kata CUNT, meskipun dalam penggunaan umum kontemporer kata ini sering dipahami sebagai vulgar dan merendahkan, pembaca perlu mengingat bahwa dalam lima puluh tahun terakhir kata tersebut telah direklamasi oleh banyak pemikir dan seniman feminis (lihat Muscio, 2002). Pertimbangkan pula refleksi Bakhtin mengenai kata-kata yang termasuk dalam lapisan tubuh bagian bawah: dalam citra modern tentang tubuh individual, kehidupan seksual, makan, minum, dan buang air besar telah mengalami perubahan makna yang radikal; semuanya dipindahkan ke ranah privat dan psikologis, sehingga konotasinya menjadi sempit dan spesifik, terlepas dari hubungan langsung dengan kehidupan sosial dan keseluruhan kosmis. Dalam konotasi baru ini, kata-kata tersebut tidak lagi menjalankan fungsi filosofisnya yang dahulu ([1965] 1984, 231). Bakhtin berupaya menghidupkan kembali semangat tidak resmi budaya rakyat, yang "menentang keterputusan dari akar material dan jasmani dunia." Tugas ini, bertentangan dengan sentimen modern kita, dicapai melalui "degradasi", yakni menurunkan segala yang tinggi, spiritual, ideal, dan abstrak; sebuah proses "turun ke bumi", bersentuhan dengan bumi sebagai unsur yang sekaligus menelan dan melahirkan (20–21). Menurut Bakhtin, kata-kata

Shusterman jelas berharap pada kemanusiaan yang lebih progresif. Analisisnya mengambil inspirasi dari tradisi Yunani kuno, Cina, dan terutama India, lalu mengembangkan perspektif yang hidup dan inklusif. Sejalan dengan model SA, Shusterman berpendapat bahwa "seksualitas manusia terutama digerakkan oleh daya tarik dan kenikmatan ... dan karena itu pertunjukan seksual manusia dapat dan seharusnya dibuat lebih menyenangkan serta lebih bermakna melalui penerapan pengetahuan, metode, dan penghalusan yang diperoleh lewat belajar, berpikir, dan sensitivitas estetik" (2007, 61).

Pengalaman estetik erotik yang ditata dengan cermat bisa mencakup, tetapi tidak terbatas pada, "penataan panggung pertunjukan seksual," berbagai "mode pemanasan," serta "posisi koitus," dengan mempertimbangkan "ukuran (dan kadang juga tekstur) genital, kuatnya hasrat, dan waktu yang dibutuhkan untuk memuaskannya" (Shusterman 2007, 62–3). Kuncinya, orang perlu berusaha (dan karena itu belajar)

semacam itu sarat dengan makna yang direpresi yang menghubungkan kita bukan sekadar dengan diri privat, melainkan dengan bumi dan dengan "karakter kosmis sekaligus kolektif manusia" (19). Dengan demikian, Bakhtin menyingkap kesenjangan semantik berabad-abad lamanya, tempat kita dapat menemukan kembali makna regeneratif kehidupan duniawi dan bahasa lapisan tubuh bagian bawah: "Cacian dan sumpah serapah atau perkataan kotor modern hanya mempertahankan sisa-sisa mati dan sepenuhnya negatif dari konsep tubuh grotesk ... hampir tak ada yang tersisa dari makna ambivalennya; yang bertahan hanyalah sinisme telanjang dan penghinaan. ... Namun akan menjadi konyol dan munafik jika kita menolak daya tarik yang masih dimiliki ungkapan-ungkapan ini bahkan ketika tanpa konotasi erotis. Ingatan samar tentang kebebasan dan kebenaran karnaval masa lalu masih tertidur dalam bentuk-bentuk cacian modern ini. Persoalan vitalitas linguistiknya yang tak tertekan itu belum pernah benar-benar dibahas secara serius" (28). "Energi terbaik sering tersembunyi di balik sumpah serapah atau perkataan kotor paling keras. Seakan-akan semua pantat yang diperlakukan buruk sedang menunggu saat balas dendamnya di masa depan, ketika segala sesuatu kembali jatuh telentang,"—sebuah catatan sebanding dapat ditemukan dalam karya penting Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason* (1987, 148).

YONI adalah sebuah kata Sanskerta dengan makna kosmis yang tidak hanya menunjuk pada organ seksual perempuan, rahim, dan tempat asal, tetapi juga menjadi metafora kuat bagi daya regeneratif dan kreatif (lihat Dinsmore-Tuli, 2014).

meningkatkan pengalaman erotik estetik, alih-alih berharap seks yang memuaskan datang begitu saja. Seperti kata Shusterman,

> Kesatuan dalam keragaman adalah salah satu definisi keindahan paling menonjol dalam tradisi kita. Dalam seni erotik India, kekayaan ragam tidak hanya tampak pada keragaman pelukan, ciuman, garukan, gigitan, pukulan, belaian rambut, ritme waktu, suara cinta, posisi koitus (termasuk seks oral dan anal), bahkan cara berbeda menggerakkan penis di dalam vagina, tetapi juga pada cara berbagai ragam itu digabungkan menjadi kesatuan estetik. (2007, 64)

Dalam kerangka ini, peningkatan erotik sangat berbeda dari pemahaman umum tentang peningkatan seksual lewat intervensi medis dan farmasi. Alih-alih sekadar menelan obat lalu memakai kostum perawat atau dokter, praktik erotik SA bertujuan meningkatkan performa "dengan memberi perhatian khusus pada unsur-unsur mana dari berbagai mode itu yang paling pas dipadukan sehingga sekaligus merangsang dan memuaskan hasrat" (Shusterman 2007, 64).

Shusterman yakin praktik semacam ini punya tujuan mendalam. Secara lebih tradisional, pengalaman erotik yang artistik adalah obat kemonotonan (dan kebosanan), sehingga berdaya menguatkan "ikatan relasi intim" serta menjaga "daya tarik seksual dan cinta seksual" antarpasangan yang membantu "memelihara harmoni domestik dan juga stabilitas sosial" (2007, 65). Lebih spesifik, Shusterman menulis:

> Rangsangan yang kaya dan pematangan indra dalam *ars erotica*, bersama penguasaan dan penghalusan koordinasi motorik yang kompleks serta berbagai postur tubuh, niscaya membawa peningkatan kognitif yang signifikan bagi kemampuan sensoris dan motorik. Pengolahan persepsinya mencakup pendidikan untuk mengenali disposisi menetap sekaligus pikiran dan perasaan orang lain yang berubah-ubah, sehingga sang kekasih dapat merespons dengan tepat. ... Latihan perseptual semacam ini mengembangkan sensitivitas etis terhadap orang lain dan

> keragamannya. ... Sebaliknya, pengetahuan diri etis dan disiplin diri juga diperdalam serta dipertajam melalui praktik erotik yang menyelidiki hasrat dan hambatan kita sambil membentuk ulang keduanya, sekaligus menguji dan memurnikan pengendalian diri kita lewat penguasaan indra dan sensualitas yang artistik serta menyenangkan. (2007, 65)

Ini hanya satu contoh yang menunjukkan bahwa praktik SA yang bertujuan mengembangkan "kepekaan somatik", berujung pada hidup yang lebih terpenuhi (Shusterman 1999, 303). Agar dapat merespons lingkungan, orang-orang yang kita jumpai, dan teka-teki diri kita sendiri secara tepat, kita bukan hanya perlu memperkuat pikiran, tetapi juga tubuh yang hidup. Menurut Shusterman, ini salah satu fondasi pokok budaya yang utuh: "salah satu ukuran kualitas hidup dan kemanusiaan suatu budaya adalah tingkat harmoni tubuh-pikiran yang ia dorong dan tampilkan" (2006b, 3). Dampak SA (dan EA) terhadap pertanyaan tentang hidup yang layak dijalani, yang inheren dalam fenomena budaya, akan dibahas pada bagian penutup.

10.7 PENUTUP: KELALAIAN, KEBUDAYAAN, DAN ALAM LIAR

Meski Saito dan Shusterman menyoroti ranah estetika yang berbeda, pandangan mereka bisa dipertemukan dalam satu posisi filsafat perawatan dan mengajak untuk mempraktikkan estetika, *belajar* berelasi dengan diri sendiri dan lingkungan sekitar, termasuk orang lain serta ciptaan lain yang berdaya rasa. Saito dan Shusterman, keduanya pemikir sekaligus praktisi, sama-sama menekankan bahwa perhatian pada dimensi estetik dalam hidup kita memengaruhi bukan hanya cara kita memahami diri, tetapi juga nilai, komitmen, dan gaya hidup kita. Karena itu, seperti diharapkan Schiller, pendidikan estetika yang dipraktikkan dan dieksplorasi secara kolektif dapat berdampak positif pada pembentukan budaya dan masyarakat yang berkembang secara sehat. Di sini saya ingin

menyoroti klaim-klaim yang lebih spesifik dari Saito dan Shusterman terkait hal tersebut.

Seperti kita ingat, Saito melihat kaitan estetika dengan seni sebagai hambatan utama bagi evolusi estetika menjadi proyek yang lebih luas dan lebih proaktif secara kultural. Seluruh jalur argumen Saito bertumpu pada ketegangan halus antara dua konsep:m yaitu seni dan non-seni. Menurutnya, keterlibatan dengan realitas estetika sehari-hari yang non-seni itulah yang dibutuhkan untuk menumbuhkan bentuk baru literasi estetika. Dengan menyadari dimensi estetik dari hal-hal biasa, hidup saya menjadi lebih kaya. Sesuatu yang biasa perlu diapresiasi dengan ukurannya sendiri, tanpa dipaksa menjadi luar biasa atau artistik yang justru menarik kita kembali ke konvensi *artworld* Barat beserta respons estetik "berkelas" yang menyertainya (Saito 2007, 50; lihat juga 202–3, 245; Haapala 2005, 50–2).

Sadar akan ketegangan ini dan setelah menyatakan adopsi "sudut pandang multikultural, global" (Saito 2007, xxi), Saito mengajukan pertanyaan penting: "apakah mustahil melampaui batas antara seni dan non-seni?" (2007, 250). Mungkinkah "meruntuhkan batas" itu, melintasi perbatasan seni dan kehidupan biasa, sementara dorongan artistik kita tetap terpenuhi (251)? Selama kita bertahan pada ide bahwa seniman adalah persona khusus yang menyajikan "sepotong kehidupan sehari-hari sebagai karya seni," kita sekaligus menciptakan "jurang yang tak bisa dijembatani antara seni dan hidup" (252; lihat juga 39–40). Jurang ini adalah kekhasan budaya Barat, jebakan normatif; kita bisa tunduk padanya, sukarela ataupun tidak, atau mencoba perspektif alternatif.

Proyek Saito bersifat mencerahkan karena, tidak seperti banyak estetikus berpengaruh di masa lalu, ia mengakui legitimasi jalur non-Barat: "Kita dapat mempertimbangkan tradisi budaya yang tidak memberi tempat atau status khusus pada seni karena setiap

aspek kehidupan dijalankan dengan kepekaan artistik. Dalam budaya semacam itu, semua orang adalah seniman, dan setiap kegiatan adalah kegiatan artistik dalam arti dijalankan dengan kehati-hatian maksimal, keterampilan eksekusi, serta pencarian keunggulan dan keindahan" (2007, 41). Saito memberi contoh orang Bali yang berkata "kami tidak punya seni, kami melakukan semua hal sebaik mungkin," dan orang Navajo "yang mengintegrasikan ikhtiar artistik ke dalam kegiatan lain," semata karena "seni adalah cara hidup."[10.9]

Atas dasar antropologis ini, Saito mengakui bahwa "jika kita memperluas ranah seni hingga mencakup praktik-praktik budaya tersebut, pada dasarnya itu berarti meninggalkan estetika berpusat-pada-seni yang saya telaah ... karena tak akan ada lagi pembedaan antara seni dan non-seni" (2007, 42). Hal penting di sini adalah soal inklusi budaya. Salah satu cara melihat persoalan ini dalam dunia (atau masyarakat) multikultural, kelompok-kelompok budaya saling tertarik satu sama lain, tetapi keberadaan bersama mereka dan upaya menuju kemakmuran tidak harus meruntuhkan fondasi tiap budaya. Dalam dunia (atau masyarakat) lintas-budaya, inklusi berarti adopsi sukarela atas cara hidup asing, dan karena itu menuntut pengorbanan pribadi. Maka, salah satu lintasan yang layak adalah melepas sepenuhnya gagasan memikat tentang "seni" dan "seniman," lalu memilih mewujudkan kecenderungan ekspresif kita, yang jelas terlihat pada anak-anak, guna mengembangkan kepekaan estetik dan kreativitas. Seperti alam liar, cara hidup ini merayap di pinggiran budaya Barat.[10.10]

10.9 Saito 2007, 41; lihat Rader & Jessup 1976, 116; Witherspoon 1996, 737.

10.10 Filsafat sebagai cara hidup bukan sekadar jalur karier atau hobi, ia merupakan penafsiran umum atas gaya hidup filosofis yang berakar sejak zaman kuno. Belakangan ini, pendekatan tersebut kembali mengemuka melalui minat terhadap karya dan kehidupan Michel de Montaigne (1533–1592) serta para pemikir seperti Foucault, Nietzsche, Dewey, Wittgenstein, dan Pierre Hadot (1922–2010). Namun, unsur estetik atau artistik dalam pendekatan terhadap kehidupan filosofis ini masih jarang diselidiki, sebagian karena status khusus yang arbitrer atas estetika dan seni dalam kebudayaan Barat.

Namun tampaknya preferensi kultural Saito tidak bergerak ke arah itu. Di akhir bukunya, ia menulis: "Saya menduga akan ada perdebatan atas pandangan-pandangan spesifik saya. Karena itu, diskusi sebelumnya saya posisikan sebagai inisiasi untuk eksplorasi lanjutan, bukan teori definitif tentang estetika sehari-hari" (2007, 243–4).

