



UNIVERSITAS INDONESIA

**INDAH, KONKRET, DAN ANANTA
SEBAGAI IRISAN KENCANA:
SUATU TELAAH PROPORSI DALAM DIALEKTIKA SENI**

DISERTASI

**LUSIANA IDAWATI
0706222151**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI LMU FILSAFAT
DEPOK
JUNI 2011**



UNIVERSITAS INDONESIA

**INDAH, KONKRET, DAN ANANTA
SEBAGAI IRISAN KENCANA:
SUATU TELAAH PROPORSI DALAM DIALEKTIKA SENI**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
dalam Bidang Ilmu Pengetahuan Budaya Program Studi Ilmu Filsafat
Dipertahankan di hadapan Sidang Akademik Universitas Indonesia
di bawah pimpinan Rektor Universitas Indonesia
Prof. Dr.der Soz. Gumilar Rusliwa Somantri
pada hari Sabtu, tanggal 11 Juni 2011, pukul 10.00 WIB
di Kampus Universitas Indonesia**

**LUSIANA IDAWATI
0706222151**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI LMU FILSAFAT
DEPOK
JUNI 2011**

HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS

**Disertasi ini adalah hasil karya saya sendiri,
dan semua sumber baik yang dikutip maupun dirujuk
telah saya nyatakan dengan benar.**

Nama : Lusiana Idawati

NPM : 0706222151

Tanda Tangan :



Tanggal : 11 Juni 2011

SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME

Saya yang bertanda tangan di bawah ini dengan sebenarnya menyatakan bahwa disertasi ini saya susun tanpa tindakan plagiarisme sesuai dengan peraturan yang berlaku di Universitas Indonesia.

Jika di kemudian hari ternyata saya melakukan tindakan Plagiarisme, saya akan bertanggung jawab sepenuhnya dan menerima sanksi yang dijatuhkan oleh Universitas Indonesia kepada saya.

Depok, 11 Juni 2011



Lusiana Idawati

HALAMAN PENGESAHAN

Disertasi yang diajukan oleh :
Nama : Lusiana Idawati
NPM : 0706222151
Program Studi : Ilmu Filsafat
Judul : Indah, Konkret, dan Ananta sebagai Irisan Kencana:
Suatu Telaah Proporsi dalam Dialektika Seni

ini telah berhasil dipertahankan di hadapan Dewan Penguji dan diterima sebagai bagian persyaratan yang diperlukan untuk memperoleh gelar Doktor pada Program Studi Ilmu Filsafat, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia.

DEWAN PENGUJI

Promotor	: Prof. Dr. Soerjanto Poespowardojo	(.....)
Kopromotor	: Dr. Karlina Supelli	(.....)
Tim Penguji	: Vincensius Y. Jolasa, Ph.D. (Ketua)	(.....)
	: Prof. Dr. A. Agus Nugroho (Anggota)	(.....)
	: Dr. Akhyar Yusuf Lubis (Anggota)	(.....)
	: Dr. A. Harsawibawa (Anggota)	(.....)
	: Dr. Embun Kenyowati E. (Anggota)	(.....)

Ditetapkan di : Depok
Tanggal : 11 Juni 2011

oleh

Dekan
Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya
Universitas Indonesia

Dr. Bambang Wibawarta
NIP. 19651023199031002

UCAPAN TERIMA KASIH

Dengan ucapan syukur kepada Tuhan Yang Mahakasih, saya mengingat kembali seluruh perjalanan studi saya di Program Doktor Ilmu Filsafat pada Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia ini. Menoleh ke belakang, saya menyadari bahwa sesungguhnya perjalanan ini adalah perjalanan anugrah. Di setiap tanjakan, turunan, dan tikungan, Tuhan mengirimkan orang-orang yang siap mengulurkan tangan, tak ragu menuntun dan menopang, serta rela berbagi cahaya. Oleh sebab itu, halaman ucapan terima kasih ini sungguh penting bagi saya, karena ini adalah kesempatan terbaik untuk mengungkapkan rasa syukur dan penghargaan atas segala pertolongan, dukungan, dan bimbingan yang telah saya terima. Untuk itu saya menghaturkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada:

1. Rektor UI, Bapak Prof. Dr. der Soz. Gumilar Rusliwa Somantri, yang telah memberi kesempatan bagi saya untuk menjadi mahasiswa UI;
2. Dekan FIB, Bapak Dr. Bambang Wibawarta, serta Wakil Dekan, Ibu Dr. Risnowati Martin, yang telah memberi bantuan dalam berbagai masalah administrasi akademik yang saya hadapi;
3. Promotor, Bapak Prof. Dr. Soerjanto Poespowardojo, yang sangat berjasa bagi terwujudnya disertasi ini. Kepercayaan bahwa saya mampu mewujudkan usulan penelitian yang saya ajukan menjadi sebuah disertasi yang layak, yang sejak awal telah beliau tunjukkan, merupakan dorongan luar biasa bagi saya. Bahkan pada saat-saat saya merasa tidak sanggup lagi melanjutkan penelitian, beliau justru menunjukkan kepercayaan besar bahwa saya sanggup. Tanpa kepercayaan dan dukungan beliau, sangat mungkin saya telah menyerah. Untuk semua itu, saya menghaturkan terima kasih dari lubuk hati terdalam;
4. Kopromotor, Ibu Dr. Karlina Supelli, yang telah banyak mencurahkan waktu, tenaga, dan pikiran untuk memberikan bimbingan sepanjang penulisan disertasi ini. Di tengah kesibukan, beliau menyempatkan diri untuk membaca disertasi ini dengan teliti dan memberikan masukan-masukan berharga untuk menyempurnakannya. Standar yang tinggi dan kerapian beliau dalam

berbahasa mendorong saya untuk berusaha melakukan yang terbaik. Jika semasa saya kecil beliau adalah inspirasi saya untuk mempelajari alam semesta (walaupun kemudian saya tidak jadi mempelajari astronomi), kini beliau mengilhami saya untuk mempelajari filsafat secara serius;

5. Ketua Departemen Filsafat, Bapak Vincensius Y. Jolasa, Ph.D., yang telah banyak membantu kelancaran studi saya. Dengan sabar dan tulus pula beliau memberikan motivasi, kepercayaan, dan arahan hingga akhirnya saya dapat menyelesaikan disertasi ini. Sebagai Ketua Tim Penguji, beliau banyak memberikan masukan dan saran yang menggugah dan memampukan saya untuk memandang disertasi ini secara lebih kritis;
6. Sekretaris Departemen Filsafat, Bapak Dr. A. Harsawibawa, yang telah banyak membantu dalam pengurusan berbagai masalah administrasi akademik. Selaku Anggota Tim Penguji, banyak sekali masukan berharga yang diberikan, baik melalui pembacaan yang teliti, maupun pertanyaan-pertanyaan tajam yang membantu menyangi dan membersihkan disertasi ini;
7. Anggota Tim Penguji: Bapak Prof. Dr. A. Agus Nugroho, yang sangat berperan dalam menjadikan disertasi ini lebih tajam, lebih kritis, dan lebih lengkap, melalui berbagai kritik dan pertanyaan yang diajukan. Saya sangat menghargai perhatian beliau terhadap disertasi ini, yang antara lain ditunjukkan dengan meminjamkan dan menyarankan buku-buku referensi untuk mempertajam pembahasan; Bapak Dr. Akhyar Yusuf Lubis, yang bahkan sejak awal masa studi saya telah menunjukkan perhatian dan dukungan yang besar terhadap penelitian ini. Beliau juga selalu memotivasi saya, baik melalui saran-saran konstruktif, maupun mencarikan buku yang tepat untuk melengkapi disertasi ini; Ibu Dr. Embun Kenyowati E., yang telah membantu mempertajam argumentasi-argumentasi dalam disertasi ini melalui berbagai pertanyaan dan masukan kritis beliau;
8. Pembimbing Akademik, Ibu Dr. V. Irmayanti Budianto, yang membimbing dan membantu kelancaran studi saya; serta segenap staf sekretariat: Mbak Munawaroh, Mbak Dwi, Mbak Ima yang selalu siap menolong;

9. Rektor UPH, Bapak Dr. (H.C.) Jonathan L. Parapak, M.Eng.Sc., yang telah memberi kesempatan pada saya untuk melanjutkan studi serta memberi perhatian terhadap kemajuan studi saya;
10. *The EVC/President of UPH, Bapak Gary A. Miller, Ph.D., whose willingness to share his personal experience has revived my motivation to finish this dissertation. His prayer has been a source of strength to me;*
11. Wakil Rektor Bidang Akademik UPH, Ibu Prof. Brigida M. Octavio, Ph.D., yang selalu mendukung, memotivasi, dan memberi perhatian pada studi saya, serta dengan tulus berbagi kebahagiaan ketika akhirnya disertasi saya dinyatakan layak diuji dalam Sidang Terbuka;
12. Wakil Rektor Bidang Administrasi UPH, Ibu Ferliana Suminto, MBA, beserta segenap jajarannya yang telah memberi dukungan dan kesempatan bagi saya untuk melanjutkan studi;
13. Rekan-rekan di UI dan UPH; teman-teman sekolah, kuliah, serta sepemondokan dulu yang tak dapat saya sebutkan satu per satu, yang senantiasa memberi dukungan, memperhatikan, dan menyemangati saya;
14. Orangtua, eyang, dan saudara-saudara terkasih – yang tersebar di Bondowoso, Surabaya, Denpasar, Puncak, Jakarta, hingga Dubai – yang senantiasa mendoakan dan berada di belakang saya dalam tiap keadaan;
15. Keluarga tercinta sekaligus sahabat terdekat saya: Charle Richard Mandalora, tempat saya berbagi segala sesuatu, yang selalu dapat saya andalkan, yang tak pernah kehabisan kasih bagi saya, yang siap menyemangati, dan rela menghibahkan waktu kebersamaan demi terwujudnya disertasi saya; Olliver “Ollie”, yang setia menemani dan selalu bisa menyegarkan kembali suasana hati saya di kala beban penelitian dan pekerjaan bertumpuk.

Kiranya Allah mengasihani kita dan memberkati kita, kiranya Ia menyinari kita dengan wajah-Nya (Maz. 67:2).

Depok, 11 Juni 2011

Lusiana Idawati

**HALAMAN PERNYATAAN PERSETUJUAN PUBLIKASI
TUGAS AKHIR UNTUK KEPENTINGAN AKADEMIS**

Sebagai sivitas akademik Universitas Indonesia, saya yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Lusiana Idawati
NPM : 0706222151
Program Studi : Ilmu Filsafat
Departemen : Filsafat
Fakultas : Ilmu Pengetahuan Budaya
Jenis karya : Disertasi

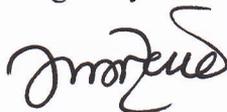
demi pengembangan ilmu pengetahuan, menyetujui untuk memberikan kepada Universitas Indonesia **Hak Bebas Royalti Noneksklusif (*Non-exclusive Royalty-Free Right*)** atas karya ilmiah saya yang berjudul:

“Indah, Konkret, dan Ananta sebagai Irisan Kencana: Suatu Telaah Proporsi dalam Dialektika Seni”

beserta perangkat yang ada (jika diperlukan). Dengan Hak Bebas Royalti Noneksklusif ini Universitas Indonesia berhak menyimpan, mengalihmedia/formatkan, mengelola dalam bentuk pangkalan data (*database*), merawat, dan memublikasikan tugas akhir saya selama tetap mencantumkan nama saya sebagai penulis/pencipta dan sebagai pemilik Hak Cipta.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenarnya.

Dibuat di : Depok
Pada tanggal : 11 Juni 2011
Yang menyatakan



(Lusiana Idawati)

ABSTRAK

Nama : Lusiana Idawati
Program Studi : Ilmu Filsafat
Judul : Indah, Konkret, dan Ananta sebagai Irisan Kencana: Suatu Telaah Proporsi dalam Dialektika Seni

Disertasi ini bertujuan untuk mempelajari kelindan antara kaidah proporsi matematis, seni, dan takhingga melalui telaah irisan kencana (*golden section*) dalam dialektika seni. Berawal dari argumentasi ontologis seni, ditemukan bahwa keindahan seni terletak pada ketepatan hubungan-hubungan proporsional antara gagasan dan bentuk. Melalui telaah dialektis irisan kencana dalam langgam-langgam seni pada estetika Hegel – seni simbolik, seni klasik, dan seni romantik – dibuktikan bahwa irisan kencana adalah wujud universal konkret hubungan-hubungan proporsional antara gagasan dan bentuk sebagai keseluruhan dan bagian. Perkembangan irisan kencana dalam dialektika seni merupakan wujud dialektika kesadaran dalam memahami takhingga dalam seni. Ketika kesadaran mampu mewujudkan kesatuan antara isi rohani seni dan rupa artistiknya dengan hubungan-hubungan proporsional layaknya, ketika itulah ananta – sebagai takhingga sejati – dalam seni terwujud.

Kata kunci:

Irisan kencana, proporsi, indah, konkret, ananta, takhingga, seni, dialektika, gagasan, seni simbolik, seni klasik, seni romantik, keseluruhan, bagian.

ABSTRACT

Name : Lusiana Idawati
Study Program : Philosophy
Title : The Beautiful, the Concrete, and the Infinite as Golden Section:
A Study of Proportion in the Dialectics of Art

This dissertation studies the connection among mathematical systems of proportion, art, and the infinite through the study of the golden section in the dialectics of art. Started with an ontological perspective of art, it is found that the beauty of art lies in the precision of the proportional relationships between its idea and form. Through the dialectical study of the golden section in Hegel's types of art – symbolic art, classical art, and romantic art – it is proven that the golden section is a concret universal manifestation of the proportional relationships between idea and form as the whole and the part. The development of the golden section concept in the dialectics of art also reveals the dialectics of consciousness in its effort to grasp the infinite in art. When consciousness is finally able to manifest the unity of the idea and its artistic shape in its proper proportional relationships, the true infinite in art becomes concrete.

Key words:

Golden section, proportion, the beautiful, the concrete, the infinite, false infinite, art, dialectics, idea, symbolic art, classical art, romantic art, whole, part.

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME	ii
HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS	iii
LEMBAR PENGESAHAN	iv
UCAPAN TERIMA KASIH	v
LEMBAR PERSETUJUAN PUBLIKASI KARYA ILMIAH	viii
ABSTRAK	ix
ABSTRACT	x
DAFTAR ISI	xi
DAFTAR TABEL	xiv
DAFTAR GAMBAR	xv
1. PENDAHULUAN: IRISAN KENCANA, SENI, TAKHINGGA	1
1.1 Latar Belakang	1
1.1.1 Apakah Proporsi Menjadikan Karya Seni Indah?	8
1.1.2 Apa Seni Itu?	21
1.1.3 Apa Tujuan Seni?	30
1.2 Perumusan Masalah	36
1.3 Tujuan Penelitian	44
1.4 Manfaat Penelitian	44
1.5 Batasan Penelitian	45
1.6 Metode Penelitian	47
1.7 Sistematika Penulisan	51
2. DARI INDAH KEMBALI KE INDAH: ISI ROHANI, RUPA INDRAWI, KAIIDAH PROPORSI	54
2.1 Indah dalam Seni	55
2.1.1 Estetika: Antara Keindahan Seni dan Alam	56
2.1.2 Yang Satu: Indah, Baik, Benar	63
2.1.3 Satunya Isi Rohani dan Rupa Indrawi	78
2.2 Baku Citarasa dan Keputusan Estetik	84
2.2.1 Baku Citarasa: Antara Subjek dan Objek	85
2.2.2 Keputusan Estetik	89
2.2.3 Nilai Estetik: Antara Indah dan Sublim	101
2.3 Yang Indah Melahirkan Keindahan	113
2.3.1 Tatanan dan Kerumitan	116
2.3.2 Bilangan dan Geometri	121
2.3.3 Keseluruhan dan Bagian	128
2.4 Proporsi: Terindra dan Terpahami	132
2.4.1 Proporsi Matematis dalam Musik	133
2.4.2 Proporsi Matematis dalam Arsitektur	138
2.4.3 Proporsi Irisan Kencana	144
2.5 Intisari: Isi Rohani, Rupa Indrawi, dan Kaidah Proporsi dalam Seni	147

3. DIALEKTIKA IRISAN KENCANA: SENI SIMBOLIK, KLASIK, ROMANTIK	151
3.1 Geometri, Bilangan, Proporsi	154
3.1.1 Pembagian dalam Nisbah Ekstrem dan Rerata	154
3.1.2 Phi dan Deret Fibonacci	163
3.1.3 Proporsi Ilahi	172
3.2 Irisan Kencana dan Gagasan Universal Indah Artistik	183
3.2.1 Gagasan Konkret	187
3.2.2 Rupa Sejati	189
3.2.3 Ideal	192
3.3 Irisan Kencana dan Langgam-Langgam Seni Partikular	193
3.3.1 Seni Simbolik: Kesatuan Taksejati	194
3.3.2 Seni Klasik: Kesatuan Potensial	200
3.3.3 Seni Romantik: Kesatuan Sadar	207
3.4 Irisan Kencana dan Aneka Seni Individual	214
3.4.1 Arsitektur	215
3.4.2 Seni Pahat	219
3.4.3 Seni Lukis, Musik, Puisi	222
3.5 Irisan Kencana sebagai Konsep	224
3.5.1 Kesadaran: Abstraksi Simbolik	230
3.5.2 Kesadaran-Diri: Universal Abstrak	232
3.5.3 Nalar: Universal Konkret	234
3.6 Intisari: Momen-Momen Dialektis Irisan Kencana dan Pemurnian Gagasan dalam Seni	235
4. MENGGAPAI ANANTA: KESATUAN EMBRIONIK, DIFERENSIASI, RE-INTEGRASI	241
4.1 Takhingga: Potensial dan Aktual	242
4.1.1 Takhingga Mutlak	244
4.1.2 Takhingga Fisis	247
4.1.3 Takhingga Matematis	249
4.2 Ananta: Kesatuan Takhingga dan Hingga	257
4.2.1 Tanpa Negasi	258
4.2.2 Kesatuan	259
4.2.3 Ananta	261
4.3 Ananta dalam Seni Simbolik, Klasik, dan Romantik	262
4.3.1 Kesatuan Embrionik sebagai Universal Alami	263
4.3.2 Diferensiasi sebagai Partikular Manusiawi	265
4.3.3 Re-Integrasi sebagai Individual Rohani	268
4.4 Seni Rohani	270
4.4.1 <i>Post Art Mortuum?</i>	272
4.4.2 Bagian terhadap Keseluruhan	281
4.4.3 Bagian terhadap Bagian	282
4.5 Intisari: Roh Hingga Menggapai Ananta dalam Seni Rohani	285

5. PENUTUP: INDAH, KONKRET, ANANTA	288
5.1 Indah Sejati: Bukan Sekedar Ketepatan Matematis	289
5.2 Universal Konkret: Keseluruhan dan Bagian	290
5.3 Subjektivitas Ananta: Satunya Aku dan Diri-Lain	293
5.4 Tamatnya Seni, Mulainya Seni	294
5.5 Refleksi Penutup	296
GLOSARIUM	299
DAFTAR REFERENSI	303



DAFTAR TABEL

Tabel 2.1	Sistem Proporsi Dasar	132
Tabel 2.2	Proporsi Geometris, Aritmetis, dan Harmonis	134
Tabel 2.3	Bilangan Asli, Bilangan Kuadrat, dan Bilangan Pangkat Tiga dengan Rerata Harmonis dan Aritmetisnya	136
Tabel 3.1	Sudut Tangen dan Faktor Multiplikasi Irisan Kencana	160
Tabel 3.2	Nisbah Dua Bilangan Berurutan dalam Deret Fibonacci	166
Tabel 4.1	Paradoks Galileo	252



DAFTAR GAMBAR

Gambar 1.1	Pembagian Garis dalam Proporsi Irisan Kencana	16
Gambar 2.1	Tetrahedron Leonardo da Vinci	123
Gambar 2.2	Kubus atau Heksahedron Leonardo da Vinci	123
Gambar 2.3	Oktahedron Leonardo da Vinci	123
Gambar 2.4	Ikosahedron Leonardo da Vinci	123
Gambar 2.5	Dodekahedron Leonardo da Vinci	124
Gambar 2.6	Manusia Pentagonal Villard de Honnecourt	126
Gambar 2.7	Manusia Vitruvian Leonardo da Vinci	126
Gambar 2.8	Pembagian Platonik Oktaf Menjadi Lima <i>Tone</i> dan Dua <i>Hemitone</i>	137
Gambar 2.9	Musik Angkasa Kepler	137
Gambar 3.1	Pentagon, Pentagram, dan Irisan Kencana	155
Gambar 3.2	Pembagian Suatu Segmen dalam Nisbah Ekstrem dan Rerata	156
Gambar 3.3	Ilustrasi VI.30 dalam <i>Elements</i>	158
Gambar 3.4	Setengah Lingkaran, Bujursangkar, Persegipanjang $\sqrt{5}$, dan Irisan Kencana	158
Gambar 3.5	Lingkaran, Segitiga Samasisi, dan Irisan Kencana	159
Gambar 3.6	Rerata Ekstrem dengan $n = 3$	161
Gambar 3.7	Kelinci Fibonacci	165
Gambar 3.8	Konstruksi Fraktal Koch	168
Gambar 3.9	Fraktal Koch	168
Gambar 3.10	Fraktal dalam “Oak in the Snow”	169
Gambar 3.11	Fraktal dalam “The Cross in the Mountains”	170
Gambar 3.12	Tiga Pola Ulir pada Buah Nenas	171
Gambar 3.13	Ukuran-Ukuran Seorang Manusia Le Corbusier	179
Gambar 3.14a	Denah Kuil Osiris	217
Gambar 3.14b	Analisis Lawlor	217
Gambar 3.15	“Crucifixion” Yohanes Salib	225
Gambar 4.1a	Hingga dan Berbatas	249
Gambar 4.1b	Tak hingga dan Tak Berbatas	249
Gambar 4.1c	Tak hingga dan Berbatas	249
Gambar 4.2	Paradoks Dua Lingkaran	251

BAB 1

PENDAHULUAN:

IRISAN KENCANA, SENI, TAKHINGGA

Suara zaman kita tidak memihak seni Seni harus meninggalkan kenyataan; ia harus mengangkat dirinya dengan gagah di atas segala kebutuhan jasmani, karena seni adalah anak kebebasan yang kaidahnya harus dipenuhi dengan kebutuhan roh dan bukan materi. Tapi pada masa ini kebutuhan materilah yang berjaya; kemanusiaan yang terpuruk tunduk di bawah kuk besinya. Utilitas adalah ilah besar zaman ini, yang kepadanya semua kuasa menghormat dan segala ilmu menyembah. Dalam keseimbangan raya utilitas ini, layanan rohani seni tak ada artinya, dan ia makin lenyap dalam keriuhan pasar malam zaman kita. Semangat penyelidikan filsafati sendiri merampok daya khayal dari janji demi janji yang diberikan padanya; garis depan seni dipersempit, sementara batas-batas ilmu diperluas. Mata para filsuf dan manusia dunia tertuju dengan penuh kecemasan pada panggung teater politik, tempat takdir besar umat manusia, mereka pikir, dimainkan.
— FRIEDRICH SCHILLER¹

1.1 Latar Belakang

Disertasi ini bertujuan untuk mempelajari kelindan antara proporsi matematis, seni, dan takhingga melalui pemetaan momen-momen dialektis irisan kencana dalam langgam-langgam seni simbolik, klasik, dan romantik. Proporsi, yang dipandang sebagai “subjek pertama dan utama teori arsitektur”² serta “inheren dalam persepsi”³, selama berabad-abad telah menarik perhatian tidak hanya para

¹ *But the voice of our age seems by no means favourable to art, For art has to leave reality, it has to raise itself boldly above necessity and neediness; for art is the daughter of freedom, and it requires its prescriptions and rules to be furnished by the necessity of spirits and not by that of matter. But in our day it is necessity, neediness, that prevails, and bends a degraded humanity under its iron yoke. Utility is the great idol of the time, to which all powers do homage and all subjects are subservient. In this great balance on utility, the spiritual service of art has no weight, and, deprived of all encouragement, it vanishes from the noisy Vanity Fair of our time. The very spirit of philosophical inquiry itself robs the imagination of one promise after another, and the frontiers of art are narrowed in proportion as the limits of science are enlarged. / The eyes of the philosopher as well as of the man of the world are anxiously turned to the theatre of political events, where it is presumed the great destiny of man is to be played out.* Friedrich Schiller, “Letters on the Aesthetical Education of Man,” dalam *Aesthetical and Philosophical Essays*, ed. Nathan Haskell Dole (Boston: Francis A. Nicolls, 1902), 5-6. Terjemahan bebas Bahasa Indonesia oleh penulis.

² “*Proportion is the first and principal subject of architectural theory.*” Marcus Frings, “The Golden Section in Architectural Theory,” *Nexus Network Journal* 4, no. 1 (2002): 9.

³ “*The sense of proportion is inherent in the experience of perception,*” Rudolf Arnheim, “A Review of Proportion,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, no. 1 (1955): 44.

arsitek, tapi juga seniman dan ilmuwan. Minat terhadap proporsi pada zaman Renaisans tidaklah mengherankan, karena seni Renaisans menekankan keindahan dan kesempurnaan. Kaidah proporsi dapat dipandang sebagai suatu teori untuk mencapai keindahan dan kesempurnaan itu. Tapi sejak abad ke-19 atau bahkan ke-18 – seperti teraba dalam tulisan Schiller yang dikutip sebagai pembuka Bab ini – seni tak lagi menekankan keindahan. Seni lebih dipandang sebagai medium aktualisasi diri seniman, suatu kegiatan yang ‘membebaskan’ dan karenanya tak perlu lagi terlalu terpaku pada berbagai teori, termasuk kaidah proporsi. Karenanya, adalah suatu paradoks yang menarik bahwa pada era seni kontemporer ini ternyata ketertarikan akan kaidah proporsi, khususnya irisan kencana (*golden section*), tetap tinggi. Hal ini terbaca dari banyaknya penelitian, tulisan, bahkan polemik dan kontroversi tentang irisan kencana.

