

OBJEK SENI SEBAGAI KESATUAN KUALITATIF DAN TINDAK KESADARAN

Fristian Hadinata

Departemen Filsafat FIB, Universitas Indonesia
Kukusan, Depok
e-mail: hadinatafristian@yahoo.com

Abstract: *Sketch Drawing Study 'On the Spot' as a Means to Build Creativity. This article reflects on what art object is, and how can an object be considered as art object. The subject will be explained using three frameworks namely (1) the study of material culture; (2) Dewey's aesthetics of everyday; and (3) the philosophical tradition from Heidegger-Husserl's phenomenology. The purpose is to revitalize art object as an object that is always related to the subject through intentionality and experience that produces a dimension of qualitative unity. The method used in this research is critical reflection and phenomenological hermeneutics of relevant concepts to the research. This researches how result that art object can be expanded in the domain of everyday life without falling into banality of what is considered as art object itself.*

Abstrak: *Objek Seni sebagai Kesatuan Kualitatif dan Tindak Kesadaran. Penelitian ini mengkaji tentang apa itu objek seni dan bagaimana sebuah objek bisa menjadi objek seni. Kajian ini menggunakan tiga kerangka yaitu (1) kajian budaya material; (2) estetika sehari-hari dari Dewey; dan (3) tradisi filsafat fenomenologi Heidegger-Husserl. Tujuannya adalah untuk merevitalisasi objek seni sebagai objek yang selalu berhubungan dengan subjek melalui tindak kesadaran dan pengalaman yang menghasilkan dimensi kesatuan kualitatif. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode refleksi kritis dan fenomenologi hermeneutika terhadap konsep-konsep yang relevan dengan penelitian. Diharapkan hasil penelitian ini bisa menunjukkan bahwa objek seni dapat diperluas hingga masuk dalam domain kehidupan sehari-hari tanpa terjatuh pada banalitas atas apa yang disebut objek seni itu sendiri.*

Keywords : *art object, material culture, intentionality, qualitative unity*

Kata kunci : objek seni, budaya material, tindak kesadaran, kesatuan kualitatif

LATAR BELAKANG

Pada tahun 1917 ada kasus yang menarik dan kontroversial di dalam dunia seni yang dibuat oleh Marcel Duchamp melalui karyanya *the Fountain* yang dipamerkan pada *Independents Exhibition*. Karya itu mengejutkan karena karya seni yang ditampilkan tidak lebih dari sebuah urinoir yang dibeli Duchamp di New York, sebuah benda atau objek yang sama sekali tidak berbeda dengan urinoir yang biasa ditemukan di dalam toilet laki-laki, kecuali tanda tangan dan tanggal yang tertulis yaitu "R. Mutt 1917" (Hrehor, 2007: 34).

Di samping itu, kita mendengarkan "4 Minutes and 33 Seconds of Silence" John Cage, melihat beberapa antologi puisi kontemporer yang menyajikan halaman kosong sebagai puisi, film berdurasi yang tidak menghadirkan apa saja, kecuali hall kosong dan tarian di mana kerumunan

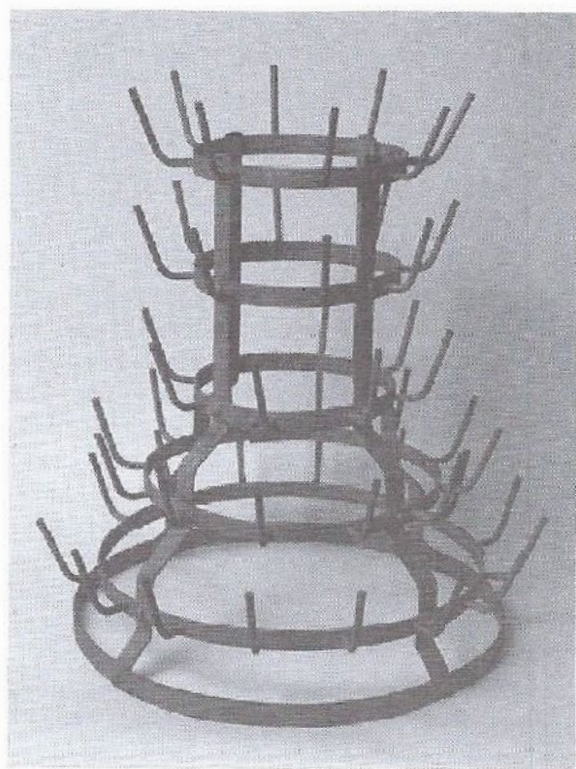
orang berjalan maju-mundur melintasi panggung. Tampaknya tidak ada ciri yang khusus atau satu set ciri yang sama-sama dimiliki oleh semua karya-karya tersebut yang menjadi acuan atas apa yang disebut dengan objek seni (Eaton, 2010: 9-10). Dalam konteks ini, karya-karya itu telah memunculkan perdebatan yang luas di dalam dunia seni, terutama terkait dengan definisi benda-benda atau objek-objek seni. Ada dua pertanyaan yang menjadi sentral: 1) Apa itu benda atau objek seni?; 2) Bagaimana sebuah benda atau objek bisa menjadi dikategorikan sebagai benda objek seni?.

Biasanya penjelasan yang diberikan untuk menjawab peristiwa di atas melalui gerakan *avant garde* dan *Dadaisme* yang mulai mempertanyakan atau memberontak atas gagasan seni selalu harus melibatkan benda atau objek estetik yang mengusung keindahan. Ekosiwi menjelaskan bahwa gerakan ini lahir pada 17 Mei 1863 di mana



Gambar 1 Marcel Duchamp, 'Fountain' (1917)

Sumber Gambar: <http://simplistic-reflection.blogspot.com>



Gambar 2 Marcel Duchamp, 'Bottle Rack' (1914/64)

Sumber Gambar:

pietmondriaan.com/tag/marcel-duchamp/

sekelompok seniman seni rupa gagal diikuti sertakan pada pameran Akademi Paris, Prancis dan membentuk Salon de Refuses. Kelompok ini mengadakan pameran sendiri dari tahun 1863 sampai dengan 1866. Selanjutnya, gerakan *avant garde* diteruskan oleh gerakan Dadaisme dari tahun 1915-1922 yang juga mempunyai spirit yang sama, yaitu memberontak terhadap gagasan seni konvensional. Keduanya menunjukkan karya-karya yang berciri eksperimental, kebaruan dan melanggar batas-batas yang dianggap sebagai norma dalam definisi seni (Ekosiwi, 2011: 33). Ringkasnya, *the Fountain* dalam konteks itu dianggap sebagai bagian dari gerakan *avant garde* atau Dadaisme.