Pada bagian berikut, saya ingin mengkritik satu komitmen menyeluruh dari Saito (dan Shusterman). Sembari kembali mengingatkan pembaca bahwa "saya tentu menyambut dan mendukung perluasan cakupan estetika lewat mode eksplorasi multikultural dan global" (Saito 2007, lvii), pada akhirnya Saito memperluas batas kehidupan estetik dengan syarat-syarat yang ditentukan budaya Barat:

> Problem ketika kita memeriksa kehidupan estetik *kita* (*Barat kontemporer*) dengan bantuan catatan antropolog dan sejarawan tentang praktik estetik yang asing bagi kita adalah: seolah satu-satunya cara mengakui kehidupan estetik kita yang berlapis adalah dengan mengasimilasi atau mendekatkan diri pada tradisi budaya atau historis yang asing itu. ... Padahal, kehidupan estetik kita dalam konteks keseharian sudah kaya dan akrab bagi kita. Menurut saya, kita tidak perlu mengeksotisasi isinya; kita juga tidak harus menjadi ahli tradisi Bali, Navajo, Inuit, atau Heian, ataupun mengadopsi pandangan dunia mereka, untuk meneliti aspek-aspek kehidupan estetik keseharian kita yang selama ini terabaikan. (2007, 42; cetak miring ditambahkan)

Saito berpendapat bahwa kita tidak perlu belajar dari tradisi-tradisi tersebut untuk bisa mencabut "permata" dari "kehidupan estetik [Barat] kita yang berlapis-lapis" (2007, lvii). Implikasinya dari pernyataan ini ialah kita tentu bisa meminjam gagasan dan pendekatan dari tradisi lain (seperti Saito meminjam dari Jepang, atau Shusterman dari Tiongkok), tetapi hanya untuk menyegarkan kehidupan Barat yang sudah familiar dan didominasi gaya hidup urban, agar lebih menarik dan berkelanjutan. Jika kita memilih menggeser cara hidup dan nilai secara lebih serius berdasarkan tradisi lain, kita dianggap

beresiko mengeksotisasi isi kehidupan (estetik) Barat kita. Menurut saya, posisi Saito tentang budaya dan kesejahteraan ini problematis. Saya sepenuh hati mengapresiasi filsafat Saito dan penggunaan lensa multikulturalnya, tetapi saya melihat bahwa saat ini "mode eksplorasi global" justru berhadapan dengan persoalan global yang berat, oleh karena itu menuntut perubahan cara kita melihatnya.

Ini momen yang tepat untuk bertanya: bagaimana budaya berevolusi? Perhatikan Shusterman yang menyebut tiga jenis "politik kebudayaan." Cara paling jelas adalah ketika pemerintah "menggunakan kekuasaan politiknya untuk memajukan tujuan budaya tertentu yang dianggap layak dikejar," misalnya membangun atau membakar teater dan monumen, memperluas atau menghapus skema hibah (Shusterman 2012, 167). Fenomena yang lebih baru terjadi ketika kelompok-kelompok yang diasingkan "terlibat dalam aktivitas politik bercorak budaya yang khas demi memajukan bukan hanya tujuan budaya mereka, tetapi juga status politik dan sosial mereka" (169); di sini kita bisa mengingat multikulturalisme dan LGBTI+ sebagai dua gerakan budaya penting. Aktivisme kolektif jenis kedua ini, lewat teori dan praktik, dapat memperluas cakrawala budaya pemerintah. Terakhir, jenis ketiga pada awalnya tidak berfokus pada kebijakan ataupun kepentingan kelompok. Pendekatan ini membuka kemungkinan perubahan budaya dengan "mengkritik dan merekonstruksi cara hidup, cara bicara, cara bertindak, dan cara berpikir yang mapan, sekaligus mengusulkan cara hidup baru" (169).

Baik Saito maupun Shusterman membayangkan proyek mereka membawa perubahan budaya dengan menarik perhatian kita pada aspek-aspek keseharian yang selama ini diabaikan, sekaligus mendorong cara hidup baru. Namun, batas perubahan itu ditentukan nilai dan budaya urban mereka, yang tidak lagi sepadan dengan situasi global kontemporer. Saya berharap ini tidak benar; saya berharap kita masih

punya lebih banyak waktu. Untuk menajamkan dan memperkaya proyek filosofis literasi estetika, Saito dan Shusterman mengusung pengolahan cara-cara yang umum tetapi terasa asing, agar kita bisa hidup lebih baik dalam konteks lingkungan urban yang sudah akrab. Lebih jauh, jika Saito benar bahwa objek-objek biasa dalam hidup kita diabaikan, dan jika tubuh kita juga diabaikan sebagai sumber pemahaman diri seperti ditekankan Shusterman, maka itu berarti kita gagal berelasi secara memadai bukan hanya dengan fenomena paling mendasar di sekitar kita, tetapi juga dengan siapa diri kita sendiri. Kedua perumusan dasar literasi estetika kontemporer ini tidak sungguh memperhitungkan ranah yang paling intim sekaligus paling luas yaitu alam liar, yang kini diabaikan, dikuras, dan dibantai layaknya belum pernah terjadi sebelumnya.

Kelalaian adalah kebalikan dari perawatan; rasa puas diri dan pengorbanan punya dinamika yang serupa. Sangat penting menandai rasa mendesak yang harus bisa kita salurkan sebagai filsuf dalam kerja kita, jika tujuan kita adalah mengejar pemahaman dan memberi arahan dalam situasi global yang konkret. Lingkungan bersama kita sedang terancam pemanasan global, yang secara langsung melemahkan kemungkinan hidup yang berkembang, dan nyaris tak tampak rasa urgensi itu dalam karya dua filsuf ini (lihat Saito 2017, 141–45, 205, 215). Krisis lingkungan global sudah gawat, menuntut perubahan gaya hidup yang segera dan drastis. Untuk menegaskan pengamatan ini, saya menghubungi Bill McKibben, salah satu aktivis lingkungan terkemuka dunia. Bill tegas: "planet ini sudah jauh keluar dari zona nyamannya, jadi kita pun harus keluar jauh dari zona nyaman kita." Zona nyaman kita berada pada kehidupan kota, di gedung dan benda-benda buatan manusia yang juga membentuk lingkungan regional. Dan Saito maupun Shusterman menawarkan cara merawat kodrat kita yang enigmatik, bahkan kosmik, hanya dari sudut pandang budaya urban.

Visi perubahan budaya Saito, termasuk promosi kesejahteraan berbasis kesadaran estetik, cenderung menuju solusi-sipil, dan rujukannya pada alam liar sangat minim (lihat Saito 2007, 132–3; 2017, 69). Misalnya, saat mendukung gerakan "environmentalisme sipil," Saito berargumen bahwa perubahan yang dibutuhkan bisa terjadi sejauh kita berpartisipasi dalam lingkungan keseharian sehingga tumbuh "afeksi dan keterikatan"—atau perawatan—serta melalui "promosi dan dukungan bagi objek dan lingkungan yang dirancang secara peka" (2007, 99, 239; lihat Sepänmaa 1995, 15). Ini adalah perawatan yang berpusat pada kota:

> Merawat, rasa hormat, kepekaan, pertimbangan terhadap yang lain, entah manusia maupun non-manusia, harus menjadi fondasi moral masyarakat yang baik, sekaligus hidup yang baik. Dikelilingi dan dapat menikmati kemudahan, kenyamanan, dan kenikmatan estetik dari artefak menumbuhkan rasa memiliki; lingkungan semacam itu memberi tahu kita bahwa kebutuhan, minat, dan pengalaman kita dianggap penting dan layak diperhatikan. Pada gilirannya, itu mendorong kita mengadopsi sikap yang sama terhadap orang lain, bukan hanya dalam interaksi langsung, tetapi juga dalam berurusan dengan objek dan lingkungan. Kita jadi lebih terdorong merawat ruang publik agar tetap baik, membersihkan rumah dan halaman, menanam bunga, menyusun dokumen yang ramah pembaca, dan menyajikan makanan yang bukan hanya bergizi dan enak, tetapi juga mencerminkan perhatian dan kesadaran. (2007, 240–41; lihat juga 244)

Bagi Saito, perubahan radikal hanya bisa datang dari dalam, dari perubahan sikap dan disposisi kita, dari menemukan rasa memiliki dalam praktik merawat, bukan dari teori tanpa henti dan kepatuhan pada konvensi. Nah, meski saya juga percaya perubahan budaya besar berawal dari transformasi pribadi, saya pesimis perubahan cara berpikir semacam itu bisa lahir dari lingkungan urban. Pada 2021, sulit menerima bahwa

perawatan pada "permata tersembunyi" kehidupan kota cukup untuk membentuk kerangka pikir dan tubuh bagi jenis perubahan yang sekarang dipertaruhkan.

Masalah yang sama juga melemahkan visi proyek Shusterman. Benar bahwa pengayaan somatik bukan hanya memperkaya pengalaman dan rasa hidup seseorang, tetapi juga membuka jalan ke "kedalaman diri dan karakter," dan implikasinya ke kedalaman proyek budaya kolektif:

> Dengan mengkritisi secara tajam ideal-ideal sempit budaya kita tentang penampilan dan kepuasan somatik, sambil mengeksplorasi gagasan alternatif tentang keindahan tubuh dan sumber kenikmatan somatik, somaestetika jelas dapat membantu memperbaiki "rasa tentang siapa diri mereka" dan "apa yang penting bagi mereka," serta mendorong cara baru berbicara tentang diri kita yang berwujud tubuh, cara yang lebih membebaskan dan memuaskan. Melalui kritik komparatif dan eksplorasi berbagai disiplin somatik serta bagaimana disiplin itu dapat dimasukkan secara produktif ke dalam proyek filsafat sebagai seni hidup, dan lebih jauh melalui praktik nyata disiplin tersebut dalam hidup seseorang, somaestetika tidak hanya menawarkan usulan pengolahan diri, tetapi juga sumber daya bagi "harapan sosial" dan "program aksi yang dapat dijalankan." (Shusterman 2011, 158; lihat juga Shusterman 2012, 189)

Seperti EA, SA punya potensi menyembuhkan banyak penyakit sosial, karena keduanya menekankan pengolahan diri dalam lingkungan tertentu. Dalam masyarakat multikultural, misalnya, proyek Shusterman untuk memahami *soma* bisa menjadi cara membongkar "permusuhan etnis dan rasial" yang sering berakar pada "prasangka mendalam yang bertanda somatik, berupa rasa tak nyaman samar yang dipicu tubuh asing, perasaan yang dialami secara implisit dan karena itu tertanam di bawah tingkat kesadaran eksplisit" (2006b, 4). Memang, "cengkeraman visceral prasangka" tidak bisa diurai oleh pikiran saja (4–5). Namun, fil-

safat Shusterman sebagai cara hidup tetaplah cara hidup urban. Tertarik pada budaya pop maupun budaya tinggi, Shusterman terus-menerus melewati begitu saja lingkungan alam, terutama bentuk-bentuk liarnya, seperti hamparan air dan daratan yang luas. Saat menelusuri berbagai praktik artistik menuju penciptaan diri, Shusterman nyaris menyentuh pertimbangan somatik atas alam liar ketika ia berada di Zen Dojo di pedesaan Jepang. Rimba hanya muncul sekilas sebagai "bentang laut alami yang sublim," semacam latar indah bagi aktivitas meditatif (2012, 305).

Saya terganggu juga terkait fakta bahwa pemahaman-diri dalam EA dan SA dibentuk di dalam aspirasi budaya urban, seolah bentuk pembentukan diri dan kerja sama manusia ini adalah ukuran final dari potensi susunan dan kecenderungan manusia—dari kemanusiaan itu sendiri. Kedua proyek estetika ini memang menawarkan filsafat perawatan yang luar biasa. Namun, cakrawala perhatian yang dibuka tetap dibatasi kepentingan urban; sekalipun kepentingan itu mendorong transformasi budaya yang sangat dibutuhkan, saya sulit membenarkan pengabaian terhadap alam liar—sebuah tubuh yang ekspresif secara kosmik. Perhatikan definisi estetika sehari-hari dari Shusterman, yang menyebut istilah ini punya makna ganda: "Walau keduanya sama-sama menyangkut apresiasi objek biasa atau peristiwa lumrah, gagasan pertama menekankan kebiasaannya hal-hal itu, sementara yang kedua menekankan bagaimana hal-hal itu dapat dipersepsi lewat apresiasi estetik yang terfokus secara khas sehingga mentransfigurasi mereka menjadi pengalaman yang lebih kaya makna" (2012, 303).

Kualitas EA dan tubuh memang sama-sama biasa—kita terbiasa menganggapnya begitu saja—dan alam liar juga demikian. Tampaknya Saito dan Shusterman sama-sama berupaya menyelamatkan *examined life* yang dipahami hampir sepenuhnya dalam lingkungan urban, lingkungan yang menuntut ongkos besar dari alam demi bisa berkembang. Orang hanya bisa bertanya: mengapa alam liar tidak tampil

dalam proyek-proyek budaya ini sebagai objek keterlibatan estetik sehari-hari, padahal parameternya bisa ditransfigurasi oleh sesuatu yang melampaui kapasitas manusia mana pun, juga ciptaan manusia mana pun, termasuk budaya? Mungkin karena alam liar berada di luar zona nyaman kita.

Apa kualitas EA dalam alam liar? Bagaimana kualitas itu memengaruhi kita? Apa yang ia ungkap tentang agensi kita? Praktik dan tindakan apa yang dipicunya? Apa yang akan diajarkan *soma* tentang keberadaan kita saat berjumpa rimba? Jenis filsuf seperti apa, dan makna seperti apa, yang muncul di alam liar?

Karena tujuan kita di sini adalah menentukan fondasi yang mungkin bagi literasi estetika kontemporer, cukup kita tetapkan beberapa langkah awal. Satu contoh sederhana menunjukkan bagaimana, pada tingkat normatif, kita justru terhalang dari pengalaman di alam liar. Mungkin cara paling umum menghabiskan waktu di alam adalah berwisata ke taman nasional. Dikelilingi alam liar, kita menikmati perjalanan ke suatu tujuan, hampir tak melihat manusia lain. Namun taman nasional tetaplah taman, dan karenanya ditandai jalan dan jalur. Jalur di alam seperti jalan utama di kota. Sulit memahami budaya kota jika kita hanya dituntun berjalan dalam satu baris, lewat rute yang entah dirancang siapa dan untuk tujuan apa. Sulit menemukan pertunjukan band *post-punk* bawah tanah legendaris di jalan utama kota. Dalam kota sungguhan, seperti Berlin kontemporer, jejak budaya yang berharga sering ditemukan di luar atau di bawah jalan utama dan toko-toko—di luar atau di bawah budaya arus utama. Sama halnya dengan fenomena alam yang tak terbatas (dan sering memanggil) muncul, bergerak, berinteraksi, menua, melapuk, merayap, berubah warna, dan terbang jauh dari jalur resmi, masuk ke wilayah belantara.

Budaya-budaya kuno yang sudah punah atau masih hidup, mengembangkan banyak upacara pendewasaan yang mengesankan untuk

menandai tumbuhnya kebijaksanaan praktis seseorang, sebagian diuji lewat rentang waktu panjang, sunyi, dan terapeutik. Salah satu ritus yang indah sekaligus menantang adalah *Walkabout* yang dipraktikkan masyarakat Aborigin Australia, kebudayaan tertua di planet ini. Kita memang tidak tahu banyak soal laku spiritual ini, tetapi tujuan puncak *Walkabout* adalah mengikuti siapa dirimu yang sedang menjadi (*becoming*), tugas yang seirama dengan banyak filsafat perawatan di Barat maupun Timur.