Padovan mencatat bahwa kaidah proporsi telah dikenal dalam arsitektur sejak Marcus Vitruvius Pollio – arsitek Romawi yang hidup pada abad pertama S.M. – dan tetap menjadi pokok perhatian hingga masa Le Corbusier dan Hans van der Laan di abad ke-20, bahkan hingga masa kini.⁴ Di antara berbagai kaidah proporsi matematis yang ada, irisan kencana dapat dipandang sebagai kaidah proporsi yang paling menarik perhatian. Luca Pacioli, seorang rahib Fransiskan dan ahli matematika abad ke-15-16, menyebutnya sebagai “proporsi ilahi.”⁵ Irisan kencana juga dikenal sebagai nisbah kencana (*golden ratio*), bilangan kencana (*golden number*), atau bilangan ϕ (*phi*).

Jauh sebelum Pacioli menuliskannya sebagai konsep proporsi dalam *Divina Proportione* (1509), irisan kencana telah banyak diteliti sebagai konsep matematika. Euclid menjadikan irisan kencana sebagai pokok bahasan utamanya dalam *Elements of Geometry*.⁶ Setelah Euclid, ketertarikan para ahli matematika

⁴ Lihat Richard Padovan, *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*, 1999 (London: E&FN Spon, 2001). Dalam Bab IX-XV buku itu, Padovan menguraikan sejarah proporsi sejak Vitruvius hingga Le Corbusier dan Van der Laan. Sebelumnya, dalam Bab IV-VIII, ia menguraikan perkembangan konsep matematika yang mendasari kaidah proporsi sejak Phytagoras hingga Euclid.

⁵ “*divine proportion.*” Mario Livio, *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World’s Most Astonishing Number*, 2002, 1st paperback edn. (New York: Broadway Books, 2003), 131. Luca Pacioli (1445-1517) membahas irisan kencana dalam bukunya, *Divina Proportione*, yang diterbitkan dalam tiga volume pada 1509 di Venice.

⁶ Carl B. Boyer dan Uta C. Merzbach, *A History of Mathematics*, 2nd edn. (London: John Wiley & Sons, 1989), 126.

terhadap irisan kaca tetap bertahan dari masa ke masa. Johannes Kepler (1571-1630) menyebut irisan kaca sebagai “satu di antara dua Perhiasan Geometri” bersama Teorema Pythagoras.⁷ Dalam sebuah surat bertahun 1608 yang ditujukkannya pada seorang profesor di Leipzig, Kepler menulis tentang irisan kaca:

Aku percaya bahwa proporsi geometris ini adalah gagasan bagi Pencipta ketika Ia memperkenalkan ciptaan serupa dari keserupaan, yang juga berlangsung terus-menerus. Aku melihat bilangan lima dalam hampir semua putik yang akan menjadi buah, yaitu, menjadi ciptaan, dan yang ada bukan demi dirinya sendiri, tapi demi buah yang mengikutinya. Tapi dalam geometri, bilangan lima, yaitu pentagon, dibangun dengan bantuan proporsi ilahi yang kuharap (dapat dianggap merupakan purwarupa ciptaan).⁸

Berdasarkan surat tersebut, Mario Livio – ahli fisika dan kepala *Science Division* pada *Space Telescope Science Institute* – berkesimpulan bahwa Kepler benar-benar percaya bahwa irisan kaca adalah alat penting bagi Allah dalam penciptaan jagad raya, dan bahwa Kepler telah menyadari pola irisan kaca pada pertumbuhan tanaman.⁹ Penelitian tentang kelindan irisan kaca dan pola pertumbuhan alami ini, misalnya pada filotaksis (*phyllotaxis*)¹⁰ atau cangkang *Nautilus pompilius*¹¹, semakin marak pada abad-abad berikutnya dan merupakan salah satu sumber kontroversi yang membayangi irisan kaca. Bukan hanya pada tanaman dan hewan, irisan kaca bahkan juga dikaitkan dengan pola DNA

⁷ “one of the two Jewels of Geometry.” Dikutip dalam David M. Burton, *The History of Mathematics: An Introduction*, 6th edn. (New York: McGraw-Hill International Edition, 2007), 166.

⁸ *I believe that this geometrical proportion served as idea to the Creator when He introduced the creation of likeness out of likeness, which also continues indefinitely. I see the number five in almost all blossoms which lead way for a fruit, that is, for creation, and which exist, not for their own sake, but for that of the fruit to follow. But in geometry, the number five, that is the pentagon, is constructed by means of the divine proportion which I wish [to assume to be] the prototype for the creation.* Dikutip dalam Livio, *Golden Ratio*, 151-3. Livio tidak menyebutkan nama profesor di Leipzig tersebut.

⁹ Livio, *Golden Ratio*, 154.

¹⁰ Ibid., 109. Istilah *phyllotaxis* diperkenalkan oleh Charles Bonnet (1720-93) dari kata Yunani yang berarti “penataan daun” (*leaf arrangement*). Filotaksis adalah fenomena pertumbuhan daun pada ranting atau tunas pada cabang yang cenderung membentuk pola yang dapat mengoptimalkan perolehan cahaya matahari, hujan, dan udara.

¹¹ Rory Fonseca, “Shape and Order in Organic Nature: The Nautilus Pompilius,” *Leonardo* 26, no. 3 (1993): 201-4. *Nautilus pompilius* adalah spesies berukuran terbesar dalam genus *Nautilus* yang termasuk famili *Nautilidae*, kefalopoda bercangkang luar. Salah satu subspesiesnya, *Nautilus pompilius pompilius* (Linnaeus, 1758) yang dijuluki *Nautilus* kaisar (*emperor Nautilus*), dapat mencapai ukuran panjang sekitar 20 cm atau lebih. Ia hidup di Samudra Pasifik pada kedalaman mencapai 500 m.

(*deoxyribonucleic acid*) dan galaksi-galaksi di jagad raya yang dipandang serupa ulir kencana (*golden spiral*). Abaza Hussein menggunakan pemodelan 3D canggih (*advanced 3D modelling*) dalam penelitiannya untuk membuktikan bahwa: “Irisan kencana adalah suatu hubungan matematis dan logis yang mengatur pertumbuhan seputar suatu pusat, suatu pertumbuhan yang esensial di alam.”¹²

Corak irisan kencana sebagai bilangan irasional – yang oleh Mario Livio didaku sebagai “paling irasional”¹³ – dan kelindannya dengan deret Fibonacci (*Fibonacci sequence*)¹⁴ merupakan bahan penelitian yang menarik bagi banyak ahli matematika. Livio mengungkapkan bahwa ketertarikannya akan nisbah kencana bermula pada sekitar tahun 1997 ketika ia sedang menyiapkan suatu kuliah tentang estetika dalam fisika, dan sejak saat itu bilangan ini tak pernah lepas dari pikirannya.¹⁵

Dalam seni, walaupun mungkin irisan kencana sebagai kaidah proporsi paling banyak diteliti dalam kaitannya dengan arsitektur, bukan berarti ia tidak dipandang penting bagi bentuk-bentuk seni lainnya. Blake menyebutkan bahwa Jay Hambidge meneliti proporsi yang diturunkan dari bilangan-bilangan irasional $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, dan $\sqrt{5}$ pada karya-karya seni Yunani dan Mesir kuno yang mencakup jambangan dan patung pualam.¹⁶ Demikian pula dalam seni lukis, berbagai buku dan artikel yang membahas tentang proporsi irisan kencana pada “Ognissanti Madonna” karya Giotto di Bondone (1267-1337) atau “Madonna of the Rocks” karya Leonardo da Vinci (1452-1519) – baik yang bertujuan untuk membuktikan penerapannya atau membantahnya – menunjukkan eratnya kaitan antara seni lukis dan proporsi.¹⁷

Bukan hanya dalam seni pahat dan seni lukis, dalam puisi dan musik pun penelitian terhadap proporsi irisan kencana banyak dilakukan. Sebagai contoh

¹² “The golden section is in fact a logical and mathematical relation that governs the growth around a center, a growth that is essential in nature.” Abaza Hussein, “New Approach for Understanding the Golden Section,” *Visual Mathematics* 10, no. 3 (2008): 1.

¹³ The “most irrational” among irrationals. Livio, *Golden Ratio*, 85. Argumen Livio ini dibahas di hal. 162-3.

¹⁴ Untuk penjelasan tentang deret Fibonacci dan kelindannya dengan irisan kencana, lihat hal. 163-6.

¹⁵ Livio, Preface, in *Golden Ratio*, vii.

¹⁶ Edwin M. Blake, “Dynamic Symmetry – A Criticism,” *The Art Bulletin* 3, no. 3 (Mar. 1921): 107, 126. Irisan kencana dapat dituliskan sebagai $\phi = (1 + \sqrt{5}) / 2$ dan karenanya dapat dipandang sebagai kaidah proporsi yang diturunkan dari $\sqrt{5}$.

¹⁷ Livio, *Golden Ratio*, 160-4.

adalah telaah Voloshinov atas proporsi irisan kaca pada puisi Voznesensky yang berjudul “Goya”¹⁸ serta penelitian Benjafield dan Davis terhadap karakter-karakter dalam dongeng Grimm untuk menemukan proporsi irisan kaca melalui kategori-kategori diferensial semantik (*semantic differential*)¹⁹. Dalam musik, Roy Howard mencatat berbagai penelitian Ernő Lendvai sejak 1955 tentang musik Béla Bartók, yang kemudian menjadi rujukan bagi para pakar lain dalam menganalisis karya Bartók.²⁰ Mengapa ada begitu banyak penelitian dan tulisan tentang proporsi irisan kaca dalam seni? Apakah penerapan proporsi irisan kaca pada suatu karya seni dipandang menjadikannya indah? Secara lebih mendasar, pertanyaan itu dapat dirumuskan ulang menjadi: “Apakah proporsi menjadikan karya seni indah?”

Sejak ditemukannya kait kelindan antara suara, ruang, dan bilangan, yang diawali penemuan ungkapan laras musik dalam bentuk nisbah bilangan-bilangan – yang penemunya, menurut legenda, adalah Pythagoras – dimulailah era pendekatan matematis pada alam yang mengusung pandangan bahwa nisbah atau proporsi tertentu memiliki keindahan intrinsik.²¹ Pandangan bahwa kaidah proporsi adalah pusat teori seni, seperti disampaikan oleh Frings,²² dengan demikian berpijak pada konsepsi bahwa keindahan adalah esensial bagi seni atau bagi suatu keputusan estetik. Namun konsepsi bahwa indah adalah tak terceraiikan dari seni bukanlah satu-satunya konsepsi yang ada tentang seni. Karena itu, upaya untuk menjawab kelindan antara proporsi matematis dan seni harus dimulai dari pertanyaan ontologis: “Apa seni itu?”

Sistem proporsi berada pada bagian eksternal seni, yaitu rupa luarnya yang terindra; tapi jika seni tak terpisahkan dari indah, tentu seni memiliki suatu ‘isi’ atau bagian internal. Dengan demikian, pertanyaan selanjutnya adalah mengenai aspek teleologis seni, yaitu: “Apakah seni memiliki suatu tujuan pada dirinya?”

¹⁸ Alexander V. Voloshinov, “Symmetry as a Superprinciple of Science and Art,” *Leonardo* 29, no. 2 (1996), 4.

¹⁹ John Benjafield dan Christine Davis, “The Golden Section and the Structure of Connotation,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6, no. 34 (Summer, 1978): 423.

²⁰ Roy Howat, “Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis,” *Music Analysis* 2, no. 1 (Mar. 1983): 69.

²¹ Rudolf Wittkower, “The Changing Concept of Proportion,” *Daedalus* 89, no. 1 (Winter, 1960): 199-200.

²² Lihat hal. 1.

Jika pertanyaan tentang tujuan seni sebagai suatu ada ontologis dapat dijawab secara afirmatif, maka pertanyaan berikutnya adalah: “Apa tujuan seni?”

Ketiga pertanyaan di atas – “Apakah proporsi menjadikan karya seni indah?”; “Apa seni itu?”; dan “Apa tujuan seni?” – merupakan pertanyaan-pertanyaan awal yang perlu dijawab dalam suatu kerangka pikir yang komprehensif dan sistematis sebagai pijakan bagi proses penelitian selanjutnya. Filsafat seni Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), sebagai bagian tak terpisahkan filsafat sistematisnya, dipandang sebagai suatu kerangka pikir yang cukup lengkap dan lentur untuk digunakan sebagai alat analisis dalam penelitian ini. Dengan pendekatan menyejarah yang dilengkapi konsep dialektika sebagai pisau analisis dalam mengupas suatu masalah, filsafat Hegel merupakan pendekatan yang tepat bagi penelitian ini. Digunakannya pemikiran Hegel sebagai titik awal dan kerangka pikir dalam penelitian ini tentu tidak menutup kemungkinan untuk tetap kritis terhadap pandangan-pandangan Hegel. Untuk itu, analisis dalam penelitian ini tetap memperhatikan pandangan-pandangan lain di luar filsafat Hegel maupun perkembangan-perkembangan pemikiran dalam filsafat, seni, dan matematika.

Bagi Hegel, gagasan tentang indah dan seni adalah suatu praanggapan terberi dalam sistem filsafat, sehingga ia tidak perlu membuktikan bahwa indah atau seni adalah suatu keniscayaan ilmiah.²³ Indah dalam seni adalah objek estetika atau – yang dalam penjelasan Hegel lebih tepat disebut sebagai – filsafat seni, lebih tepatnya filsafat seni murni.²⁴ Maka telaah estetika Hegel adalah suatu penyelidikan untuk menemukan gagasan umum serta asas-asas yang lebih tinggi tentang indah dan seni sampai akhirnya ia tiba pada sasaran yang layak bagi estetika.²⁵

Dalam pandangan Hegel, hanya jika seni memiliki suatu tujuan pada dan bagi dirinya sendiri, dan bukan untuk melayani suatu tujuan lain di luar dirinya, ia

²³ G.W.F. Hegel, *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art: Translated from the German with Notes and Prefatory Essay*, trans. Bernard Bosanquet (London: Keegan Paul, 1886), 47.

²⁴ *Ibid.*, 44. Pembahasan lebih lanjut tentang penggunaan istilah estetika dalam penelitian ini dan kaitannya dengan filsafat seni serta keindahan seni dan alam dapat dilihat pada hal. 56-60.

²⁵ *Ibid.*, 48.

layak mendapat perlakuan ilmiah sebagai bagian filsafat.²⁶ Tujuan sejati seni, bagi Hegel, adalah untuk “mengungkapkan kebenaran dalam bentuk rupa artistik indrawi.”²⁷ Hegel berpendapat bahwa dalam wakilan (*representation*) dan pernyataan (*revelation*) inilah seni memiliki tujuan pada dirinya sendiri. Dalam pandangan Hegel, di dalam ‘kebenaran’ yang merupakan isi atau bagian internal seni itulah, yaitu gagasannya, estetika sebagai bagian filsafat memiliki muasalnya dan seni memperoleh estimasi tertingginya.²⁸ Inilah dasar bagi Hegel untuk menyatakan bahwa seni adalah satu di antara tiga ragam pengetahuan mutlak (*absolute knowledge*) – dua lainnya adalah agama dan filsafat – yang merupakan medium bagi roh untuk mencapai kesadaran-diri.²⁹

Karena mutlak (*das Absolute*) atau takhingga (*das Unendliche*) adalah gagasan bagi seni, maka kelindan antara proporsi matematis dan seni juga tak lepas dari konsepsi tentang takhingga. Hubungan ini menjadi makin relevan ketika disadari bahwa takhingga adalah suatu konsep yang banyak digumuli dalam matematika dan selalu berkelindan dengan filsafat. Aristoteles mencatat bahwa bagi para pengikut Pythagoras:

Hingga dan takhingga bukanlah atribut benda-benda, ... tapi takhingga itu sendiri dan kesatuan itu sendiri adalah substansi benda-benda yang padanya ia dipredikatkan. Karena itulah bilangan merupakan substansi segala sesuatu.³⁰

Pandangan tersebut memang kemudian dibantah oleh Aristoteles, tapi pengaruh pendekatan matematis Pythagoras yang tidak saja menghubungkan nisbah matematis dan seni³¹, tapi juga takhingga dan matematika itu tetap bertahan dari masa ke masa. Maka dalam penelitian ini, takhingga matematis juga akan dibahas untuk membantu pemahaman tentang takhingga dalam konsep Hegel, dalam kaitannya dengan seni dan proporsi matematis. Kelindan antara proporsi matematis irisan kencana, indah dalam seni, dan takhingga sebagai

²⁶ Ibid., 79.

²⁷ “*reveal the truth in the form of sensuous artistic shape.*” Ibid., 105.

²⁸ Ibid., 106.

²⁹ Frederick Beiser, *Hegel*, 2005 (New York and London: Routledge, 2006), 285.

³⁰ *Finitude and infinity were not attributes of certain other things, ... but that infinity itself and unity itself were the substance of the things of which they are predicated. This is why number was the substance of all things.* Aristotle, *Metaphysics*, trans. W.D. Ross, *The Internet Classics Archive*, <http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.html>, part 5, n.pag.

³¹ Lihat hal. 5.

gagasan dalam seni ini diletakkan dalam kerangka dialektika seni Hegel yang meliputi langgam-langgam seni simbolik, klasik, dan romantik.

Sebelum memasuki pembahasan tentang kelindan antara proporsi matematis, seni, dan takhingga, terlebih dulu akan dikaji pertanyaan-pertanyaan awal penelitian ini. Berturut-turut, ketiga pertanyaan yang meliputi: “Apakah proporsi menjadikan karya seni indah?”, “Apa seni itu?”, dan “Apa tujuan seni?” akan dibahas dalam bagian-bagian berikut pada Bab ini sebelum memasuki perumusan masalah.

1.1.1 Apakah Proporsi Menjadikan Karya Seni Indah?

Padovan mencatat bahwa minat akan teori proporsi dan penerapan sistem matematis yang diilhami oleh laras alam bangkit kembali mulai akhir 1940-an dalam arsitektur, yang ditandai antara lain dengan penerbitan karya Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947); Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949); Le Corbusier, *Le Modulor* (1950); dan Hermann Weyl, *Symmetry* (1952). Puncaknya, menurut Padovan, adalah penyelenggaraan “The First International Congress on Proportion in the Arts” pada *Ninth Triennale* di Milan pada tahun 1951.³² Pada pertengahan abad ke-20, dunia seni mencari kembali kaidah proporsi matematis yang sejajar dengan laras alam, seperti pernah diyakini oleh para ilmuwan dan seniman Renaisans.

Di antara banyak seniman-ilmuwan Renaisans, pelukis Italia Piero della Francesca (1412-92) dikenal sebagai salah seorang yang banyak mengeksplorasi irisan kaca. Selain pelukis, Piero adalah juga ahli matematika yang karya-karya matematisnya banyak digunakan oleh Luca Pacioli, antara lain dalam *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* dan *Divina Proportione*.³³ Selain Kepler³⁴, ilmuwan Renaisans yang melanjutkan pandangan Pythagorean-Platonik tentang hubungan erat antara filsafat, jagad raya, dan

³² Padovan, *Proportion*, 1-2.

³³ Livio, *Golden Ratio*, 124-8. Piero della Francesca dikenal terutama melalui lukisannya “Flagellation of Christ” dan “The Baptism”. David Hockney, seorang seniman, menulis dalam bukunya *Secret Knowledge* (2001) bahwa Piero melukis “menurut pengetahuannya tentang bentuk sebenarnya benda-benda, bukan menurut apa yang ia lihat” (*the way he knows the figures to be, not the way he sees them*). Livio juga mencatat bahwa beberapa ahli matematika berpendapat Pacioli melakukan “plagiarisme” terhadap karya-karya matematis Piero.

³⁴ Lihat hal. 2-3.

matematika adalah Galileo Galilei (1564-1642). Dalam “The Assayer”, Galileo menyatakan bahwa:

Filsafat ditulis di buku agung ini – maksudku jagad raya – yang selalu terbuka bagi pandangan kita, tapi tak dapat dimengerti kecuali kita belajar memahami bahasa dan menafsirkan karakter-karakter yang digunakan untuk menuliskannya. Ia ditulis dalam bahasa matematika, dan karakter-karakternya adalah segitiga, lingkaran, dan bentuk-bentuk geometris lainnya, yang tanpanya mustahil bagi manusia untuk mengerti satu kata pun darinya.³⁵

Pernyataan Galileo tersebut digemakan kembali pada abad ke-20 oleh pakar biologi Sir D’Arcy Thompson, yang dalam *On Growth and Form* mengatakan, “Karena laras dunia diwujudkan dalam Bentuk dan Bilangan, dan hati dan jiwa dan seluruh puisi Filsafat Alami diijelmakan dalam konsep indah matematis.”³⁶

Sistem tatanan matematis dalam seni memang selalu dikaitkan dengan indah terindra, tapi pada mulanya indah dalam seni tidak dianggap sebagai sekedar fenomena, melainkan tanda luar sesuatu yang lebih dalam, yaitu kesesuaian dengan laras dunia. Dari laras yang lebih dalam inilah ia menurunkan ‘kebaikan’ dan ‘kebenaran’nya, yang dipandang sebagai hukum dasar alam oleh Alberti dan disebutnya sebagai *concinnitas*, yaitu kesepakatan atau laras bersama.³⁷ Alberti, seperti juga para arsitek Renaisans lainnya, melihat indah, baik, dan benar sebagai berasal dari satu sumber yang sama, yang juga tertulis di jagad raya, seperti dikatakan oleh Galileo. Pandangan ini tentu mengingatkan pada Sokrates dan Plato. Bagi mereka, indah adalah tak terpisahkan dari baik; apapun yang indah adalah baik. Memang, kait kelindan antara laras alamiah matematis dan keindahan, baik alam maupun seni, telah berakar sejak zaman Yunani kuno.

Wittkower mencatat bahwa sejak penemuan yang diatribusikan pada Pythagoras bahwa laras musik dapat diungkapkan secara aritmetis sebagai nisbah

³⁵ *Philosophy is written in this grand book – I mean the universe – which stands continually open to our gaze, but it cannot be understood unless one first learns to comprehend the language and interpret the characters in which it is written. It is written in the language of mathematics, and its characters are triangles, circles, and other geometrical figures, without which it is humanly impossible to understand a single word of it.* Dikutip dalam John Losee, *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*, 4th ed. (Oxford: Oxford UP, 2001), 15.

³⁶ “For the harmony of the world is made manifest in Form and Number, and the heart and soul and all the poetry of Natural Philosophy are embodied in the concept of mathematical beauty.” D’A.W. Thomson, *On Growth and Form*, abridged edn. (Cambridge: Cambridge UP, 1961), 326-7 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 5.

³⁷ Padovan, *Proportion*, 3.

empat integer pertama, yaitu 1 : 2 : 3 : 4, maka bangkitlah dua konsep tafsiran yang sepenuhnya berbeda, yaitu simbolisme bilangan dan estetika bilangan. Wittkower menjelaskan bahwa sampai Abad Pencerahan, simbolisme bilangan dan mistisisme bilangan Pythagorean-Platonik sangat berpengaruh dalam konsep makrokosmos dan mikrokosmos Barat. Demikian pula dalam estetika, penemuan hubungan-hubungan matematis dipandang sebagai bukti meyakinkan bahwa memang ada nisbah-nisbah dan proporsi-proporsi tertentu yang indah secara intrinsik, setidaknya sampai abad ke-18 ketika logika penalaran tersebut mulai dipertanyakan.³⁸

Pada abad ke-18 mulai ada upaya-upaya untuk memisahkan matematika dari konotasi-konotasi ekstra-ilmiah; ia tak lagi dipandang sebagai asas penuntun dalam estetika.³⁹ Di antaranya adalah pandangan Burke yang menolak anggapan Pythagorean-Platonik bahwa indah terdapat pada proporsi asasi tertentu yang sah secara universal, atau dengan kata lain, bahwa nisbah-nisbah matematis tertentu adalah indah.⁴⁰ Bagi Burke, “proporsi adalah ukuran kuantitas nisbi”⁴¹ yang sepenuhnya matematis dan tak berpengaruh pada akalbudi. Dengan demikian, hubungan salingtanggap (*reciprocal*) antara proporsi dan indah diubah dari kebenaran mutlak menjadi fenomena keterindraan subjektif.⁴² Apakah pandangan Burke juga merupakan penolakan atas posisi proporsi dalam asumsi ontologis keindahan? Sekalipun menghargai pandangan Burke, Kant berpendapat bahwa tulisan Burke tidak dapat dianggap sebagai eksposisi transendental atau filsafat, tapi eksposisi fisiologis yang membahas pengamatan psikologis.⁴³

Penulis abad ke-18 lainnya, Francis Hutcheson, berpendapat bahwa proporsi adalah objek pemahaman (*understanding*) dan harus benar-benar diketahui sebelum kita mengenal penyebab-penyebab alami kesukaan (*pleasure*), tapi kesukaan tak selalu terkait dengan persepsi atas proporsi. Kesukaan mungkin dirasa ketika proporsi tidak diketahui atau disadari, dan sebaliknya ia mungkin tak

³⁸ Wittkower, “Changing Concept,” 199-200.

³⁹ Ibid., 202.

⁴⁰ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful: Edited with an Introduction and Notes*, 1958, ed. James T. Boulton (London and New York: Routledge, 2008), 92-104.

⁴¹ “proportion is the measure of relative quantity.” Ibid., 92.

⁴² Wittkower, “Changing Concept,” 202.