Akan tetapi, jawaban itu tetap menyisakan persoalan yang radikal terutama menyangkut definisi objek seni itu sendiri. Dengan menggunakan gerakan *avant garde* dan Dadisme untuk menjelaskan objek seni, ada kesadaran tentang luasnya objek yang bisa masuk pada definisi objek seni dan hal ini menjadi masalah tersendiri. Sederhananya persoalan itu bisa dirumuskan sebagai berikut: Jika semuanya menjadi objek seni, maka sebenarnya tidak lagi dibutuhkan pemisahan antara objek sehari-hari dan objek seni, sehingga pernyataan atau 'objek seni' menjadi tidak berarti sama sekali. Artinya gagasan tentang objek seni terlalu luas sehingga menjadikannya tidak berarti sama sekali. Dengan kata lain, ini adalah akhir dari apa yang disebut dengan objek seni. Arthur Danto mengintrodusir istilah '*the end of art*' yang merujuk pada era seni kontemporer tidak lagi dibatasi oleh teori imitasi, di mana tidak ada lagi cara khusus tentang bagaimana seni seharusnya. Ringkasnya apa yang Danto rujuk tidak lain adalah matinya narasi tentang bagaimana seni itu seharusnya (Danto, 1998: 47).

Kajian ini berusaha menjawab pertanyaan dua pertanyaan yang diajukan di awal melalui sintesa antara kerangka berpikir yang ada di dalam kajian-kajian budaya material dan apa yang disebut dengan pengalaman sehari-hari di dalam tradisi filsafat fenomenologi. Tesis yang akan didemonstrasikan adalah objek seni, seperti budaya material pada umumnya menuntut sebuah tindak interpretasi di dalam suatu konteks tertentu untuk mengetahui sistem pemaknaan sebuah peristiwa atau objek itu sendiri dan selalu melibatkan apa yang disebut

dunia sehari-hari sebagai bagian dari struktur tindak kesadaran subjek. Tujuannya tidak lain adalah untuk menunjukkan narasi tentang objek seni tidak menghadapi akhir dengan banalitas, tetapi justru menyediakan ruang horizon yang luas.

Penelitian ini mengambil pendekatan yang digunakan oleh Christopher Tilley dalam melihat objek atau peristiwa sebagai bagian dari budaya material, yaitu artefak. Di samping itu, studi ini juga akan memberikan pembatasan terhadap apa yang dimaksud dengan objek seni dengan melibatkan John Dewey dengan pemikirannya seni sebagai pengalaman serta apa yang dikenal sebagai *aesthetics of the everyday*. Hal ini akan ditunjang dengan pendasaran dari fenomenologi Edmund Husserl dan Martin Heidegger untuk mencapai pembuktian tesis tersebut.

Dalam penelitian ini, secara umum menggunakan metode refleksi kritis terhadap literatur yang relevan dan analisis konseptual terhadap konsep-konsep yang berhubungan dengan pembahasan. Secara khusus, menggunakan metode fenomenologi hermeneutika (seperti yang dianut oleh Martin Heidegger). Disini, fenomenologi hermeneutika dapat menampilkan keberadaan konsep dengan memanifestasikan konsep tersebut dalam banyak cara dan bentuk. Dibutuhkan sebuah pengakuan mendalam bahwa fakta-fakta tidak pernah berbicara sendiri terlepas dari subjek penafsir.

BAHASAN

Menurut Tilley, makna dari sebuah benda atau objek tidak pernah transparan karena hal itu melibatkan sebuah tindak signifikansi yang mengkondisikan pengamat di dalamnya. Tilley menjelaskannya sebagai berikut:

"There is no innocent or transparent fact or event. All facts and events 'speak' to their culturally conditioned observers and participants. Culture is a kind of speech embodying messages coded in various form and requiring decoding. Furthermore, the meaning of signification may be analogous for those who 'produce' and those who 'consume' the sign. At other times sign act asymmetrically, becoming ideological, linked to

the maintenance of power." (Tilley, 1989: 69)

Lebih jauh, menurut Tilley setidaknya ada dua asumsi yang selalu bekerja di dalam kajian-kajian budaya material. Pertama, budaya material adalah sebuah *framing* dan medim komunikatif yang terjadi di dalam praktik-praktik sosial. Kedua, walau budaya material mungkin bisa diproduksi oleh individu, hal tersebut selalu adalah sebuah produksi sosial (Tilley, 1989: 70). Dengan kerangka semacam ini dapat dijelaskan bagaimana sebuah urinoir biasa menjadi sebuah objek seni di dalam budaya material yang dianggap punya nilai estetis khusus, di mana hal itu menjadi suatu pembeda antara urinoir biasa dengan *the Fountain*. Dalam konteks ini, nilai estetis khusus ini lebih bisa dilihat sebagai sebuah praktik-praktik sosial yang terjadi di dalam dunia seni itu sendiri.

Harus dimengerti bahwa praktik-praktik sosial yang bisa menjadikan benda biasa menjadi benda seni itu sebenarnya tidak lepas dari sebuah sistem relasi-relasi yang terjadi di dalam dunia seni itu sendiri. Artinya, tidak mungkin suatu benda menjadi benda seni dikarenakan insiatif satu individual semata (seniman saja, misalnya), tetapi ada standar konsensus minimum yang bersifat sosial di dalam dunia seni untuk menjadikan satu benda menjadi benda seni. Memang perlu diketahui fakta bahwa seseorang telah mengerjakan suatu objek tidak mengharuskan objek tersebut menjadi suatu objek seni. Ia mungkin hanya menjadi suatu artefak. Dalam konteks ini, semua objek seni adalah artefak, tetapi tidak semua artefak adalah objek seni (Eaton, 2010: 21).

Dalam kasus *the Fountain* misalnya, kita tidak bisa melihat bahwa benda yang serupa dengan benda lain dalam keseharian lalu berubah menjadi benda seni yang khusus hanya didasarkan pada inisiatif seniman, tanpa memperhitungkan sistem pemaknaan berada di dalam dunia seni itu sendiri. Sebelum karya tersebut sebenarnya Duchamp sendiri memang sudah mendapatkan sebuah pengakuan sebagai seorang seniman Dadais dan anggota dewan *Society of Independent Artists* (Hrehor, 2007: 35).