Sebagai syarat paling mendasar bagi pengalaman, alam liar adalah habitat kita. Ia menawarkan caranya sendiri untuk belajar menjadi manusia, ketika kita menjelajah dan mengecap kerja indra kita.

Tinggalkan ponsel dan catatan, berjalanlah tanpa banyak rencana. Mulai dari jalur resmi, dari yang familiar; cari panduan; usahakan menghindari beruang, ular laut, laba-laba *black widow*, dan makhluk lain yang tak mengenal ampun. Lawan dorongan untuk terus mencari pembaruan, mengabadikan momen, atau terus ngemil. Ulangi. Lepaskan sepatu, jika memungkinkan; mengembaralah tanpa tujuan, amati dan respons, tanpa memburu kesimpulan. Tetap waspada, dengarkan hasrat-hasratmu, sentuh instingmu. Untuk berkenalan, bersedialah disengat lebah, ditempeli lintah. Pelajari cara bereaksi di air dingin dan panas, belajar berdarah, menghadapi salah gerak otot dan berbagai hambatan, ketakutan, juga agresi. Lihat apakah bermain itu mungkin; ambil risikonya. Lihat apa yang dibutuhkan untuk mendekati burung, membuat bunyi, memanjat dahan, mendengar, menyelam mencari mutiara.

Refleksikan ulang, bingkai ulang, lepaskan pola pikir lama, menjadi, menjadi bagian dari sesuatu. Bentuk praktik gaya bebas yang parahistorik ini hanyalah satu penghubung agar kita bisa menilai kembali komitmen kita yang katanya lebih unggul pada budaya dan gaya hidup urban, sebuah ikhtiar manusia yang megah, namun kini nyaris tak berkelanjutan.

Keluar dari zona nyaman berarti mengambil risiko. Di alam liar, kita masuk bukan hanya ke ranah dasar pendidikan estetik, tetapi juga ke sesuatu yang secara visceral lebih besar daripada yang bisa ditangkap dan dipelajari. Alam liar itu meneguhkan hidup sekaligus meluruhkan ego. Tragisnya, jika Anda mengajak teman, kekasih, kolega, atau orang asing untuk berkelana, besar kemungkinan mereka akan kebingungan. Anak kecil mungkin justru akan terkejut gembira, lalu mengikuti langkah Anda dan bisa jadi memimpin Anda juga. Sejauh itulah kita terasing dari alam, dan dari masa kanak-kanak.



Gambar 10.2: Fotografi oleh David Pattinson.

REFERENSI

Adorno, Theodor and Max Horkheimer. (1947) 2002. *Dialectic of the Enlightenment*. Edited by Gunzelin Schmid Noerr. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press.

Bakhtin, Mikhail. (1965) 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Descartes, René. (1641) 2004. *Meditations on First Philosophy*. Prepared by Jonathan Bennett. http://earlymoderntexts.com.

Diderot, Denis. (1772) 2001. *Supplement to Bougainville's "Voyage."* Indianapolis: Hackett.

Dinsmore-Tuli, Uma. 2014. *Yoni Shakti*. London: Pinter & Martin.

Foucault, Michel. (1976) 1980. *History of Sexuality Vol. 1: An Introduction.* Translated by Robert Hurley. New York: Pantheon.

Foucault, Michel. (1984) 1986. *History of Sexuality Vol. 2: The Use of Pleasure.* Translated by Robert Hurley. New York: Pantheon.

Haapala, Arto. 2005. "On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place." In *The Aesthetics of Everyday Life*, edited by Andrew Light and Jonathan M. Smith, 39–55. New York: Columbia University Press.

Hunter, Ian. 2002. "The Morals of Metaphysics: Kant's Groundwork as Intellectual Paideia." *Critical Inquiry* 28, no. 4: 908–929.

Hunter, Ian. 2007. "History of Philosophy and the Persona of the Philosopher." *Modern Intellectual History* 4, no. 3: 571–600.

Kant, Immanuel. (1790) 2002. *Critique of the Power of Judgement*. Edited by Paul Guyer. Translated by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.

Laertius, Diogenes. (1925) 1991. *Lives of Eminent Philosophers*. Translated by R.D. Hicks. Cambridge, MA: Harvard University Press. Written in the 3rd century CE.

Mandoki, Katya. 2007. *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Aldershot: Ashgate.

Muscio, Inga. 2002. *Cunt: A Declaration of Independence*. Berkeley: Seal Press.

Nietzsche, Friedrich. (1881) 1997. *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*. Edited by Maudmarie Clark and Brian Leiter. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, Friedrich. (1882) 2001. *The Gay Science, With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*. Edited by Bernard Williams. Translated by Josefine Nauckhoff. Poems translated by Adrian del Caro. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, Friedrich. (1889) 2005. *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*. Edited by Aaron Ridley and Judith Norman. Translated by Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press.

Novitz, David. 1992. *The Boundaries of Art*. Philadelphia: Temple University Press.

Plato. 1892. *The Dialogues of Plato*. Translated by Benjamin Jowett. 5 vols. Oxford: Oxford University Press. These dialogues were written between the late 5th century to the middle 4th century BCE.

Rader, Melvin and Bertram Jessup. 1976. *Art and Human Values.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Saito, Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Saito, Yuriko. 2017. *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press.

Schiller, Friedrich. (1795) 1977. *On the Aesthetic Education of Man, In a Series of Letters*. Translated by Reginald Snell. New York: Frederick Ungar Publishing.

Sepänmaa, Yrjö. 1995. "Aesthetics in Practice: Prolegomenon." In *Practical Aesthetics in Practice and in Theory*, edited by Martti Honkanen, 13–17. Helsinki: University of Helsinki.

Shusterman, Richard. 1997. *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. New York: Routledge.

Shusterman, Richard. 1999. "Somaesthetics: a Disciplinary Proposal." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 3: 300–313.

Shusterman, Richard. 2006a. "Aesthetic Experience: From Analysis to Eros." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 2: 217–229.

Shusterman, Richard. 2006b. "Thinking through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics." *The Journal of Aesthetic Education* 40, no. 1: 1–21.

Shusterman, Richard. 2007. "Asian *Ars Erotica* and the Question of Sexual Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no. 1: 55–68.

Shusterman, Richard. 2009. "Body Consciousness and Performance: Somaesthetics East and West." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, no. 2: 133–145.

Shusterman, Richard. 2011. "Somatic Style." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, no. 2: 147–159.

Shusterman, Richard. 2012. *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sloterdijk, Peter. 1987. *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Spinoza, Benedict. (1667) 1955. *Ethics*. In *Works of Spinoza Vol. 2*, translated by R.H.M. Elwes. New York: Dover.

Tarkovsky, Andrey. (1977) 1994. *Time Within Time: The Diaries: 1970–1986*. Translated by Kitty Hunter-Blair. London: Faber and Faber.

Thoreau, Henry David. (1862) 2002. "Walking." In *The Norton Book of Nature Writing*, edited by Robert Finch and John Elder, 180–205. New York: W.W. Norton & Company.

Witherspoon, Gary. 1996. "Navajo Aesthetics: Beautifying the World through Art." In *Aesthetics in Perspective*, edited by Kathleen M. Higgins, 736–742. Fort Worth, TX: Harcourt Brace & Company.

Xenophon. 1990. *Conversations of Socrates*. Edited by Robin Waterfield. Translated by Hugh Tredennick and Robin Waterfield. London: Penguin. First published in the 4th century BCE.

11
Estetika Kuno

MATTHEW SHARPE

KALAU mau sangat ketat, kita bisa bilang bahwa sebenarnya tidak ada "estetika kuno," setidaknya tidak dalam pengertian estetika yang muncul sebagai salah satu cabang filsafat pada abad ke-18 (Mason 2016, 3). Fokus para pemikir modern belakangan yang nyaris menitikberatkan pada *aesthêsis* atau bagaimana seni dan keindahan "membuat kita merasa", merupakan istilah asing bagi orang Yunani dan Romawi. Bagi mereka, dalam istilah kita sekarang, keindahan adalah sesuatu yang bersifat objektif. Namun, jika memakai sudut pandang yang lebih longgar, kita juga bisa mengatakan bahwa seluruh kehidupan Yunani secara bermakna bersifat "estetik," ditandai oleh penghayatan menyeluruh terhadap yang indah, *to kalon*. Sejak awal, seni terikat dengan ritual dan ibadah keagamaan. Orang Yunani klasik bahkan tidak punya sebutan yang lebih baik untuk manusia yang unggul secara etis selain *kalos k'agathos*—manusia yang indah dan baik. Bahkan istilah *kalon* sendiri, yang menunjuk pada keindahan, juga dipakai untuk menyebut kemuliaan tindakan atau karakter, bukan hanya keelokan fisik (Mason 2016, 64).

Bukan berarti orang Yunani dan Romawi tidak menghasilkan karya seni dalam jumlah besar. Pada masa Renaisans dan Pencerahan, arsitektur, lukisan, patung, dan sastra mereka dijadikan standar abadi oleh para seniman dan teoretikus seni. Sejak periode klasik (abad ke-5–4 SM), para seniman Yunani, bersama para filsuf, ikut merumuskan teori tentang keindahan dan seni, sekaligus berusaha menyusun "kanon" untuk penciptaan musik, arsitektur, patung, lukisan, retorika, dan puisi (Tatarkiewicz 1970, 24–25, 49–63).

Sebagai gambaran awal, kita bisa mengatakan ada empat ranah perhatian dalam "estetika kuno," jika istilah ini dipakai untuk menggambarkan upaya para penulis kuno memahami keindahan dan seni secara teoretis:

1. Upaya memahami keindahan (*to kalon*) sebagai kualitas "objektif" di dunia, yang melekat pada objek tertentu, manusia tertentu, dan alam.

2. Upaya memahami dimensi yang sekarang kita sebut "subjektif" sebagai respons manusia terhadap keindahan dan seni: bagaimana hal-hal indah menyenangkan atau menggugah kita, dan bagaimana pengaruhnya bisa membentuk diri, memurnikan kita dari keyakinan atau emosi negatif (*katharsis*), atau mengangkat moral kita agar menjadi warga dan manusia yang lebih baik (dalam *paideia*).

3. Upaya memahami bagaimana karya seni dari puisi hingga patung dihasilkan: apakah lewat kegilaan atau ilham, atau lewat kaidah teknis yang bisa dirumuskan, serta untuk tujuan apa karya itu dibuat.

4. Di antara poin (1) dan (2), ada upaya menelaah makna etis dan politis seni, mengingat kemampuan seni memengaruhi dan

> mengubah individu maupun kelompok secara kuat. Karena itu, pada Plato dan Aristoteles, pembahasan seni banyak muncul dalam dialog-dialog politik mereka, seperti *Republic* karya Plato dan *Politics* karya Aristoteles dengan cara yang hari ini biasanya tidak kita kaitkan dengan teori politik.[11.1]

Lewat empat fokus ini sebagai kerangka awal, pembahasan selanjutnya bergerak kurang lebih secara kronologis. Kita mulai dari praktik dan refleksi estetik para seniman serta penyair pra-klasik, lalu berujung pada pandangan para filsuf Stoa tentang seni dan keindahan. Seperti akan terlihat, pada penulis dan periode yang berbeda, ada pertimbangan yang menjadi dominan lalu meredup. Ini sekali lagi mencerminkan belum adanya subdisiplin filosofis tentang estetika dalam dunia klasik yang terkodifikasi seperti kita kenal sekarang.

11.1 ESTETIKA PRA-FILSAFAT YUNANI

Seperti ditegaskan Wladyslaw Tatarkiewicz, kita perlu berhati-hati sebelum menganggap bahwa pengalaman dan asumsi orang Yunani pra-filsafat tentang seni dan keindahan sama dengan kita sekarang (Tatarkiewicz 1970, 25–30, 166–167). Pertama, cakupan istilah-istilah kunci seperti *mousikê*, *poeisis*, dan *to kalon* berbeda dari padanan yang tampak mirip dalam bahasa kita—"musik," "puisi," dan "keindahan" (Mason 2016, 64). Selain itu, apa yang mereka anggap layak diungkapkan atau dihasilkan dalam seni, bagaimana sifat, jumlah, dan klasifikasi seni-seni itu, serta bagaimana mereka memahami apa yang dikerjakan seorang seniman saat mencipta karya sangat berbeda dari pandangan modern.

Satu kerangka penting untuk mendekati estetika kuno adalah setiap cabang seni—dari arsitektur dan patung sampai musik, puisi, dan

[11.1] Dalam uraian berikut, tanda (i), (ii), (iii), dan (iv) yang dicantumkan dalam tanda kurung akan merujuk kembali pada rubrik ini.

drama—tumbuh dari kultus politeistik dan praktik pemujaan masyarakat kuno. Homeros dan Hesiodos terutama bernyanyi tentang para dewa dan para pahlawan semi-dewa. Pencapaian utama arsitektur Yunani arkaik adalah kuil; para pematung awal memahat dewa-dewa, relief mitologis, dan peristiwa keagamaan pada pedimen kuil, atau membentuk figur telanjang laki-laki dan perempuan yang arketipal (*koroi*, *korai*) tanpa menonjolkan individualitas (Durant 1939, 221–226). Dalam musik, seni yang secara mitologis dikaitkan dengan Orpheus, dewa pemain lira, *paean* dikembangkan untuk memuji Apollo, *dithyramb* untuk memuliakan Dionysus, dan *prosody* sebagai pengiring prosesi keagamaan (Tatarkiewicz 1970, 18; Durant 1939, 228–230). Tarian juga lahir dari upacara keagamaan, demikian pula puisi yang sejak awal sangat lekat dengan pertunjukan musik. Kata Yunani *choreuein*, yang kelak melahirkan kata "chorus" dalam tragedi, awalnya berarti menari dan bernyanyi berkelompok. Musik suling (*aulus*) erat dengan kultus Dionysian, sedangkan permainan lira terkait ritual kurban dan ritus sakral lainnya (Tatarkiewicz 1970, 18–19). Kini ada konsensus bahwa tragedi Yunani muncul dari ritual Dionysian seputar pengurbanan kambing; kehancuran tokoh dalam cerita lalu berfungsi sebagai pengganti korban kurban (Burkert 1970). Komedi, kata Aristoteles, berasal dari *kômos*, prosesi religius ketika sekelompok laki-laki bernyanyi dan menari mengitari lambang falus seremonial (*Poetics* 1449a, bdk. 1448a;[11.2] Durant 1939, 230–233).