⁴³ Immanuel Kant, *Kant’s Critique of Judgement: Translated with Introduction and Notes*, trans. J.H. Bernard (London: MacMillan, 1914), 147-8.

dirasa ketika proporsi diamati.⁴⁴ Pada bagian pertama *Inquiry*, Hutcheson membahas proporsi pada hewan; wajah dan tubuh manusia; serta karya seni. Ia juga membandingkan proporsi pada arsitektur Yunani dan Romawi. Hutcheson berkesimpulan bahwa keindahan seluruh karya seni terletak pada proporsinya; karya seni akan tampak kaku, aneh, dan cacat tanpa adanya asas “keseragaman di antara keragaman.”⁴⁵

Dapat disimpulkan bahwa dalam pandangan Hutcheson proporsi sangat penting untuk seniman atau arsitek yang memproduksi karya seni, tapi tak penting bagi pengamat yang mempersepsinya. Pendapat John Sharp, seorang ahli geometri dan seni abad ke-21, tampaknya sejalan dengan Hutcheson. Dalam pandangan Sharp, ilmu proporsi adalah vital bagi seorang arsitek dan harus diketahui dengan baik sebelum ia merancang atau mendirikan bangunan.⁴⁶

Abad Pencerahan – yang dengan lantang menyuarakan slogan “*Sapere Aude!*” – memang telah melahirkan pemikiran-pemikiran kritis dalam berbagai bidang kehidupan, tapi bukan berarti minat terhadap estetika bilangan telah surut dan pudar untuk selamanya. Sejarah pemikiran dan perjuangan umat manusia tampaknya mendukung ‘nubuat’ Einstein bahwa “manusia selalu berusaha membentuk bagi dirinya suatu citra sederhana dan sinoptik tentang dunia sekitarnya.”⁴⁷

Abad ke-19 dan ke-20 kembali menyaksikan kebangkitan minat akan proporsi matematis sebagai pantulan laras alam. Hermann Weyl (1885-1955), dalam perkuliahan matematikanya yang kemudian dibukukan oleh M. Kline sebagai *Mathematics: The Loss of Certainty*, mengungkapkan adanya laras tersembunyi (*hidden harmony*) dalam alam yang ditangkap oleh akalbudi manusia dan dipantulkan melalui hukum-hukum matematis. Laras tersembunyi itu, dalam pandangan Weyl, adalah “alasan bahwa kejadian-kejadian di alam dapat

⁴⁴ Francis Hutcheson, *An Inquiry into Our Original Ideas of Beauty and Virtue, In Two Treatises*, 4th ed. (London: Midwinter et.al., 1738), 10.

⁴⁵ “*Uniformity amidst Variety.*” Ibid., 38.

⁴⁶ John Sharp, Rev. of *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*, by Richard Padovan, *Nexus Network Journal* 4, no. 1 (2002): 118.

⁴⁷ “*human nature always has tried to form for itself a simple and synoptic image of the surrounding world.*” Dikutip dalam Wittkower, “*Changing Concept*”, 213.

diprakirakan melalui suatu kombinasi antara pengamatan dan analisis matematis.⁴⁸ Lebih jauh, dalam *Symmetry*, ia menyatakan bahwa:

Hukum-hukum matematika yang mengatur alam adalah asal-muasal setangkup di alam, sedangkan asal-muasalnya dalam seni adalah wujud intuitif gagasan dalam akalbudi kreatif seniman.⁴⁹

Weyl melanjutkan tradisi Pythagorean-Platonik melalui konsep setangkup (*symmetry*), sebagai keseimbangan antara bagian dengan bagian dan bagian-bagian dengan keseluruhan, yang merupakan aspek utama proporsi.⁵⁰ Dalam kuliah-kuliahnya di Princeton, Weyl membahas berbagai jenis setangkup yang terdapat pada kristal, tanaman, dan hewan yang selama beribu-ribu tahun telah mengilhami produksi artistik manusia. Realisme Platonik Weyl tampak pada pendapatnya bahwa pemahaman kita atas dunia fenomenal terdiri dari dua faktor, yaitu: pertama, sensasi-sensasi dalam alam kontinjen; dan kedua, konsep-konsep yang memungkinkan kita menangkap sensasi-sensasi tersebut secara rasional.⁵¹

Le Corbusier (1887-1965), arsitek terkenal Gerakan Modern (*Modern Movement*), beranggapan bahwa hukum matematis bukan sekedar suatu resep keindahan atau sarana yang melaluinya manusia dapat memahami dunia, melainkan sumbu atau prinsip pengatur jagad raya itu sendiri serta sumber kesatuan dan keselarasan bagi alam dan seni.⁵² Dalam *Le Modulor*, ia membahas proporsi dalam arsitektur dengan mengacu pada irisan kaca. Ketika Le Corbusier mempresentasikan sistem modulor di hadapan Albert Einstein di Princeton pada 1946, Einstein berkomentar bahwa modulor “membuat yang buruk sulit dan yang baik mudah.”⁵³

Menurut Padovan, dengan komentarnya itu, Einstein memaksudkan wilayah yang lebih luas daripada estetika semata-mata, yaitu kebaikan moral atau

⁴⁸ “the reason why events in nature are predictable by a combination of observation and mathematical analysis.” Dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 11.

⁴⁹ *The mathematical laws governing nature are the origin of symmetry in nature, the intuitive realization of the idea in the creative artist's mind its origin in art.* Dikutip dalam Wolfgang Yourgrau, Rev. of *Symmetry*, by Hermann Weyl, *Philosophy and Phenomenological Research* 18, no. 3 (1958): 413.

⁵⁰ Wittkower, “Changing Concept,” 213.

⁵¹ Yourgrau, Rev. of *Symmetry*, 413.

⁵² Padovan, *Proportion*, 4.

⁵³ “makes the bad difficult and the good easy.” Dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 2.

bahkan kebaikan kosmologis, yang tentangnya tampilan indrawi suatu karya seni hanyalah tanda luar semata-mata.⁵⁴ Menilik perkataan Einstein sebagaimana dikutip Wittkower di atas, kenyataan bahwa Einstein tidak menyebutkan ‘desain yang buruk’ dan ‘desain yang baik’ tapi hanya ‘yang buruk’ dan ‘yang baik’ saja, tidak serta-merta dapat diartikan bahwa yang dimaksud oleh Einstein adalah kebaikan moral atau kosmologis. Dalam kutipan Wittkower, tampaknya Einstein menunjukkan bahwa sudah menjadi kodrat manusia untuk menyerap pengetahuan dari alam sekitarnya dan menyelaraskan karyanya dengan alam itu. Ia mengomentari modulator sebagai “membuat yang buruk sulit dan yang baik mudah” mungkin karena mengetahui bahwa Le Corbusier berusaha menyelaraskan sistem proporsinya dengan alam. Karena yang ada di alam adalah baik dan tidak buruk, sistem proporsi itu seharusnya memudahkan yang baik dan menyulitkan yang buruk.

Padovan mencatat bahwa pada suatu debat yang diselenggarakan oleh *Royal Institute of British Architects* (RIBA) di London tanggal 18 Juni 1957, mosi yang diilhami oleh komentar Einstein atas modulator yaitu “bahwa Sistem Proporsi memudahkan desain baik dan menyulitkan desain buruk,”⁵⁵ kalah dengan 48 berbanding 60 suara. Memang pada saat itu, perhatian dunia arsitektur sudah mulai beralih pada ruang dan satu dekade kemudian akan beralih pula pada semiotik. Tapi seperti kesimpulan Wittkower dalam “The Changing Concept of Proportion,” pencarian akan setangkup, setimbang, dan hubungan-hubungan proporsional tampaknya sudah berurat akar dalam kodrat manusia. Dengan yakin Wittkower memprakirakan bahwa “kekacauan organik” yang terjadi saat itu akan segera berlalu dan pencarian sistem proporsi dalam seni akan berlangsung lagi sepanjang masa, yaitu sepanjang seni masih menjadi minat manusia.⁵⁶ Prakira Wittkower itu memang menjadi kenyataan hingga saat ini.

Kebangkitan minat manusia modern akan proporsi matematis seolah-olah mengabaikan peringatan Hume tentang perbedaan tajam antara hubungan antar gagasan (*relations of ideas*) dan fakta apa adanya (*matters of fact*). Hume

⁵⁴ Padovan, *Proportion*, 2.

⁵⁵ “that Systems of Proportion make good design easier and bad design more difficult.” Dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 2.

⁵⁶ “organic chaos.” Wittkower, “Changing Concept,” 413.

berpendapat bahwa matematika – geometri, aljabar, aritmetika – ada pada wilayah pertama yang tentu dan ditemukan melalui pikiran murni, tapi tak berhubungan dengan dan tak bergantung pada wilayah kedua, yaitu dunia eksternal.⁵⁷ Pandangan Hume digambarkan kembali oleh Einstein dua ratus tahun kemudian: “Sejauh proposisi matematika merujuk pada realitas, ia tidak tentu; dan sejauh ia tentu, ia tidak merujuk pada realitas.”⁵⁸ Padovan menyimpulkan bahwa dalam pandangan Einstein tersebut terasumsi juga proporsi sebagai turunan matematika.⁵⁹

Kenyataan bahwa peringatan Hume tidak meredam minat manusia abad modern terhadap proporsi matematis menyebabkan Wittkower menengarai adanya dorongan lain yang lebih pragmatis selain tujuan epistemologisnya, yaitu perdagangan sebagai ‘dampak ikutan’ sistem proporsi matematis. Wittkower mengatakan bahwa dalam masyarakat modern ini keyakinan terhadap sistem proporsi adalah sebanding dengan besarnya industri yang digerakkannya, antara lain pembakuan modul yang menggerakkan industri bahan bangunan.⁶⁰ Apapun alasannya, sistem proporsi matematis terus mencari jalannya di abad-abad modern dan posmodern.

Irisan kaca sendiri, sebagai suatu sistem proporsi matematis, menorehkan sejarahnya dalam seni. Dalam bentuk pentagon-bintang (*star-pentagon*) atau sering disebut juga sebagai pentagram, irisan kaca telah muncul dalam seni Babilonia pada sekitar abad ke-18 S.M., jauh sebelum para pengikut Pythagoras membuatnya terkenal sebagai salah satu dari lima padatan regular (*regular solid*).⁶¹ Selain dikaitkan dengan pentagram, Pythagoras⁶² juga

⁵⁷ David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, 1777, ed. L.A. Selby-Bigge, 2nd edn., 1902 (Project Gutenberg, 2006), 25. Menanggapi Hume, Karl Popper justru beranggapan bahwa “dunia 3” yang merupakan lokasi objek-objek pengetahuan nirmaterial adalah cara manusia untuk memahami “dunia 1”, yaitu dunia fisis, dan “dunia 2”, yaitu dunia terindra. Lihat Carl Bereiter, “Constructivism, Socioculturalism, and Popper’s World 3,” *Educational Researcher* 23, no. 7 (1994): 22. Sistem proporsi matematis, dengan demikian, dapat pula dipandang sebagai upaya manusia untuk membangun citra sinoptik – dalam kata-kata Einstein – untuk dapat memahami dunia 1 dan dunia 2.

⁵⁸ *As far as the propositions of mathematics refer to reality, they are not certain; and as far as they are certain, they do not refer to reality.* Einstein, “Geometry and Experience”, kuliah pada Prussian Academy of Sciences (1921) dalam *Ideas and Opinions* 1954, 228 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 9.

⁵⁹ Padovan, *Proportion*, 9.

⁶⁰ Wittkower, “Changing Concept,” 212.

⁶¹ Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 58.

sering dianggap sebagai penemu proporsi matematis dan figur-figur kosmik (*cosmic figures*) atau padatan-padatan regular. Hal ini dapat dibaca dalam tulisan Proclus (410-485) bahwa:

Pythagoras, ... mengalihrupakan ilmu ini ke dalam bentuk pendidikan liberal, menguji asas-asasnya dari permulaan dan memeriksa teorema-teoremanya dengan sikap nirmaterial dan intelektual. Ia menemukan teori proporsi serta konstruksi figur-figur kosmik.⁶³

Memang kebenaran dakuan Proclus bahwa Pythagoras adalah penemu figur-figur kosmik atau padatan-padatan regular masih dapat diragukan, tapi diyakini bahwa walaupun mungkin para pengikut Pythagoras tidak mengenal oktahedron dan ikosahedron, mereka mengenal pentagon, bahkan pentagram dikenal sebagai simbol khusus mazhab itu. Kelindannya dengan pentagon dan pentagram⁶⁴ itulah antara lain yang membuat irisan kencana sering dihubungkan dengan mistisisme bilangan Pythagorean-Platonik.

Irisan kencana adalah proporsi yang didapat antara dua kuantitas a dan b jika $a / b = (a + b) / a$, dengan $a > b$.⁶⁵ Sebagai konsep geometri, definisi irisan kencana yang terkenal adalah ‘pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata’ yang diambil dari proposisi VI.30 *Elements of Geometry* karya Euclid.⁶⁶ Dalam Bahasa Inggris definisi itu berbunyi: ‘*division in extreme and mean ratio*’ yang dalam matematika juga sering digunakan dalam bentuk singkatannya, yaitu DEMR.

Secara geometris, irisan kencana dapat digambarkan sebagai pembagian suatu garis AB pada titik C sedemikian sehingga nisbah AB terhadap CB adalah sama dengan nisbah CB terhadap AC, jika CB lebih besar daripada AC. Irisan kencana dapat dikonstruksi dengan bantuan busur setengah lingkaran, seperti ditunjukkan oleh Euclid (lihat gambar 1.1).

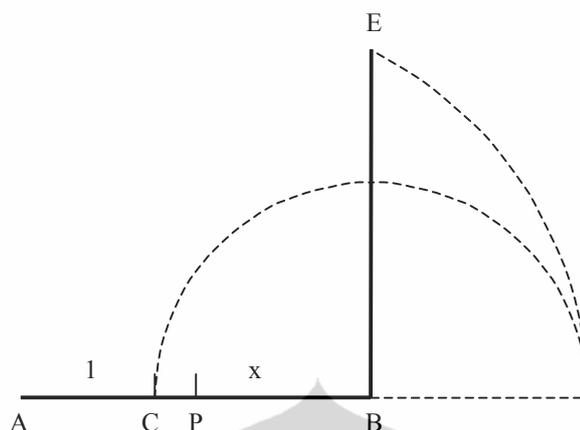
⁶² Pythagoras juga disebut sebagai pencipta istilah “filsafat” yang memiliki arti “cinta akan hikmat” (*love of wisdom*) serta “matematika” yang berarti “hal yang dipelajari” (*that which is learned*), dua hal yang menggambarkan kegiatan-kegiatan intelektualnya. Lihat kutipan dalam Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 56.

⁶³ *Pythagoras, ... transformed this science into a liberal form of education, examining its principles from the beginning and probing the theorems in an immaterial and intellectual manner. He discovered the theory of proportionals and the construction of cosmic figures.* Dikutip dalam *ibid.*

⁶⁴ Lihat uraian di hal. 154-6.

⁶⁵ Benjafield and Davis, “Golden Section,” 423.

⁶⁶ Dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 147.



Gambar 1.1 Pembagian Garis dalam Proporsi Irisan Kencana

Sumber: Burton, *History of Mathematics*, 166.

Jika panjang $AC = 1$ dan $CB = x$, maka nilai irisan kencana atau ϕ adalah:

$$x / 1 = (x + 1) / x, \quad (1.1)$$

jika kedua ruas dikalikan dengan x , maka,

$$x^2 = x + 1, \quad (1.2)$$

$$x^2 - x - 1 = 0, \quad (1.3)$$

sehingga diperoleh kedua penyelesaian persamaan kuadrat tersebut,

$$x_1 = (1 + \sqrt{5}) / 2, \quad (1.4)$$

$$x_2 = (1 - \sqrt{5}) / 2. \quad (1.5)$$

Maka,

$$x_1 = 1,6180339887... = \phi, \quad (1.6)$$

$$x_2 = 0,6180339887... = \phi - 1, \quad (1.7)$$

di mana,

$$1 / \phi = 0,6180339887... = \phi - 1, \quad (1.8)$$

$$\phi^2 = 2,6180339887... = \phi + 1. \quad (1.9)$$

Sebagai kaidah proporsi matematis, irisan kencana banyak dijadikan subjek penelitian yang hasil-hasilnya seringkali menuai kontroversi. Benjafield dan Davis yang banyak melakukan penelitian tentang penerapan irisan kencana pada karya seni dan pola-pola alami, termasuk makhluk hidup, berpendapat bahwa irisan kencana adalah proporsi yang lebih menyenangkan (*more pleasing*) dibandingkan sistem proporsi matematis lainnya. Mereka mendaku bahwa banyak seniman besar menggunakan irisan kencana dalam karya-karyanya.⁶⁷ Di sisi lain, George Markowsky menguraikan berbagai miskonsepsi tentang irisan kencana, meliputi dakuan tentang penggunaannya dalam berbagai karya arsitektur (antara lain Piramida Agung di Kufu dan Parthenon) serta lukisan Leonardo da Vinci; pencerminannya dalam proporsi tubuh manusia; bahkan hasil beberapa penelitian eksperimental (antara lain oleh Fechner) yang menyatakan bahwa segiempat kencana (*golden rectangle*) adalah proporsi yang paling disukai.⁶⁸ Kedua pandangan di atas mewakili dua kubu yang saling berhadapan dalam perdebatan panjang tentang irisan kencana.

Apakah sistem proporsi irisan kencana benar-benar diterapkan oleh para arsitek dan seniman pada masa Mesir kuno, Yunani kuno, atau Renaisans? Luca Pacioli dalam *Divina Proportione* menyebut irisan kencana sebagai ‘proporsi ilahi’⁶⁹ yang memiliki lima atribut Allah, yaitu (1) kesatuan dan keunikan; (2) trinitas; (3) kemustahilan untuk didefinisikan dalam istilah-istilah nalar manusia; (4) ketakterubahan (*immutability*); dan (5) esensi kelima (*quintessence*) Platonik.⁷⁰ Anehnya Pacioli justru tidak membahas penggunaan praktis proporsi irisan kencana dalam arsitektur, walaupun jilid kedua bukunya, *Tractato de*

⁶⁷ Lihat hal. 4-5.

⁶⁸ George Markowsky, “Misconceptions about the Golden Ratio,” *The College Mathematics Journal* 23, no.1 (1992): 2-19.

⁶⁹ Istilah ‘ilahi’ (*divine*) memang sering digunakan oleh para penulis dan seniman abad ke-15 dan ke-16 untuk menunjuk pada sesuatu yang dipandang sangat indah.

⁷⁰ Frings, “Golden Section,” 9-11.

l'architectura, dimaksudkan sebagai panduan proporsi praktis bagi para arsitek. Dengan demikian, pertanyaan: “Apakah irisan kencana punya arti sebagai suatu sistem proporsi?” menjadi relevan.

Baru pada pertengahan abad ke-19 irisan kencana memasuki teori arsitektur, yaitu melalui Adolf Zeising (1810-1876), seorang ahli estetika yang melakukan penelitian mengenai proporsi dalam alam dan seni. Pada 1854, Zeising menerbitkan sebuah buku yang berjudul sangat panjang: *New Theory of the proportions of the human body, developed from a basic morphological law which stayed hitherto unknown, and which permeates the whole nature and art, accompanied by a complete summary of the prevailing systems*. Dalam teorinya yang dipengaruhi tradisi romantik dan idealis, irisan kencana memegang peran penting sebagai keseimbangan sempurna antara kesatuan mutlak (*absolute unity*) dan keragaman mutlak (*absolute variety*); antara pengulangan (*repetition*) dan ketakteraturan (*disorder*).⁷¹

Pada saat Zeising menerbitkan bukunya, istilah irisan kencana sudah dikenal dan banyak digunakan. Beberapa buku berpengaruh dalam sejarah matematika, antara lain *The Birth of Mathematics in the Age of Plato* dari François Lasserre dan *A History of Mathematics* dari Carl B. Boyer menyatakan bahwa nama irisan kencana berawal dari abad ke-15 dan ke-16, namun pandangan mereka ditolak oleh Livio. Menurut Livio, istilah irisan kencana (*goldener schnitt*) pertama kali digunakan oleh ahli matematika Jerman Martin Ohm dalam suatu catatan kaki pada edisi kedua bukunya *Die Reine Elementar-Mathematik* yang terbit pada 1835. Ia tidak menggunakan istilah itu pada edisi pertama bukunya yang terbit pada 1826. Dengan demikian, Livio memperkirakan irisan kencana mulai terkenal pada sekitar 1830. Terdapat kemungkinan bahwa istilah itu sering digunakan oleh para ahli matematika pada masa itu, tapi baru dalam edisi kedua Ohm nama itu dicatat dalam buku.⁷²

Sistem proporsi irisan kencana yang antara lain diangkat oleh Le Corbusier dalam *Le Modulor* dan Ernst Neufert dalam *Bauentwurfslehre*⁷³ masih dijadikan

⁷¹ Ibid., 18.

⁷² Livio, *Golden Ratio*, 6-7.

⁷³ *Bauentwurfslehre* (1936) karya Neufert diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris sebagai *Architects' Data* pada tahun 1970. Buku itu juga, sampai tahun 1980, telah diterjemahkan ke dalam bahasa Spanyol (12 edisi), Italia (5 edisi), Perancis (5 edisi), Portugis (3 edisi), Serbia-

rujukan oleh para mahasiswa dan praktisi arsitektur hingga saat ini. Karya Neufert lebih memberikan patokan-patokan ukuran praktis yang didasarkan pada tubuh manusia daripada teoretis, sedangkan Corbusier banyak menggunakan pembulatan. Tidak mengherankan jika Frings menyimpulkan bahwa Neufert dan Corbusier tampaknya hanya menggunakan irisan kaca sebagai suatu cara untuk menghiasi kreasi artistik subjektif mereka dengan teori dan nalar.⁷⁴

Kecenderungan untuk merasionalkan proporsi, dalam pandangan Arnheim, adalah sesuai dengan tuntutan ketepatan sains yang timbul sejak Renaisans untuk mengatasi ketidakpastian keputusan perseptual intuitif. Arnheim menjelaskan bahwa ia memuaskan kerinduan akan deskripsi objektif dan menghasilkan kaidah yang mengatur kerumitan (*complexity*) yang membingungkan. Di sisi lain, ia juga meningkatkan pamor seni dengan menunjukkan bahwa rupa karya seni tidaklah arbitrar.⁷⁵ Arnheim mencatat bahwa dalam doktrin Pythagorean, bilangan-bilangan sederhana dan hubungan antar mereka – sebagaimana figur-figur geometris sederhana yang mematuhi ukuran-ukuran tersebut – mewakili rahasia terdalam alam. Ia menjelaskan bahwa semua yang ada, tubuh manusia dan karyaempu alam, terbuat dari batu-batu bangunan geometris yang kemudian dipandang sebagai ungkapan ukuran sempurna. Arnheim berpendapat bahwa selanjutnya hukum kosmos tersebut dibaca kembali dalam mikrokosmos, sehingga terjadi penalaran sirkular yang tetap berkuasa hingga saat ini.⁷⁶

Di sisi lain, terdapat pandangan bahwa hukum-hukum alam berasal dari nalar manusia, dan kita sendirilah yang menerapkannya pada alam untuk membuatnya terpahami. Pandangan ini oleh Padovan disebut sebagai ‘abstraksi’ sebagai lawan dari ‘empati’. Padovan menjelaskan bahwa jika proporsi di alam tampak mengikuti suatu sistem proporsi tertentu, itu karena kita sendirilah yang menerapkan sistem proporsi itu pada alam sebagai upaya rasionalisasi hukum

Kroasia (3 edisi), serta Rusia, Yunani, dan Turki. Pada tahun 1979 diterbitkan edisi ke-30 bahasa Jerman. Edisi Bahasa Indonesia juga telah diterbitkan setelah tahun 1980. Lihat Vincent Jones and John Thackara, “Foreword”, *Architects Data*, by Ernst Neufert, 2nd (International) English edn. (London: Halsted Press, 1980), vii.

⁷⁴ Frings, “Golden Section,” 20-6.

⁷⁵ Rudolf Arnheim, “A Review of Proportion,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, no.1 (1955): 46.

⁷⁶ Ibid.

alam.⁷⁷ Masalah di atas adalah pengulangan masalah Kantian tentang hubungan antara subjek dan objek yang tertuang dalam pertanyaan epistemologis: “Apa yang bisa aku tahu?”⁷⁸

Darimana sistem proporsi matematis berasal? Pandangan realisme matematis memang sudah tak banyak dianut lagi saat ini, tapi bahkan hingga abad ke-21 ini pandangan bahwa sistem proporsi disarikan dari alam dan diterapkan pada seni masih berkembang luas. Pandangan ini, yang disebut sebagai ‘empati’ oleh Padovan, merupakan pandangan Platonik bahwa seni adalah tiruan alam, sehingga untuk menghasilkan karya seni yang indah harus digunakan pula sistem proporsi yang disarikan dan dirumuskan kembali dari alam. Sebaliknya, sudut pandang abstraksi melihat nalar manusia sebagai pusat dan asal proporsi matematis, seperti Kant berpandangan bahwa hukum-hukum moral berasal dari dalam diri manusia sendiri.⁷⁹ Padovan menjelaskan bahwa ilmu serta seni adalah abstraksi dan konstruksi artifisial kita untuk meraih dan memerintah alam yang sulit dijelaskan dan mungkin sepenuhnya tak terukur.⁸⁰

Apakah filsafat seni Hegel mendukung sudut pandang empati ataukah abstraksi? Sudut pandang empati melihat manusia sebagai bagian alam, atau dalam perkataan Le Corbusier, “Suatu jejak takterjelaskan yang Mutlak yang terdapat di kedalaman diri kita.”⁸¹ Bagi Hegel, hasil karya manusia pastilah lebih indah dibandingkan benda alam, karena sebagai buah roh ia memiliki nilai keindahan yang lebih tinggi. Keindahan seni adalah keindahan yang lahir dari dan dilahirkan kembali (*geborene und wiedergeborene*) oleh roh (*Geist*)⁸², maka proporsi karya seni pun dilahirkan kembali oleh roh. Dari sisi ini, pandangan Hegel sejajar dengan pandangan empati.