Walau memang sulit untuk menentukan apa maksud dari Duchamp sendiri dengan memasukkan *the Fountain* di dalam pameran itu

sendiri, karya tetap bisa mendapatkan perhatian artistik atau estetis. Hal ini dikarenakan Duchamp masih menggunakan sistem pemaknaan yang memang sudah ada di dalam dunia itu sendiri, yaitu apa yang dikenal sebagai benda *readymades*. Dalam konteks ini, *readymades* adalah objek rumah tangga biasa yang fungsional baik telah bergabung dengan objek lain atau berdiri sendiri sebagai patung. Contoh *readymades* yang pernah dibuat oleh Duchamp lainnya adalah gantungan baju yang dipaku ke lantai studio, rak botol, rak topi ditanggalkan dari langit-langit, dan roda sepeda yang melekat pada bangku.

Hal ini menunjukkan bahwa, sebelum karya *the Fountain* masuk ke dalam pameran dan mendapatkan statusnya sebagai benda seni, Duchamp sendiri telah sering mengubah benda-benda dalam beberapa cara, kadang-kadang dengan hanya memutar objek pada sisinya atau sekedar menggantungnya. Apa yang dilakukan oleh Duchamp tidak lain ada strategi pembedaan dengan orang lain dalam memperlakukan objek-objek atau benda-benda tersebut. Objek atau benda itu merupakan sesuatu yang sama, tetapi tidak menggunakan cara umum tentang bagaimana cara memperlakukan benda atau objek tersebut.

Artinya, hal ini menunjukkan sisi Duchamp yang berkeyakinan bahwa seniman yang memilih objek untuk menjadi karya seni, walau seniman tidak secara fisik memproduksi dan juga menentukan maknanya di dalam dunia seni itu sendiri. Hal ini dikarenakan sistem pemaknaan dunia seni menuntut dimensi dan relasi di luar seniman itu sendiri, misalnya kurator, kritikus, pekelangan, teoritikus dan lain-lain. Di sini, dapat dimengerti bahwa *the Fountain* menjadi sebuah benda seni dikarenakan relasi yang terbangun dari sistem pemaknaan *readymates*, di mana *the Fountain* bisa dikategorikan sebagai sebuah tanda yang bisa dimaknai di dalam konteks tersebut.

Kasus dan fitur serupa dapat diidentifikasi juga dalam karya seniman Pop Art, Andy Warhol, yaitu *Brillo Box* dalam sebuah pameran tahun 1964. Dalam konteks ini *Brillo Box* adalah satu set kotak visual dan identik dengan kotak Brillo yang bisa ditemukan di hampir semua supermarket Amerika, kecuali fakta bahwa itu adalah karya Andy Warhol. Seperti *the Fountain* karya Duchamp ini, kotak

Brillo Warhol yang diterima sebagai objek seni oleh sebagian orang, tetapi tidak oleh sebagian orang lainnya.

Brillo Box karya Warhol, seperti juga *the Fountain* karya Duchamp menunjukkan bahwa tidak ada kendala persepsi tentang apa dan bagaimana sebuah objek seni harus terlihat dan kecenderungan serupa terjadi di mana-mana di dunia seni. Akibatnya, seolah semuanarasi seni berakhir, karena tidak ada tempat untuk narasi itu terus berlanjut bisa berlanjut. Pemahaman ini membuat semua objek dan semua tempat menjadi karya seni.

Warhol sendiri telah meninggalkan warisan yang signifikan dalam gerakan Pop Art yang mendominasi era 1960-an. Gerakan tersebut merevolusi pemahaman kita tentang budaya konsumen dan teknologi reproduksi digunakan sebagai seni. Misalnya, Warhol mereproduksi gambar populer menggunakan teknik cetak. Dengan membuat salinan dari sebuah karya seni memungkinkannya untuk menjadi komoditas. Gambar menjadi bebas dan mampu bergerak dan memiliki beberapa pemilik dan lokasi. Namun, setelah proses ini, gambar kehilangan kualitas yang unik sebagai objek asli, ada di satu waktu dan tempat. Hal ini yang menjadi motor dari komersialisasi seni yang menghasilkan istilah inautentik, tetapi tetap dianggap bagian dari objek seni.

Dalam konteks ini fenomena dan objek semacam ini dikenal dengan gerakan *readymades*. Gerakan '*readymades*' ini sendiri telah melahirkan sebuah subdisiplin estetika yang sering dikenal sebagai estetika sehari-hari atau *aesthetics of the everyday* (Davies, 2009: 136). Teoretisi estetika sehari-hari mengklaim bahwa benda-benda dan kegiatan yang pada dasarnya tidak terhubung ke seni atau alam dapat memiliki sifat yang secara simbolis bersifat estetis serta benda-benda dan kegiatan tersebut dapat menghasilkan pengalaman estetis yang signifikan. Gerakan ini memperluas analisis simbolis yang bersifat estetis dari di mana dunia seni itu berdiri ke hampir semua domain kehidupan itu sendiri. Ini hanya dimungkinkan karena hal tersebut melibatkan apa yang dikenal sebagai nilai tukar di dalam budaya. Ditegaskan oleh Tilley dengan menyebutkannya



Gambar 4 Brillo Box

Sumber Gambar: <http://jonerichall.com>

sebagai berikut: *It might be said that the primary significance of material culture is not its pragmatic use-value, but its significative exchange value* (Tilley, 1989: 70).

Estetika sehari-hari menyandarkan pada pengertian kehidupan sehari-hari yang meliputi perilaku dan relasi sosial dalam kerangka *taken-for-granted* sehingga aktor sosial bisa mengerti dan berinteraksi satu sama lain. Kehidupan sehari-hari berdiri atas pengetahuan tentang rutinitas yang ditentukan dan didistribusikan. Disini, perlu diafirmasi bahwa studi tentang kehidupan sehari-hari telah hadir sebagai subjek dalam dunia seni. Dalam pengertian ini kehidupan sehari-hari adalah gabungan kegiatan, hubungan sosial, benda-benda, dan instrumen lainnya yang berguna bagi manusia.