Sekali lagi, berbeda dari masa kini, seniman tidak terlalu dihargai sebagai seorang budayawan yang khas. Pematung dan arsitek tidak meninggalkan tanda personal pada karya mereka. Meski Terpander dari

[11.2] Rujukan terhadap teks-teks klasik dicantumkan berdasarkan nama penulis, judul karya, serta penanda lokasi yang konsisten di berbagai edisi dan terjemahan. Terkait kutipan dari terjemahan bahasa Inggris yang disertakan dalam bab ini, silakan merujuk pada bagian "Terjemahan Teks-Teks Klasik" di akhir bab guna mengetahui edisi terjemahan bahasa Inggris yang digunakan atau diadaptasi oleh penulis.

Lesbos dan Thaletas dari Kreta dikenal karena menetapkan "aturan" dalam musik (Tatarkiewicz 1970, 19), para aktor teater Yunani tampil dengan topeng bergaya. Saat pengarang tragedi besar Aeschylus wafat, ia ingin dikenang dalam epitafnya sebagai orang yang bertempur di Marathon (Mason 2016, 7). Ada beberapa alasan yang saling terkait di balik gejala ini—yang bagi kita tampak ganjil. Pertama, seni pada umumnya dianggap sebagai jenis *technê* (keterampilan); karena itu seni tidak dipandang jauh dari pekerjaan "rendahan" seperti tukang sepatu, penyamak kulit, pandai besi, dan sejenisnya. Sejauh penciptaan seni menuntut pengetahuan, ia dianggap mulia; sejauh ia menuntut kerja tangan, misalnya memahat batu, maka ia dianggap tidak bebas (Tatarkiewicz 1970, 29).

Pertimbangan kedua ialah orang Yunani dan Romawi tidak menempatkan kebaruan, kreativitas, atau imajinasi sebagai nilai utama. Tiga hal yang justru jadi ciri penting ideologi "genius" pascaromantik (Tatarkiewicz 1970, 24, 29). Seiring waktu, memang muncul tokoh-tokoh raksasa dalam arsitektur seperti Iktinos, dalam patung seperti Phidias atau Praxiteles, dan dalam lukisan seperti Apelles atau Zeuxis (Mason 2016, 13–14). Tetapi kebesaran mereka bukan terutama soal inovasi individual. Bagi Yunani dan Romawi, kebesaran seni hanya mungkin datang dari keindahan. Keindahan hanya mungkin muncul dari kedekatan pada atau idealisasi atas tatanan lebih besar yang diungkapkan atau diwakili oleh objek artistik itu. Pendekatan yang paling dekat dengan pemahaman modern muncul pada pandangan kuno bahwa para penyair berbeda dari seniman lain, ia diilhami secara ilahi: mereka lebih mirip peramal daripada pengrajin, posisi yang paling terkenal diungkapkan dalam *Phaedrus* karya Plato (244e–245a).

Musik dan tari dipahami orang Yunani sebagai seni yang paling ekspresif, sedangkan puisi baru perlahan dibedakan dari keduanya (Mason 2016, 14; Tatarkiewicz 1970, 18–19). Musik, sebagaimana

kemudian dikembangkan kaum Pythagorean, dianggap mampu mereproduksi atau mengekspresikan harmoni batin jiwa (Mason 2016, 3, 14). Istilah *mimêsis*, yang biasa kita terjemahkan sebagai "imitasi," mula-mula dipakai untuk menggambarkan ekspresi perasaan batin para penari melalui tari, sebelum kemudian diperluas mencakup representasi benda dalam kata, objek, dan gambar (Tatarkiewicz 1970, 16–17, bdk. 81–82). Di samping seni-seni ekspresif ini, ada seni konstruktif seperti arsitektur dan patung, meski menarik bahwa tidak satu pun dari kedua seni itu memiliki muse mitologis sendiri di antara sembilan muse (Tatarkiewicz 1970, 28). Kategori "seni rupa murni" dalam pengertian kita sekarang juga tidak punya padanan persis di dunia kuno, walaupun Yunani dan Romawi selalu membedakan seni yang memerlukan kerja manual dari seni-seni "bebas."

Dalam semua seni kuno, yang menonjol adalah gagasan bahwa yang indah dan menyenangkan bagi manusia—karena yang indah selalu menyenangkan—terutama adalah yang memiliki tatanan internal: *harmonia* atau *symmetria*; antara bunyi-bunyi, antara panjang garis atau kolom, antara bentuk dan warna, antara bagian-bagian tubuh (Tatarkiewicz 1970, 25–26; Mason 2016, 3, 66–67, 125). Dalam filsafat Pythagorean, musik diberi tempat tertinggi karena merekalah yang pertama kali menemukan kaitan antara rasio matematika dan interval musikal, seperti terts, kuint, dan oktaf (Anderson 1983; Mason 2016, 14, 66–67; Tatarkiewicz 1970, 81–82). Pada kuil-kuil Yunani, setiap bagian dibuat menurut rasio matematika, berdasarkan perhitungan yang bertumpu pada satuan modul—biasanya setengah lebar dasar kolom. Karena itu, Kuil Hephaestus di Athena adalah kuil enam kolom dengan 27 modul. Hubungan kolom dengan lorong tengah adalah 5:8, dan tiap triglif lebarnya satu modul, dengan perbandingan lebar triglif terhadap metop kembali membentuk rasio 5:8 (Tatarkiewicz 1970, 51).



Gambar 11.1: *Hephaestum di Athena*, dilihat dari arah tenggara, via Wikimedia Commons. Karya ini publik domain (CC0).

Rasio matematika serupa juga ditetapkan para pematung Yunani antara berbagai bagian tubuh manusia, bahkan pada tiga bagian wajah manusia: dahi, hidung, dan bibir hingga dagu (Tatarkiewicz 1970, 57–59).



Gambar 11.2: *Hermes dan bayi Dionysus*, karya Praxiteles, foto oleh Dwaisman via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 4.0.

Rasa tentang keteraturan matematis realitas inilah, bahwa bentuk-bentuk alam punya rasionalitas internal yang mengatur dan melandasi kemunculan "kanon": karya-karya yang mengodifikasi prinsip-prinsip arsitektur, patung, musik, bahkan tembikar vas yang indah (Tatarkiewicz 1970, 24–25, 49–63). Rasa yang sama juga mendasari kuatnya kaitan orang Yunani antara keindahan pada dirinya sendiri dengan bentuk tubuh manusia alami, yang terlihat jelas dalam melimpahnya patung dewa-dewa Olimpus berwujud manusia, para atlet, dan kemudian tokoh-tokoh manusia lain serta bust (patung dada) (Durant 1939, 217–218). Sebagaimana komentar ahli estetika besar Rusia, Alexei Losev:

> yang indah dalam dunia antik tampil ketika unsur-unsur fisik selaras satu sama lain dalam tubuh manusia yang sempurna, ketika prinsip kehidupan jasmani terpadu yang oleh orang Yunani disebut "jiwa", sepenuhnya merangkum semua unsur badani. Tubuh yang dibentuk sesuai prinsip ini adalah ideal yang dimaksud. Gejala keindahan terjadi ketika ideal itu termanifestasi dalam unsur-unsur fisik. (Losev [1963] 2000, I, 87; bdk. Grube 1927, 629)

Sebagai penutup bagian ini, perlu dicatat bahwa keindahan alam non-manusia tidak sepenuhnya luput dari perhatian Yunani maupun Romawi (P. Hadot 2010a). Bahkan, rasa akan keteraturan dan keindahan kosmis hadir dalam hampir semua filsafat kuno (kecuali kaum Skeptik) termasuk para pengikut Epicurus (341–271 SM), yang memandang dunia sebagai atom, ruang hampa, dan gerak. Pada berbagai periode di zaman kuno, kita menjumpai penyair dan filsuf yang melantunkan pujian atas indahnya dunia alam dan keunggulan hidup pedesaan yang dekat dengan alam. Banyak kuil Yunani dibangun di lokasi alam yang sangat sublim, seperti Kuil Apollo Sang Penyembuh di Bassae dan Kuil Poseidon di Tanjung Sounion (P. Hadot 2010b).

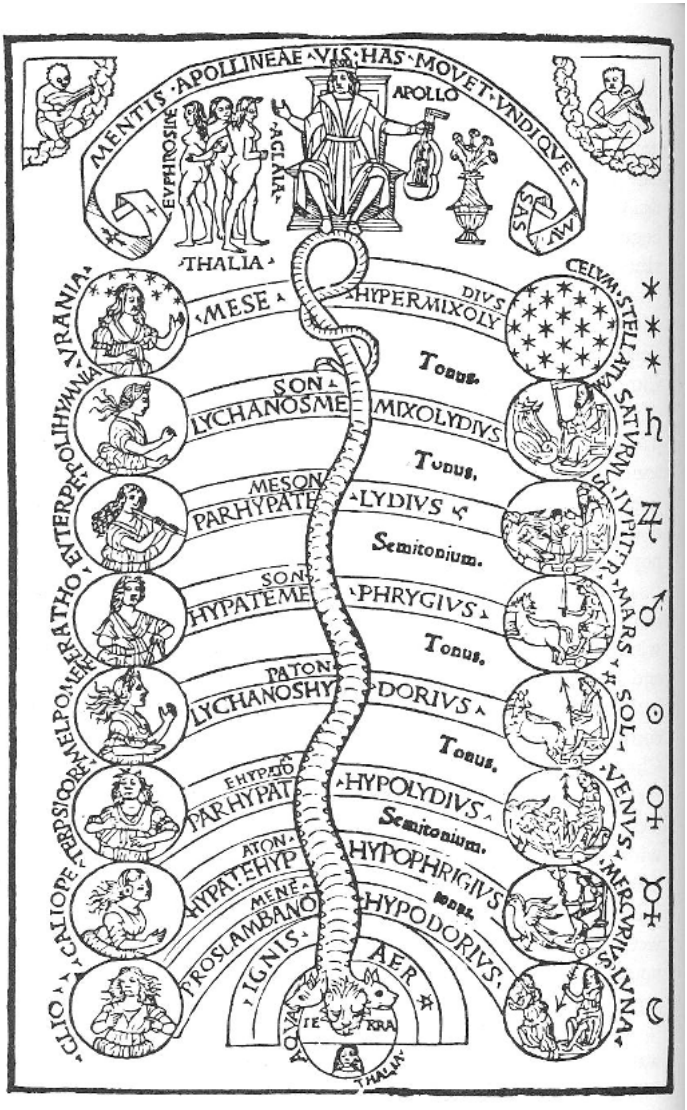


Gambar 11.3: *Kuil Apollo Sang Penyembuh di Bassae*, foto oleh Carole Roddato via Wikimedia Commons. Lisensi: CC BY-SA 2.0.

Banyak rumah Romawi yang digali di Herculaneum dan Pompeii pada abad ke-18 dipenuhi lukisan lanskap yang distilisasi secara halus (P. Hadot 2010a). Kalau pun ada kecenderungan umum, yang tampak justru meningkatnya apresiasi terhadap keindahan dunia alam seiring berjalannya era kuno, sebagaimana akan kita lihat nanti.

11.2 DARI PYTHAGOREANISME KE PLATO

Pythagoras (sekitar 570–490 SM) sering disebut sebagai tokoh yang mencetuskan istilah "filsafat." Dan di sekolahnyalah muncul rangkaian refleksi teoretis pertama yang cukup matang tentang fenomena "estetik." Tanda kutip itu penting. Seperti sudah disinggung, orang Yunani berutang pada kaum Pythagorean gagasan bahwa prinsip-prinsip matematika adalah "prinsip segala sesuatu," terutama berdasarkan riset mereka di bidang akustik (Tatarkiewicz 1970, 80–81; Mason 2016, 3, 14, 30, 66–67). Tetapi bagi kaum Pythagorean, yang paling indah bukan pertama-tama karya seni, melainkan kosmos itu sendiri: sebuah bola sempurna yang memuat segala sesuatu. Di luar musik, mereka relatif kurang tertarik pada seni-seni lain. Keindahan objektif yang dimaksud di sini (i) dicirikan oleh *harmonia*, "kesatuan dari banyak unsur dan kesepakatan di antara unsur-unsur yang bertentangan," seperti harmoni dalam musik (Tatarkiewicz 1970, 80; Mason 2016, 30). Pada puncaknya, harmoni itu dianggap tampak dalam lintasan planet yang teratur dan berbentuk sferis, menghasilkan "harmoni bola-bola langit" yang tak terdengar oleh kita karena bunyinya berlangsung terus-menerus.



Gambar 11.4: Dalam ukiran Italia Renaisans ini tertera Apollo, para Muse, bola-bola planet, dan rasio-rasio musik. *Music of the Spheres* (1496) karya Guillaume Le Signerre, via Wikimedia Commons. Karya ini publik domain.

Ada sumbangan kedua yang sangat menentukan dari kaum Pythagorean bagi estetika kuno. Sumbangan ini menyangkut dimensi subjektif pengalaman kita atas seni (ii). Menurut mereka, harmoni musik punya daya untuk membangkitkan sekaligus mengekspresikan perasaan, karena musik meniru (*mimesis*: imitasi/reproduksi) susunan batin jiwa atau *psyche* (psikologi atau pikiran; Anderson 1983). Karena itu, jenis musik yang berbeda, bahkan tangga nada yang berbeda, bisa memengaruhi jiwa pendengar dengan cara yang berbeda pula. Artinya, musik bisa dipakai sebagai *psychagogia*, penuntunan atau pengarahan jiwa, membawa pendengar menuju bentuk *ethos* (karakter) yang "baik" atau "buruk." Bahkan, dengan mengadaptasi keyakinan Orfik, kaum Pythagorean percaya musik bisa dipakai secara terapeutik untuk memurnikan orang dari afek negatif: disebut dengan proses *katharsis*. Seperti dikatakan Aristoxenus, "kaum Pythagorean menggunakan obat untuk membersihkan tubuh dan musik untuk membersihkan jiwa" (Tatarkiewicz 1970, 82). Menurut Damon dari Athena, seorang Pythagorean abad ke-5, bernyanyi dan memainkan musik dapat membentuk kaum muda menjadi berani, adil, dan disiplin secara batin (*eunomia*) (Lord 1978). Seluruh klaim ini kemudian berpengaruh kuat dan bertahan lama dalam estetika klasik, termasuk refleksi politik Plato dan Aristoteles tentang seni (iv).