Di sisi lain, Hegel menolak pandangan Platonik bahwa seni adalah tiruan alam, bahkan ia pun tidak mendukung pendapat Aristoteles tentang seni sebagai tiruan kreatif. Bagi Hegel, seni, pertama-tama dan terutama, adalah

⁷⁷ Padovan, *Proportion*, 12-3.

⁷⁸ “What can I know?” Pertanyaan Kant dalam *Critique of Pure Reason*, sebagaimana dikutip dalam Paul Guyer, *Kant* (London: Routledge, 2006), 6.

⁷⁹ Guyer, *Kant*, 212.

⁸⁰ Padovan, *Proportion*, 13.

⁸¹ “An indefinable trace of the Absolute which lies in the depths of our being.” Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 187 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 12.

⁸² Lihat hal. 39.

pengejawantahan roh. Dengan demikian teori seni tidaklah menyorikan atau menyuling sistem proporsi dari alam. Sistem itu dilahirkan oleh akalbudi (*Geist*), karena akalbudilah yang mengenal roh itu dan keindahannya; hanya dengan cara itulah ia bisa melahirkan keindahan karya seni. Dari sisi ini, pandangan Hegel lebih dekat pada teori abstraksi. Dengan demikian, jelaslah bahwa jawaban atas pertanyaan tentang peran proporsi dalam keindahan seni terkait erat dengan definisi ontologis seni dan karenanya tak dapat dilepaskan dari pertanyaan berikutnya: “Apa seni itu?”

1.1.2 Apa Seni Itu?

Kutipan pada bagian awal Bab ini bukan berasal dari seorang pemikir abad ke-21 yang gamang menyaksikan pemujaan terhadap eksterioritas pada masa ini. Seluruh paragraf itu adalah kutipan dari salah satu surat Friedrich Schiller yang ditulis pada abad ke-18. Jika keluhan pada surat itu senada dengan keluhan pada kolom atau opini yang mungkin dimuat di salah satu surat kabar masa ini, itu menunjukkan bahwa kegelisahan Schiller di abad ke-18 adalah juga kegelisahan kita di abad ke-21. Setelah tiga abad berlalu, ilah besar zaman yang bernama utilitas – peningkatan kenyamanan hidup melalui kemajuan teknologi, atau pemenuhan ambisi pribadi dan kelompok melalui kekuasaan politik – masih bercokol teguh, bahkan mungkin makin berakar dalam peradaban manusia.

Schiller memiliki optimisme untuk ‘menentang’ arus zamannya. Ia mengatakan bahwa seperti juga kebenaran, keindahan akan tetap bertahan dan tak terubahkan walaupun pewarta kebenaran dibungkam dan seniman direndahkan. Schiller berpendapat bahwa walaupun selama berabad-abad para filsuf dan seniman membiarkan diri mereka terseret arus dan menundukkan kebenaran dan keindahan pada kepentingan kemanusiaan yang vulgar, pada akhirnya kebenaran dan keindahan akan memenangkan perjuangan dan membebaskan diri mereka dari lubang kemerosotan itu.⁸³ Apakah optimisme Schiller menjadi kenyataan, dan hari ini kita mewarisi kebenaran dan keindahan yang bebas dari kehendak arbitrari manusia?

⁸³ Schiller, “Aesthetical Education of Man,” 30.

Di berbagai surat kabar atau majalah sering kita baca berita tentang pameran dan lelang karya seni, lengkap dengan angka-angka hasil penjualan yang menakjubkan. Karya seni dihargai begitu tinggi, apakah karena ia dipandang begitu bernilai bagi umat manusia atau bagi individu pembelinya semata-mata? Jika suatu karya seni dipandang bernilai tinggi oleh seorang kritikus, kurator, atau kolektor benda seni, nilai apakah yang begitu tinggi itu? Apakah nilai batiniah, karena memandang suatu lukisan menimbulkan kepuasan tersendiri pada seseorang? Ataukah nilai komersial, karena lukisan itu diyakini sebagai investasi yang dalam beberapa tahun mendatang akan menghasilkan keuntungan berlipat ganda? Atau barangkali nilai status, karena kepemilikan suatu lukisan yang dianggap bernilai seni tinggi oleh para kritikus merupakan 'meterai' bahwa pemiliknya adalah seorang dari kalangan atas yang tidak sekedar bergelimang harta, tapi juga terdidik dan berbudaya tinggi?

Ada ataupun tak ada nilai tersembunyi di balik suatu karya seni, semua penilaian eksplisit umumnya mengacu pada nilai estetika yang ada, atau dipandang ada, pada suatu karya seni. Maka pertanyaan selanjutnya yang timbul adalah mengenai kewenangan estetika: Apa atau siapa yang menentukan nilai estetika suatu karya seni? Sekali lagi, pertanyaan ini tidaklah spesifik untuk zaman kita, karena sejak sebelum abad ke-18, para pemikir seperti Hume, Burke, Winckelmann, Hirt, dan banyak lagi yang lain sudah bergulat dengan pertanyaan mengenai cita rasa dan kaidah keindahan. Apakah keindahan ada pada objek atau pada subjek yang mengindra? Jika pada subjek, adakah dasar untuk menetapkan suatu baku cita rasa? Sebaliknya, jika pada objek, apakah ada suatu kaidah keindahan objektif yang berlaku universal? Secara umum, kebanyakan filsuf sepakat bahwa keindahan memang ada pada akalbudi yang mempersepsi, tapi kualitas pada objek yang dipersepsi itulah yang menggerakkan rasa pada subjek. Keindahan subjektif universal, yaitu dari sudut pandang subjek yang mengamati, melahirkan berbagai pandangan tentang 'pendidikan' cita rasa. Di sisi lain, yaitu dari sudut pandang penciptaan karya seni, kualitas objek membawa pada teori seni, khususnya kaidah proporsi.

Kant banyak membahas tentang keputusan estetika. Dalam pandangan Kant, keputusan tentang indah-tidaknya suatu objek adalah hasil refleksi akalbudi,

bukan semata-mata berdasarkan rasa yang timbul dalam pengindraan suatu objek. Bagi Kant, keputusan estetik adalah hasil permainan bebas antara daya khayal dan pemahaman atau nalar, sehingga dakuan universalitasnya adalah sah.⁸⁴ Tapi jika ‘indah’ sudah dikeluarkan dari kosakata ‘seni’ masa kini, masih diperlukankah dakuan universalitas keputusan estetik itu? Lebih dari itu, jika konsepsi tentang indah dikesampingkan, maka bagaimanakah seni didefinisikan? Itulah pertanyaan Leo Tolstoy dalam bukunya, *What is Art?* Apakah yang disebut seni, jika konsepsi tentang indah – yang menurut Tolstoy hanya menimbulkan kerancuan saja⁸⁵ – disingkirkan?

Dengan menyingkirkan indah dari seni, maka Tolstoy juga menyingkirkan definisi metafisis seni. Ia pun mencatat beberapa definisi paling mutakhir dan paling lengkap pada masa itu, dan sekaligus menguraikan ketaktepatan mereka. Definisi-definisi tersebut adalah.⁸⁶

- 1) definisi fisiologis-evolusioner, yaitu:
 - a. seni adalah suatu kegiatan yang juga ada dalam dunia hewan, dan timbul dari hasrat seksual serta kecenderungan untuk bermain (Schiller, Darwin, Spencer);
 - b. disertai oleh semangat menyukakan pada sistem saraf (Grant Allen);
- 2) definisi eksperimental: seni adalah manifestasi eksternal emosi yang dirasakan oleh manusia melalui garis, warna, gerak, suara, atau kata (Veron);
- 3) seni adalah produksi beberapa objek permanen atau tindakan yang sesuai tidak hanya untuk memasok suatu kenikmatan aktif bagi pembuat, tapi juga untuk menyampaikan suatu kesan menyukakan pada sejumlah pemandang atau pendengar, terlepas dari keuntungan pribadi yang bisa didapat darinya (Sully).

Definisi fisiologis-evolusioner (1a), menurut Tolstoy, taktepat, karena tidak membahas kegiatan artistik itu sendiri, tapi hanya turunannya. Modifikasinya (1b) juga taktepat, karena efek fisiologis itu juga dapat ditimbulkan oleh banyak kegiatan manusia lainnya di luar seni. Definisi eksperimental ditolak

⁸⁴ Lihat hal. 95.

⁸⁵ Tolstoy, *What is Art?*, 46.

⁸⁶ Ibid.

oleh Tolstoy karena ungkapan emosi yang diluapkan dalam bentuk garis, warna, dan sebagainya itu mungkin tak menimbulkan emosi yang sama pada orang lain. Definisi ketiga juga dianggap tak tepat, karena dapat mencakup sulap, gimnastik, atau aktivitas lain yang tidak termasuk seni.⁸⁷ Akhirnya Tolstoy mendefinisikan seni sebagai:

Kegiatan manusia yang meliputi seorang manusia secara sadar menyampaikan perasaannya pada orang lain melalui sarana tanda-tanda eksternal tertentu, dan bahwa orang lain itu tertular oleh perasaan yang sama serta turut mengalaminya.⁸⁸

Seluruh definisi di atas, termasuk definisi Tolstoy, menekankan faktor emosi (*emotion*) atau perasaan (*feeling*) pada seni, dan inilah yang menjadi arus besar pemikiran tentang seni sampai saat ini. Kant menekankan kenirminatan indah, tapi konsepsi populer masa kini berpandangan bahwa seni adalah wakilan yang dirancang untuk membangkitkan emosi. Collingwood memang menolak pandangan populer ini, tapi definisinya tentang seni semadinya (*art proper*) tetap berfokus pada emosi, yaitu seni sebagai ungkapan emosi yang dirasakan oleh seniman dan dikomunikasikan melalui artikulasi dan wujudnya dalam suatu medium artistik.⁸⁹ Tampak bahwa definisi Collingwood masih mengikuti jalur Tolstoy, dengan menambahkan persyaratan ‘artistik’ pada medium atau tanda-tanda eksternal Tolstoy. Hal ini sebenarnya menimbulkan masalah baru, yaitu sirkularitas. Di sisi lain, Collingwood telah membedakan seni semadinya sebagai ungkapan emosi dari ‘seni salah sebut’ (*art falsely so-called*), yaitu kerajinan (*craft*) atau yang disebutnya sebagai teori teknis (*technical theory*) untuk membangkitkan emosi. Collingwood berpendapat bahwa berbeda dari seni semadinya, kerajinan membedakan antara sarana dan tujuan, ia dimaksudkan untuk membangkitkan emosi dan menjadikan suatu materi sebagai artefak.⁹⁰

⁸⁷ Ibid., 47-9.

⁸⁸ *Art is a human activity, consisting in this, that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings, and also experience them.* Ibid., 46-50.

⁸⁹ R.G. Collingwood, “The Principles of Art (extract),” *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, ed. Christopher Janaway (Oxford: Blackwell, 2006): 147-51.

⁹⁰ Ibid., 146-7.

Sementara itu, sebagaimana diuraikan oleh Collins, kedua arus besar tradisi pemikiran tentang kodrat seni terus mengalir hingga kini dan berkembang menjadi dua cabang ilmu. Tradisi Kantian yang membahas aspek-aspek universal seni berkembang menjadi salah satu cabang filsafat, yaitu estetika.⁹¹ Termasuk di dalamnya adalah pandangan metafisis tentang seni yang dikritik oleh Tolstoy. Jika Tolstoy berpendapat bahwa definisi metafisis yang bertumpu pada indah menimbulkan kerancuan pada seni, maka Schiller, seperti dicatat oleh Collins, beranggapan bahwa pandangan Kant tentang seni mengabaikan unsur paling esensial dan menarik dalam produksi karya seni, yaitu seni sebagai aktivitas sosial.⁹²

Berseberangan dengan Kant, tradisi yang memandang seni sebagai aktivitas sosial berkembang menjadi sejarah seni yang membahas aspek-aspek spesifik seni.⁹³ Collins mendefinisikan sejarah seni sebagai suatu cabang ilmu sejarah yang secara khusus mempelajari suatu jenis aktivitas manusia tertentu, yaitu pembuatan karya seni: objek-objek material yang memiliki fungsi “lebih-dari-utilitarian”.⁹⁴ Collins berpendapat bahwa sejarah seni bangkit sebagai disiplin ilmu tersendiri pada abad ke-19 untuk menginvestigasi tujuan ‘ekstra’ – secara umum disebut sebagai makna ‘estetik’ – yang terutama ditampilkan oleh objek-objek tertentu, antara lain lukisan, pahatan, dan bangunan.⁹⁵

Sekalipun membedakan kedua disiplin ilmu tersebut, Collins juga melihat bahwa pendekatan Kantian terhadap seni masih kuat digunakan dalam praxis kesejarahan-seni kontemporer, terutama di kalangan mereka yang mendapat pengaruh metodologis Jerman.⁹⁶ Namun pendapat Collins bahwa pemikiran mengenai seni sebagai aktivitas sosial telah mengkristal menjadi cabang ilmu sejarah seni tampaknya perlu dicermati lagi. Beberapa pemikiran yang digolongkan sebagai ‘estetika’ pada abad ke-20 tampaknya merupakan pengembangan pandangan itu. Contohnya, definisi Langer tentang seni yang tidak

⁹¹ Bradford R. Collins, “What Is Art History?” *Art Education* 44, no.1 (1991): 58.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ “*more-than-utilitarian.*” Ibid., 53.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid., 58.

beranjak jauh dari teori ekspresi Collingwood. Dalam *Problems of Art* (1957), Langer menulis:

Jika seni adalah, dan saya percaya ia adalah, ekspresi kesadaran manusia dalam suatu citra metaforis tunggal, citra itu harus setidaknya mencapai kemiripan dengan bentuk hidup.⁹⁷

Dalam tulisan yang sama, Langer menegaskan bahwa karya seni diciptakan untuk mengekspresikan gagasan-gagasan penciptanya tentang kehidupan yang terasa dan teremosi, untuk menetapkan secara langsung seperti apa rasa itu.⁹⁸ Dalam *The Philosophical Sketches* (1962) Langer memang menambahkan bahwa ia menggunakan kata ‘rasa’ bukan dalam arti terbatas yang arbitrari, yaitu sebagai ‘kesukaan dan ketaksukaan’ seperti kerap digunakan oleh para psikolog, tapi sebaliknya ia menggunakannya dalam arti seluas mungkin, yaitu mencakup segala sesuatu yang dapat dirasa.⁹⁹ Di sini, sekali lagi kita menjumpai sirkularitas. Selain itu, berbeda dengan Collingwood yang telah membedakan seni semadinya dari kerajinan, definisi Langer tidak memberikan syarat yang cukup bagi penetapan suatu objek sebagai karya seni, atau dengan kata lain, definisi itu tidak benar-benar menjelaskan.

Contoh lain adalah pendapat Langer dalam *Feeling and Form* (1953) bahwa esensi musik adalah “tiruan gerak organik, ilusi suatu keutuhan tak terbagi.”¹⁰⁰ Binkley menunjukkan bahwa dengan definisi itu Langer memasukkan segala macam pengalaman pendengaran, termasuk tiruan suara benda jatuh, keriuhan di jalan raya, dentam palu, dan sebagainya, sebagai simbol rasa manusia, dan dengan demikian harus disebut sebagai musik atau komposisi.¹⁰¹ Lebih jauh lagi, teori Langer tentang tiruan dan simbol menjadikan seni sebagai wakilan – sebuah simbol yang bertugas menjadi ekspresi logis atau ‘pemungkin-abstraksi’

⁹⁷ *If art is, as I believe it is, the expression of human consciousness in a single metaphorical image, that image must somehow achieve the semblance of living form.* Dikutip dalam James R. Johnson, “The Unknown Langer: Philosophy from the New Key to the Trilogy of Mind,” *Journal of Aesthetic Education* 27, no. 1 (1993): 71.

⁹⁸ Samuel Bufford, “Susanne Langer’s Two Philosophies of Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, no. 1 (1972): 9.

⁹⁹ Johnson, “Unknown Langer,” 64.

¹⁰⁰ “*The essence of all composition ... is the semblance of organic movement, the illusion of an indivisible whole.*” Dikutip dalam Timothy Binkley, “Langer’s Logical and Ontological Modes,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 4 (1970): 456.

¹⁰¹ Ibid.

(*abstraction-enabling*) – dan statusnya direduksi menjadi sekedar ilusi, yang berarti seni bukanlah suatu ‘ada.’¹⁰² Bagi Binkley, Langer telah membawa diskusi Kant tentang indah pada tingkat terlalu kognitif dan tampaknya telah membalikkan peran daya khayal dan pemahaman, sehingga daya khayal justru kehilangan kebebasannya. Binkley menyimpulkan bahwa di tangan Langer, seni kehilangan status ontologisnya, sementara perannya sebagai sarana ekspresi logis dipertanyakan.¹⁰³

Memang tidak mudah membangun suatu definisi; peringatan Wittgenstein tentang kemiripan antar keluarga (*family resemblances*) seringkali kita alami. Pandangan Wittgenstein ini menjadi stimulus teoretis bagi anti-esensialisme dalam estetika, yaitu kecenderungan para filsuf dewasa ini untuk menggugat keperluan atau bahkan kemungkinan mendefinisikan seni.¹⁰⁴ Hal ini ditunjang dengan makin beragamnya objek yang digolongkan sebagai ‘seni’ pada masa ini, dan makin sedikitnya ciri-ciri bersama yang mereka miliki. Walaupun demikian, George Dickie tetap berusaha memberikan suatu definisi tentu bagi seni. Dalam pandangan Dickie, “Suatu karya seni adalah suatu jenis artefak yang diciptakan untuk dipersembahkan bagi suatu publik dunia-seni.”¹⁰⁵

Jelas bahwa definisi Dickie juga memiliki masalah sirkularitas. Lebih dari itu, Janaway mengutip tanggapan Richard Wollheim tentang teori institusional Dickie dalam sebuah pertanyaan: “Apakah harus dipradugakan bahwa mereka yang menganugerahkan status karya seni pada suatu artefak melakukannya untuk alasan-alasan tertentu, ataukah tak ada praduga semacam itu?” Jika tak ada praduga, maka status sebagai karya seni tampaknya adalah arbitrari, tapi jika penentuan suatu artefak sebagai karya seni didasarkan atas alasan-alasan tertentu, maka penempatan dalam dunia-seni bukanlah satu-satunya faktor penentu.¹⁰⁶ Dengan demikian, definisi Dickie menghadapi tiga masalah logis, yaitu: 1)

¹⁰² Ibid., 462.

¹⁰³ Ibid., 462-3.

¹⁰⁴ Christopher Janaway, ed., *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary* (Oxford: Blackwell, 2006), 166.

¹⁰⁵ “A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.” George Dickie, “The Institutional Theory of Art,” *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, ed. Christopher Janaway (Oxford: Blackwell, 2006): 178.

¹⁰⁶ Janaway, *Reading Aesthetics*, 185.

sirkular; 2) definien tidak sungguh-sungguh menjelaskan; dan 3) luas pengertian definien lebih besar daripada definiendum.¹⁰⁷

Setelah emosi atau rasa menggantikan indah sebagai esensi seni, keinginan Tolstoy untuk menyingkirkan kerancuan dalam definisi seni tampaknya tidak juga terpenuhi. Demikian pula ketika Dickie membuang ‘esensi’ dari definisinya dan menyerahkan keputusan tentang esensi suatu karya seni pada kewenangan institusi, dalam hal ini publik dunia-seni, kerancuan itu tidak juga hilang, bahkan mungkin makin bertambah. Di balik teori institusional itu juga terlihat kembali bayang-bayang gugatan Schiller, benarkah para filsuf dan seniman masih, atau makin, ditundukkan pada ilah besar yang bernama utilitas melalui tangan-tangan bisnis dan politiknya? Lalu, apakah semua masalah di atas dapat menjadi pembenaran bagi anti-definisionalisme dalam estetika?

Teori institusional Dickie adalah reaksi terhadap posisi anti-definisional, dan walaupun harus diakui bahwa teori institusional memiliki berbagai kelemahan, sumbangan terpentingnya adalah menetapkan kembali perlunya upaya mendefinisikan seni.¹⁰⁸ Carroll menantang teori estetika yang mensyaratkan adanya interaksi estetika pada pengamat agar suatu objek dapat dianggap sebagai karya seni; menurutnya, tanggapan estetika itu dapat diperluas dengan interaksi interpretatif, bukan melalui interaksi estetika.¹⁰⁹ Dengan demikian, Carroll mendorong perluasan konsepsi tentang seni agar mencakup lebih dari semata-mata estetika.¹¹⁰

Di sisi lain, Hepburn beranggapan bahwa pembatasan berlebihan terhadap estetika sebagai semata-mata filsafat seni yang mengecualikan keindahan alam merugikan pembahasan berbagai masalah aktual dalam estetika. Ia menghargai pandangan bahwa karya seni, pertama dan terutama, adalah objek di antara objek-objek lain. Hepburn berpendapat bahwa pandangan ini membebaskan estetika dari kesalahan pandangan sebelumnya, yaitu bahwa seni adalah ekspresi atau bahasa dan karya seni adalah medium komunikasi antara seniman dan pengamat. Namun ia juga berpendapat bahwa pandangan itu berlebihan dan perbedaan antar

¹⁰⁷ Lihat Y.P. Hayon, *Logika: Prinsip-Prinsip Bernalar Tepat, Lurus, dan Teratur, Edisi Revisi*, 2001 (Jakarta: ISTN, 2005), 69-70.

¹⁰⁸ Noël Carroll, “Art and Interaction,” *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, ed. Christopher Janaway (Oxford: Blackwell, 2006), 59.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 75.

¹¹⁰ Janaway, *Reading Aesthetics*, 56.

objek harus dipertegas, yaitu dengan mengikutsertakan objek-objek alami yang memberi pada kita pengalaman estetik berbeda.¹¹¹

Hepburn tak hanya mempermasalahakan tidak diakuinya keindahan alam sebagai objek estetika; ia juga menolak anggapan bahwa seni adalah suatu bentuk sarana komunikasi belaka yang status ontologisnya tak penting. Dengan demikian, secara tak langsung ia mengakui pentingnya konsepsi tentang indah dalam estetika, sekaligus juga keberadaan karya seni sebagai suatu objek yang memiliki tujuan pada dirinya, bukan sekedar sebagai suatu sarana bagi tujuan lain.

Janaway mencatat bahwa momen definitif tentang menyatunya konsep tentang seni dengan konsep tentang estetik – atau sering disamakan dengan indah – terdapat dalam Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics* (sekitar 1820), yang menyebutkan bahwa pada masa itu istilah estetika sudah menjadi bahasa sehari-hari untuk indah artistik.¹¹² Hegel pun menegaskan bahwa yang dimaksudnya dengan estetika adalah filsafat seni murni, dan dengan demikian ia mengeluarkan keindahan alam dari wilayah estetika. Hegel¹¹³ dan Michelet¹¹⁴ memasukkan arsitektur, seni pahat, seni lukis, musik, dan puisi sebagai aneka bentuk seni murni. Walaupun Kant menulis mengenai keputusan tentang indah dan sublim pada alam dan seni – yang kemudian disebut sebagai keputusan estetik – namun sejak tiga dekade kemudian, yaitu sejak kuliah-kuliah Hegel yang terkenal, estetika sebagai cabang ilmu filsafat hampir sepenuhnya berfokus pada seni.¹¹⁵

Gearhart menyatakan bahwa bagi Hegel, estetika adalah ‘*Aufhebung*’ moral yang memperdamaikan apa yang dalam moralitas hanya dapat dipikirkan

¹¹¹ Hepburn, R.W. “Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty (extracts),” *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, ed. Christopher Janaway (Oxford: Blackwell, 2006), 97.

¹¹² Janaway, *Reading Aesthetics*, 56.

¹¹³ G.W.F. Hegel, “Hegel’s Introduction to the Philosophy of Art as the Science of Aesthetics,” dalam *The Philosophy of Art: An Introduction of the Scientific Study of Aesthetics*, trans. W. Hastie (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1886), 34-45. Hegel membagi seni murni menurut bentuknya menjadi arsitektur (*architecture*) yang mewakili langgam seni simbolik (*symbolic art*); seni pahat (*sculpture*) yang mewakili langgam seni klasik (*classical art*); dan seni lukis (*painting*), musik (*music*), dan puisi (*poetry*) yang mewakili langgam seni romantik (*romantic art*).

¹¹⁴ C.L. Michelet, “Michelet’s Philosophy of Art as the Science of Aesthetics,” dalam *The Philosophy of Art: An Introduction of the Scientific Study of Aesthetics*, trans. W. Hastie (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1886), 52-3. Sedikit berbeda dengan Hegel, Michelet mengelompokkan bentuk-bentuk seni ke dalam seni formatif (*formative art*) yang terdiri dari: arsitektur, seni pahat, dan seni lukis; seni musikal (*musical art*); dan seni puitis (*poetical art*) yang mencakup puisi epik (*epic poetry*), puisi liris (*lyrical poetry*), dan puisi dramatik (*dramatic poetry*).

¹¹⁵ Guyer, *Kant*, 307.

sebagai oposisi; ia menjadikan konkret apa yang, dalam moralitas, abstrak. Bagi Gearhart, kognisi dapat dipandang sebagai sublimasi estetika karena ia menyediakan konsep bagi estetika.¹¹⁶ Dengan demikian Gearhart memandang perkembangan moralitas, estetika, dan kognisi sebagai suatu proses dialektis yang bergerak dari abstrak menuju konkret, dari kesalingasingan menuju keterpahaman.