Asumsi yang harus dimengerti adalah kehidupan sehari-hari ini selalu didefinisikan secara sosial, walau memang bisa dikatakan kehidupan mulai secara individual, tetapi menjadi sosial karena kebanyakan orang hidup dalam sebuah komunitas di mana hubungan antar-individual mengambil tempat di salah satu aspek sosial (misalnya pekerjaan, keluarga dan lain-lain). Di samping itu, setiap masyarakat menghasilkan kehidupan sehari-hari dan hal itu dinyatakan dalam sejauh mana orang berkomunikasi tentang pengalaman mereka atas dunia sesuai dengan fungsi dan kegiatan mereka di dalam masyarakat. Oleh karena itu, apa yang bermakna adalah pengalaman yang berasal dari benda-benda dan aktivitas sehari-harinya.

Dalam konteks ini kualitas estetis sebagai apa yang bermakna tidak hanya dapat ditemukan dalam karya seni, tetapi juga di selain karya seni. Artinya, hal ini memperluas cakrawala kehidupan sehari-hari, yang berarti bahwa siapa pun dapat memiliki pengalaman estetis, tidak peduli seberapa jauh adalah orang tersebut terkait dengan bidang dunia seni. Artinya, orang-orang memiliki pengalaman estetika setiap hari, memang belum tentu indah, namun peristiwa tersebut mempengaruhi kehidupan sehari-hari di tingkat yang lebih besar atau lebih kecil. Akan tetapi, jelas ada bahaya bagi dunia seni itu sendiri, yaitu kehilangan narasi tentang objek seni dan apa yang membuat sesuatu menjadi objek seni tersebut.

Objek Seni, Pengalaman dan Tindak Kesadaran

Pada abad kedua puluh memang ada kecenderungan disiplin estetika untuk berfokus pada pertemuan disiplin tersebut dengan seni rupa dan pada perkembangan tertentu dengan alam. Banyak perhatian telah dikhususkan untuk proyek-proyek mendefinisikan seni dan membangun ontologinya, serta penjelasan pengalaman estetis yang diturunkan dari tidak hanya pertimbangan yang berkaitan dengan karya seni Barat. Dalam beberapa dekade terakhir kemudian, telah ada suatu gerakan menjauh dari pendekatan yang berorientasi sempit semacam itu dan pengakuan terhadap keterhubungan antara pengalaman estetis yang melibatkan *fine art* dengan pengalaman dari domain kehidupan yang lain (Davies, 2009: 136).



Gambar 3 Marcel Duchamp, "Bicycle Wheel" (1913)

Sumber Gambar:

<http://scmnewused.blogspot.com/2010/10/art-marcel-duchamp.html>

Gerakan ini telah melahirkan sebuah subdisiplin estetika yang sering dikenal sebagai estetika sehari-hari (istilah ini dari bahasa Inggris, *aesthetics of the everyday*). Teoretisi estetika sehari-hari biasanya klaim bahwa benda-benda dan kegiatan-kegiatan yang pada dasarnya tidak terhubung ke seni atau alam dapat memiliki sifat estetis serta benda-benda dan kegiatan tersebut dapat menghasilkan pengalaman estetis yang signifikan. Dengan begitu, analisis estetika bisa diperluas ke hampir semua domain kehidupan itu sendiri yang melandasi pengalaman estetis.

Salah satu teoritikus estetika sehari-hari adalah John Dewey —karya *Art as Experience* dari Dewey memberikan pengaruh yang besar bagi pengkajian estetika sehari-hari. Dewey mengemukakan bahwa pengalaman estetis yang terkait dengan peninggian bentuk seni dapat ditelusuri kembali ke proses yang lebih primer, yaitu pengalaman sehari-hari. Lebih lanjut, menurut Dewey, pengalaman estetis adalah sebuah kontinum dengan perasaan mendalam yang timbul dari interaksi seseorang dengan lingkungan untuk memenuhi kebutuhannya dalam kehidupan sehari-hari (Dewey, 2005:35).

Apa yang membedakan pengalaman estetis dari aspek pengalaman nonestetis bukan karena melibatkan respon untuk satu set objek tertentu, seperti klaim kaum estetikus tradisional, tetapi pengalaman itu menunjukkan kesatuan kualitatif dari sense itu sendiri —pengalaman dalam bentuk purba.¹ Kualitas ini sebenarnya bisa dimiliki dalam pengalaman sederhana seperti kegiatan sehari-hari atau benda-benda sehari-hari selama hal itu dilakukan dengan perhatian yang cukup.

Di sini dibutuhkan klarifikasi atas beberapa konsep yang digunakan oleh Dewey. Diperlukan untuk mendefinisikan pengalaman estetis yang dimaksud Dewey. Dewey menyebutnya sebagai kualitas pengalaman sebagai kesatuan. Artinya, hal

itu menuntut pemenuhan atau penyelesaian (lebih tepatnya disebut penyempurnaan) dari suatu objek atau peristiwa, sehingga pengalaman yang disajikan dalam cara yang tidak terpisahkan.² Apa yang ditekankan oleh Dewey adalah perbedaan kecil yang dia lakukan antara seni dan aspek kehidupan lainnya yang didasarkan pada apa yang disebut dengan “pengalaman nyata” (ditulis secara singkat “pengalaman”) yang diawetkan sebagai kenangan abadi dari pengalaman biasa.

Dewey memperkenalkan dua konsep, “pengalaman biasa” dan “pengalaman”, di mana yang terakhir menurutnya memiliki kualitas estetika yang nyata. Pengalaman biasa bersifat berkelanjutan dan melibatkan dispersi karena tidak memiliki unsur pemersatu yang mengarahkan ke kesatuan (Dewey, 2005: 35). Sebaliknya, pengalaman adalah di mana seseorang lebih banyak memberikan perhatian dengan tujuannya untuk mengamati penyempurnaannya. Namun demikian, meskipun memfokuskan semua perhatian terhadap suatu objek, ada unsur-unsur lain di mana subjek tidak benar-benar menyadari, tetapi yang juga mempengaruhi pengalaman estetisnya. Meskipun hal tersebut tidak penting pada dirinya sendiri, unsur-unsur tersebut adalah bagian dari apa dirasakan melalui indera sehingga berkontribusi terhadap pengalaman total subjek.

Dewey menyatakan bahwa kapasitas untuk pengalaman estetis dari objek seni muncul dari mekanisme dasar yang hadir dan bekerja sepanjang hidup sehari-hari seperti yang dijelaskan di atas. Artinya, proses tersebut berada dalam kondisi terus-menerus. Pengalaman estetis adalah hasil dari proses persepsi, aktivitas dan emosi yang memungkinkan untuk seperti pemenuhan yang dipantik oleh objek tertentu.