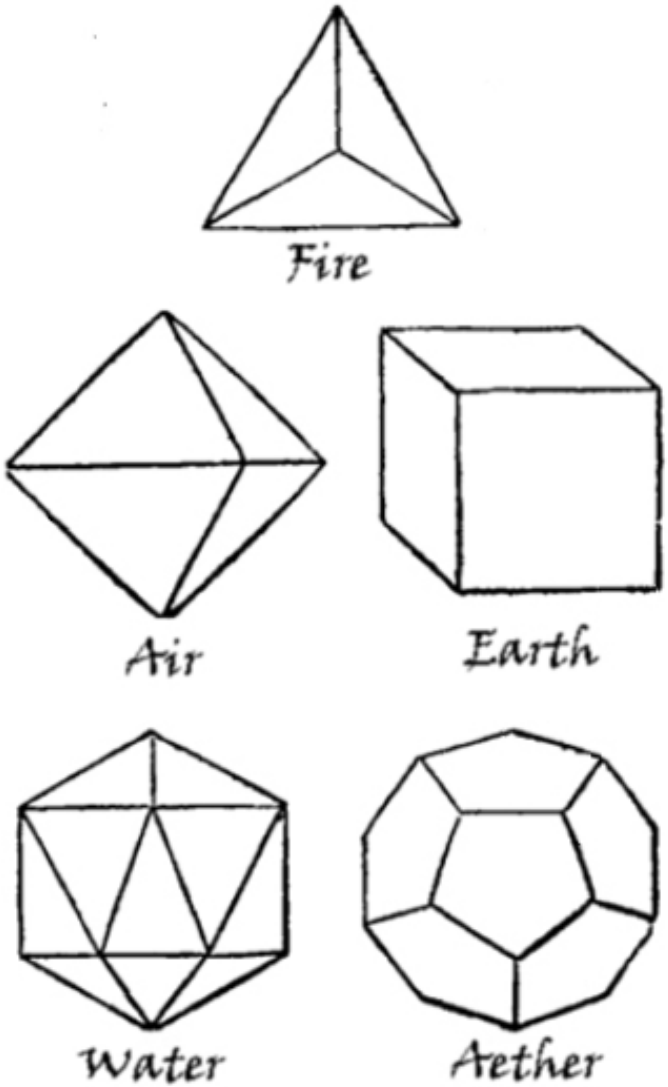
Dalam soal keindahan dan seni, seperti banyak topik lain, Plato (428/7–348/7 SM) menyampaikan gagasan berbeda di berbagai karyanya. Karena itu, para penafsir modern terpecah dalam membaca keseluruhan korpusnya: sebagian membedakan dialog awal "Sokratik" dari dialog "akhir"; sebagian berpendapat Plato menyasar tingkat pembaca berbeda melalui teks berbeda (Strauss 1964); sementara yang lain kembali pada pandangan kuno bahwa dialog-dialog tersebut perlu dibaca dalam satu urutan pedagogis terpadu, terkait proyek pembentukan murid ideal (Altman 2013). Keindahan dan seni dibahas

dalam *Ion, Gorgias, Hippias Major, Republic, Phaedrus, Symposium, Philebus, Statesman, Laws,* dan *Timaeus*.

Dalam *Gorgias* dan *Hippias Major*, Socrates versi Plato menampung sekaligus menguji opini umum Yunani tentang keindahan, termasuk pandangan yang juga muncul dalam *Memorabilia* karya Xenofon (Grube 1927, 271–273; Sider 2012; Tatarkiewicz 1970, 100–102). *To kalon* di sini bisa berarti yang "pantas" atau "serasi" (*to prepon*): apa pun (dari yang sublim sampai sehari-hari) yang bentuknya pas untuk tujuan dan keadaan manusia tertentu. Atau, keindahan adalah apa pun yang memberi kenikmatan. Atau, keindahan itu sesuatu yang berguna (*Hippias Major* 293e, 295c–296e).

Socrates ragu bahwa apa saja yang menyenangkan otomatis indah. Sebab itu akan membuat gejala estetik sepenuhnya relatif secara subjektif, dalam istilah kita sekarang. Soal apakah yang indah hanyalah yang serasi atau berguna, Socrates mencatat bahwa banyak hal yang serasi dan berguna justru bisa melayani tujuan buruk, misalnya pedang indah di tangan pembunuh. Padahal, baginya, yang indah secara aksiomatis juga selalu baik. Selain itu, ada banyak hal yang dikagumi orang Yunani sebagai *kalon* tidak sekadar "berguna," misalnya patung hias maupun tindakan keberanian rela berkorban (Tatarkiewicz 1970, 115–116).

Dalam dialog lain, Plato menampilkan Socrates dengan pandangan yang berbeda, lebih dekat pada orientasi objektif ala Pythagorean (i). Misalnya, dalam *Philebus* (64e), kita diberi tahu bahwa "ukuran (*metriotes*) dan proporsi (*symmetria*) adalah ... keindahan dan keutamaan"; dalam *Timaeus*, kita membaca bahwa "segala yang baik itu indah dan yang baik tidak mungkin tanpa proporsi" (87c). Inovasi besar Plato di sini seperti di banyak tempat lain, terletak pada bagaimana ia mengembangkan orientasi Pythagorean ini menjadi konsepsi metafisis penuh tentang Keindahan sebagai "Idea" atau "Form" (*eidos*).



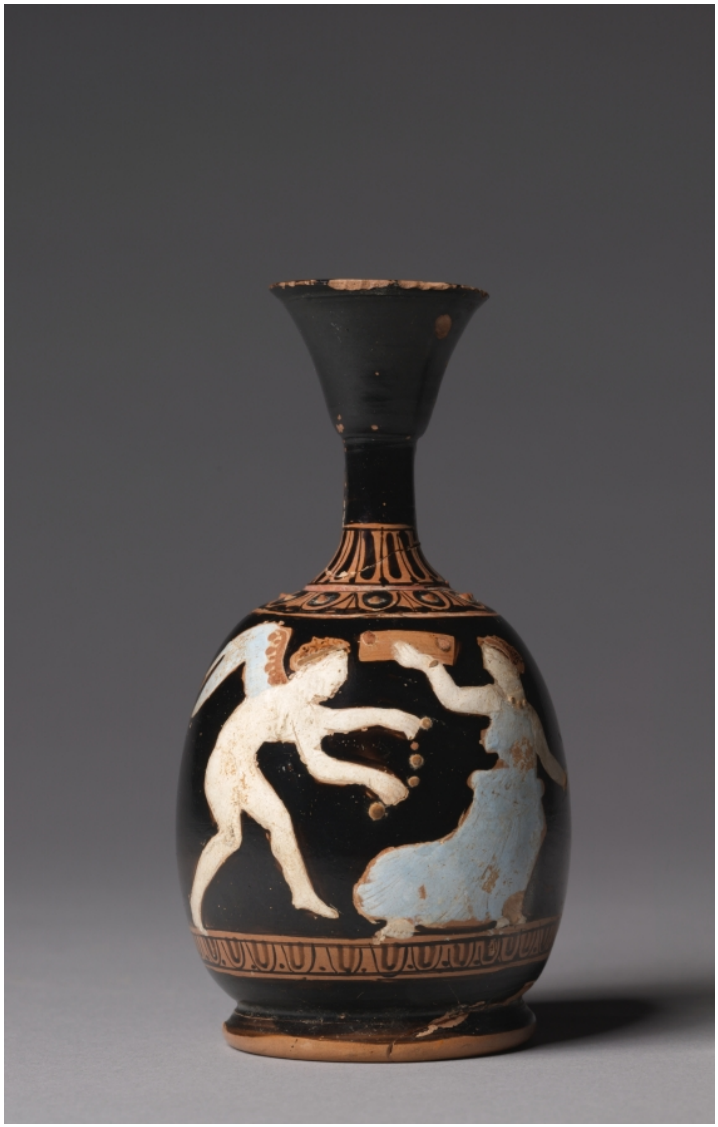
Gambar 11.5: Lima benda padat Platonik dan unsur-unsur yang dipakai Demiurge membentuk dunia dalam *Timaeus* Plato. *The Platonic solids as classical elements*, oleh Edward Cresy via Wikimedia Commons. Karya publik domain.

Dalam *Hippias Major*, keindahan relatif perempuan-perempuan tertentu diukur berdasarkan keindahan para dewi (289a). Dengan logika yang sama, dalam *Republic, Philebus,* dan *Symposium*, Socrates berargumen bahwa semua hal indah khusus yang kita temui di dunia fisik itu hanya indah secara relatif. Kalau ditanya, "relatif terhadap apa?", jawabannya: terhadap Idea Keindahan Itu Sendiri (*Idea of Beauty Itself*, *Philebus* 51b–c). Seperti tampak jelas pada bagian klimaks "tangga cinta" dalam pidato Diotima di *Symposium* (210d–211e), hanya Idea inilah yang Indah secara mutlak: tidak lahir dan tidak lenyap, tidak indah pada sebagian lalu buruk pada bagian lain, tidak indah hanya bagi sebagian orang dan tidak bagi yang lain, melainkan ada pada dirinya sendiri sebagai ukuran bagi semua keindahan lain. Bahkan, semua keindahan lain itu indah hanya sejauh mereka "berpartisipasi" dalam Idea tersebut.

Bagi pembaca modern—terutama setelah tokoh seperti Friedrich Nietzsche—mudah menganggap bahwa visi metafisis tentang Keindahan ini terlalu abstrak dan "menolak kehidupan." Sisi subjektif ajaran Plato (ii), yang kemudian dilanjutkan kuat oleh Neoplatonis seperti Plotinus, justru menanggapi hal itu, Idea dipahami sebagai yang paling nyata dan abadi, sumber keteraturan dan kehidupan itu sendiri (bdk. Mason 2016, 142–145).

Symposium bahkan menambahkan unsur hasrat dalam estetika kuno, dengan mengaitkan *to kalon* sangat erat pada *Eros* atau dorongan hasrat manusia (bdk. Plotinus, *Enneads* VI, 7, 22). Menurut Diotima, keindahanlah yang menggerakkan manusia untuk menghasrati, sebuah gagasan yang kemudian diberi bentuk mitopoetik dalam *palinode* Socrates di *Phaedrus*. Bahkan, katanya, "mencintai adalah menginginkan melahirkan dalam keindahan (*en tô kalô*)" (*Symposium* 206e): entah melahirkan manusia lain melalui persatuan seksual dengan yang indah, atau melahirkan kata-kata luhur melalui cinta intelektual pada Idea

Keindahan yang menandai filsuf sejati (210d–211e). Dalam pandangan Plato, keindahan memberi isyarat tentang keabadian bagi kita para makhluk fana yang rapuh. Keindahan membangunkan "sayap-sayap hasrat" jiwa kita, jiwa yang belum sepenuhnya lupa asal-usulnya dari dunia lain (begitu tampaknya kepercayaan Plato), dan masih rindu menatap langsung Idea-Idea transenden yang melahirkan segala hal (*Phaedrus* 248c–251c).



Gambar 11.6: Eros bersayap: bagi Socrates dalam Plato, Eros adalah *daimon* di antara manusia dan para dewa. *Red-Figure Squat Lekythos (Oil Vessel): Eros and Woman*, via the Cleveland Museum of Art. Lisensi: CC0.

Kita bisa saja menduga bahwa konsep metafisis Keindahan setinggi ini akan membuat Plato sangat memuliakan seni. Tetapi dalam tulisan-tulisan politiknya (iv), Plato memberi penilaian yang amat bersyarat terhadap puisi, bahkan menempatkan para penyair dalam "perseteruan lama" dengan para filsuf (*Republic* 607b). Salah satu dasar pandangan ini sebagaimana terlihat dalam *Ion* (533e) dan *Phaedrus* (244d–245a) adalah klaim bahwa penyair "tidak tahu apa yang mereka lakukan," melainkan digerakkan kegilaan ilahi untuk menghasilkan syair besar. Filsuf, sebaliknya, mendambakan pengetahuan di atas segalanya, pengetahuan itulah harus membentuk ucapan serta tindakan manusia. Dasar lain, tampak di buku II–IV *Republic*, adalah apresiasi Plato yang sangat dalam terhadap kekuatan representasi puitik tentang dewa dan manusia, juga ragam musik dalam mendorong kaum muda untuk meniru (*Republic* 377a–d, 397d; bdk. Mason 2016, 31; Tatarkiewicz 1970, 126). Plato melihat "Homeros, Hesiodos, dan para penyair lainnya" sebagai "pencipta mitos besar" (*mythopoious*) bangsa Yunani (*Republic* 377b). Tidak berlebihan jika disimpulkan bahwa Plato ingin filsafat mengambil alih posisi agung pembentuk budaya ini, itulah taruhan sesungguhnya dalam "perseteruan lama" tersebut (*Republic* 607b). Bahkan, Orang Asing dalam *Laws* menyatakan ini secara terbuka kepada para penyair:

> Para tamu terbaik, akan kami katakan kepada mereka, kami juga sebatas kemampuan kami adalah penyair tragedi, dan tragedi kami adalah yang terbaik dan termulia; sebab seluruh *polis* kami adalah tiruan dari kehidupan yang terbaik dan termulia, kami tegaskan sebagai hakikat tragedi sesungguhnya. Kalian penyair dan kami pun penyair, sama-sama pencipta nada yang sama; kita saingan sekaligus lawan dalam drama paling mulia, yang hanya dapat disempurnakan oleh hukum yang benar. (*Laws* 817a–b)

Dalam teks-teks politik, Plato bergerak ke pendekatan seni yang sangat memoral-kan dan cenderung menyensor. Seni diposisikan sepenuhnya untuk melayani kebutuhan pemerintahan dan pendidikan.

Socrates versi Plato bahkan terkenal mengusulkan agar para penyair diusir dari kota ideal (*Republic* 607a–b). *Republic* Buku X menambahkan kritik terhadap seni representasional atau mimetik (berbeda dari seni ekspresif), terutama lukisan (*Republic* 596b–598a; Mason 2016, 30, 34–36). Meski di tempat lain ia mengakui bahwa seniman memang berupaya menghasilkan citra ideal manusia, tindakan, dan benda—*eikónes* (gambar) yang sekilas tampak dekat dengan Idea-nya sendiri—di sini Socrates berargumen bahwa yang dihasilkan seniman "mimetik" hanyalah salinan dari objek fisik yang kita lihat. Karena itu, karya mereka berada "pada jarak tiga tingkat" (*tritou*) dari Idea metafisis yang membentuk realitas fisik (*Republic* 597e; *Phaedrus* 248e; Mason 2016, 35–36). Tak heran jika dalam *Statesman* kita diberi tahu bahwa semua seni imitasi "tidak dipraktikkan untuk tujuan serius apa pun, melainkan semata untuk permainan" (*Statesman* 288c).