Di sisi lain kita juga dapat melihat bahwa perjalanan pemikiran estetika seolah-olah mengikuti suatu pola dialektika seperti dalam sistem Hegel. Momen (*Moment*) pertama, kesatuan embrionik (*inchoate unity*), adalah pemikiran para filsuf Yunani kuno tentang indah yang mencakup alam dan seni, tapi menempatkan keindahan alam di atas keindahan karya seni yang dianggap sebagai tiruan alam. Momen kedua, perbedaan atau diferensiasi, berpuncak pada Hegel yang memandang keindahan karya seni yang dihasilkan oleh akalbudi manusia sebagai penyempurnaan keindahan objek alam. Momen ketiga, kesatuan dalam perbedaan, memang belum menjadi arus utama dalam estetika masa kini, tapi setidaknya diwakili oleh Hepburn dan para seniman kontemporer yang menjadikan alam sebagai bagian dari karya seni mereka. Dengan demikian, pertanyaan: “Apa seni itu?” menjadi (selalu) relevan dalam setiap momen dan membawa kita pada pertanyaan selanjutnya, yaitu: “Apa tujuan seni?”

1.1.3 Apa Tujuan Seni?

Apakah suatu karya seni dibuat untuk menyenangkan hati orang yang mengamatinya; untuk meluapkan emosi atau rasa penciptanya serta berfungsi sebagai suatu “ragam menyenangkan katharsis, yaitu suatu kelelasan”;¹¹⁷ ataukah untuk mengkomunikasikan emosi atau rasa itu serta membangkitkan emosi yang sama pada orang lain? Apakah seni bertujuan untuk menyampaikan suatu pesan tertentu, dan dengan demikian berfungsi sebagai sarana pendidikan; ataukah karya

¹¹⁶ Suzanne Gearhart, “The Dialectic and its Aesthetic Other: Hegel and Diderot,” *MLN* 101, no. 5 (1986): 1053. Penggunaan kata sublimasi (*sublation*) sebagai padanan *Aufhebung* ditolak oleh Kaintz karena tidak memiliki arti melestarikan yang seharusnya juga ada pada *Aufhebung*. Kaintz mengusulkan penggunaan ‘*to supersede*’ (melampaui) sebagai padanan yang lebih tepat untuk *aufheben*. Lihat hal. 49.

¹¹⁷ “*pleasurable mode of the katharsis, i.e. being relieved.*” D.S. Margoliouth, Introduction: On the Esoteric Style, *The Poetics of Aristotle: Translated from Greek into English and from Arabic into Latin, with a Revised Text, Introduction, Commentary, Glossary, and Onomasticon*, by Aristotle, trans. D.S. Margoliouth (London: Hodder and Stoughton, 1911), 57.

seni dibuat demi seni itu sendiri, seperti slogan para seniman Prancis awal abad ke-19: ‘seni untuk seni’ (*l’art pour l’art*)? Pertanyaan tentang tujuan seni – seperti juga pertanyaan tentang apa seni itu – merupakan pertanyaan yang selalu relevan dari masa ke masa. Karena itu, sejalan dengan kerangka pikir penelitian ini, maka dalam bagian ini akan ditelusuri pandangan Hegel mengenai tujuan seni.

Hegel mempertanyakan, “Apa perlunya manusia memproduksi karya seni?” dan memulai penyelidikannya dengan tiga pandangan umum tentang karya seni, yaitu: (1) bahwa karya seni bukanlah produk alami, melainkan hasil kegiatan manusia; (2) yang secara esensial dibuat bagi manusia dan kurang lebih dipinjam dari pengindraan dan ditujukan bagi indra manusia; serta (3) memiliki tujuan dan sasaran dalam dirinya sendiri.¹¹⁸ Terkait predikat seni sebagai ciptaan roh manusia, Hegel mengajukan pertanyaan, “Apa perlunya manusia menghasilkan karya seni?” Ia menelusuri berbagai pendapat yang umum dianut pada masa itu, yang dapat dibedakan dalam dua kelompok besar, yaitu: (1) pandangan bahwa karya seni adalah sekedar mainan, hasil khayalan manusia yang tidak penting; dan (2) pandangan bahwa seni timbul dari dorongan yang lebih tinggi dan untuk memenuhi kebutuhan yang lebih tinggi, bahkan “seringkali merupakan kebutuhan tertinggi dan mutlak, karena ia terikat pada pandangan hidup paling universal dan minat agamawi seluruh zaman dan umat manusia.”¹¹⁹

Hegel membahas bahwa dalam pandangan pertama ada banyak sarana lain yang lebih baik dan efektif untuk mencapai apa yang dituju oleh seni, dan manusia memiliki minat yang lebih tinggi dan lebih penting dibanding yang dapat dipenuhi oleh seni. Sebaliknya, Hegel menjelaskan bahwa dalam pandangan kedua, manusia sebagai kesadaran yang berpikir (*thinking consciousness*) selalu berupaya menduplikasi diri sebagai pewujudan-diri-aktif untuk memperoleh kesadaran dirinya. Hegel berpendapat bahwa kesadaran diri ini diperoleh manusia melalui dua cara: pertama secara teoretis, yaitu sejauh ia membawa dirinya ke dalam kesadarannya sendiri; dan kedua, melalui kegiatan praktis dalam modifikasi

¹¹⁸ G. W. F. Hegel, *Hegel’s Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, trans. T.M. Knox, vol. I, 1975 (Oxford: Oxford U.P., 1988), 25.

¹¹⁹ “at times the highest and absolute needs since it is bound up with the most universal views of life and the religious interests of whole epochs and peoples.” Ibid, 30.

benda-benda eksternal yang dimeteraikan dengan diri niskalanya dan dengan demikian menemukan pada karya-karya tersebut pengulangan ciri dirinya.¹²⁰

Terkait karakteristik seni sebagai dibuat bagi indra manusia dan karenanya sedikit banyak meminjam dari yang indrawi, Hegel menelusuri pendapat bahwa seni murni dimaksudkan untuk membangkitkan rasa (*feeling*), khususnya rasa suka. Ia menguraikan bahwa investigasi seni murni kemudian menjadi investigasi rasa, dan pertanyaannya menjadi ‘rasa apa yang harus dibangkitkan oleh seni’, misalnya rasa takut atau belas kasihan, dan ‘bagaimana rasa-rasa tersebut dapat menjadi menyenangkan’, misalnya bagaimana perenungan tentang kemalangan dapat menghasilkan kepuasan.¹²¹ Hegel mencontohkan pandangan ini dalam tulisan-tulisan Moses Mendelssohn, tapi kita juga dapat melihatnya dalam Burke yang sezaman dengan Mendelssohn (abad ke-18), serta gema dan perpanjangannya dalam Tolstoy (abad ke-19) dan Langer (abad ke-20). Inilah yang oleh Collingwood disebut sebagai ‘seni salah sebut’, yang sebenarnya adalah kerajinan (*craft*) yang memang berupaya membangkitkan emosi tertentu dengan menerapkan teori teknis pada materi untuk menghasilkan artefak.

Dalam pandangan Hegel, investigasi rasa tidak dapat memimpin kita cukup jauh, karena “rasa adalah wilayah suram taktentu akal budi.”¹²² Bagi Hegel, rasa adalah bentuk kosong afeksi subjektif. Karenanya, Hegel berpendapat bahwa penyelidikan terhadap rasa yang dibangkitkan, atau seharusnya dibangkitkan, oleh seni, tak akan beranjak dari ketaktentuan (*vagueness*) dan benar-benar terpisah dari isi layak, esensi, dan anggapan konkretnya. Ia mengatakan bahwa refleksi tentang rasa memuaskan dirinya dengan observasi afeksi subjektif dalam keterpisahan, dan tidak menyelami serta memahami materi yang dipertanyakan itu sendiri, yaitu karya seni. Hegel menjelaskan bahwa dalam rasa, subjektivitas hampa inilah yang utama, sehingga studi akan rasa menjadi menjemukan dalam ketaktentuan dan kehampaan, dan tak tersepakati karena perhatiannya pada hal-hal kecil yang sangat subjektif.¹²³

¹²⁰ Ibid., 31.

¹²¹ Ibid., 32.

¹²² “*feeling is the indefinite dull region of the spirit.*” Ibid.

¹²³ Ibid., 33.

Hegel jelas menolak pula pandangan bahwa tujuan seni adalah untuk meniru alam. Apa untungnya meniru? Hegel menjelaskan bahwa prinsip tiruan adalah murni formal, sehingga membuatnya sebagai tujuan hanya akan menghilangkan keindahan objektif itu sendiri, karena dalam hal ini yang dipertanyakan bukan lagi kodrat yang ditiru, melainkan ketepatan peniruannya.¹²⁴ Lebih jauh Hegel menggarisbawahi bahwa sekalipun tampilan eksternal dalam rupa realitas alami merupakan syarat esensial seni, dunia alami terberi bukanlah kaidahnya, dan tiruan semata-mata tampilan eksternal sebagai eksternal bukanlah tujuannya.¹²⁵

Hegel juga menolak pandangan bahwa tugas dan tujuan seni adalah untuk menyentuhkan pada indra, rasa, dan ilham kita semua yang mendapat tempat dalam akalbudi manusia.¹²⁶ Dalam pandangan ini, seni dianggap harus mewujudkan dalam diri kita pepatah terkenal: “Aku manusia: tak ada yang manusiawi yang asing bagiku”.¹²⁷ Hegel menjelaskan bahwa, pandangan ini membuat tujuan seni semata-mata adalah untuk membangkitkan dan menggerakkan emosi, kecenderungan, dan gairah yang terlelap; mengisi hati; memaksa manusia – baik berbudaya maupun tidak – untuk merasakan seluruh hal yang dapat dialami dan dicipta oleh jiwa manusia pada sudut-sudutnya yang paling rahasia dan dalam, serta semua yang mampu menggerakkan dan mengaduk dada manusia.¹²⁸

Penolakan Hegel atas pandangan ini dibangun dengan argumentasi bahwa untuk dapat menembus rasa dan kehendak, semua realitas harus melintasi medium persepsi dan gagasan. Ia menjelaskan bahwa dalam proses ini tak penting apakah rasa atau kehendak itu dibangkitkan oleh realitas eksternal segera atau oleh citra, simbol, dan gagasan – yang berisi atau mewakili isi realitas – karena bagi rasa kita adalah sama saja, realitas eksternal atau hanya kemiripannya yang menjadi sarana untuk membawa kita berhubungan dengan suatu situasi, relasi, atau

¹²⁴ Ibid., 44.

¹²⁵ Ibid., 45-6.

¹²⁶ Ibid., 46.

¹²⁷ *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*. Kutipan terkenal dari penulis drama Romawi, Publius Terentius Afer (195/185-159 S.M.), yang juga dikenal sebagai moto humanisme.

¹²⁸ Hegel, *Aesthetics*, vol. I, trans. Knox, 47.

kebermaknaan suatu kehidupan.¹²⁹ Kalau seni bukan satu-satunya yang secara spesifik bisa membangkitkan dan menggerakkan rasa dan emosi, maka tujuan ini bukan hanya milik seni.

Selain itu, Hegel juga berpendapat bahwa semua yang dipandang sebagai kekuatan seni yang khas dan hebat untuk membangunkan rasa dan menyeret hati oleh makna utuh kehidupan memberikan pada seni suatu panggilan untuk memberi kesan – yang baik maupun buruk – pada hati dan khayalan serta menguatkan manusia dan juga melemahkannya hingga pada emosi paling indrawi dan egois. Maka ia menyimpulkan bahwa dalam pandangan ini tugas seni masih murni formal dan karenanya seni tidak memiliki tujuan tertentu kecuali sekedar memberi bentuk kosong pada setiap ragam kemungkinan kebermaknaan dan isi.¹³⁰

Mengenai pandangan bahwa seni bertujuan untuk memadamkan gairah, Hegel setuju bahwa seni memiliki kapasitas dan fungsi untuk menjinakkan keganasan hasrat manusia. Ia berpendapat bahwa kebrutalan dan kekerasan gairah yang tak tertundukkan dapat dilembutkan oleh seni, yaitu oleh fakta bahwa seni membawa rasa dan gairah ke hadapan manusia sebagai suatu gagasan. Lebih jauh lagi, Hegel menjelaskan bahwa bahkan jika pun seni membatasi diri sebagai semata-mata wakilan gairah di hadapan mata akalbudi, atau bahkan jika ia sebetulnya dimaksudkan untuk memuaskan gairah atau rasa, pada dirinya ia tetap memiliki kuasa melembutkan, yaitu sejauh manusia sedikitnya dibuat sadar akan dirinya.¹³¹

Hegel berargumentasi bahwa karena seni, manusia mengawasi naluri dan kecenderungannya. Ia menjelaskan bahwa jika sebelumnya manusia memanggul mereka tanpa kuasa refleksi, sekarang ia melihat mereka di luar dirinya dan mulai terbebas dari mereka, yaitu pada saat mereka menjadi objek yang dipertentangkannya dengan dirinya. Dengan demikian Hegel berpendapat bahwa pemadaman kekerasan gairah memiliki alasan universal untuk melepaskan manusia dari keterpurukan segeranya dalam suatu rasa, dan menjadi sadar bahwa rasa itu adalah sesuatu yang eksternal yang harus didekati dalam suatu relasi ideal.

¹²⁹ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 88-9.

¹³⁰ *Ibid.*, 89-90.

¹³¹ *Ibid.*, 91-3.

Maka bagi Hegel, seni – melalui sarana wakilannya – walau tetap ada pada wilayah indrawi, mampu membebaskan manusia dari kuasa keindrawian.¹³²

Pada tujuan pemadaman hasrat ini melekat pula suatu ciri lain yang dianggap sebagai tujuan esensialnya, yaitu pemurnian gairah, instruksi dan penyempurnaan moral. Namun, Hegel juga mengungkapkan bahwa untuk dapat memurnikan gairah, seni harus punya isi layak, tak boleh didaktik, dan tak boleh ditujukan bagi kegunaan moral. Selain itu, ia menjelaskan bahwa jika dalam perbaikan moral adanya suatu tujuan pamuncak menyiratkan suatu titik tolak yang lebih tinggi, maka demikian pula halnya bagi seni. Seni, dalam pandangan Hegel, punya tujuan yang lebih tinggi daripada sekedar sebagai sarana untuk melayani tujuan-tujuan moral dan memberikan sumbangsih bagi tujuan moral dunia melalui instruksi dan perbaikan moral, yang menjadikan sasaran substantif seni bukanlah ada dalam dirinya sendiri, melainkan dalam sesuatu yang lain.¹³³ Dengan demikian, Hegel juga menolak pandangan tersebut.

Bagi Hegel, seni memiliki panggilan untuk menyatakan ‘kebenaran’ dalam bentuk rupa artistik indrawi, dalam gambaran antitesis terdamaikan, dan karenanya memiliki tujuan dalam dirinya sendiri di dalam penggambaran dan penyingkapan ini. Dalam pandangan Hegel, objek-objek lain – misalnya instruksi, pemurnian, perbaikan, keuntungan finansial, usaha meraih ketenaran dan kehormatan – tidak ada hubungannya dengan karya seni sebagaimana adanya dan tidak menentukan konsepsinya. Hegel menegaskan bahwa melalui sudut pandang inilah kita harus memahami gagasan seni dalam keniscayaan internalnya, sebagaimana dalam sejarah melalui sudut pandang inilah apresiasi dan pengertian tentang seni berasal.¹³⁴ Bagi Hegel, inilah kebangunan kembali filsafat seni.

Hegel menolak berbagai pandangan tentang tujuan seni yang mengacu pada segala hal lain di luar konsep seni itu sendiri. Jika tujuan seni berada di luar wilayah seni, maka itu berarti seni hanya dijadikan sarana. Hegel mencari tujuan seni di dalam dirinya sendiri, sesuai panggilannya untuk menyatakan kebenaran dalam rupa artistik indrawi. Bagi Hegel, ‘isi’ seni – yaitu roh sebagai gagasan – adalah sangat penting dan merupakan dasar bagi penempatannya sebagai bagian

¹³² Ibid., 93-4.

¹³³ Ibid., 105.

¹³⁴ Ibid., 105-6.

filsafat. Hegel mendudukan seni dalam satu wilayah yang sama dengan agama dan filsafat, karena ketiganya memiliki sasaran yang sama, yaitu sang mutlak (*das Absolute*) atau takhingga (*das Unendliche*). Jika agama mulai dari sang mutlak dan filsafat berakhir pada sang mutlak,¹³⁵ maka tujuan seni adalah menyatakan kebenaran sang mutlak dalam wakilan indrawi. Dengan demikian, tujuan ontologis seni bergantung pada isi atau gagasannya, yaitu yang mutlak atau takhingga. Maka pertanyaannya adalah: “Bagaimana akalbudi manusia yang hingga mampu menggapai takhingga untuk kemudian mewujudkan pengenalannya dalam bentuk karya seni?” dan “Mungkinkah kesadaran mencapai pengetahuan takhingga?”

1.2 Perumusan Masalah

Penelitian ini didasarkan pada asumsi ontologis seni sebagai suatu ragam bagi kesadaran untuk mencapai pengetahuan mutlak. Dengan demikian, seni tidak hanya dipandang sebagai suatu artefak atau objek indrawi, melainkan bahwa selain sisi eksternalnya itu seni memiliki sisi internal yang lebih penting bagi ada ontologisnya. Sisi internal seni tersebut adalah gagasan (*Idee*). Sejalan dengan pandangan idealisme mutlak (*absolute idealism*)-nya, bagi Hegel gagasan bukanlah forma atau pola dasar (*archetype*) Platonik, melainkan suatu tujuan atau penyebab final Aristotelian.¹³⁶ Dengan demikian, gagasan menentukan bentuk wakilan indrawinya. Gagasan itu adalah gagasan universal ilahi, yaitu sang mutlak atau takhingga yang dikenali oleh roh atau akalbudi sebagai kesadaran.

Dalam filsafat Yunani kuno, takhingga memiliki arti tiadanya batas atau negasi batas. Kata Yunani untuk takhingga adalah *apeiron*, yang secara harafiah berarti tak terbatas (*unbounded*), tapi juga dapat berarti takhingga (*infinite*), takpasti (*indefinite*), atau tak tertentu (*undefined*).¹³⁷ Dalam pandangan Helenis, takhingga adalah negatif. Aristoteles mengungkapkannya dengan gamblang,

¹³⁵ Beiser, *Hegel*, 60. Menurut Hegel, yang mutlak haruslah merupakan hasil, bukan titik awal, berfilsafat. Hanya setelah melakukan penyelidikanlah si filsuf memahami bahwa yang menjadi objeknya selama itu adalah yang mutlak atau Allah. Filsafat berawal dari pertanyaan asasi metafisika, yaitu “Apakah realitas pada dirinya?” Ini berbeda dengan teologi tradisional yang sejak awal menjadikan Allah sebagai subjeknya.

¹³⁶ *Ibid.*, 318.

¹³⁷ Rudy Rucker, *Infinity and the Mind: The Science and Philosophy of the Infinite*, 1982 (Princeton, NJ: Princeton UP, 1995), 2.

“Menjadi takhingga adalah suatu kekurangan, bukan suatu kesempurnaan melainkan tiadanya suatu batas.”¹³⁸

Tak heran bahwa tak ada tempat bagi *apeiron* dalam jagadraya Pythagoras dan Plato. Bahkan bagi Plato, baik (*the good*) yang merupakan forma puncak adalah hingga (*finite*) dan pasti (*definite*).¹³⁹ Filsuf Yunani sesudah Plato yang pertama kali menerima konsep takhingga, setidaknya pada Allah atau yang Satu (*the One*), adalah Plotinus. Mengenai ‘yang Satu’, ia mengatakan:

Satu yang absolut, tak pernah mengenal ukuran dan berada di luar bilangan, dan dengan demikian tidak berada di bawah batasan, baik yang eksternal maupun yang internal; karena ketentuan apapun semacam itu akan membawa sesuatu dari kedua hal tersebut padanya.¹⁴⁰

Bosanquet berpendapat bahwa konsep ‘hingga’ pada Pythagoras, serta gagasan tentang ‘batas’ dan ‘proporsi’ pada Plato atau Aristoteles, adalah sangat dekat dengan konsep takhingga sejati (*true infinite*) pada filsafat Hegel. Baginya, konsep Yunani kuno tentang ‘batas’ dan ‘hingga’ bahkan lebih tepat dalam menjelaskan tentang takhingga sejati dibandingkan pemikiran populer tentang takhingga. Bosanquet menjelaskan bahwa bagi akalbudi praktis, takhingga adalah oposisi segala sesuatu yang nyata, hadir, atau berharga. Sebagai penggambaran kehidupan, ia adalah negasi kehidupan yang kita kenal; sebagai penggambaran tujuan, ia adalah antitesis semua tujuan yang dapat dicapai; sebagai penggambaran suatu ada, ia tampak dibentuk melalui penyangkalan atas setiap predikat yang kita lekatkan pada kepribadian.¹⁴¹

Sebaliknya, dalam sistem filsafat Hegel, akar gagasan takhingga sejati adalah kecukupdirian (*self-sufficiency*) atau kepuasan (*satisfaction*). Bagi Hegel, ia yang takhingga adalah tanpa batas, sebab ia tidak merujuk pada sesuatu di luar dirinya sebagai penjelasan atau pembenaran. Bosanquet menjelaskan bahwa

¹³⁸ *Being infinite is a privation, not a perfection but the absence of a limit.* Dikutip dalam Rucker, *Infinity*, 2-3.

¹³⁹ *Ibid.*, 3.

¹⁴⁰ *Absolutely One, it has never known measure and stands outside of number, and so is under no limit either in regard to anything external or internal; for any such determination would bring something of the dual into it.* Dikutip dalam *ibid.*

¹⁴¹ Bernard Bosanquet, Prefatory Essay, *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art: Translated from the German with Notes and Prefatory Essay*, by G.W.F. Hegel, trans. Bernard Bosanquet (London: Keegan Paul, 1886), xxii-iv.

dengan demikian, dalam seluruh keberadaan atau hasil karya manusia, takhingga hanya dapat menjadi suatu aspek atau unsur. Maka Bosanquet menyimpulkan bahwa dalam filsafat Hegel, takhingga tidaklah jauh, abstrak, dan taknyata; sebaliknya, takhingga sejati adalah satu-satunya yang dapat sepenuhnya hadir, konkret, dan nyata.¹⁴²

Dalam Bahasa Indonesia, terdapat dua istilah yang digunakan sebagai padanan *infinite*. Dalam bidang matematika, *infinite* berpadan dengan ‘takhingga’;¹⁴³ sedangkan dalam fisika¹⁴⁴ dan filsafat¹⁴⁵, ia berpadan dengan ‘ananta’. Selanjutnya dalam tulisan ini, istilah takhingga akan digunakan untuk merujuk pada takhingga matematis (kuantitatif), sedangkan ananta digunakan dalam pengertian takhingga sejati menurut sistem Hegel, yaitu yang mutlak.

Bosanquet menjelaskan bahwa takhingga umum (*common infinity*), yang secara umum dapat dicirikan dengan pembilangan sampai takhingga (*ad infinitum*), adalah upaya untuk menegasi atau melampaui suatu batas yang selalu berulang secara tak terelakkan. Dalam pandangan Bosanquet, inilah yang disebut Hegel sebagai takhingga palsu (*false infinite*), yaitu takhingga yang timbul dari pendekatan yang salah terhadap suatu tugas atau masalah, sehingga kita berjalan terus tanpa mencapai suatu kemajuan. Bagi Hegel, semua takhingga kuantitatif – yang harus diakui memang memiliki kegunaan tertentu dalam batas-batas tertentu – termasuk dalam jenis ini.¹⁴⁶

Mengawali esai pendahulunya pada *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*, Bosanquet mengutip perkataan Hegel dalam *Logic* sebagai berikut:

Dengan bentuk-bentuk pemikiran yang gersang itu, yang selalu berada dalam suatu dunia di luar sana, filsafat tak punya urusan apapun. Objek filsafat senantiasa sesuatu yang konkret, dan dalam makna tertinggi hadir.¹⁴⁷

¹⁴² Ibid., xxiv-vi.

¹⁴³ Djati Kerami dan Ellya Iswati, penyunting, *Glosarium Matematika*, 1995 (Jakarta: Balai Pustaka, 2008), 125.

¹⁴⁴ Liek Wilardjo dan Dad Murniah, penyunting, *Glosarium Fisika*, 1995 (Jakarta: Balai Pustaka, 2002), 202.

¹⁴⁵ Lihat “Glosarium Pusat Bahasa,” 2008, <<http://pusatbahasa.diknas.go.id/glosarium/>>, n. pag.

¹⁴⁶ Bosanquet, Prefatory Essay, *Introduction*, xxiii.

¹⁴⁷ *With such barren forms of thought, that are always in a world beyond, Philosophy has nothing to do. Its object is always something concrete, and in the highest sense present.* Hegel,

Bosanquet berpendapat bahwa kutipan itu merupakan wujud intisari pemikiran Hegel. Dalam seluruh sistem filsafatnya, Hegel selalu bergelut dengan roh atau akalbudi yang konkret dan hadir. Bosanquet menjelaskan bahwa dalam filsafat Hegel, dunia akalbudi – atau dunia yang melampaui indra – ada sebagai suatu keseluruhan aktual dan tertata yang merupakan suatu kebenaran yang wujud paling mudahnya adalah dalam studi tentang indah. Konsepsi tentang dunia rohani yang hadir dan aktual dinyatakan oleh Hegel dalam wilayah khusus seni, sehingga bagi Bosanquet, *Introduction to the Philosophy of Fine Art* dapat dipandang sebagai suatu mikrokosmos bagi keseluruhan sistem Hegel.¹⁴⁸

Sebagai pembatas dan transisi antara indra dan pikiran, indah menduduki tempat penting di antara hal-hal yang terpahami secara rohani.¹⁴⁹ Dalam estetika Hegel, indah dan seni adalah kesatuan yang lebih tinggi daripada keindahan alam, terutama karena keindahan seni dihasilkan oleh akalbudi (atau roh). Dengan tegas Hegel mengatakan bahwa:

Keindahan seni adalah indah yang lahir dari dan dilahirkan kembali oleh roh, dan sebanyak roh dan produksinya lebih tinggi daripada alam dan fenomenanya, sebanyak itu pula lebih tingginya keindahan seni daripada keindahan alam.¹⁵⁰

Sejalan dengan pendapat Bosanquet bahwa estetika Hegel adalah semacam mikrokosmos bagi keseluruhan sistemnya, maka bagi Hegel seni murni memiliki kodrat rohani. Subjek seni adalah roh mutlak, sama seperti agama dan filsafat. Karena itu, Hegel menempatkan seni dalam satu lingkaran yang sama dengan agama dan filsafat. Ketika berbicara tentang tujuan seni, tanpa ragu Hegel menyatakan bahwa, pertama dan terutama, tujuan seni pada dirinya adalah untuk mengejawantahkan roh mutlak dalam rupa wakilan artistik indrawi. Adalah panggilan seni untuk menyingkapkan kebenaran itu dalam bentuk konfigurasi

Logic, trans. Wallace, 150 sebagaimana dikutip dalam Bosanquet, Prefatory Essay, *Introduction*, xiii.