Dalam konteks ini, perbedaan antara pengalaman biasa dan pengalaman sebagai berikut: Pertama, ada isu-isu terkait persatuan

¹Istilah ‘purba’ di sini mengacu kepada makna primitif atau primer sebagai bentuk pengalaman pertama kali sebelum dimusiki oleh penjelasan-penjelasan ilmiah atau teori-teori.

²Namun, hal seperti ini sebenarnya agak sulit untuk dilihat di dalam seni rupa kontemporer di mana tidak semua karya memiliki kesatuan kualitatif yang disebutkan oleh Dewey, justru terfragmentasi agar kualitas estetis dapat terjadi.

dan penyempurnaan. Pengalaman biasa bersifat kontinu, sering 'belum lengkap', dan ditandai dengan 'distraksi dan dispersi'. Dalam pengalaman belaka, kita tidak peduli dengan koneksi dari satu peristiwa dengan apa yang terjadi sebelumnya dan apa yang terjadi setelahnya (Dewey, 2005: 40). Karena kita hanyut dan gagal mengenali hubungan antara berbagai elemen dari apa yang kita hadapi, hal ini menunjukkan dalam pengalaman tersebut hanya tidak ada unsur pemersatu, dan tidak ada kemungkinan penutupan. Kedua, pengalaman, di sisi lain, terjadi ketika subjek menjalankan tindakan untuk pemenuhan atas suatu objek tertentu. Di sini, setidaknya Dewey memberikan penjelasan bahwa seseorang harus memiliki batas yang jelas dan jenis tertentu dari objek itu sendiri untuk mendapatkan kesatuan kualitatif dari pengalaman sebagai berikut (Irvin, 2008: 35): (1) Harus ada tingkat kerumitan (karena ada persepsi hubungan antara unsur-unsur dari pengalaman); (2) Suatu kesatuan yang menyeluruh (yang mungkin diberikan, setidaknya sebagian oleh objek yang diperhatikan); (3) Rasa kulminasi atau kepuasan yang diantisipasi sebelumnya.

Dengan pandangan seperti itu Dewey meletakkan pengkajian konsep estetika pada seluruh kehidupan sehari-hari. Akan tetapi, ekspansi yang signifikan atas wilayah estetika yang dilakukan oleh Dewey masih menuai kritik karena dianggap terlalu ketat. Memang pada aktivitas atau benda sehari-hari bisa memberikan klaim kualitas estetika yang khusus, tetapi suatu kondisi yang diperlukan untuk pengalaman estetis adalah bahwa kesatuan pengalaman itu bisa terjadi pada apa saja. Dengan begitu pengalaman estetis tidak lagi cenderung mengklaim bahwa pengalaman harus positif melalui valensi atau harus memiliki karakter kualitatif tertentu untuk diperhitungkan sebagai estetis.

Hal ini juga mendapatkan landasannya dari fenomenologi, terutama fenomenologi Heidegger tentang kesatuan kualitatif sebuah pengalaman estetis dari perilaku *Dasein* (Krell, 1993: 164).³ Kesatuan kualitatif itu bisa kita sebut sebagai *understanding* yang melibatkan *fore structure*

yang meliputi *fore-having*, *fore-sight*, dan *fore-conception* (Philipse, 1998: 55). Di sini harus ditekankan bahwa ketiga dimensi itu terjadi pada satu situasi bersifat serentak, bukan satu per satu terjadinya. Sifat dari objek atau benda seni terutama yang berbentuk tiga dimensi sangat mungkin untuk dievaluasi melalui hal ini.

Contohnya, saya mengerti bahwa sebuah palu telah mempunyai makna untuk sesuatu sebelum saya mempunyai pemahaman secara menyeluruh tentang palu tersebut, yaitu pra-pemahaman bahwa palu merupakan sebuah alat di antara alat lainnya yang digunakan untuk membangun sebuah rumah—ini adalah dimensi *fore-having*. Selanjutnya, saya mengerti bahwa palu tersebut telah mempunyai kegunaan sebelum saya membangun rumah, artinya saya bisa mengerti bahwa saya bisa menggunakan palu tersebut jika saya ingin membuat rumah. Dengan kata lain, saya mengerti bahwa palu adalah sebuah instrumen untuk membuat harapan saya akan sebuah rumah menjadi nyata—dimensi ini disebut *fore-sight*. Secara serentak juga, saya mengerti juga bahwa sebelum saya menggunakan palu, palu tersebut telah mempunyai makna dari cara berada bagi seorang pembuat rumah, sama seperti spidol dan papan tulis mempunyai hubungan makna pada cara berada seorang pengajar—dimensi ini disebut *fore-conception*.

Ketiga dimensi itu merupakan bagian dari struktur tindak kesadaran. Menurut Edmund Husserl, tindak kesadaran selalu dibedakan dengan objeknya. Konsekuensinya, tindak kesadaran bisa kosong sejauh ketika objeknya belum hadir artinya tindak kesadaran bisa antisipatif terhadap objek dan presentatif terhadap objek. Husserl memahami bahwa setiap tindak kesadaran memiliki korelat objektif, noesis memiliki noema, membayangkan memiliki korelat yaitu objek yang dibayangkan (Nantanson, 1973: 86). Setiap objek korelat memiliki tiga struktur, yaitu, sisi, aspek dan profil. Sisi dimengerti sebagai apa yang terlihat langsung oleh tindak kesadaran persepsi. Aspek didefinisikan di konteks ini sebagai ketika satu sisi dilihat dari dua sudut. Sedangkan, profil dipahami ketika satu aspek

³ Konsep yang lebih luas yang menyinggung persoalan keseharian pada Martin Heidegger terlihat pada *Dasein* sebagai *being-in-the-world* menjelaskan tentang bahwa subjek selalu dan sudah bergulat dengan dunia keseharian.

dilihat pada satu momen tertentu --profil bergerak sementara aspek tetap. Dengan pengertian yang lebih jelas, aspek adalah apa yang identik dari momen-momen penampakan yang berbeda.