11.3 ARISTOTELES TENTANG SENI, KEINDAHAN, DAN POETIKA

Di luar *Poetics*, sebuah risalah yang khusus membahas bagaimana suatu bentuk seni dibangun dan diciptakan (iii), Aristoteles (384–322 SM) juga memberi porsi besar pada seni dalam tulisan-tulisan politiknya (iv). Seperti di banyak hal lain, di sini pun ia menantang gurunya, Plato. Menurut Aristoteles, tujuan tertinggi pemerintahan adalah memungkinkan warga mencapai "aktualisasi dan praktik kebajikan yang utuh" (*Politics* 1332a9). Bangsa yang sehat berperang demi perdamaian. Namun tujuan dari semua aktivitas damai, termasuk kerja dan politik, adalah menumbuhkan serta menikmati kegiatan yang menjadi tujuan pada dirinya sendiri. Maka tujuan pendidikan seharusnya mengajarkan warga "mampu menggunakan waktu senggang (*scholazein*) secara *kalos*" (indah/baik) (*Politics* 1337b30–32; bdk. 1329a1–2; 1334a36–39). Waktu senggang di sini bukan sekadar bermalas-malasan atau menghabiskan waktu. Ia semestinya diisi oleh seni, yang bentuk-bentuk

menyenangkannya sering membuat banyak orang—mungkin termasuk yang disindir Plato—menganggapnya cuma permainan. Mengutip Homer, Aristoteles menegaskan bahwa "Odysseus berkata bahwa hiburan terbaik adalah saat manusia bersukacita dan 'para peserta jamuan duduk berderet di aula sambil mendengarkan penyanyi' " (*Politics* 1338a27–29).

Dalam cakrawala Aristoteles yang lebih longgar, seni "harus dipraktikkan bukan demi satu manfaat saja, melainkan demi beberapa manfaat sekaligus" (*Politics* 1341b35–37). Berbeda dari gurunya, seni juga bisa dinilai dari setidaknya lima hal: kelayakan, konsistensi, dan kewajaran subjeknya; patuh atau tidaknya pada norma artistik yang khas; serta pertimbangan moral (Tatarkiewicz 1970, 149). Sebagai bagian penting dari tujuan hidup politik dalam "rekreasi dan *phronêsis* (kebijaksanaan praktis)," seni, terutama musik, juga menjadi *sarana* utama pendidikan warga menuju waktu senggang yang *kalos*: "Lebih tepat diduga bahwa musik menyumbang sesuatu pada keutamaan, dengan asumsi bahwa, sebagaimana gimnastik membentuk kualitas tubuh tertentu, musik pun mampu membentuk kualitas karakter tertentu dengan membiasakannya menikmati secara benar" (*Politics* 1339a21–25).

Menariknya, bagian terpanjang Aristoteles tentang tesis terkenal seni dan *katharsis* (ii)—yang juga inti dalam *Poetics*—muncul ketika ia merenungkan, dalam semangat Pythagorean, kemampuan musik dan berbagai modus nada (Lydian, campuran Lydian, Phrygian, dsb.) dalam membentuk karakter (Mason 2016, 89–94). Secara implisit menolak pengusiran modus musik tertentu dari "kota terbaik" ala Socrates-Plato dalam *Republic* (398d–399a), Aristoteles berkata:

> Jelas bahwa semua harmoni perlu dipakai, tetapi tidak semuanya dengan cara yang sama; untuk *paideia* [pendidikan, pembinaan, pembudayaan], yang paling terkait dengan karakterlah yang utama. ... Ada orang-orang yang dikuasai luapan semangat, tetapi lewat lagu-lagu sakral ... kita melihat mereka menjadi tenang seakan

> memperoleh penyembuhan dan *katharsis*. Hal yang sama, niscaya, juga dialami oleh mereka yang mudah iba dan takut, juga mereka yang umumnya emosional, sejauh masing-masing memiliki porsi emosi itu; pada semua orang akan terjadi semacam pemurnian dan rasa lega yang disertai kenikmatan (*Politics* 1342a2–14).

Penting juga dicatat, ketika Aristoteles membahas keindahan (i), ia menaruhnya dalam ranah filsafat teoretis, khususnya dalam buku kelima *Metaphysics* (Marshall 1953, 228–229). Mengingat kritik terkenalnya terhadap idealisme pasca-Pythagorean ala Plato, cukup menarik bahwa salah satu pokok utamanya tetap menegaskan dimensi matematis dari *to kalon* (Tatarkiewicz 1970, 151):

> Karena yang baik dan yang indah berbeda (yang pertama selalu menyangkut tindakan, sementara yang indah juga terdapat pada hal yang diam), maka keliru jika ada yang berkata ilmu-ilmu matematika tidak mengatakan apa-apa tentang yang indah atau yang baik. Sebab ilmu-ilmu itu justru banyak mengatakan dan membuktikannya. ... Bentuk utama keindahan adalah keteraturan, simetri, dan ketetapan, yang ditunjukkan secara khusus oleh ilmu-ilmu matematika. (Aristoteles, *Metaphysics* 1078a, 32 dst.)

Dalam *Topics*, yang indah disebut sebagai *to prepon* (102a, 6; Marshall 1953, 229). Meski begitu, pada Aristoteles tidak ada pengertian bahwa yang indah bisa direduksi menjadi sekadar apa yang cocok bagi tujuan manusia. Baginya, alam sendiri adalah pengrajin agung keteraturan dan simetri (bdk. Marshall 1953, 229–230). Jadi, terlepas dari kritiknya terhadap *Ideas* Plato, Aristoteles tetap memberi tempat sangat tinggi dalam horizon estetikanya pada gerak benda-benda langit yang sempurna dan teratur. Itu adalah tatanan dan kesempurnaan yang nyaris tak mungkin dicapai makhluk sublunar seperti kita, dan yang tidak kita alami secara langsung di bumi. Bahkan melampaui langit yang melingkupi, ada Tuhan sang filsuf: "yang paling kuat dalam kuasa, paling elok dalam keindahan, abadi dalam hidup, tertinggi

dalam keutamaan; meski tak terlihat oleh kodrat fana mana pun, Ia terlihat dalam karya-karya-Nya. Sebab segala yang terjadi di udara, di bumi, dan di air, sungguh dapat disebut karya Tuhan" (Aristoteles, *De Mundi* 399a 19–21).

Meski demikian, kontribusi Aristoteles paling terkenal untuk estetika adalah *Poetics*, yang tersisa sebagian dan memuat pembahasan luas tentang tragedi sebagai bentuk sastra, serta bagaimana tragedi dapat dihasilkan (iii). Tragedi, kata Aristoteles yang sangat terkenal, adalah: "tiruan suatu tindakan yang serius, lengkap, dan memiliki besaran tertentu; dengan bahasa yang diperindah oleh ragam hiasan artistik, dengan tiap jenis hiasan muncul pada bagian-bagian berbeda dari lakon; disajikan dalam bentuk tindakan, bukan narasi; yang melalui rasa iba dan takut menghasilkan pemurnian yang tepat atas emosi-emosi tersebut" (*Poetics* 1449b).



Gambar 11.7: Oedipus dan Antigone dalam *The Plague of Thebes*, karya Charles Jalabert, via Wikimedia Commons. Karya publik domain.

Sekali lagi, puisi menempati posisi jauh lebih tinggi dalam pemikiran Aristoteles daripada dalam Plato, sejalan dengan pandangannya yang lebih positif terhadap *mimesis*. Puisi, ujar Aristoteles secara proverbial, lebih filosofis daripada sejarah (*Poetics* 1451a; Mason 2016, 84). Sebab puisi berbicara tentang individu yang sekaligus mewakili tipe-tipe umum (pahlawan, penjahat, raja, imam, dst.), alih-alih terikat pada pelaporan peristiwa dan tokoh faktual. Jadi, ketika penyair "memimesis / meniru" realitas, yang ditiru bukan fakta sejarah, melainkan figur dan tindakan yang diidealkan (atau didemonkan), seperti kejatuhan pahlawan ikonik semacam Oedipus atau heroin tragis seperti Antigone. Pengarang tragedi semestinya menggambarkan manusia dan tindakan "sebagaimana adanya atau pernah ada ... sebagaimana dikatakan atau dipikirkan ... atau sebagaimana seharusnya" (*Poetics* 1460b). Karena itu Aristoteles memuji Sophocles yang menampilkan tokoh-tokohnya sebagai ideal, dan Zeuxis yang melukis manusia lebih indah daripada kenyataan: "Tipe ideal harus melampaui realitas" (Tatarkiewicz 1970, 142).

Lalu, bagaimana penyajian ideal tragedi atas tindakan dan pembalikan nasib tokoh mulia yang jatuh itu memurnikan penonton dari rasa iba dan takut? Apa sumbangan Aristoteles terhadap konsep Pythagorean tentang seni sebagai sarana *katharsis* (ii)? Menurut Aristoteles, tujuan idealisasi seni justru memang untuk memantik emosi: "membuat segala hal lebih menggugah" (Tatarkiewicz 1970, 147). Melalui apa yang kini kita sebut identifikasi dengan protagonis tragis, ketika nasibnya terbentang, tumbuh dalam diri kita rasa iba terhadap penderitaannya, sekaligus rasa takut bahwa hal serupa bisa menimpa kita:

> Rasa takut dan iba bisa dibangkitkan oleh efek tontonan; tetapi keduanya juga bisa lahir dari struktur batin karya itu sendiri, dan inilah cara yang lebih baik, tanda penyair yang lebih unggul. Alur harus disusun sedemikian rupa sehingga, bahkan tanpa bantuan mata, orang yang mendengar kisahnya akan merinding ngeri dan

> luluh iba oleh apa yang terjadi. Kesan seperti inilah yang semestinya kita dapatkan ketika mendengar kisah Oedipus. (Aristoteles, *Poetics* 1453b)

Emosi takut dan iba, menurut Aristoteles, bisa menjadi melemahkan, bahkan merepotkan secara politik. Tetapi dengan menyaksikan "realitas virtual" yang berlangsung di panggung, penonton dapat mengalami emosi itu dan "melepaskannya" dalam lingkungan terkendali, tanpa ancaman langsung atau konsekuensi nyata bagi diri mereka maupun *polis* (Mason 2016, 91–94). Karena itu, *katharsis* pada Aristoteles mirip proses pembersihan dalam kedokteran Yunani (Jones 1962, 39–40; Tatarkiewicz 1970, 146; Mason 2016, 72–80). Namun, seperti sudah kita lihat, gagasan ini jelas menoleh kembali ke teori musik Pythagorean, dan lebih jauh lagi ke ritual Orfik (lihat bagian pertama bab ini).

11.4 PERIODE HELLENISTIK DAN ROMAWI

Periode klasik "zaman keemasan" Yunani biasanya dihitung hanya sekitar dua abad sebelum penaklukan Yunani oleh Aleksander pada 338 SM. Setelah itu, periode Helenistik sampai penaklukan Romawi (146 SM), lalu zaman Romawi (umumnya sampai 476 M), membentang sekitar delapan ratus tahun.



Gambar 11.8: *The Venus de Milo*, foto oleh Rodney, via Flickr. Lisensi: CC BY 2.0.

Sebuah konvensi abad ke-19 yang sampai sekarang masih cukup kuat, melihat periode Helenistik sebagai masa kemunduran, meskipun pada saat yang sama pemikiran dan seni Yunani (dan yang terinspirasi Yunani) justru menyebar ke seluruh kawasan Mediterania. Secara politik Yunani kehilangan kemerdekaannya, tetapi secara budaya ia justru "menaklukkan" Roma. Seni dari periode inilah yang mengilhami klasikisme dan filhelenisme tokoh-tokoh seperti Winckelmann, Lessing, dan Goethe. Bahkan kalaupun seni Helenistik kita anggap menurun—meski melahirkan karya besar seperti *Laocoön and His Sons* atau *Venus de Milo*—periode Helenistik dan Romawi tetap mewariskan karya-karya teoretis yang sangat berharga untuk pengembangan kajian lukisan dan patung (Pliny), musik (Theophrastus, Aristoxenus), arsitektur (Vitruvius), dan teori sastra (terutama *On the Sublime*, yang lama dikaitkan dengan Cassius Longinus, serta *Ars Poetica* karya Horatius) (Tatarkiewicz 1970, 173, 216–224, 235–237).

Patung Helenistik lalu Romawi, yang makin menjauh dari stilisasi kaku dan nyaris-Platonik periode klasik, semakin kuat menampilkan tindakan manusia dan individu yang khas (Durant 1939, 616–626). Bangkitnya Roma juga menghadirkan masa keemasan dan "masa perak" sastra Latin, dipimpin tokoh-tokoh besar seperti Virgil, Horatius, Cicero, Lucretius, Seneca, dan Juvenal, serta penguasaan genre baru, terutama satir. Buku-buku retorika Romawi, seperti *Rhetorica ad Herennium* dan *De Oratore* karya Cicero, masih membentuk studi retorika hingga kini dan tetap layak dibaca ulang. Orang Romawi juga membuat lompatan "monumental" dalam arsitektur, berkat penguasaan bata, beton, dan lengkung (arch), yang menghasilkan keajaiban teknik sekaligus estetik seperti kubah Pantheon (Durant 1944, 357–362).

Periode ini juga bukan tanpa inovasi dalam filsafat seni dan keindahan, meski dibingkai ulang dalam minat besar Helenistik pada etika

filsafat dan transformasi diri lewat latihan-latihan spiritual (P. Hadot 1995; 1998; I. Hadot 2014). Penandaan klasik tentang keindahan sebagai keteraturan, simetri, harmoni bagian-bagian terhadap keseluruhan, dan kepantasan, tetap menjadi patokan. Meski Epicurus menasihati murid-muridnya agar menjauh dari *paideia* dan seni liberal, karya Epicurean terbesar yang masih ada justru puisi Latin *De Rerum Natura* karya Lucretius, di mana kebenaran keras filsafat Epicurean "dipermanis" oleh "wormwood" bait-bait yang kuat (Buku 4, Proem). Meski kaum Skeptik menyerang musik serta teori musik dan sastra (Tatarkiewicz 1970, 181–185), Cicero (106–43 SM), seorang Platonis eklektik, memperkenalkan gagasan tentang indra estetik bawaan yang khas manusia: "Dan bukanlah tanda kecil dari Alam dan Nalar bahwa manusia adalah satu-satunya makhluk yang memiliki rasa terhadap keteraturan, kepantasan, dan kesederhanaan dalam kata maupun tindakan" (*De Officiis* I, 4, 14). Dalam *Orator*, kita menemukan salah satu rumusan paling awal yang mengadaptasi konsep Idea metafisis Plato untuk menjelaskan visi kreatif seniman:

> Misalnya, pada patung-patung karya Phidias, paling sempurna dari jenisnya yang pernah kita lihat, dan pada lukisan-lukisan yang telah saya sebut, meskipun indah, kita masih bisa membayangkan sesuatu yang lebih indah. Tentu, pematung besar itu, ketika membuat citra Jupiter atau Minerva, tidak menatap orang tertentu sebagai model; di dalam pikirannya telah berdiam sebuah citra keindahan yang melampaui segalanya; pada citra itulah ia menatap, dan dengan seluruh perhatiannya pada itu, ia membimbing tangan senimannya untuk menghasilkan kemiripan dewa. (*Orator* 2, 8; bdk. Plato, *Timaeus* 28a)

Pada Cicero, seperti juga pada kaum Stoa, dalam visi indah tentang kodrat manusia di *Laws* I, kita melihat gagasan bahwa manusia dibentuk secara unik untuk merenungi keindahan langit: "sementara [alam] merendahkan bentuk hewan-hewan lain, yang hidup untuk makan

alih-alih makan untuk hidup, ia menganugerahkan pada manusia postur tegak dan wajah terbuka, dan dengan demikian mendorongnya untuk merenungkan langit, rumah purba kerabat-kerabat abadinya" (Cicero, *Laws* I, 26–27).