¹⁴⁸ Ibid., xiv.

¹⁴⁹ Ibid., xxxiii.

¹⁵⁰ *Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.* G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 13, S. 15 sebagaimana dikutip dalam Franz von Kutschera, *Ästhetik 2 um ein Vorwort erweiterte Auflage* (Berlin: de Gruyter, 1998), 108-9.

artistik indrawi.¹⁵¹ Karenanya, dalam asumsi ontologis seni, gagasan tentang roh mutlak atau takhingga – sebagaimana dikenali oleh roh atau akalbudi manusia – menjadi titik tolak pertama yang sangat penting bagi penciptaan suatu karya seni. Maka pertanyaan selanjutnya adalah: “Bagaimana roh mutlak sebagai gagasan dalam seni diungkapkan sepanjang sejarah seni?”

Hegel menelusuri momen-momen dialektis (*dialektische Momente*) seni mulai dari masa seni simbolik, yaitu seni timur; seni klasik, yaitu seni Yunani; dan seni romantik, yaitu seni Kristiani. Ia mengatakan bahwa puncak keindahan seni, yaitu ketika gagasan ilahi benar-benar dapat diwujudkan oleh wakilan indrawi, terjadi pada seni klasik. Gagasan antroposentris tentang Allah dalam dewa-dewi Yunani sepenuhnya terwujud secara proporsional pada patung-patung dewa-dewi dalam rupa manusia. Inilah puncak keindahan seni; kebenaran gagasan ilahi maujud dalam rupa indrawi. Namun demikian, Hegel juga berpendapat bahwa gagasan yang mengisi seni Yunani itu bukanlah gagasan ilahi sejati. Penilaian tentang gagasan dalam seni Yunani ini juga tampak dalam pandangan Plato. Indah tak mungkin tercerai dari baik, demikian penegasan Plato.¹⁵² Jika gagasan ilahi yang tercemar itulah yang menjadi roh seni, maka seniman tak punya tempat dalam republik Plato.

Ketika gagasan ilahi itu memuncak dalam kekristenan, maka seni romantik dimulai. Allah adalah Roh, dan tak satu pun wakilan indrawi yang memadai untuk mewujudkan kebenaran itu. Inilah puncak gagasan dalam seni, sekaligus juga momen perpecahannya. Dengan tak tergapainya lagi roh mutlak itu melalui tubuh indrawinya, seni terceraikan dari indah. Menurut Hegel, inilah akhir seni murni sebagai ragam pengetahuan mutlak. ‘Ramalan’ Hegel memang terbukti dengan disingkirkannya indah dari seni, mulai dari abad ke-19 dan memuncak pada abad ke-20 dan ke-21 ini. Periode metafisis seni seolah berakhir, digantikan oleh pendekatan-pendekatan psikologis dan fisiologis. Fokus seni bukan lagi kebenaran tentang roh mutlak atau takhingga, tapi manusia dengan segala emosi dan pengalamannya. Pendekatan semacam ini memang menimbulkan juga berbagai kegamangan, baik di kalangan seniman, pemikir, maupun masyarakat awam. Bahkan Schiller pun menyerukan kecemasannya akan takluknya seni pada

¹⁵¹ Hegel, *Aesthetics*, vol. I, trans. Knox, 54-5.

¹⁵² Lihat hal. 64-5.

utilitarianisme. Kita tak lagi yakin, yang mana karya seni dan yang mana bukan? Pertanyaan ini akhirnya membawa kita kembali pada pertanyaan awal, yaitu: “Apa seni itu?” atau lebih tepatnya: “Apa seni itu, jika indah diceraikan darinya?”

Jika indah tak lagi esensial bagi seni, maka tentunya proporsionalitas wakilan indrawi juga tak lagi penting. Lalu apa gunanya sistem proporsi pada periode serba relatif ini? Apakah sistem proporsi digunakan pada arsitektur demi alasan praktis – efisiensi bahan bangunan, lahan, dan waktu – atautkah sebagai rumus teknis yang mujarab bagi arsitek pemula? Apakah pelukis tak lagi merasa perlu memperhatikan proporsi dalam lukisan yang digarapnya, sejauh ia mencurahkan emosinya pada kanvas, berusaha mengkomunikasikannya pada orang lain yang nantinya melihat lukisan itu? Bagaimana pula dengan turas (*urinal*) bertandatangan yang ditempatkan di galeri seni dalam suatu pameran, dan didaku sebagai karya seni?¹⁵³ Atau reproduksi lukisan Monalisa berjanggut, apakah itu karya seni?¹⁵⁴

Di sisi lain, jika proporsi dipandang tak penting lagi dalam seni, mengapa ketertarikan akan irisan kencana tak surut, bahkan makin merebak sejak abad ke-19 hingga kini? Jika Euclid membahas irisan kencana melalui berbagai aspek geometris dan Luca Pacioli mengungkap makna simbolisnya, maka sejak Adolf Zeising penerapan sistem proporsi irisan kencana dalam karya seni maupun keberadaannya pada ‘rancangan’ alam terus digali, dipertanyakan, dan dipertentangkan. Apakah piramida agung di Giza; kuil Parthenon di Yunani; vila-vila Palladio; lukisan Monalisa dan *The Last Supper* karya da Vinci; musik Bartök; la Bohème karya Puccini; bahkan dongeng peri Grimm memiliki proporsi irisan kencana? Jika memang pada karya-karya seni tersebut dapat dipetakan dan disarikan sistem proporsi irisan kencana – atau proporsi yang sangat mendekati irisan kencana – apakah itu berarti para arsitek atau seniman penciptanya memang mengetahui sistem proporsi irisan kencana dan dengan sengaja menerapkannya pada karya-karya seni yang mereka ciptakan?

Leonardo da Vinci jelas mengenal irisan kencana, karena dialah yang menggambar figur-figur kosmik pada *Divina Proportione* Pacioli, tapi apakah ia

¹⁵³ Karya Marcel Duchamp berjudul *Fountain* yang dipamerkan pada 1917.

¹⁵⁴ Karya lain dari Marcel Duchamp berjudul *L.H.O.O.Q.* dan *L.H.O.O.Q. Shaved*, berupa dua gambar Monalisa, yang satu berjanggut dan yang lain tak berjanggut.

dengan sengaja menerapkan proporsi irisan kaca pada lukisan-lukisannya? Salvador Dali, dalam *The Sacrament of the Last Supper* (1955) – lukisan yang terilhami oleh *The Last Supper* da Vinci – secara jelas memang menunjukkan irisan kaca melalui kubah dodekahedron raksasa yang melingkupi meja perjamuan. Mengenai lukisan itu, kita dapat menggaungkan pertanyaan Mario Livio: “Mengapa Dali memilih untuk memamerkan nisbah kaca secara begitu jelas pada lukisan itu?”¹⁵⁵ Kita pun dapat mengajukan pertanyaan lain: “Apakah penerapan langsung kaidah proporsi irisan kaca menggandakan daya cipta jenius Dali, atautkah membatasinya?”

Dampak psikologis yang ditimbulkan oleh proporsi irisan kaca pada manusia juga kerap dijadikan bahan penelitian, baik dengan hipotesis awal mendukung ataupun menolak irisan kaca sebagai proporsi yang ‘paling menyenangkan.’ Melalui pengukuran sensasi subjektif, Gustav Fechner – serta para pendukung maupun penentangannya – berusaha membuktikan ada atau tidaknya nilai signifikan irisan kaca sebagai sistem proporsi dalam membangkitkan nilai estetika pada manusia. Penggunaan istilah ‘membangkitkan nilai estetika’ ini menunjukkan kecenderungan estetika sejak abad ke-19 yang menjauh dari filsafat dan mendekat ke psikologi. Indah tak lagi dipandang memiliki eksistensi ontik, etis, atau epistemologis, tapi sebagai sensasi subjektif yang dirasakan manusia pada saat mendapat rangsang indrawi tertentu.

Begitu pun, minat untuk mengukur nilai estetika umum ini – walaupun, mungkin karena pengaruh relativisme, nilai itu disebut sebagai ‘menyenangkan’ dan bukan ‘indah’ – cukup mengherankan, mengingat kecenderungan seni kontemporer yang ‘membebaskan’ seniman untuk mengekspresikan emosi dan perasaannya melalui karya seni sebagai medium aktualisasi dirinya. Ekspresi emosi dan perasaan itu, tentunya, belum tentu – dan tidak perlu – dipandang menyenangkan oleh orang lain yang mengindra karya seninya.

Terkait dengan kecenderungan tersebut, adalah suatu hal yang menarik ketika seorang Jaihan, setelah 60 tahun ‘menjalani laku kesenian’ dan telah memperoleh kemapanan materi berkat lukisan-lukisannya, mengatakan: “Saya ingin kembali” Yang dimaksudnya dengan ‘kembali’ adalah kembali pada

¹⁵⁵ Livio, *Golden Ratio*, 9.

fitrah seni, yang menurutnya adalah “medium untuk mencari jalan ke asal, yaitu Sang Pencipta.”¹⁵⁶ Entah disadarinya atau tidak, dalam hal ini Jeihan adalah seorang Hegelian dengan pandangannya bahwa “puncak seni adalah puisi, puncak puisi adalah filsafat, dan puncak filsafat adalah sufi.”¹⁵⁷

Berbagai paradoks sikap dan pemikiran manusia yang terekam dalam pengamatan akan seni, irisan kencana, dan takhingga tersebut merupakan pijakan awal bagi perumusan masalah dalam penelitian ini. Selanjutnya, rumusan masalah tersebut disarikan dalam bentuk pertanyaan-pertanyaan penelitian sebagai berikut:

1. Apakah keindahan suatu karya seni dapat didaku sebagai hasil penerapan kaidah proporsi pada wakilan indrawi dalam proses penciptaannya; atau apakah proporsi suatu karya seni dihasilkan oleh akalbudi seniman yang menangkap gagasan indah *qua* indah yang menjadi isi karya seni tersebut?
2. Apakah momen-momen dialektis irisan kencana pada seni simbolik, seni klasik, dan seni romantik menunjukkan adanya tahap-tahap pemurnian gagasan sebagai isi seni yang konkret dan hadir?
3. Apakah pengetahuan mengenai takhingga dimungkinkan untuk diperoleh melalui momen-momen dialektis kesadaran dalam seni?
4. Apakah seni rohani dimungkinkan setelah terpecahnya kesatuan antara gagasan dan wakilan indrawi pada seni romantik; atau dengan kata lain, apakah tesis Hegel mengenai berakhirnya era seni sebagai ungkapan kebenaran dapat dinegasi oleh suatu momen dialektis yang lebih tinggi?

Pernyataan tesis dalam penelitian ini dirumuskan sebagai berikut:

“Irisan kencana adalah konsep keindahan ontologis seni yang diabstraksi dalam proses dialektika seni dan merupakan wujud konkret keutuhan

¹⁵⁶ Jeihan Sukmantoro, “Jeihan Mencari Jalan ke Asal,” wawancara dengan Putu Fajar Arcana yang dimuat dalam rubrik *Persona*, Kompas, 19 Desember 2010, hal. 23.

¹⁵⁷ Ibid.

hubungan proporsional antara kesadaran dan takhingga sebagai suatu ananta.”

1.3 Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk mempelajari kelindan antara proporsi matematis, seni, dan takhingga melalui pemetaan momen-momen dialektis irisan kencana dalam langgam-langgam seni simbolik, klasik, dan romantik. Telaah metafisis mengenai keindahan seni ini merupakan suatu upaya untuk menjajaki peran seni murni sebagai suatu ada ontologis pada zaman yang penuh hiruk-pikuk transaksi dalam hampir semua aspek kehidupan umat manusia, termasuk seni, ini.

Penelitian ini juga dimaksudkan sebagai suara yang ikut mendukung gerakan-gerakan untuk menegakkan kembali studi metafisis tentang seni yang sempat ditinggalkan oleh para pemikir estetika dan filsafat maupun para seniman. Dalam dunia posmodern yang menafikan kemutlakan, metafisika dalam seni mungkin dihindari, tapi seperti bayang-bayang, ia terus mengikuti langkah-langkah manusia. Kerinduan itu tercermin dalam tulisan Agustinus dari Hippo yang mencurahkan rintihan batin manusia dalam *Confessions*, “Karena Engkau menjadikan kami bagi Dirimu, dan hati kami galau sampai menemukan peristirahatan dalam Engkau.”¹⁵⁸

1.4 Manfaat Penelitian

Bagi pengembangan ilmu filsafat secara umum, penelitian ini menyumbangkan pemikiran multidisiplin dengan membawa konsep irisan kencana, baik sebagai proporsi, nisbah, ataupun bilangan, dari wilayah matematika ke dalam pembahasan filsafati. Secara lebih spesifik, bagi estetika dan metafisika, penelitian ini juga menyumbangkan pemikiran multidisiplin dalam pembahasan tentang konsep takhingga dan ananta dalam seni.

Penelitian ini juga diharapkan dapat ikut menyuarakan relevansi kerohanian dan eksistensi ontologis seni di tengah maraknya seni kontemporer

¹⁵⁸ *For Thou madest us for Thyself, and our heart is restless, until it repose in Thee.* St. Augustine, *The Confessions of Augustine*, 1843, trans. William G.T. Shedd, new edn. (Boston: D. Lothrop, 1860), v.I.1, 1.

yang memandang seni sebagai semata-mata sarana ekspresi dan aktualisasi diri seniman, atau bahkan semangat industrialisasi seni yang memandang karya seni sebagai semata-mata investasi. Akhirnya, diharapkan bahwa penelitian ini juga turut memberikan sumbangsih bagi pemahaman yang lebih jernih akan filsafat Hegel, khususnya filsafat seni dan dialektikanya.

1.5 Batasan Penelitian

Penelitian ini memiliki batas-batas sebagai berikut:

1. Kaidah proporsi yang diteliti adalah irisan kaca (*golden section*), yang dikenal juga sebagai nisbah kaca (*golden ratio*) atau bilangan *phi* dan didenotasi sebagai ϕ . Kaidah proporsi lain dibahas dalam relevansinya dengan irisan kaca, serta sebatas untuk mendukung penjelasan mengenai irisan kaca dan menunjukkan posisinya di antara berbagai kaidah proporsi lain.
2. Seni yang dimaksud dalam penelitian ini mengikuti klasifikasi aneka seni (murni) dalam estetika Hegel yang meliputi: arsitektur (*architecture*), seni pahat (*sculpture*), seni lukis (*painting*), musik (*music*), dan puisi (*poetry*).
3. Konsep tentang ananta yang dimaksud dalam penelitian ini adalah takhingga sejati (*true infinite*) dalam kerangka *das Unendliche* yang sama dengan *das Absolute* dalam filsafat Hegel, yang menurut Hegel disebut sebagai Allah dalam teologi atau agama. Pembahasan mengenai takhingga dalam pengertian takhingga matematis atau kuantitatif dilakukan dalam kerangka takhingga palsu (*false infinite*) dalam filsafat Hegel dan merupakan bagian penjelasan mengenai ananta.
4. Sistem filsafat Hegel yang digunakan dalam penelitian ini meliputi metafisika, epistemologi, dan estetika Hegel sebagaimana diungkapkan antara lain dalam *Phenomenology of Spirit*, *Logic*, dan *Aesthetics*. Filsafat sosial dan politik Hegel, misalnya yang tertuang dalam

Philosophy of Right, tidak merupakan bagian sistem Hegel yang diacu dalam penelitian ini.

5. Acuan pustaka utama untuk estetika Hegel pada penelitian ini adalah: *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art: Translated from the German with Notes and Prefatory Essay* terjemahan Bernard Bosanquet (London: Keegan Paul, 1886); *The Philosophy of Art: Being the Second Part of Hegel's Aesthetik, in Which are Unfolded Historically the Three Great Fundamental Phases of the Art Activity in the World, Translated, and Accompanied with an Introductory Essay Giving an Outline of the Entire Aesthetik* terjemahan WM. M. Bryant (New York: D. Appleton, 1879); *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. I dan II, terjemahan T.M. Knox, 1975 (Oxford: Oxford U.P., 1988); sebagai pembanding dan pelengkap digunakan juga "Hegel's Introduction to the Philosophy of Art as the Science of Aesthetics," dalam *The Philosophy of Art: An Introduction of the Scientific Study of Aesthetics* terjemahan W. Hastie (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1886); serta *Ästhetik 2 um ein Vorwort erweiterte Auflage* yang disunting Franz von Kutschera (Berlin: de Gruyter, 1998) apabila diperlukan rujukan langsung Bahasa Jerman untuk istilah-istilah teknis Hegel.
6. Acuan pustaka untuk sistem filsafat Hegel di luar estetikanya adalah *Hegel's Phenomenology of Spirit: Selections Translated and Annotated* terjemahan Howard P. Kainz (Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1994) yang juga memuat naskah asli berbahasa Jerman secara bersisian dengan terjemahan Bahasa Inggrisnya; dan *The Logic of Hegel: Translated from the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* terjemahan William Wallace (Oxford: Oxford UP, 1965).
7. Dialektika yang digunakan dalam penelitian ini adalah dialektika (*Dialektik*) dalam filsafat Hegel, yang merujuk pada suatu proses perkembangan menyejarah atau suatu gerakan dialektis (*dialektische Bewegung*). Dalam penelitian ini tidak digunakan istilah 'tesis, antitesis, dan sintesis' untuk merujuk momen-momen dialektis

(*dialektische Momente*) Hegel, karena “dialektika bukanlah skema tesis, antitesis, dan sintesis seperti yang dituduhkan pada Hegel”.¹⁵⁹

8. Kesadaran (*consciousness; Bewußtsein*) yang dimaksud dalam penelitian ini merujuk pada pengertian kesadaran dalam sistem filsafat Hegel yang antara lain diuraikan dalam *Phenomenology of Spirit*. Kesadaran adalah pengetahuan akan objek, yaitu hubungan tentu antara ego dan objek. Dengan demikian terdapat tahap-tahap dialektis kesadaran menurut objeknya. Tahap pertama adalah kesadaran secara umum, yaitu pada saat objek berada dalam oposisi dengan ego. Tahap kedua adalah kesadaran-diri (*self-consciousness; Selbstbewußtsein*), pengetahuan akan pengetahuan sebagai suatu hubungan esensial antara pada-dirinya dan bagi-dirinya, yaitu pada saat objek adalah ego itu sendiri. Tahap ketiga adalah nalar (*reason; Vernunft*), pengetahuan akan pengetahuan pada-dan-bagi dirinya, yaitu pada saat objek adalah pemikiran (*thought*).
9. Pemikiran-pemikiran estetika dan filsafat seni, baik sebelum maupun sesudah Hegel, dibahas sebagai bagian penjelasan tentang estetika dan filsafat Hegel. Pemilihan teori atau pandangan pemikir lain untuk dijadikan bagian pembahasan didasarkan atas relevansinya terhadap teori Hegel serta keteraihan informasi oleh penulis.

1.6 Metode Penelitian

Penelitian diawali dengan penyelidikan tentang eksistensi ontologis seni sebagai suatu ada yang memiliki isi rohani dan wakilan indrawi serta suatu tujuan pada dirinya. Bertolak dari estetika Hegel, studi pustaka dilakukan untuk menemukan dan memperoleh pemahaman tentang seni dan indah dalam seni yang dikemukakan oleh para pemikir lain, baik sebelum maupun sesudah Hegel. Pembahasan teori-teori lain di luar Hegel dilakukan dalam konteks pemikiran Hegel dan menurut relevansinya dengan topik penelitian, terutama terkait

¹⁵⁹ “*Dialectic is not the scheme of thesis, antithesis, and synthesis imputed to Hegel.*” Johannes Flugge, *Die sittlichen Grundlagen des Denkens in Hegels Logik* (Hamburg, 1953), 17 sebagaimana dikutip dalam Gustav E. Mueller, “The Hegel Legend of ‘Thesis-Antithesis-Synthesis,’” *Journal of the History of Ideas* 19, no. 3 (Jun. 1958), 411. Penjelasan lebih lanjut tentang dialektika Hegel terdapat dalam Metode Penelitian.

proporsi, indah, dan ananta. Selanjutnya dilakukan telaah tahap pertama, yaitu pada wakilan indrawi seni – dengan tidak melepaskannya dari kesatuan dengan isi rohani sebagai suatu keutuhan – untuk menjawab pertanyaan mengenai eksistensi, peran, dan makna kaidah proporsi dalam indah dan seni.

Telaah tahap kedua berlangsung terhadap irisan kaca. Mula-mula dilakukan studi pustaka untuk memperoleh pemahaman mengenai konsep irisan kaca dalam matematika – geometri dan aritmetika – serta sebagai sistem proporsi matematis dalam seni. Selanjutnya dilakukan telaah mengenai dialektika irisan kaca dengan memetakan momen-momen dialektisnya pada setiap langgam seni Hegel, yaitu seni simbolik, seni klasik, dan seni romantik. Pembahasan juga dilakukan pada aneka seni individual yang paling relevan untuk setiap langgam, yang mencakup: arsitektur, seni pahat, seni lukis, musik, dan puisi. Dialektika irisan kaca tersebut diletakkan dalam konteks akalbudi yang memahami konsep proporsi di dalam seni. Telaah pada tahap ini bertujuan untuk menjawab pertanyaan tentang isi rohani seni sebagaimana dipahami oleh akalbudi manusia pada setiap langgam seni, yang merupakan dialektika kesadaran tentang roh mutlak dalam bentuk gagasan indah *qua* indah yang diwujudkan dalam keindahan seni.

Tahap ketiga adalah telaah tentang ananta sebagai isi dan tujuan seni. Studi pustaka dilakukan untuk mendapatkan pemahaman mengenai konsep takhingga, baik matematis maupun bukan, dengan menempatkannya dalam sistem Hegel yang menandai adanya dua macam takhingga, yaitu takhingga palsu dan takhingga sejati, yaitu ananta. Telaah dipusatkan pada dialektika kesadaran dalam seni, yaitu perkembangan pengetahuan akan takhingga yang tampak dalam pemurnian gagasan dalam seni, yang diwujudkan secara konkret dalam rupa indrawinya. Telaah pada tahap ini bertujuan untuk menjawab pertanyaan mengenai peran seni sebagai pembawa roh mutlak pada kesadaran, yaitu bagaimana pengetahuan tentang ananta dimungkinkan melalui seni.

Tahap berikutnya merupakan penarikan kesimpulan dari keseluruhan proses dialektis yang telah dilewati. Intisari kesimpulan-kesimpulan yang ditarik membawa pada tahap dialektis berikutnya, yaitu eksistensi seni rohani setelah perpecahan langgam seni romantik.

Dengan demikian, bertitik-tolak dari irisan kaca, seni, dan takhingga dilakukan telaah pada kaidah proporsi dalam seni pada-dan-bagi-dirinya untuk menemukan asal-muasal indah dalam seni. Pemetaan momen-momen dialektis irisan kaca pada ketiga langgam seni Hegel merupakan telaah untuk memahami kelindan antara proporsi, indah, dan ananta. Telaah mengenai ananta dalam seni merupakan pemetaan momen-momen dialektis kesadaran dalam antarhubungannya dengan takhingga melalui isi rohani yang diwujudkan dalam rupa indrawi di dalam seni rohani.

Alat analisis dalam penelitian ini adalah dialektika Hegel, yang merupakan suatu proses perkembangan meruangwaktu. Asas utama proses dialektis adalah gerakan pemastian-diri (*self-determination*) yang memperoleh dayanya dari tegangan bertentangan antara pelestarian (*preservation*) pemastian sebagai sesuatu yang partikular dan pembubaran (*dissolution*) segala sesuatu yang pasti pada universal.¹⁶⁰ Pelestarian dan pembubaran atau pembatalan inilah yang dimaksud Hegel dengan *Aufhebung*. Istilah '*Aufhebung*' atau kata kerjanya, '*aufheben*,' sulit diterjemahkan secara tepat, baik ke dalam Bahasa Inggris maupun Indonesia. Dalam Bahasa Inggris, kata yang lazim dipakai sebagai padanan '*Aufhebung*' adalah '*sublation*' dan diindonesiakan menjadi 'sublasi.' Kaintz menolak *sublation* yang berarti 'membuang' (*to remove* atau *to take away*), karena makna pelestarian tidak terwakilkan dalam sublasi. Alasan lain adalah karena kata itu adalah kata usang yang tak lagi digunakan dalam Bahasa Inggris. Ia memadankan '*aufheben*' dengan '*to supersede*' atau 'melampaui' yang dipandang lebih tepat dan lebih dekat dengan definisi Hegel dalam *Phenomenology of Spirit* §188, yaitu:

Negasi wajar terhadap kesadaran, yang melampaui (*aufhebt*) sedemikian sehingga ia *mempertahankan* dan *melestarikan* yang dilampaui, dan dengannya bertahan dari pelampauannya sendiri.¹⁶¹

¹⁶⁰ *The movement of self-determination is in fact the very principle of the dialectical process. Its energy is born from the contradictory tension between the preservation of determination as something particular and the dissolution of everything determinate in the universal.* Catherine Malabou and Lisabeth During, "The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, Dialectic," *Hypatia* 15, no. 4, Contemporary French Women Philosophers (Autumn, 2000), 207.