Ketika saya melihat sisi depan saya tidak melihat sisi-sisi lain (belakang, samping, bawah, dan atas) tetapi mengalaminya juga sebagai sesuatu yang saya antisipasi --segi intensionalitas, tindak kesadaran persepsi saya bercampur antara intensionalitas yang berisi dan yang kosong (dimengerti sebagai sesuatu yang diantisipasi). Di sini kita melihat bahwa tindak intensional selalu menyimpan potensialitas. Ketika saya melihat urinoir saya berpotensi melakukan modalitas persepsi lainnya seperti meraba permukaannya, mengetuknya, mencicipinya atau menciumnya. Dengan persepsi tersebut bentuk urinoir secara utuh hadir di penglihatan dan perabaan. Di samping itu, pendengaran, pengecap, dan penciuman hanya menunjukkan dari bahan apa urinoir dibuat bukan bentuk dari urinoir. Hanya ketika semua hal ini hadir sebagai suatu kesatuan kualitatif saya bisa memahami bahwa apa yang saya persepsi adalah urinoir.

Lebih lanjut, esensi kesadaran dan berbagai aktivitasnya sebagai intensionalitas, setidaknya melibatkan empat fakultas umum, yaitu objektifikasi, identifikasi, asosiasi dan konstitusi. Dalam objektifikasi, intensionalitas berarti mengarahkan data (bagian integral dari aliran kesadaran) kepada noema. Noema hanya tampak melalui data tersebut, yang oleh Husserl disebut *data hyletic*. Fungsi intensionalitas diobjektifikasi adalah menghubungkan data yang sudah terdapat di dalam aliran kesadaran dengan objek yang bukan merupakan bagian dari kesadaran (Cairns dan Embree, 2012: 6). Dengan begitu, Husserl melihat pengarah intensional itu menunjukan ada suatu struktur kompleks.

Fungsi ini menjelaskan bahwa data digunakan sebagai bahan mentah dan diintegrasikan ke dalam objek yang membentuk kutub objektif. Fungsi intensionalitas sebagai objektifikasi terutama tampak di 'persepsi' dan aktivitas-aktivitas kesadaran lainnya. Intensionalitas melibatkan juga proses identifikasi setelah mengadakan objektifikasi.

Intensionalitas, di sini bertujuan mengarahkan berbagai data yang datang dari berbagai peristiwa kemudian kepada objek hasil objektifikasi tadi. Menurut Husserl identifikasi ini banyak dipengaruhi oleh pelbagai aspek dari dalam, seperti motivasi, minat, emosional dan intelektual yang membuat subjek selalu berada di posisi terlibat secara intens --identifikasi diperlukan untuk mengetahui objek yang identik, selain sensasi-sensasi belaka.

Intensionalitas juga mengimplisitkan suatu proses asosiasi aktif tindak kesadaran. Keseluruhan sisi, aspek dan profile dari objek yang identik menunjuk pada sisi-sisi, aspek-aspek dan profile-profile lain yang menjadi horizonnya (contohnya, kalau kita melihat kubus dari depan). Ada pengharapan tertentu ketika kita telah berjumpa satu objek tertentu yang mungkin terwujud atau tidak di perkembangan pengalaman. Akan yang jelas adalah bahwa sisi-sisi, aspek-aspek, profile-profile tersebut selalu dibayang-bayangi oleh objek identik yang sudah tampak lebih awal --melibatkan proses mengingat, antisipasi dan juga imajinasi.

Dalam fenomenologi Husserl, secara intuitif kesadaran bersifat aktif berperan sebagai pengkonstitusi objek kepada subjek, menghadirkan diri objek pada satu bentuk pemahaman. Di sisi lain, kesadaran juga bersifat responsif, yaitu menanggapi dunia yang dihayati. Lebih lanjut, kita bisa melihat tesis fenomenologi Husserl di sini, yaitu semua yang menampakkan diri kepada kesadaran, berarti berkualitas diberikan secara langsung bagi kesadaran.

Dengan demikian, objek dan tindak kesadaran merupakan sebuah sesuatu yang *self-evidence* berstatus epistemik kepastian. Husserl menangkap bahwa satu satu penjamin validitas pengetahuan yang bersifat fondasional (konteks ini, syarat-syarat yang memungkinkan pengetahuan) secara intuitif terlihat pada tindak kesadaran (noesis), objek kesadaran (noema) dan relasi absolut di antara keduanya.

Konsep intuisi ini lebih jelas pada fenomenologi Husserl juga muncul pada apa yang dia sebut 'intuisi eidetik' --disebut demikian karena intuisi ini menangkap eidos atau *form*. Konkretnya, pada pengalaman keseharian kita tidak hanya

menangkap sesuatu secara individual atau kelompok, tetapi kita mempunyai sebuah pemahaman pada esensinya. Contohnya, kita bisa memikirkan bahwa urinoir (seperti *the Fountain* misalnya) mempunyai bentuk sedemikian rupa di mana hal itu merupakan syarat penting dan universal bagi konsep urinoir itu sendiri.

Kita juga bisa melihat tidak hanya interaksi objek material secara sendiri-sendiri, tetapi hal itu kita perlakukan sedemikian rupa sehingga kita mengenalinya –contohnya, urinoir kita gunakan untuk ketika hendak buang air kecil. Artinya, tanpa kemungkinan interaksi, objek material tidak akan menampilkan dirinya kepada kesadaran kita melalui cara tertentu. Sederhananya, kita bisa secara intuitif atau menghadirkan objek tertentu kepada diri kita sendiri, tidak hanya penampilan individual-individual, tetapi juga esensi objek tersebut. Di sinilah, kita melihat bahwa fenomenologi Husserl menawarkan sebuah deskripsi bagaimana kita mengetahui esensi secara intuitif –Dalam bahasa teknis fenomenologi, *'eidetic intuisi is a special kind of intentionality with a structure of its own'* (Sokolowski, 2000: 175-177).

Dalam fenomenologi Husserl, intuisi eidetik merupakan sebuah *identity synthetis*. Melaluiinya, kita bisa menyadari sebuah *'identity'* pada variasi penampakan, tetapi *'identity'* dan variasi penampakan bersifat berbeda saat kita melihat objek individual –contohnya, urinoir yang saya lihat adalah *the Fountain* ini, bukan urinoir yang lain, tetapi saya bisa memahami bahwa ada bagian tertentu yang menyebabkan saya bisa menyebut benda yang sedang saya lihat ini sebagai sebuah *'urinoir'* seperti ketika saya mengacuh kepada buku yang tidak sedang saya baca. Kita bisa melacak bagaimana intuisi eidetik ini membuat esensi menghadirkan diri kepada kita melalui tiga level perkembangan intensional (Sokolowski, 2000: 177-180).