Di kalangan Stoa sendiri, seni cenderung dinilai terutama dari sudut etika, kalau bukan politik (iv). Seni bisa menjadi bantuan, tapi juga penghalang, dalam membentuk manusia menuju keutamaan. Seperti Plato (*Republic* 606b), sebagian Stoa khawatir bahwa pementasan gairah ekstrem dan penderitaan dalam tragedi bisa jadi sumber kerusakan etis. Keindahan fisik laki-laki dan perempuan yang begitu dipuja budaya kuno yang lebih luas mereka nilai sebagai hal yang "indifferent" (netral), bisa membahayakan maupun membantu pemiliknya jika tidak dibimbing kebijaksanaan (Tatarkiewicz 1970, 187–188).

Meski begitu, dalam konsep besar Stoa, *kosmos* dipahami sebagai hasil sekaligus perwujudan api "poetik" dari *Logos* pemberi-bentuk yang imanen dalam segala sesuatu. Karena itu, bagi Stoa, *kosmos* adalah yang paling indah, seperti juga bagi Pythagorean. Seperti ditulis Posidonius (Stoa tengah), "dunia itu indah. Ini jelas dari bentuknya, warnanya, dan susunan bintang-bintangnya yang kaya" (dalam Tatarkiewicz 1970, 188). Karena itu, dalam Seneca (*De Otio* 5) maupun Epiktetos (sekitar 50–135 M), ada bagian-bagian yang menempatkan kontemplasi atas dunia dan makhluk hidup jauh lebih tinggi daripada kenikmatan atas benda buatan manusia, bahkan yang paling indah sekalipun:

> Tuhan menghadirkan manusia sebagai penonton diri-Nya dan karya-karya-Nya; bukan hanya penonton, tetapi juga penafsirnya ... [manusia seharusnya] berakhir di tempat yang telah ditetapkan alam sebagai tujuan kita; yakni dalam kontemplasi dan pemahaman, serta dalam tata hidup yang selaras dengan alam. Maka, berhati-hatilah agar tidak mati sebelum merenungkan hal-hal ini. Kalian menempuh perjalanan ke Olympia untuk melihat karya Phidias, dan masing-masing menganggap celaka bila mati tanpa

> mengenal hal semacam itu; lalu apakah kalian tidak ingin melihat dan memahami karya-karya yang tidak menuntut perjalanan, yang sudah tersedia dekat, bahkan bagi mereka yang tidak bersusah payah? Tidakkah kalian akan pernah menyadari siapa diri kalian, untuk apa kalian dilahirkan, dan untuk tujuan apa kalian diizinkan menyaksikan tontonan ini? (Epiktetos, *Discourses* I, 8)

Bagi kaum Stoa, karena *Logos* membentuk semua hal, seorang "bijak" yang tercerahkan penuh akan mampu melihat nilai dan keindahan bahkan pada hal paling kecil, dalam relasinya dengan keseluruhan—seperti tampak dalam bagian kuat dari *Meditations* Marcus Aurelius (121–180 M):

> Kita juga harus memperhatikan dengan cermat hal semacam ini: bahkan efek-efek sekunder dari proses alam pun memiliki semacam keanggunan dan daya tarik. Ambil satu contoh: roti yang sedang dipanggang pecah di beberapa bagian; retakan-retakan itu, yang dalam satu sisi justru bertentangan dengan janji keterampilan pembuat roti, entah bagaimana menarik mata dan dengan cara khusus membangkitkan selera kita. ... Bulir gandum yang merunduk, dahi singa yang berkerut, buih yang mengalir dari mulut babi hutan, dan banyak ciri lain yang jika dilihat terpisah tampak jauh dari indah, tetap—karena mengikuti proses alam—memberi hiasan tambahan dan pesona pada semuanya. (*Meditations* III, 2; P. Hadot 1998, 168–69)

Namun untuk mencapai cara pandang seperti ini, filsuf harus melatih ulang cara melihatnya (ii) menuju "pengetahuan menyeluruh tentang cara kerja alam semesta" (Marcus Aurelius, *Meditations* III, 2). Ini menuntut kemampuan memandang hal-hal alamiah sebagai sesuatu yang berdiri sendiri, lepas dari tujuan-tujuan kebiasaan yang biasanya kita selimuti dengan harapan dan ketakutan manusia (P. Hadot 1972). Karena alasan seperti ini, filolog-filsuf Pierre Hadot dengan menarik berargumen bahwa jika kita mencari analogi terdekat dengan konsep modern tentang persepsi estetik, kita justru menemukannya dalam

wacana filsafat kuno tentang sosok orang bijak (1995, 251–263). Hanya sosok yang benar-benar menaklukkan rasa takut, prasangka, dan hasratnya yang dapat sepenuhnya "melihat" dan menikmati dunia serta setiap pengalaman di dalamnya, dengan cara yang bagi kebanyakan kita hanya muncul sesekali saat tenggelam dalam karya seni indah (bdk. Sharpe 2018). Apakah sosok seperti itu, yang punya paralel kuat dalam tradisi Timur Dekat maupun Timur Jauh, masih mungkin ada pada masa kini menjadi pertanyaan yang layak direnungkan serius.

11.5 CATATAN PENUTUP

Di sini kita hanya bisa berharap memperkenalkan sebagian ciri, tokoh, gagasan, dan perdebatan penting dalam medan luas refleksi kuno tentang seni dan *to kalon*. Kita sudah melihat garis besarnya: keindahan dipahami sebagai keteraturan, simetri, dan harmoni (i). Kita juga menelusuri bagaimana kerangka ini sekaligus membentuk dan dibentuk oleh cara mereka memahami musik, arsitektur, patung, dan keindahan manusia. Walau orang Yunani tidak terutama berfokus pada pengalaman subjektif atas seni dan keindahan, mereka tetap memahami bahwa seni seperti musik dan drama dapat memengaruhi kita dengan sangat kuat (ii). Kaum Pythagorean dan Aristoteles mengembangkan teori tentang kapasitas seni yang psikagogik (menuntun jiwa), psikoterapeutik, dan katartik. Plato dan para Platonis menekankan daya keindahan dalam menggerakkan hasrat kita. Pada Cicero dan Stoa, gagasan tentang rasa keindahan bawaan manusia dirumuskan lebih jelas (Mason 2016, 124–126). Sepanjang zaman kuno, lahir pula kanon-kanon artistik yang mengodifikasi standar teknis keindahan dan keunggulan dalam seni, sebuah tradisi bagian dari *Poetics* Aristoteles (iii).

Dalam terang ini, Plato dan Aristoteles sama-sama menempatkan seni secara sentral dalam tulisan politik mereka. Keduanya digerakkan oleh keyakinan bahwa seni memainkan atau seharusnya memainkan per-

an penting dalam pendidikan warga dan manusia yang baik (iv). Plato dan Stoa, khususnya, cemas bahwa kekuatan seni bisa dipakai untuk tujuan jahat, bukan hanya baik. Namun kita juga melihat Aristoteles tetap berpendapat bahwa pembinaan dan kenikmatan seni pada waktu senggang harus menjadi bagian kunci dari tujuan atau keunggulan kota ideal. Kita menutup bagian ini dengan melihat bahwa terutama pada Stoa—meski contoh dari aliran lain juga ada—muncul gagasan bahwa manusia tercerahkan atau manusia bijak akan memersepsi dunia dengan mode yang mirip pengalaman estetik modern: larut tetapi imparsial, terpikat tetapi kontemplatif.

Pencapaian klasik dalam seni rupa, seni bangun, seni sastra, juga dalam poetika dan refleksi atas seni, terus memberi pengaruh menentukan pada budaya Barat dan kini budaya global. Rasa keteraturan dan keindahan khas mereka terus menarik para pengagum, bahkan mungkin bisa diduga sebagai sesuatu yang mendesak untuk ditemukan kembali oleh dunia modern ketika krisis ekologis dan politik besar yang mengguncang kembali datang. Albert Camus (1913–1960), seorang pecinta kebudayaan Yunani besar abad ke-20, menulis pada 1948:

> Mediterania memiliki tragedi matahari yang tak ada hubungannya dengan kabut. Ada petang-petang, di kaki gunung tepi laut, ketika malam turun di lekuk sempurna teluk kecil dan kepenuhan yang mengguncang naik dari air yang sunyi. Saat-saat seperti itu membuat kita sadar bahwa jika orang Yunani mengenal keputusasaan, mereka selalu mengalaminya melalui keindahan dan bobot tekanannya. Dalam kesedihan keemasan itu, tragedi mencapai titik tertingginya. Tetapi keputusasaan dunia kita—kebalikannya—justru tumbuh dari keburukan dan kekacauan. Itulah sebabnya Eropa akan hina jika penderitaan memang pernah bisa demikian. Kita mengasingkan keindahan; orang Yunani mengangkat senjata untuknya. Sebuah perbedaan dasariah—tetapi dengan sejarah yang panjang. (Camus 1970, 148)

REFERENSI

Altman, William H. F. 2013. *Plato the Teacher: The Crisis of the "Republic."* Lanham, MD: Lexington.

Anderson, Gene H. 1983. "Pythagoras and the Origin of Music Theory." *Indiana Theory Review* 6, no. 3: 35-61.

Burkert, Walter. 1966. "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual." *GRBS* 7: 87–121.

Camus, Albert. 1970. "Helen's Exile." Dalam *Albert Camus: Lyrical and Critical Essays*, diedit oleh Phillip Thody, Diterjemahkan oleh Ellen Conroy Kennedy, 148–153. New York: Vintage.

Durant, Will. 1939. *The Life of Greece.* New York: Simon & Schuster.

Durant, Will. 1944. *Caesar and Christ.* New York: Simon & Schuster.

Grube, G. M. 1927. "Plato's Theory of Beauty." *The Monist* 37, no. 2 (April): 269–288.

Hadot, Ilsetraut. 2014. *Sénèque: Direction spirituelle et pratique de la philosophie*. Paris: Vrin.

Hadot, Pierre. 1972. "La physique comme exercise spirituel ou pessimisme et optimisme chez Marc Aurèle." *Revue de théologie et de philosophie* 22: 225–239.

Hadot, Pierre. 1995. *Philosophy as a Way of Life.* Trans. Michael Chase. London: Wiley-Blackwell.

Hadot, Pierre. 1998. *The Inner Citadel : The Meditations of Marcus Aurelius.* Trans. Michael Chase. Harvard: Belknap Press.

Hadot, Pierre. 2010a. "L'Homme antique et la nature." Dalam *Études de philosophie ancienne*, 307–318. Paris: Belles Lettres.

Hadot, Pierre. 2010b. "La Génie du lieu dans la Grèce antique." Dalam *Études de philosophie ancienne,* 319-326. Paris: Belles Lettres.

Jones, John. 1962. *On Aristotle and Greek Tragedy.* Stanford: Stanford University Press.

Lord, Carnes. 1978. "On Damon and Music Education." *Hermes* 106: 32–43.

Lord, Carnes. 1982. *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Losev, Alexei. (1963) 2000. *History of Ancient Aesthetics, Early Classics, Vol. 1*. Moscow: AST.

Marshall, John. 1953. "Art and Aesthetic in Aristotle." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, no. 2 (December): 228–231.

Mason, Andrew. 2016. *Ancient Aesthetics.* London: Taylor & Francis.

Sharpe, Matthew. 2018. "Towards a Phenomenology of *Sagesse*: On the Unique Philosophical Problematic of Pierre Hadot." *Angelaki* 234, no. 2: 125–138.

Sider, David. 2012. "Plato's Early Aesthetics: The Hippias Major." Dalam *Plato on Art and Beauty*, diedit oleh A.E. Denham, 75–83. London: Palgrave-Macmillan.

Strauss, Leo. 1964. *The City and Man*. Chicago: University of Chicago Press.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1970. *Ancient Aesthetics.* Mouton, the Hague: Polish Scientific Publishers.

TERJEMAHAN TEKS KLASIK

Aristotle. 1984. *De Mundi. Dalam The Complete Works of Aristotle; The Revised Oxford Translation*, *Vol. 1*, diedit oleh Jonathan Barnes. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Aristotle. 1980. *Metaphysics.* Diterjemahkan oleh H. Treddenick. Loeb Classical Library 271. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Aristotle. 1902. *Poetics*. Diedit dan diterjemahkan oleh S.H. Butcher. 3rd ed. London: Macmillan & Co.

Aristotle. 1944. *Politics.* Diterjemahkan oleh H. Rackham. Loeb Classical Library 264. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Aurelius, Marcus. 1944. *Meditations.* Diterjemahkan oleh A.S.L Farquharson. Oxford: Clarendon Press.

Cicero, Marcus Tullius. 1913. *De Officiis*. Diterjemahkan oleh Walter Miller. London: William Heinemann.

Cicero, Marcus Tullius. 1842. *Laws*. Dalam *The Political Works of Marcus Tullius Cicero*, Diterjemahkan oleh Francis Barham. London: Edmond Spettigue.

Cicero, Marcus Tullius. 1939. *Orator*. Diterjemahkan oleh G.L. Hendrickson and H.M. Hubbell. Loeb Classical Library 342. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Epictetus. 1890. *Discourses*. Dalam *The Works of Epictetus: Consisting of His Discourses, in Four Books, the Enchiridion, and Fragments*, Diterjemahkan oleh Thomas Wentworth Higgenson. 2 vols. Boston: Little, Brown, and Company.

Plato. 1892. *Laws.* Dalam *The Dialogues of Plato*, Vol. V. Diterjemahkan oleh Benjamin Jowett. New York: Macmillan & Co.