¹⁶¹ *The negation proper to consciousness, which supersedes (aufhebt) in such a way that that it retains and preserves what is superseded, and therewith survives its own supersession.*" Howard P. Kaintz, Preface, *Hegel's Phenomenology of Spirit: Selections Translated and Annotated*, by G.W.F. Hegel, trans. Howard P. Kaintz (Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1994), xiii.

Dialektika Hegel sering dimaknai sebagai ‘tesis, antitesis, dan sintesis.’ Gustav Mueller menyebut gejala ini sebagai “legenda tentang Hegel yang paling meresahkan dan merusak.”¹⁶² Mueller mencatat beberapa sumber legenda itu, di antaranya adalah W.T. Stace dalam *The Philosophy of Hegel* (1924) yang menyebutkan bahwa ia harus menafsirkan filsafat Hegel sebagai “triad tesis, antitesis, sintesis.”¹⁶³ Sumber lain adalah Karl Marx yang dalam *Das Elend der Philosophie* menyatakan bahwa tesis, antitesis, dan sintesis adalah rumus logis sejati Hegel bagi gerakan nalar murni, dan bahwa seluruh sistem dijadikan oleh gerakan dialektis tesis, antitesis, sintesis pada semua kategori.¹⁶⁴ Marx sendiri mendapatkannya dari buku Heinrich Moritz Chalybäus, *Historische Entwicklung der speculativen Philosophie von Kant bis Hegel, Zu näherer Verständigung des wissenschaftlichen Publikums mit der neuesten Schule* (1837) yang merupakan materi kuliah yang diberikannya di Dresden atas undangan sekelompok profesional Kantian pada musim dingin 1835-36. Chalybäus menulis:

Inilah trilogi pertama: kesatuan Ada, Nihil, dan Menjadi ... yang merupakan tesis, antitesis, dan sintesis metodis pertama ... suatu contoh atau skema bagi semua yang mengikutinya.¹⁶⁵

Hegel sendiri menyebutkan ‘tesis, antitesis, sintesis’ dalam Pengantar pada *Phenomenology of Mind* untuk merujuk pada skema yang diturunkan dari Kant.¹⁶⁶ Hegel menyebutnya sebagai suatu ‘skema tak bernyawa’ (*lifeless schema*), ‘sekedar bayangan’ (*mere shadow*), dan menyimpulkan:

Tipuan hikmat semacam itu cepat ditangkap sebagaimana ia mudah dipraktikkan. Pengulangannya, ketika ia sudah diakrabi, menjadi membosankan sama seperti pengulangan sulap yang sudah kita ketahui rahasianya. Alat untuk menghasilkan

¹⁶² *The most vexing and devastating Hegel legend is that everything is thought in “thesis, antithesis, and synthesis”.* Mueller, “Hegel Legend,” 411.

¹⁶³ “*triads of thesis, antithesis, synthesis.*” Ibid.

¹⁶⁴ Ibid., 413.

¹⁶⁵ *This is the first trilogy: the unity of Being, Nothing and Becoming . . . we have in this first methodical thesis, antithesis, and synthesis . . . an example or schema for all that follows.* Ibid., 413-4.

¹⁶⁶ “Tesis, antitesis, sintesis” adalah tiga proposisi Fichte yang merupakan ungkapan hubungan antara identitas dan perbedaan. Ia menggunakan metode itu untuk menjelaskan makna sang Aku (*the I*). Lihat T.P. Hohler, *Imagination and Reflection: Intersubjectivity: Fichte’s Grundlage of 1794*, Martinus Nijhoff Philosophy Library vol. 8 (The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1982), 20-1.

formalisme monoton ini tak lebih sulit untuk digunakan dibandingkan palet seorang pelukis yang hanya berisi dua warna saja¹⁶⁷

Dalam *History of Philosophy*, pada Bab tentang Kant, Hegel kembali menyebut “triplisitas tesis, antitesis, dan sintesis sebagai skema tak berjiwa (*geistloses Schema*) yang dengannya irama dan gerak pengetahuan filsafati secara artifisial ditata.”¹⁶⁸

Berdasarkan penelusuran atas miskonsepsi terhadap dialektika Hegel di atas dan dalam upaya meluruskan pemahaman akan dialektika Hegel, maka dalam penelitian ini penulis tidak menggunakan istilah ‘tesis, antitesis, dan sintesis.’ Penggunaan istilah-istilah terkait dialektika Hegel akan merujuk langsung pada (terjemahan dalam Bahasa Inggris) teks Hegel dalam buku-buku acuan utama¹⁶⁹ serta buku-buku acuan lain atau jurnal-jurnal yang memiliki kewenangan ilmiah untuk menjelaskan teks Hegel.

1.7 Sistematika Penelitian

Penulisan hasil penelitian yang berjudul “INDAH, KONKRET, DAN ANANTA SEBAGAI IRISAN KENCANA: SUATU TELAAH PROPORSI PADA DIALEKTIKA SENI” ini disusun dalam suatu sistematika sebagai berikut:

BAB 1. PENDAHULUAN: IRISAN KENCANA, SENI, TAKHINGGA

Bab ini memberikan gambaran umum mengenai penelitian, sebagaimana diuraikan pada sub-sub bab tentang “Latar Belakang”; “Perumusan Masalah”; “Tujuan Penelitian”; “Manfaat Penelitian”; “Batasan Penelitian”; “Metode Penelitian”; serta “Sistematika Penelitian.”

¹⁶⁷ *The trick of wisdom of that sort is as quickly acquired as it is easy to practice. Its repetition, when once it is familiar, becomes as boring as the repetition of any bit of sleight-of-hand once we see through it. The instrument for producing this monotonous formalism is no more difficult to handle than the palette of a painter, on which lie only two colours* Mueller, “Hegel Legend,” 412.

¹⁶⁸ “*Spiritless scheme of the triplicity of thesis, antithesis, and synthesis*” (*geistloses Schema*) by which the rhythm and movement of philosophic knowledge is artificially prescribed. Ibid.

¹⁶⁹ Lihat hal. 46.

BAB 2. DARI INDAH KEMBALI KE INDAH: ISI ROHANI, RUPA INDRAWI, KAIDAH PROPORSI

Bab ini berisi telaah mengenai isi rohani dan rupa indrawi seni serta peran dan eksistensi kaidah proporsi dalam seni, sebagaimana diuraikan dalam sub-sub bab mengenai “Indah dalam Seni”; “Baku Citarasa dan Keputusan Estetik”; “Yang Indah Melahirkan Keindahan”; serta “Proporsi: Terindra dan Terpahami.” Bab ini ditutup dengan “Intisari: Isi Rohani, Rupa Indrawi, dan Kaidah Proporsi dalam Seni.”

BAB 3. DIALEKTIKA IRISAN KENCANA: SENI SIMBOLIK, KLASIK, ROMANTIK

Pada bab ini dilakukan telaah mengenai irisan kaca, yang diuraikan dalam sub-sub bab yang membahas tentang “Geometri, Aritmetika, Proporsi”; “Irisan Kencana dan Gagasan Universal Indah Artistik”; “Irisan Kencana dan Langgam-Langgam Seni Partikular”; “Irisan Kencana dan Aneka Seni Individual”; serta “Irisan Kencana sebagai Konsep.” Bab ini ditutup dengan “Intisari: Momen-Momen Dialektis Irisan Kencana dan Pemurnian Gagasan dalam Seni.”

BAB 4. MENGGAPAI ANANTA: KESATUAN EMBRIONIK, DIFERENSIASI, RE-INTEGRASI

Dalam bab ini dilakukan telaah mengenai roh hingga dan ananta dalam kerohanian seni, yang diuraikan dalam sub-sub bab sebagai berikut: “Tak hingga: Potensial dan Aktual”; “Ananta: Kesatuan Tak hingga dan Hingga”; “Ananta dalam Seni Simbolik, Klasik, dan Romantik”; serta “Seni Rohani.” Bab ini ditutup dengan “Intisari: Roh Hingga Menggapai Ananta dalam Seni Rohani.”

BAB 5. PENUTUP: INDAH, KONKRET, ANANTA

Pada bab penutup ini dirumuskan kesimpulan dari bab-bab sebelumnya yang diuraikan dalam sub-sub bab berikut: “Indah Sejati: Bukan Sekedar Ketepatan Matematis”; “Universal Konkret: Keseluruhan dan Bagian”; “Subjektivitas Ananta: Satunya Aku dan Diri-Lain”; dan dirangkum dalam kesimpulan umum yaitu “Momen Dialektis Baru: Tamatnya Seni, Mulainya Seni.” Bab ini diakhiri dengan sebuah “Refleksi Penutup.”



BAB 2 DARI INDAH KEMBALI KE INDAH: ISI ROHANI, RUPA INDRAWI, KAJIDAH PROPORSI

Indah adalah ia yang menarik bagi jiwamu, dan ia yang suka memberi dan tak suka menerima. Ketika kau jumpa Indah, engkau merasa bahwa tangan-tangan kalbumu yang terdalam terjulur keluar untuk membawanya masuk ke lubuk hatimu. Ia adalah paduan menakjubkan antara sengsara dan sukacita; ia adalah Taktampak yang kau lihat, dan Samar yang kau pahami, dan Bisu yang kau dengar – ia adalah Kudus di antara Kudus yang bermula dari dirimu dan berakhir jauh melampaui daya khayal duniawimu.
— KAHLIL GIBRAN¹⁷⁰

Apakah proporsi menjadikan karya seni indah? Untuk menjawab pertanyaan tersebut, terlebih dulu kita harus menjawab pertanyaan tentang indah dan seni. Apakah seni selalu sejajar dengan keindahan? Dapatkah seni tetap menjadi seni jika ia tak lagi indah? Kedua pertanyaan itu dapat dirangkum dalam satu pertanyaan: “Apakah indah esensial bagi seni?” Pertanyaan ini juga menuntun kita pada pertanyaan tentang indah.

Apa definisi indah? Bagaimana kita dapat menentukan sesuatu sebagai indah? Apakah keindahan itu subjektif ataukah objektif? Adakah hubungannya dengan citarasa? Apakah citarasa manusia adalah universal ataukah individual, dan adakah dasar untuk menentukan suatu baku citarasa? Selanjutnya, pertanyaan tentang citarasa membawa kita pada pertanyaan tentang keputusan estetik.

Bagaimana suatu keputusan estetik dibuat? Apakah citarasa menentukan dalam keputusan estetik? Apakah keputusan estetik memiliki konsekuensi epistemologis atau semata-mata psikologis dan kultural? Refleksi mengenai

¹⁷⁰ *Beauty is that which attracts your soul, and that which loves to give and not to receive. When you meet Beauty, you feel that the hands deep within your inner self are stretched forth to bring her into the domain of your heart. It is the magnificence combined of sorrow and joy; it is the Unseen which you see, and the Vague which you understand, and the Mute which you hear - it is the Holy of Holies that begins in yourself and ends vastly beyond your earthly imagination.* Dikutip dari puisi Kahlil Gibran yang ditulis dalam Bahasa Arab dan diterbitkan dalam antologi puisinya, *Kitab Dam'ah wa Ibtisamah*, pada 1914. Terjemahan Bahasa Inggris dikutip dari Kahlil Gibran, “Before the Throne of Beauty,” *Tears and Laughter*, 2007 (Sterling, 2009), 59. Terjemahan Bahasa Indonesia oleh penulis.

keputusan estetik pada akhirnya akan memimpin kita kembali pada pertanyaan awal: “Apakah proporsi menjadikan karya seni indah?”

Pertanyaan mengenai kelindan antara indah dan seni akan dibahas pada bagian pertama bab ini. Bagian kedua akan menelaah indah dalam hubungannya dengan citarasa dan keputusan estetik, sedangkan bagian ketiga adalah kajian tentang indah, proporsi, dan seni. Bab ini akan ditutup dengan jawaban atas pertanyaan mengenai esensi proporsi dalam seni, yaitu: “Apakah keindahan suatu karya seni dapat didaku sebagai hasil penerapan kaidah proporsi pada wakilan indrawi dalam proses penciptaannya; atau apakah proporsi suatu karya seni dihasilkan oleh akalbudi seniman yang menangkap gagasan indah *qua* indah yang menjadi isi karya seni tersebut?”

2.1 Indah dalam Seni

Dalam *What is Art?* Leo Tolstoy tidak merujuk definisi para filsuf Yunani kuno – mulai dari Sokrates, Plato, Aristoteles, sampai pada Plotinus – karena menurutnya mereka tidak memiliki konsepsi tentang ‘indah’ yang terpisah dari ‘baik.’ Tolstoy berpendapat, merujuk pendapat mereka tentang indah dan menempatkannya dalam konsepsi estetika modern adalah sama dengan memberi makna yang sesungguhnya tidak mereka maksudkan.¹⁷¹

Senada dengan Tolstoy, William Knight dalam *The Philosophy of the Beautiful* mengatakan bahwa secara naluriah bangsa Yunani merasakan bahwa benar, indah, dan baik adalah satu. Tapi berseberangan dengan Tolstoy, Knight berpendapat bahwa keyakinan filsafati bangsa Yunani mengenai kait kelindan antara indah, baik, dan benar itulah yang mempercepat pertumbuhan rasa estetik mereka. Knight menjelaskan bahwa bagi bangsa Yunani kuno, segala yang benar adalah indah pada akarnya, dan segala yang indah adalah baik dalam esensinya.¹⁷²

Seni Yunani memang diakui keindahannya, bahkan Hegel menyatakan bahwa seni klasik Yunani adalah langgam seni pertama yang dapat

¹⁷¹ Tolstoy, *What is Art?* 18-9.

¹⁷² William Knight, *The Philosophy of the Beautiful: Being Outlines of the History of Aesthetics* (London: John Murray, 1891), 19.

mewujudnyatakan Ideal.¹⁷³ Tapi, apakah perkembangan seni Yunani dipengaruhi oleh keyakinan filsafati mereka, seperti dakuan Knight? Sebaliknya, apakah konsepsi tentang indah dalam estetika modern – setidaknya estetika pada masa Tolstoy – benar-benar terpisah dari konsepsi tentang baik? Sebelum menjawab kedua pertanyaan tersebut, pertama-tama perlu ditelusuri konsepsi tentang ‘estetika’ itu sendiri untuk mendapatkan kejelasan tentang wilayah kajiannya.

2.1.1 Estetika: Antara Keindahan Seni dan Alam

Tolstoy menggunakan istilah ‘estetika’ untuk merujuk pada filsafat seni. Memang seperti dicatat oleh Guyer, sejak Hegel, istilah ‘estetika’ hampir sepenuhnya digunakan dalam pengertian filsafat seni, dengan mengeluarkan keindahan alam dari wilayahnya.¹⁷⁴ Hegel hanya menerima seni sebagai wilayah estetika. Ia mengemukakan bahwa yang dimaksudnya dengan ‘estetika’ adalah ‘wilayah luas yang indah,’ khususnya wilayah seni yang dapat dibatasi lagi hanya pada seni murni. Sebenarnya, Hegel beranggapan bahwa istilah estetika, yang secara harafiah berarti ‘ilmu tentang penginderaan atau rasa,’ kurang tepat untuk pengertian itu. Hegel juga menolak penggunaan istilah kalistik (*kallistic*) – dalam Bahasa Yunani, *kalos* berarti indah – yang pernah diusulkan untuk menggantikan estetika, karena subjek yang dibahas bukanlah tentang semua keindahan, tapi hanya ‘indah artistik.’¹⁷⁵ Bagi Hegel, sebenarnya istilah yang paling tepat adalah filsafat seni (*philosophy of art*) atau lebih tepat lagi filsafat seni murni (*philosophy of fine art*), namun ia tetap menggunakan estetika, mengingat istilah itu sudah dikenal umum.¹⁷⁶

Knight menjelaskan bahwa kata Yunani *αισθητικοζ* (*aisthetikos*) memiliki makna ‘persepsi melalui indra’ dan dalam makna itulah ‘estetika’ digunakan hingga akhir abad ke-18. Knight mencatat bahwa baru sejak Baumgarten, sebagian besar penulis membatasi istilah ‘estetika’ pada “bagian

¹⁷³ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 148.

¹⁷⁴ Guyer, *Kant*, 307.

¹⁷⁵ Indah artistik adalah keindahan yang secara khusus dihubungkan dengan seni, seperti terungkap dalam pandangan Kant tentang keputusan estetik. Lihat uraian di hal. 91.

¹⁷⁶ Hegel, *Aesthetics*, vol. I, trans. Knox, 1.

pengetahuan dan rasa yang berurusan dengan indah dan segala aspeknya, termasuk sublim serta permai (*picturesque*), dan meliputi seni serta alam.”¹⁷⁷

Sebenarnya, kebangkitan estetika Jerman dipengaruhi oleh pemikiran Leibniz (1646-1716). Leibniz berpendapat bahwa kita bangkit dari suatu keadaan bawah-sadar (*sub-consciousness*), atau meraba-raba dalam kebingungan (*confused groping*), menuju pewujudan eksplisit benda-benda. Persepsi takterpilah (*indistinct*) menghasilkan yang terpilah, dan walaupun ada perbedaan, tapi tak ada jurang di antara keduanya. Bagi Leibniz, persepsi yang jelas tentang keselarasan jagad raya (*harmony of the Universe*) adalah suatu pemahaman ilmiah atau intelektual tentangnya, tapi dalam pewujudan kabur atau samarnya, kita melihat keindahannya. Dengan demikian, dalam pandangan Leibniz:

Persepsi keindahan adalah suatu kearifan taksadar atau setengah-sadar tentang keselarasan; dan pengetahuan kita tentang benar dan indah dibedakan hanya sebagai persepsi yang jelas dan yang redup tentang benda yang sama.¹⁷⁸

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), yang oleh Knight disebut sebagai murid Leibniz dan Wolff¹⁷⁹, menjabarkan lebih lanjut teori tentang indah tersebut. Knight juga mencatat bahwa walaupun Baumgarten menulis tentang filsafat dalam hampir semua aspeknya, ia dikenang terutama sebagai penulis pertama di Jerman yang mengangkat keindahan sebagai suatu cabang pengetahuan tersendiri. Knight menjelaskan bahwa karya Baumgarten, *Aesthetica* (1750), “secara virtual menciptakan ilmu tersebut (estetika – pen.) di Jerman.”¹⁸⁰

Seperti Plato, Baumgarten beranggapan bahwa wujud indah tertinggi adalah pada alam, sedangkan tujuan tertinggi seni adalah menggandakan alam.¹⁸¹

Immanuel Kant (1724-1804), yang dalam edisi pertama *Critique of Pure Reason* (1781) mengkritik penggunaan istilah estetika oleh Baumgarten sebagai upaya

¹⁷⁷ “that section of knowledge and feeling, which concerns the Beautiful in all its aspects, including the Sublime along with the Picturesque, and embracing Art as well as Nature.” Knight, *Philosophy of the Beautiful*, vii.

¹⁷⁸ *The perception of Beauty is an unconscious or half-conscious discernment of harmony; and our knowledge of the true and the beautiful is distinguished simply as the clear and the dim perception of the same thing.* Leibniz dalam *Principles of Nature and Grace* (1714) sebagaimana dikutip dalam Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 50.

¹⁷⁹ Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 51.

¹⁸⁰ “virtually created the science in Germany.” Ibid.

¹⁸¹ Tolstoy, *What is Art?* 20.

sia-sia untuk membawa kritik citarasa ke wilayah nalar dan mengangkatnya ke tingkat ilmu,¹⁸² juga lebih menekankan keindahan alam dalam estetikanya, terutama ketika ia menjelaskan tentang sublim.

Berbeda dengan Baumgarten dan Kant, Hegel berpendapat bahwa keindahan artistik lebih tinggi daripada keindahan alam, karena keindahan seni adalah keindahan yang lahir dari, atau tepatnya, dilahirkan kembali oleh akalbudi.¹⁸³ Hegel menegaskan bahwa secara formal – yaitu hanya mempertimbangkan bagaimana sesuatu ada, dan bukan apa yang ada padanya – apapun yang dihasilkan akalbudi manusia, betapapun konyolnya, adalah lebih tinggi daripada produk alam, karena dihasilkan oleh makhluk cendekia dan merupakan hasil kebebasan. Sebaliknya, ia berpendapat bahwa benda alam seperti matahari, walau sangat penting bagi keberlangsungan jagad raya, tidaklah bebas atau sadar-diri, dan karenanya tidak seindah produk akalbudi. Bagi Hegel, keindahan alam hanyalah pantulan keindahan akalbudi, maka keindahan alam adalah taksempurna dan taklengkap, karena unsur substansialnya ada dalam akalbudi.¹⁸⁴

Setelah Hegel, memang estetika lebih banyak berfokus pada seni, tapi bukan berarti tidak ada tantangan terhadap pandangan itu. Hepburn adalah salah satu pemikir yang menganggap bahwa keindahan alam dapat memperkaya estetika dengan memberikan pengalaman estetik yang berbeda dengan seni.¹⁸⁵ Malcolm Budd juga mengakui estetika alam sebagai bentuk khusus estetika, walaupun ia berpendapat bahwa apresiasi atas estetika alam tidak bisa

¹⁸² J.C. Meredith, "Last Stages of the Development of Kant's Critique of Taste," *Kant's Critique of Aesthetic Judgement: Translated, with Seven Introductory Essays, Notes, and Analytical Index*, trans. James Creed Meredith (Oxford: Clarendon P, 1911): xxxvii-xxxix. Dalam edisi kedua (1787) mulai terlihat pergeseran pandangan Kant mengenai estetika. Selanjutnya dalam surat-surat yang ditulisnya antara tahun 1787-8 ia menyebutkan bahwa ia sedang menulis mengenai asas-asas mendasar tentang kritik citarasa. Dalam surat yang ditulisnya pada tahun 1789, ia menyebutkan sedang menulis *Critique of Judgment* (yang di dalamnya terdapat bagian kritik citarasa). Meredith menyebutkan bahwa tak dapat dipastikan kritik citarasa yang disebut-sebut Kant dalam surat-suratnya itu adalah yang kemudian menjadi bagian pertama *Critique of Judgment*, yaitu "Critique of Aesthetic Judgment". Sekalipun demikian, cukup jelas bahwa pada akhirnya Kant menyetujui pendapat Baumgarten bahwa estetika adalah bagian filsafat. Janaway mencatat bahwa "Critique of Aesthetic Judgment" dianggap sebagai dasar bagi disiplin ilmu estetika, walaupun dalam buku itu Kant tidak pernah menggunakan istilah "estetika" sebagai disiplin ilmu. Lihat Janaway, *Reading Aesthetics*, 127.

¹⁸³ Lihat penjelasan pada hal. 39.

¹⁸⁴ Hegel, *Aesthetics*, vol. I, trans. Knox, 2.

¹⁸⁵ Lihat hal. 28-9.

diperlakukan sama dengan apresiasi atas estetika seni. Budd menjelaskan bahwa masalah yang akan timbul jika keduanya diperlakukan sama antara lain adalah terkait tingkat pengamatan wajar atas suatu objek alami agar kualitas-kualitas estetikanya tampak oleh pengamat. Dalam pandangan Budd, faktor lain yang berpengaruh pada apresiasi estetika alam adalah: jarak pengamat terhadap objek; sudut pandang pengamat; keadaan cahaya yang menyinari objek; serta perubahan yang terjadi pada objek alami dari waktu ke waktu.¹⁸⁶

Dengan demikian, baik Hepburn maupun Budd mengakui dua hal, yaitu (1) estetika alam berbeda dengan estetika seni, dan (2) estetika seni adalah dominan terhadap estetika alam. Maka secara tersirat, dalam Hepburn dan Budd, pandangan Hegel mengenai superioritas seni terhadap alam tetap dipertahankan. Sekalipun demikian, bukan berarti seni adalah sesuatu yang sepenuhnya terpisah dari alam. Hegel sendiri pun mengakui bahwa pengalaman dengan kebesaran dan keindahan alam itulah yang mengilhami penciptaan karya seni, terutama pada seni simbolik.¹⁸⁷ Seni juga banyak meminjam bentuk-bentuk indrawinya dari benda-benda alam, walaupun dalam seni modern terdapat juga aliran-aliran yang menghindari bentuk-bentuk alami, entah dengan melakukan dekonstruksi terhadap bentuk-bentuk alami, atau memilih penggunaan bentuk-bentuk geometris. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa pengalaman estetik dengan alam mengilhami dan memperkaya seniman.

Dalam perkembangannya sekarang, estetika dipandang sebagai terdiri dari dua bagian yaitu: filsafat seni dan filsafat tentang pengalaman dan karakter estetik objek-objek atau fenomena yang bukan seni.¹⁸⁸ Namun dalam perkembangan lebih lanjut, seperti dicatat oleh Pritchard, terdapat kecenderungan dalam filsafat Anglo-Amerika (*Anglo-American*) untuk membaginya lagi ke dalam subdisiplin yang lebih kecil, contohnya ‘estetika lingkungan’ (*environmental aesthetics*). Pritchard menjelaskan bahwa kecenderungan itu bertolak-belakang dengan

¹⁸⁶ Malcolm Budd, “The Aesthetic of Nature,” *Proceedings of the Aristotelian Society New Series* 100 (2000): 154-5.

¹⁸⁷ Lihat Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 145-6.