Pada level pertama, kita mengalami sejumlah benda dan menemukan kesamaan di antara benda tersebut. Contohnya, saya melihat sebuah urinoir A, lalu saya melihat urinoir B, dan saya melihat sebuah urinoir C.

Di tahap ini, kita bisa menemukan sebuah identitas lemah yang dikenal *'typicality'*. Lebih lanjut bisa kita simbolkan sebagai berikut:

A adalah P1, B adalah P2, dan C adalah P3. Akan tetapi, kita harus memperhatikan bahwa predikat di simbol tersebut tidak berbicara secara tegas tentang indentik, tetapi hanya pada kesamaan antara satu objek dengan yang lain. Kita telah mencapai sintetis identitas berdasarkan modus sederhana asosiasi, sebagai sebuah kehadiran dari sebuah penampakan membuat kita lebih berharap penampakan yang lain yang diasosiasikan dengan penampakan awal di sebuah jalur. Contohnya, ketika kita berpikir tentang *'menggigit'* kita mengasosiasikan *'anjing'*, tetapi memang kita tidak secara langsung memberikan keputusan yang eksplisit bahwa *'anjing menggigit'*, melainkan hanya berharap bahwa apa yang mengikuti *'menggigit'* adalah *'anjing'*.

Level kedua, kita melihat bahwa objek yang individual (mengacuh pada contoh di atas, urinoir A, urinoir B dan urinoir C) tidak hanya bisa diberikan predikat kemiripan, tetapi juga predikat yang sangat sama. Di sini secara simbolik dirumuskan sebagai berikut: A adalah P, B adalah P, dan C adalah P. Di tahap ini kita melihat sintetis identitas yang terjadi tidak hanya menyadari sebuah kesamaan, tetapi sebuah indentik –*"one in many"*. Kesamaan itu secara spesifik menggunakan kata yang menjadi predikatnya, seperti kata *'urinoir'*, tidak mengindikasikan dirinya sendiri tetapi kata *'urinoir'* digunakan sebagai sebuah kesamaan yang begitu dekat. Artinya, bisa saja penggunaan satu kata menutupi dua jenis intensionalitas yang berbeda, lebih spesifik dua indentifikasi yang berbeda – kalau dilanjutkan kita bisa melihat bahwa adanya keterkaitan fenomenologi dengan filsafat bahasa. Akan tetapi, pada level ini kita masih berbicara tentang *'empirical universal'*, dikarenakan predikat yang kita berikan pada benda-benda merupakan sesuatu yang benar-benar dialami – pembuktian kita terbatas pada pengalaman yang kita punya. Artinya, klaim yang kita buat masih bisa mengandung sebuah kesalahan oleh pengalaman yang lebih lanjut. Contoh yang sangat tenar adalah penemuan seekor angsa hitam bisa merontokkan klaim universal *'semua angsa berwarna putih'* karena klaim itu didasarkan kepada sebuah *'empirical universal'*.

Pada level ketiga ini baru kita menusuk lebih dalam soal penampakan yang tidak mungkin dibayangkan kepada benda jika penampakan

tersebut tidak menyertainya. Ringkasnya, kita mencoba beranjak melampaui status empiris menuju universal eidetik, menuju pada sebuah syarat 'perlu', bukan sekedar regularitas. Dengan kata lain, kita bergerak dari sebuah persepsi ke ranah imajinasi —berangkat dari pengalaman aktual menuju '*armchair philosophizing*' yang mengandaikan jika kita sukses di tahap ini, kita akan menemukan sebuah intuisi eidetik. Di sini, kita membiarkan imajinasi kita terus berkerja hingga menyentuh batas dari kemungkinan benda itu sendiri —artinya kita melepaskan penampakan-penampakan benda tersebut, sampai kita menyadari bahwa ada penampakan yang tidak mungkin dilepaskan lagi dari benda tersebut karena jika dilepaskan maka benda itu sama sekali tidak bisa kita alami. Dengan demikian kita bisa melihat bahwa fenomenologi Husserl sebagai perintis mencoba menekan kita hingga batas-batas terluar dari imajinasi —*if we run into features that we cannot remove without destroying the things, we realize that these features are eidetically necessary to it* (Sokolowski, 2000).

Kita tetap harus menyadari bahwa intuisi eidetik tidaklah segampang membahasnya dikarenakan melibatkan cara melihat tertentu dan pemfokusan yang khas dari seorang fenomenolog. Akan tetapi, kita bisa berlega karena apa yang menjadi proyek Husserl sebenarnya adalah melukiskan sesuatu yang sebenarnya sangat sehari-hari, tetapi hanya luput dari pengelihatan kita saja karena tenggelam di keseharian. Sokolowski menjelaskan persoalan intuisi eidetik ini secara gamblang di bukunya berjudul *Introduction to Phenomenology* sebagai berikut:

"Eidetic intuition is not easy. It calls for great strength of imagination. To be able to try imagine the impossible, and to see that it is impossible and therefore cannot be thought, demands that we be able to go beyond the things we are accustomed to, the thing we have regularly experienced (Sokolowski, 2000)."

Di samping itu, aspek yang juga penting tentang apa yang menjadikan *the Fountain* menjadi objek atau benda seni adalah relasi objek atau benda itu sendiri dengan objek-objek benda-benda yang lainnya dalam satu konteks tertentu. Ketika *the Fountain* diletakkan pada situasi di kamar mandi

misalnya, semua petunjuk dari yang diberikan oleh konteksnya tersebut tidak lain mengarah pada benda tersebut adalah urinoir biasa. Akan tetapi, ketika benda tersebut diletakkan di acara seni seperti *Independents Exhibition*, semua signifikansi mengarah ke arah yang membuat benda tersebut menjadi sebuah karya seni, dalam konteks ini benda itu mempunyai nama khusus *the Fountain*.

Hal ini dapat dijelaskan sebagai berikut: pada konteks yang pertama, kita lebih melihat bahwa bahwa *the Fountain* dikelilingi dengan benda-benda lain yang kurang-ambigu yaitu urinoir, dan kita tentu akan melihat *the Fountain* sebagai urinoir. Sedang pada konteks kedua, kita lebih melihat bahwa *the Fountain* dikelilingi dengan benda-benda lain yang kurang-ambigu yaitu benda seni atau karya seni karena berlokasi di sebuah pameran karya seni dan hal ini memungkinkan kita melihat *the Fountain* sebagai sebuah karya seni. Ringkasnya, sistem pemaknaan atas *the Fountain* sebagai bagian dari budaya material secara umum dan objek atau benda seni secara khusus memang dapat bergeser seperti jika konteksnya bergeser.