Plato. 1925. *Philebus*. Dalam *Statesman, Philebus, Ion*, Diterjemahkan oleh H.N. Fowler dan W.R.M. Lamb, 202-399. Loeb Classical Library 164. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Plato. 1969. *Republic.* Dalam *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6. Diterjemahkan oleh Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Plato. 1925. *Statesman*. Dalam *Statesman, Philebus, Ion*, Diterjemahkan oleh H.N. Fowler and W.R.M. Lamb, 4-195. Loeb Classical Library 164. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Plato. 1925. *Symposium. Dalam Plato in Twelve Volumes,* Vol. 9. Diterjemahkan oleh Harold N. Fowler. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Plato. 1925. *Timaeus. Dalam Plato in Twelve Volumes*, Vol. 9. Diterjemahkan oleh W.R.M. Lamb. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Daftar Kontributor

PENULIS BAB

Andy Broadey adalah Dosen Seni, Sejarah, dan Teori Kontemporer di University of Central Lancashire, tempat ia turut mengkurasi ruang seni Hanover Project. Pada tahun 2021, ia mengkurasi pameran kelompok *Cosmotechnics* (Cosmotechnics.net) dan instalasi Jade Montserrat *Learning in-and-within relation (after Édouard Glissant)*. Pada tahun 2019, Andy menggelar pameran tunggal utama di The Nehru Centre, London (2019). Sebagai anggota @.ac, Andy turut menulis artikel di *Research in Education* (Sage Publishing, 2019), *Rethinking Marxism* (Taylor & Francis, 2020) dan *Matter: Journal of New Materialist Research* (University of Barcelona, 2021).

Elizabeth Burns Coleman adalah seorang filsuf yang mengajar Komunikasi dan Ilmu Media di Monash University. Ia adalah penulis *Aboriginal Art, Identity and Appropriation* (Sage 2005) serta berbagai artikel dan bab tentang estetika lintas budaya dan apropriasi budaya. Baru-baru ini ia menulis tentang estetika sosial dan hubungan antara estetika dan etiket.

Pierre Fasula adalah peneliti di University Paris 1 Pantheon-Sorbonne, dan merupakan penulis *L'homme du possible. Robert Musil et la question de la vie juste* (Vrin, 2021) dan *Concepts de l'ordinaire* (bersama Sandra Laugier, Editions de la Sorbonne, 2021). Ia turut mengorganisir Seminar Wittgenstein di University Paris 1 selama hampir 10 tahun, ia adalah spesialis Wittgenstein, filsafat sastra, dan filsafat emosi (khususnya hakikat dan nilai kemarahan). Ia juga menerjemahkan *Ethics without Ontology* dan *The Threefold Cord* karya Hilary Putnam ke dalam bahasa Prancis.

Richard Hudson-Miles adalah peneliti pascadoktoral di Paul Mellon Centre for British Art, Yale. Ia akan segera menerbitkan pengantar pemikiran Jacques Rancière untuk seri Routledge Critical Thinkers, dan telah menulis berbagai artikel tentang politik dan filsafat pendidikan seni.

Ines Kleesattel adalah teoritikus seni dan filsuf, mengajar di Zurich University of the Arts. Penelitiannya saat ini melibatkan estetika terlingkup (*situated aesthetics*), kritik relasional, dan penelitian seni khususnya terkait trans-lokal dan trans-temporal.

Xiao Ouyang adalah Asisten Profesor di Department of Philosophy and Religious Studies, Peking University, Tiongkok. Fokus Utamanya pada filsafat komparatif dan tertarik pada berbagai topik dalam estetika, etika, dan filsafat politik. Ia telah memublikasikan karyanya di jurnal-jurnal seperti *Philosophy East and West*, *Monumenta Serica*, *Rivista di Estetic*, dan *History of Chinese Philosophy*. Ia juga bekerja di bidang penerjemahan. Selain karya akademik, ia mendedikasikan dirinya pada seni klasik Tiongkok, seperti puisi, kaligrafi, lukisan, dan musik literati.

Matteo Ravasio adalah Asisten Profesor Teori Seni di School of Arts, Peking University. Ia berfokus pada berbagai isu dalam estetika dan filsafat seni, dengan perhatian khusus pada filsafat musik.

Yuriko Saito adalah Profesor Emerita Filsafat di Rhode Island School of Design, AS, dan editor *Contemporary Aesthetics*, jurnal bebas akses dengan tinjauan sejawat (*peer-reviewed*). Area penelitiannya adalah estetika sehari-hari (*everyday aesthetics*), estetika Jepang, dan estetika lingkungan. Ia telah memberikan kuliah umum tentang berbagai topik ini, baik di Amerika Serikat maupun global. Tulisannya telah diterbitkan sebagai bab buku, artikel jurnal, dan entri ensiklopedia. Bukunya *Everyday Aesthetics* (2007) dan *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making* (2017) diterbitkan oleh Oxford University Press. Karya yang terakhir dianugerahi *Outstanding Monograph Prize* tahun 2018 oleh American Society for Aesthetics.

Elizabeth Scarbrough adalah *Assistant Teaching Professor* di Florida International University. Penelitiannya berfokus pada keindahan warisan budaya tak bergerak (termasuk reruntuhan, monumen, dan lanskap), dan kewajiban etika kita terhadap warisan budaya. Minatnya pada reruntuhan telah memunculkan minat terkait pada etika perjalanan dan pariwisata, sebuah area etika terapan yang kurang berkembang. Anda dapat menemukan karyanya di *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *Journal of Applied Philosophy*, *The Philosophers' Magazine*, dan lainnya.

Matt Sharpe mengajar filsafat di Deakin University. Ia adalah penulis *The Other Enlightenment: Race, Sexuality and Self-Estrangement* (dalam proses cetak, Rowman and Littlefield) dan rekan penulis *Philosophy as a Way of Life: History, Dimensions, Directions* (Bloomsbury, 2021).

Ruth Sonderegger adalah Profesor Filsafat dan Teori Estetika di Academy of Fine Arts Vienna, Austria. Ia menyelesaikan PhD-nya di bidang Filsafat (1998) di Free University Berlin, dan dari tahun 2001 hingga 2009 ia mengajar di Philosophy Department di University of Amsterdam. Sejak tahun 2004 ia menjadi anggota dewan redaksi *Krisis: Journal for Contemporary Philosophy*. Saat ini, ia meneliti sejarah estetika sebagai disiplin filosofis dan keterkaitannya dengan sejarah kapitalisme kolonial serta teori dan praktik kritik.

Alexander Westenberg menyelesaikan studi di bidang Klasika, Filsafat, Sejarah, dan Sastra, termasuk Filsafat Bahasa. Disertasi PhD-nya menguji peran fiksi naratif sebagai kontributor unik dan penting bagi disiplin filsafat, terutama dalam kontribusinya pada pemahaman (*understanding*) sebagai lawan dari pengetahuan (*knowledge*). Saat ini ia bekerja sebagai *academic research officer* untuk Uskup Agung Sydney, dan mengajar paruh waktu di The University of Sydney Australia, the University of Notre Dame Australia, dan the Australian Catholic University.

PENINJAU SEJAWAT

Geoff Boucher adalah *Associate Professor* di Faculty of Arts and Education di Deakin University. Ia adalah penulis sejumlah buku tentang materialisme historis dan filsafat kontinental, termasuk *Understanding Marxism* (2012), *Adorno Reframed* (2012) dan *The Charmed Circle of Ideology* (2008). Buku terbarunya adalah *Habermas and Literature* (Bloomsbury Academic, 2021). Ia juga penulis (bersama Matthew Sharpe) *Zizek and Politics* (2010) dan *The Times Will Suit Them* (2008).

Gene Flenady adalah Dosen filsafat di Monash University. Ia percaya bahwa pendidikan filsafat harus menjadi pendidikan yang transformatif. Penelitiannya terutama dalam Idealisme Jerman, khususnya G.W.F. Hegel. Ia tertarik pada potensi metafisika Hegelian untuk membantu mendiagnosis keterbatasan etika dari bentuk-bentuk reduktif materialisme dan kapitalisme liberal kontemporer.

EDITOR SERI

Christina Hendricks adalah Profesor Filsafat di University of British Columbia di Vancouver, BC, Kanada, tempat ia sering mengajar mata kuliah Pengantar Filsafat. Ia juga adalah Direktur Akademik Centre for Teaching, Learning and Technology (2018-2023). Christina telah menjadi peneliti dan advokat pendidikan terbuka selama beberapa tahun, pernah menjadi *BCcampus Open Textbook Fellow*, *OER Research Fellow* dengan Open Education Group, perwakilan Creative Commons Canada untuk CC Global Network, dan anggota Dewan Direksi Canadian Legal Information Institute.

PENYUNTING DAN KERJA PEMFORMATAN

Chris Hubbard (penyunting naskah) bekerja paruh waktu di media sosial dan merupakan magang SDM (*HR intern*). Ia baru-baru ini menyelesaikan gelar Master dalam Bahasa Inggris di Ohio Dominican University dan mempelajari filsafat dan psikologi sebagai mahasiswa sarjana. Beberapa minatnya meliputi etika, metafisika, dan estetika.

Toby Steiner (kerja pemformatan di Pressbooks) saat ini bekerja sebagai manajer proyek *Community-led Open Publishing Infrastructures for Monographs* (COPIM) di siang hari, dan, bersama dengan Kim Akass, adalah salah satu editor blog Critical Studies in Television di malam hari. Jika ia sedang longgar, ia juga secara sukarela mendedikasikan waktunya

untuk mendukung proyek-proyek terbuka sejenis. Dengan latar belakang di bidang *Cultural Media Studies* dan gelar MA dalam *Television Studies* dari Birkbeck, University of London, selama sepuluh tahun terakhir Toby telah bekerja dengan berbagai proyek dan inisiatif pendidikan terbuka, akses terbuka, dan sumber terbuka di Pendidikan Tinggi.

SAMPUL BUKU

Jonathan Lashley (desainer sampul) bekerja di industri desain visual sebelum mengejar karier penuh waktunya di bidang pendidikan. Ketika ia tidak mendukung pembelajaran terbuka, daring, dan berteknologi di institusi publik di seluruh Amerika Serikat, ia menikmati meminjamkan keterampilan kreatifnya untuk proyek-proyek seperti ini.

Heather Salazar (karya seni sampul) adalah seorang seniman dan profesor filsafat. Ia berspesialisasi dalam teknik arang figuratif dan monotipe, serta lukisan cat minyak tentang lanskap dan objek meditasi. Seni Salazar sangat dipengaruhi oleh penelitian filsafatnya dalam metaetika, filsafat pikiran, dan filsafat komparatif Timur-Barat. Karyanya menghiasi sampul buku-buku filsafat seperti *The Philosophy of Spirituality* (Brill, 2018) dan *Introduction to Philosophy of Mind* (Rebus, 2019).

KONTRIBUTOR FOTO DALAM PENGANTAR

Soretti Kadir adalah pencerita, fasilitator, dan aktivis Oromo. Ia telah menulis dua buku puisi dan merilis karya multimedia secara independen dan kolaboratif. Soretti peduli dengan masalah kebenaran dan keadilan, dan ia berusaha untuk merefleksikannya dalam karyanya.

Tamara Leacock adalah seorang desainer dan penata gaya yang bekerja dengan bahan daur ulang, teknik artisan, dan estetika Afro-futuris. Sebagai seorang desainer, ia mengintegrasikan bahan alami dan daur

ulang ke dalam bentuk-bentuk androgini, seringkali berukuran bebas (*free size*), dan eksplorasi warna alami dan suasana hati yang cair. Berasal dari Lenapehoking (New York), Tamara telah pindah ke Narrm (Melbourne) untuk meluncurkan label miliknya yang terkait dengan tanah dan kini ia sebut rumah.

David Pattinson adalah seorang fotografer otodidak yang bekerja terutama dalam karya potret dan fesyen. Ia dikenal karena karyanya yang diproduksi sebagai bagian dari kolektif Art Comes First.

Banyak lagi: Kami juga ingin menyampaikan terima kasih kepada banyak mahasiswa filsafat, fakultas, dan peneliti yang telah berkontribusi pada proyek ini dengan memberikan komentar selama proses berlangsung, seperti diskusi di platform Rebus Community ketika kami awalnya membayangkan seri ini dan topik apa yang harus dimasukkan, serta memberikan umpan balik pada draf garis besar bab untuk berbagai buku. Ada banyak kontribusi dari beragam orang yang tidak bisa dicantumkan semua di sini, dan buku-buku ini tidak akan terwujud tanpa mereka.

Produksi pengetahuan hari-hari ini nyaris selalu membutuhkan topangan (pe)modal. Tepat ketika produksi pengetahuan itu menyandarkan diri sepenuhnya pada modal, maka saat itulah juga terjadi produksi kekuasaan—yang pada akhirnya juga akan memproduksi ketidaksetaraan: ada orang yang mampu mengakses pengetahuan, juga ada yang tidak mampu mengaksesnya. Antinomi Institute, sebuah organisasi nonprofit yang membaktikan dirinya untuk pengembangan pengetahuan, ingin memutus ketergantungan produksi pengetahuan pada modal—yang watak primordialnya adalah selalu untuk melipatgandakan dirinya—dan juga ingin memastikan bahwa pengetahuan itu bisa dinikmati oleh semua orang.

Sejauh ini, Antinomi Institute telah melakukan produksi dan distribusi pengetahuan melalui dua bentuk: situs web dan buku. Semuanya dikerjakan dengan semangat untuk memproduksi pengetahuan, bukan untuk mengakumulasi kapital. Semua konten di situs web kami bisa diakses secara gratis, beberapa buku cetak dijual hanya untuk mengganti biaya produksi, selebihnya dibagikan secara gratis, dan semua buku elektronik (ebook) yang kami buat juga dibagikan secara gratis. Namun, untuk memastikan keberlanjutan itu semua, kami memerlukan keterlibatan Anda sebagai pembaca dan penikmat pengetahuan untuk memberikan bantuan dan dukungan material.

Sebagaimana moto "Sci-Hub", kami ada untuk *"removing barriers on the way ofi knowledge"*.

Jika kalian merasa terbitan-terbitan Antinomi penting, kalian dapat membantu kami untuk tetap konsisten dalam memproduksi pengetahuan yang dapat diakses semua orang melalui:

SAWERIA: http://saweria.co/antinomi

SERI PENGANTAR FILSAFAT

estetika

Buku ini mengulas teori dan praktik estetika dengan menawarkan perspektif baru tentang topik-topik kanonik dan yang sedang berkembang saat ini. Kami juga menghadirkan sejumlah topik peka budaya yang biasanya tidak dibahas dalam pengantar estetika. Artikel-artikel dalam buku ini bersifat heterogen, baik dari segi panjang artikel dan tingkat kesulitannya. Keragaman ini mengundang pembaca supaya masuk ke dalam kajian kreatif estetika kontemporer, yang mana akan menjadi sebuah perjalanan sepanjang masa.

Buku *Seri Pengantar Filsafat: Estetika* ini adalah buku ketiga dari sejumlah buku pengantar filsafat yang direncanakan akan terbit dalam Urundana #2. Sama seperti sumber aslinya, buku terjemahan ini juga diterbitkan dengan lisensi CC BY. Karena diproduksi dengan menggunakan dana publik, maka buku ini adalah milik publik. Akan tetapi, penggunaannya tetap harus menghormati kepemilikan intelektual seperti soal atribusi penulis, penerjemah, editor, dan penerbit.

ANTINOMI
antinomi.org

URUNDANA
PROJECT

SERI FILSAFAT