SIMPULAN

Ada dua kesimpulan yang bisa didapatkan melalui dalam penelitian ini sebagai berikut:

Pertama, dalam pengertian objek seni sebagai bagian budaya material, strategi Dewey dan Heidegger dengan pendasaran Husserl mencoba menghilangkan perbedaan tradisional antara seni (dalam konteks ini, *fine arts*) dan domain kehidupan yang lain (di mana hal ini sangat penting bagi estetika sehari-hari) sangat relevan. Akan tetapi, jika pengalaman estetis dapat terjadi kapan saja serta dapat terjadi pada objek mana saja, maka keperluan merasakan kualitatif tertentu tidak lagi benar-benar ada karena tidak menunjukkan perbedaan antara aspek pengalaman estetis dengan aspek lainnya.

Kekhawatiran seperti ini bisa diatasi oleh Dewey dengan mengemukakan kesatuan kualitatif atau *understanding* pada Heidegger —kriteria ini memastikan bahwa tidak semua pengalaman yang mungkin akan jatuh ke dalam kategori

estetik dan dengan sendirinya mengamankan konsep estetika itu sendiri. Hal ini juga didasarkan pada fenomenologi Husserl. Jika persyaratan tersebut (kesatuan kualitatif) ditolak, maka untuk memenuhi syarat sebagai pengalaman estetis hanya berdasarkan pada kemampuan 'merasa kualitatif' atau *qualitative feel* saja. Kesimpulan seperti ini bisa diterima pada konteks estetika tradisional dan juga disambut oleh estetika sehari-hari. Artinya, apa yang disebut dengan objek seni tidak lain adalah objek-objek yang membuat kita merasakan pengalaman estetis atau setidaknya menjadi pematik untuk masuk dengan ke dalam pengalaman estetis tersebut dengan ciri khususnya adalah kesatuan kualitatif, khususnya apa yang dikenal dengan tindak kesadaran fenomenologis Husserl.

Kedua, estetika sehari-hari cenderung untuk menekankan pengalaman estetis dari aktivitas-aktivitas dan objek-objek yang tidak punya karakter tertentu. Dengan begitu pertanyaan yang mungkin muncul adalah apa yang benar-benar menjamin pengalaman itu sendiri. Estetika sehari-hari bisa menjawab bahwa pengalaman estetis sehari-hari patut mendapatkan perhatian karena hal ini tersedia untuk semua orang, bahkan mereka yang tidak memiliki akses terhadap seni dan alam yang mengagumkan—menghindarkan klaim bahwa seni atau pengalaman estetis merupakan sebarang elitisme. Di sisi lain, juga memberikan pemahaman bahwa aktivitas dan benda sehari-hari merupakan bagian dari sebuah proses eksistensial ketika ada dalam dunia, di mana dunia yang dimaksud adalah dunia kesehariannya.

Dari pendekatan Dewey, Heidegger dan Husserl menunjukkan bahwa estetika semakin menolak gagasan bahwa sikap estetis mengharuskan seseorang berjarak dari objek kontemplasi dan acuh tak acuh terhadap setiap fungsi nonartistik yang muncul. Di sini ditekankan bahwa sikap yang tepat terhadap karya-karya seni adalah suatu keterlibatan yang mendalam dari seluruh pribadi, sebuah sikap yang cukup alami terlihat juga pada objek kehidupan sehari-hari.

Dari perspektif teoretis, estetika sehari-hari menyatakan bahwa fenomena atau objek sehari-hari bisa membuka horizon estetika dan konsep-konsep yang berbeda pada dunia seni itu sendiri.

Pada saat yang sama, estetika sehari-hari dapat digunakan sebagai sumber wawasan tentang objek seni sendiri. Berdasarkan observasi tentang hubungan antara seni dan kehidupan sehari-hari di banyak budaya, seni harus didefinisikan ulang sebagai "*skilled and devoted making*" yang berakibat pada artefak yang melayani berbagai fungsi sehari-hari. Secara internal perbedaan yang tajam antara seni dan domain kehidupan lain juga telah ditantang oleh argumentasi bahwa bahwa seni muncul dari dan dalam banyak konteks terintegrasi dengan praktek sehari-hari—hal ini bisa terlihat pada budaya non-Barat, karya seni sebagai objek didesain seringkali berorientasi untuk meningkatkan kehidupan sehari-hari. Selain itu, perkembangan terbaru dalam seni itu sendiri telah membawa seni pada kehidupan lebih terintegrasi. Dengan demikian memberikan ruang kepada kita untuk memperlakukan objek sehari-hari dengan cara yang sama saat berjumpa objek seni yang dibangun oleh estetika tradisional. Apa yang menentukan tidak lain adalah kedalaman pengalaman atau tindak kesadaran dalam keterlibatan terhadap objek itu sendiri.

RUJUKAN

- Danto, Arthur Coleman (1998). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. London: Penguin
- Dorian Cairns dan Lester Mbree (ed). 2012. *The Philosophy of Edmund Husserl*. New York: Springer.
- Ekosiwi, Embun Kenyowati. 2011. "Seni Global sebagai Tantangan Konsep Estetika Keindahan", *Jurnal Seni Rupa Warna*, Vol 1, No 1, 32-44. Jakarta: FSR IKI Press
- Hrehor, Kristin Amber. 2007. *Recognition And Reconciliation: The New Role Of Theory In Aesthetics*. Canada: Queen's University Kingston
- Irvin, Sherri. 2008. "The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience," *British Journal of Aesthetics*, 48, 29-44. London
- Krell, David Farrell (ed). 1993. *Basic Writings*: Martin Heidegger. New York: Routledge
- Nantanson, Maurice. 1996. *Edmund Husserl: Philosopher of Infinite Task*. Illinois: Northwestern University Press
- Philipso, Herman . 1998. *Heidegger's Philosophy of Being: A Critical Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press
- Sokolowski, Robert. 2000. *Introduction of Phenomenology*. USA: Cambridge University Press.
- Stephen, Davies (ed). 2009. *A Companion to Aesthetics*, 2nd edition. UK: Blackwell Publisher
- Tilley, Christopher. 1989. "Interpreting Material Culture" dalam Ian Hodder (ed), *The Meaning of Things: Material Culture and Symbolic Expression*, Hammersmith: HarperCollins Academic.