¹⁸⁸ Malcolm Budd, “Aesthetics,” 1998, in E. Craig (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (London: Routledge), retrieved Feb. 26, 2011, from http://www.rep.routledge.com/article/M046_n.pag.

perkembangan estetika Jerman yang – dengan berbagai alasan – tidak mendirikan batasan-batasan seperti itu.¹⁸⁹

Pritchard mencontohkan tiga buku yang ditulis oleh para penulis Jerman, yaitu: *Ästhetisches Denken* (Wolfgang Iser, 2003), *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als Allgemeine Wahrnehmungslehre* (Gernot Böhme, 2001), dan *Ästhetische Korrespondenzen: Denken in Technischen Raum* (Reinhard Knodt, 1994), yang memiliki setidaknya tiga kesamaan. Pertama, mereka tidak secara eksklusif memisahkan filsafat seni dan estetika alam dan lingkungan, tapi cenderung memandang mereka sebagai aspek-aspek satu situasi tunggal. Kedua, tampak adanya hasrat untuk memperlakukan proses dan situasi persepsi (*aisthesis*) secara serius, apa pun objek yang dihadapi. Ketiga, keyakinan dalam menghadapi pertanyaan-pertanyaan tentang tujuan dan nilai pamuncak (*ultimate purpose and value*), yang oleh Goodman – dalam *Languages of Art* – justru dipandang sebagai pertanyaan-pertanyaan sekunder.¹⁹⁰

Mengingat dalam penelitian ini digunakan kerangka pikir Hegel, maka pendekatan terhadap penggunaan istilah estetika akan mengikuti perkembangan di Jerman sebagaimana diuraikan oleh Pritchard di atas. Dengan demikian dalam pembahasan selanjutnya tidak akan dipertentangkan penggunaan istilah ‘estetika’. Sebaliknya, istilah estetika digunakan dalam kaitannya dengan pokok bahasan utama penelitian, yaitu indah dalam seni. Maka – kecuali disebutkan lain dan dalam pembahasan khusus – penggunaan istilah estetika dibatasi hanya dalam wilayah seni, dengan memperhatikan kedudukan dan peran alam terutama dalam hubungannya dengan manusia sebagai subjek seni, baik sebagai pencipta maupun pengamat.

Dalam estetika Hegel, seni memang memperoleh kedudukan sebagai ilmu. Ia menempatkan seni, agama, dan filsafat dalam satu wilayah, yaitu sebagai sarana untuk memperoleh pengetahuan mutlak. Ia beranggapan bahwa sasaran filsafat dan agama adalah sama, yaitu ‘mutlak’ atau Allah (tampaknya Hegel menganggap Allah adalah istilah agamawi yang berpadan makna dengan yang

¹⁸⁹ Matthew Pritchard, “Directions in Contemporary German Aesthetics,” *The Journal of Aesthetic Education* 43, no. 3 (2009), 118. doi 10.1353/jae.0.0046.

¹⁹⁰ Ibid., 117-8.

mutlak); keduanya bertujuan untuk mengenal Allah.¹⁹¹ Dalam *The Science of Logic*, Hegel mengatakan:

Objek-objek filsafat, memang benar, secara keseluruhan adalah sama dengan objek-objek agama. Dalam keduanya, objek itu adalah Kebenaran dalam arti puncak di mana Allah dan Allah saja adalah Kebenaran. Keduanya, dengan cara serupa, memperlakukan dunia-hingga Alam dan Akalbudi manusia dalam hubungan yang satu terhadap yang lain dan terhadap kebenaran mereka di dalam Allah.¹⁹²

Walaupun Hegel menyatakan bahwa tujuan filsafat adalah ‘mutlak’ atau Allah, ia tidak berpendapat bahwa filsafat harus diawali dengan membuktikan adanya Allah, apalagi dengan praanggapan bahwa Allah ada; mutlak harus merupakan hasil, dan bukan titik awal, berfilsafat. Hanya setelah melakukan penyelidikanlah sang filsuf memahami bahwa yang menjadi objek penyelidikannya selama ini adalah mutlak atau Allah sendiri. Bagi Hegel, dalam hal itulah filsafat berbeda dengan teologi atau agama. Adapun seni, dalam pandangannya, adalah tahap pertama dalam upaya untuk memahami mutlak melalui yang terindra.¹⁹³

Schopenhauer (1788-1860) menolak pandangan Hegel tersebut. Berlawanan dengan Hegel yang memandang seni sebagai suatu ragam pengetahuan bagi kesadaran ternalar, Schopenhauer, walaupun tetap berpijak pada tradisi idealis Jerman dalam hal asas kesadaran-diri, lebih menekankan pada kehendak yang nirakalbudi (*mindless*), nirsasaran (*aimless*), dan tak-ternalar (*non-rational*). Persepsi estetik, bagi Schopenhauer, bukan membawa pada pengetahuan, melainkan pada transendensi (*transendence*) yang mengangkat kita menjadi subjek pengetahuan yang semurnya nirkehendak (*will-less*), tanpa rasa

¹⁹¹ Beiser, *Hegel*, 58.

¹⁹² *The objects of philosophy, it is true, are upon the whole the same as those of religion. In both the object is Truth, in that supreme sense in which God and God only is the Truth. Both in like manner go on to treat of the finite worlds of Nature and the human Mind, with their relation to each other and to their truth in God.* G.W.F. Hegel, *The Logic of Hegel: Translated from the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*, trans. William Wallace, 1873, 2nd edn., revised and augmented, 1904 (Oxford: Oxford UP, 1965), 3.

¹⁹³ Beiser, *Hegel*, 60.

sakit (*painless*), dan nirwaktu (*timeless*). Schopenhauer berpendapat bahwa tujuan tertinggi seni adalah untuk mengkomunikasikan gagasan Platonik.¹⁹⁴

Menurut Schopenhauer, kehendak mengobjektifkan dirinya dalam dunia pada berbagai tingkat permukaan (*plane*). Semakin tinggi tingkat permukaannya, semakin indah pula ia. Walaupun demikian, Schopenhauer menegaskan bahwa tiap tingkat permukaan memiliki keindahannya masing-masing. Dalam pandangan Schopenhauer, setiap orang memiliki kapasitas untuk mengobjektifkan gagasan pada tingkat-tingkat permukaan yang berbeda. Seorang seniman, dengan jeniusnya, memiliki tingkat kapasitas yang lebih tinggi dan karenanya mampu mewujudkan keindahan yang lebih tinggi.¹⁹⁵

Perbedaan antara pandangan Schopenhauer dan Hegel terletak pada sasaran seni, walaupun keduanya sama-sama diawali dengan asumsi ontologis seni. Hegel memandang seni sebagai memiliki sasaran epistemologis dan merupakan salah satu wilayah dialektis bagi kesadaran. Sebaliknya, Schopenhauer memandang seni sebagai memiliki sasaran psikologis yang memampukan subjek untuk mengatasi kepahitan kenyataan dunia. Pandangan Schopenhauer ini kelak akan diteruskan oleh Nietzsche.

Perbedaan lain adalah dalam pandangan tentang panggilan tertinggi seni. Jika Schopenhauer berpendapat bahwa seni harus mengkomunikasikan gagasan Platonik, maka Hegel menolak gagasan Platonik sebagai isi seni. Bagi Hegel, seni memang bertujuan mengungkapkan kebenaran ilahi, tapi gagasan Hegel bukanlah gagasan Platonik. Gagasan Hegel adalah pengetahuan mutlak yang dibawa pada kesadaran dan merupakan tujuan kesadaran. Karena itu, sebenarnya kritik Schopenhauer terhadap indah Ideal Hegel dengan argumentasi tentang adanya berbagai tingkatan keindahan tidak sepenuhnya tepat. Hegel berfokus pada definisi indah ontik dalam seni, sedangkan Schopenhauer lebih berfokus pada perbandingan kemampuan subjek untuk mewujudkan keindahan dalam bentuk karya seni. Dalam uraiannya tentang estetika, Hegel tidak menafikan keberadaan karya-karya seni di luar seni dalam panggilan tertingginya “untuk menyingkapkan

¹⁹⁴ Robert Wicks, “Arthur Schopenhauer,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2010 Edn.), ed. Edward N. Zalta, <<http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/schopenhauer/>>, n. pag.

¹⁹⁵ Tolstoy, *What is Art?* 30.

kebenaran dalam bentuk konfigurasi artistik indrawi,¹⁹⁶ namun hanya seni yang dimaksudkannya itulah yang dapat ditempatkan bersama-sama dengan agama dan filsafat sebagai ragam pengetahuan mutlak.

Jika seni murni – yaitu seni dalam panggilan tertingginya – dapat dipandang sebagai ungkapan kebenaran, maka pertanyaan selanjutnya adalah mengenai kelindan antara indah, baik, dan benar dalam seni. Pertanyaan pertama yang akan dibahas adalah pertanyaan mengenai dakuan Knight bahwa keyakinan filsafati tentang indah yang tak terlepas dari baik adalah faktor pendorong bagi perkembangan rasa estetis bangsa Yunani. Untuk itu perlu ditelusuri pandangan para pemikir Yunani tentang indah, baik, dan benar.

2.1.2 Yang Satu: Indah, Baik, Benar

Indah, Baik, dan Pengetahuan adalah tiga saudari
Yang saling asih satu sama lain, sahabat manusia,
Hidup bersama di bawah satu atap,
Dan tak mungkin diceraikan tanpa airmata.
— TENNYSON¹⁹⁷

Apakah pandangan para filsuf besar Yunani – Sokrates, Plato, dan Aristoteles – tentang kelindan antara indah dan baik berperan dalam memajukan seni klasik Yunani? Sokrates (469-399 S.M.) menghargai indah hanya dalam kaitannya dengan kegunaan atau tujuan yang baik. Xenophon, dalam *Memorabilia*, mencatat pendapat Sokrates bahwa: “apapun yang indah adalah juga baik ketika sesuai dengan tujuan yang dikasahkan baginya.”¹⁹⁸

Dalam *Hippias Major*, Plato¹⁹⁹ memaparkan pendapat Sokrates bahwa yang membuat benda-benda tampak indah adalah menjadi (*becoming*). Sokrates

¹⁹⁶ “to unveil the truth in the form of sensuous artistic configuration.” Hegel, *Aesthetics*, vol. I, trans. Knox, 55.

¹⁹⁷ *Beauty, Good, and Knowledge are three sisters / That doat upon each other, friends to man, / Living together under the same roof, / And never can be sunder'd without tears.* Alfred, Lord Tennyson, To R.C. Trench, Afterwards Archbishop of Dublin, “Dedication of The Palace of Art,” *Tennyson and His Friends*, ed. Lord Tennyson Hallam, 1911 (Kessinger, 2005), 79-80. Terjemahan Bahasa Indonesia oleh penulis.

¹⁹⁸ “whatsoever is beautiful is for the same reason good, when suited to the purpose for which it was intended.” Dikutip dalam Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 22.

¹⁹⁹ Filsafat Sokrates memang terutama sampai pada kita melalui tulisan-tulisan Xenophon dan Plato, karena Sokrates sendiri tidak meninggalkan karya tertulis. Karya Xenophon dianggap tidak

juga berpendapat bahwa kekuatan terpendam (*dunamis*) selalu indah, tapi ia baru menjadi indah ketika diarahkan dengan baik pada suatu tujuan yang baik. Dengan demikian baik dan indah berkelindan sebagai sebab dan akibat.²⁰⁰ Maka bagi Sokrates indah selalu memiliki tujuan moral. Dalam pandangan Sokrates, tanpa adanya suatu tujuan moral, indah belumlah aktual; ia masih potensial dan menjadi. Sebaliknya, dalam pandangan Hegel, tujuan moral bukanlah tujuan seni pada dirinya. Seni dapat memiliki kegunaan moral, tapi ia tidak boleh ditujukan sebagai sarana untuk mencapai suatu tujuan moral.²⁰¹ Dengan demikian, pandangan Sokrates tentang indah sebagai ‘akibat’ atau ‘hasil’ suatu tujuan yang baik tidak dapat dikatakan sebagai pendorong eksistensi ontologis seni klasik Yunani.

Bagaimana dengan Plato? Dalam *Symposium*, Plato menyajikan percakapan Sokrates dengan Diotima – perempuan bijak dari Mantinea – mengenai ‘erotika’ (yang diawali dengan pembahasan mengenai Dewa Eros, dan dapat diartikan sebagai ‘telaah tentang kasih’). Diotima menyatakan bahwa keindahan fisik adalah yang pertama kali dilihat oleh seseorang, dan pada hakekatnya, semua keindahan fisik adalah satu dan sama. Selanjutnya ia akan melihat bahwa keindahan jiwa lebih terhormat daripada keindahan fisik. Maka, dari keindahan fisik semata, ia akan beranjak menuju keindahan ilmu yang lalu melahirkan pemikiran, sehingga terbentuk satu ilmu filsafat tunggal yang objeknya adalah yang indah untuk mengenal indah-pada-dirinya.²⁰² Anggapan bahwa semua keindahan fisik adalah satu dan sama tidak dijelaskan lebih lanjut oleh Plato, dan seringkali dipertanyakan, tapi hal ini dapat dijelaskan dari sudut pandang idealisme Plato. Dalam pandangan Plato keindahan fisik hanyalah cermin keindahan jiwa yang berasal dari indah-pada-dirinya, sehingga semua keindahan fisik dapat dikatakan satu dan sama.

Selanjutnya, dalam *Lysis* dan *Timaeus*, Plato (427-327 S.M.) menyatakan

memiliki kedalaman filsafati, karena ia bukanlah seorang filsuf. Karena itu, rujukan utama bagi filsafat Sokrates adalah dialog-dialog Plato yang menokohkan Sokrates. Karena itu, sulit memisahkan ajaran murni Sokrates sendiri terlepas dari tafsiran Plato atas filsafat Sokrates.

²⁰⁰ Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 24.

²⁰¹ Lihat uraian di hal. 35.

²⁰² Plato, “Symposium,” *The Dialogues of Plato*, trans. Seth Benardete (New York: Bantam, 1986): 272-4.

bahwa apapun yang baik (*agathon*) adalah juga indah (*kalon*).²⁰³ Jika dalam *Republic* Plato menyatakan bahwa bentuk atau forma tertinggi adalah baik, maka dalam *Phaedrus* dan *Symposium* ia menyatakan forma tertinggi adalah indah.²⁰⁴ Bagi Plato, indah secara primer pertama-tama ada pada gagasan dan baru kemudian, secara sekunder, pada benda-benda terindra. Ia mengatakan bahwa: “keindahan akalbudi lebih berharga daripada keindahan benda-benda luar.”²⁰⁵

Dengan demikian Plato mengakui adanya, dan sekaligus membuat pemisahan antara, indah transenden (*transcendent beauty*) dan indah terindra (*sensible beauty*). Dalam catatannya pada *Phaedo* Burnet menjelaskan bahwa bagi Plato, sebagai forma, indah dan baik tak dapat dipersepsi oleh indra, melainkan hanya dapat ditangkap oleh pikiran.²⁰⁶ Dalam pandangan Plato, kita tak pernah mengalami suatu tindakan yang sempurna baik atau suatu benda yang sempurna indah. Kita menilai suatu tindakan atau suatu benda berdasarkan kedekatan atau kemiripannya dengan ‘baik’ dan ‘indah’.²⁰⁷ Pendapat Plato ini berlawanan dengan pandangan Hegel bahwa indah justru menjadi konkret ketika ia memiliki wujud eksternal, yaitu ketika ia terindra. Perbedaan pandangan tentang eksistensi ontologis indah antara Plato dan Hegel juga mempengaruhi perlakuan mereka terhadap seni.

Plato berpendapat bahwa seni hanyalah suatu tiruan (*imitation* atau *mimetic*) benda alam, sedangkan benda alam adalah tiruan benda-pada-dirinya (*thing-in-itself*). Allah menciptakan tiruan pertama di alam; tukang kayu (atau pemahat) menciptakan tiruan kedua dari tiruan pertama; sedangkan pelukis menciptakan tiruan ketiga dari tiruan kedua. Maka Plato beranggapan bahwa seni wakilan makin jauh dari kebenaran, karena karya seni adalah palsu (*imitative* atau *mimesis*). Sekalipun demikian Plato tetap berpendapat bahwa seorang seniman bisa “salah-informasi secara indah” tentang subjek yang tak dikenalnya, walaupun

²⁰³ Daniel Gallagher, “The Platonic-Aristotelian Hybridity of Aquinas’ Aesthetic Theory,” *Hortulus: The Online Graduate Journal of Medieval Studies* 2, no.1 (2006): 2.

²⁰⁴ Desmond Lee, Appendix I: The Philosophical Passages in the Republic, *The Republic*, 2nd ed., by Plato, trans. Desmond Lee (London: Penguin, 2007): 372.

²⁰⁵ “the beauty of the mind is more honourable than the beauty of things outward.” Dikutip dalam Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 25.

²⁰⁶ John Burnet, Notes, *Plato’s Phaedo: Edited with Introduction and Notes*, by Plato, ed. John Burnet (Oxford: Clarendon P, 1963): 55.

²⁰⁷ *Ibid.*, 33.

sebagai tiruan, seni dipandanginya tak memiliki nilai serius.²⁰⁸ Sebaliknya, Hegel berpandangan bahwa indah adalah kebenaran yang maujud dalam rupa artistik indrawi. Indah adalah kebenaran yang dipersepsi, gagasan yang dikenali oleh kesadaran dan diwujudkan dalam karya seni, yaitu gagasan yang menjadi adasenyatanya (*die Sache selbst; the really real*) atau realitas ternalar (*rational reality*).²⁰⁹

Plato juga berpendapat bahwa kebanyakan puisi adalah taklayak, baik secara teologis maupun moral. Taklayak secara teologis, karena dewa adalah sempurna baik dan tak boleh diwakilkan dengan cara sebaliknya, seperti banyak terdapat dalam puisi. Taklayak secara moral, karena dalam wakilannya tentang dewa dan pahlawan kebanyakan puisi menampilkan beragam kelemahan moral.²¹⁰ Menurut Plato, seni (dengan ‘seni’ ia memaksudkan pahatan dan lukisan) dan puisi hanya menarik bagi, dan mewakili, kodrat kita yang lebih rendah dan kurang rasional.²¹¹ Puisi adalah wakilan dramatis yang menyesatkan akalbudi, dan bahkan memiliki kuasa untuk merusak watak yang paling baik sekalipun. Karenanya, ia berpendapat bahwa penyair harus dilenyapkan dari negara ideal.²¹² Pada bagian ini, Plato merujuk pada karya-karya Homer yang dijadikan sumber pendidikan agama dan moralitas bagi masyarakat Yunani kuno. Sehingga dalam konsteks pendidikanlah ia sesungguhnya menilai bahwa puisi tak layak, yaitu jika puisi digunakan untuk tujuan mendidik.

Bagi Plato, indah pada seni hanyalah sebuah ilusi²¹³, bayangan indah-pada-dirinya yang dihasilkan oleh matahari²¹⁴ atau api²¹⁵ sebagai sumber cahaya

²⁰⁸ “*beautifully ill-informed.*” Plato, *The Republic*, 2nd ed., 1974, trans. Desmond Lee (London: Penguin, 2007), 595a-602b, 335-44.

²⁰⁹ *Die Sache selbst* Hegel dimaksudkan sebagai ‘penawar’ (*antidote*) *Ding an sich* Kant yang per definisi berada di luar subjektivitas dan tak terjangkau oleh kognisi. Sebaliknya, *die Sache selbst* memiliki makna dan substansialitasnya melalui kesadaran. Lihat Kainz, Notes, *Phenomenology of Spirit*, by Hegel, xiv-v.

²¹⁰ Ibid., 376d-392c, 68-85.

²¹¹ Ibid., 602c-605c, 345-9.

²¹² Ibid., 605d-608b, 349-52.

²¹³ Dalam perumpamaan tentang garis terbagi (*divided line*), Plato menjelaskan perbedaan antara wilayah pengetahuan (*épistémé*) dan wilayah opini (*doxa*). Pengetahuan yang merupakan wilayah terpahami (*to noéton*) dibagi menjadi dua bagian, yaitu wilayah penalaran matematis (*dianoia*) dan wilayah pemahaman (*noésis*). Wilayah pengetahuan ini merupakan tempat forma. Opini merupakan wilayah terlihat/fisik (*to horaton*). Wilayah opini dibagi dua menjadi ilusi (*eikasia*) yang merupakan tempat bayangan dan citra, serta keyakinan (*pistis*) yang merupakan tempat benda-benda fisik. Pada bagian paling bawah itulah, wilayah ilusi, seni ditempatkan oleh Plato. Di atas seni adalah pengalaman sehari-hari pada wilayah keyakinan; di atasnya lagi adalah ilmu-ilmu

di wilayah terlihat. Hanya pemahaman tentang indah-pada-dirinya sajalah yang dapat mengendalikan sumber cahaya tersebut agar menghasilkan citra yang sedekat mungkin dengan forma indah. Tanpa pemahaman itu, seni tidak dapat memberikan pencerahan, bahkan ia dapat menyesatkan, seperti kritik Plato tentang seni dalam *Republic*. Pandangan Plato ini sangat berlawanan dengan pendapat Hegel tentang keindahan seni sebagai ungkapan kebenaran gagasan ilahi. Hal ini merupakan konsekuensi logis perbedaan pandangan mereka tentang gagasan seperti telah diuraikan di atas. Jika filsafat Hegel mendukung eksistensi ontologis seni, maka filsafat Plato, sama seperti filsafat Sokrates, tidak dapat disebut sebagai pendorong rasa estetik yang memajukan seni klasik Yunani.

Setelah Sokrates dan Plato, penerus filsafat Yunani kuno adalah Aristoteles (384-322 S.M.). Jika Plato menyebutkan bahwa apapun yang baik adalah juga indah, maka Aristoteles menyatakan bahwa baik dan indah adalah berbeda. Bagi Aristoteles, baik selalu menyiratkan kelakuan sebagai subjeknya, sedangkan indah ditemukan juga pada benda-benda tak bergerak.²¹⁶ Dengan demikian, baik hanya bisa didapati pada manusia, sedangkan indah bisa didapati pada semua makhluk dan benda. Aristoteles juga berpendapat bahwa baik dan indah adalah permulaan pengetahuan dan gerak bagi banyak benda. Dalam pandangan Aristoteles, baik dan indah adalah penyebab final, dan karenanya juga merupakan permulaan.²¹⁷

Jika bagi Plato seni adalah tiruan alam, maka Aristoteles juga setuju bahwa genus seni adalah ‘potret’ atau, secara harafiah, ‘tiruan.’ Tapi ia menambahkan bahwa seni juga dapat diklasifikasi berdasarkan pembedanya. Pembeda (*differentia*) pertama adalah seni sebagai ‘tiruan reproduktif’ atau ‘potret

matematis pada wilayah nalar; dan di tempat paling tinggi adalah filsafat atau yang disebut oleh Plato sebagai “ilmu dialektik” pada wilayah pemahaman. Lihat Plato, *Republic*, 509d-510e, 237-40.

²¹⁴ Perumpamaan tentang matahari (*simile of the sun*) yang membedakan antara dunia terlihat dan dunia terindra. Lihat Plato, *Republic*, 507a-509c, 232-5.

²¹⁵ Perumpamaan tentang goa (*simile of the cave*) yang menjelaskan tentang keadaan akalbudi yang dalam perumpamaan tentang garis terbagi disebut sebagai keyakinan dan ilusi. Lihat Lee, *Notes, Republic*, 240.

²¹⁶ Aristotle, *Metaphysics*, 13.3, n. pag.

²¹⁷ *Ibid.*, 5.1, n. pag.

kenyataan' dan seni sebagai 'tiruan kreatif' atau 'potret khayalan.'²¹⁸ Contoh tiruan reproduktif adalah lukisan, sedangkan tiruan kreatif adalah puisi. Dengan demikian, Aristoteles mengakui bahwa proses penciptaan karya seni melibatkan daya khayal atau kreativitas, bukan semata-mata meniru alam apa adanya.

Lebih jauh, Aristoteles menegaskan bahwa seni adalah tipikal; seni adalah mengenai potensial, bukan aktual. Perbedaan antara penyair dan ahli sejarah adalah bahwa penyair berurusan dengan tipe, sedangkan ahli sejarah dengan fakta. Dalam pandangan Aristoteles, puisi lebih ilmiah dan berkelas lebih tinggi daripada sejarah, karena ia menggeneralisasi, sedangkan sejarah mempartikularisasi.²¹⁹ Maka, berlawanan dengan Plato, bagi Aristoteles seni tidak dapat dianggap sebagai kurang rasional dan hanya mewakili kodrat kita yang lebih rendah. Seni melibatkan abstraksi, dan karenanya adalah rasional.

Aristoteles juga menulis tentang teori seni. Dalam pandangan Aristoteles, karakter dalam suatu puisi, pertama dan terutama, haruslah baik; kedua, ia harus semadanya; ketiga, ia harus mirip dengan tokoh historisnya; dan keempat, ia harus setara dengan tokoh aslinya.²²⁰ Bagi Aristoteles, seni harus bermuatan etika. Dengan demikian, konsepsi Aristoteles tentang indah dan baik adalah sejajar. Ia membedakan indah dari baik hanya berdasarkan objeknya saja, dalam arti tak mungkin suatu benda tak bergerak dapat dikatakan baik, tapi seorang manusia dapat saja sekaligus dikatakan baik dan indah.

Kembali pada dakuan Knight, benarkah filsafat mendorong perkembangan seni Yunani? Dari penelusuran di atas, tidak tampak bahwa filsafat Sokrates dan Plato memberikan dorongan terhadap perkembangan seni Yunani. Bagi Sokrates, indah hanya ada pada tujuan baik. Dengan demikian ia menjadikan indah sebagai sarana bagi etika. Bagi Plato, seni hanya ilusi. Plato bahkan mengkritik puisi-puisi Homerian – yang merupakan ilham bagi bentuk seni Yunani lainnya termasuk arsitektur dan seni pahat²²¹ – sebagai menyesatkan dan merusak moralitas. Dalam

²¹⁸ Aristotle, *The Poetics of Aristotle: Translated from Greek into English and from Arabic into Latin, with a Revised Text, Introduction, Commentary, Glossary, and Onomasticon*, trans. D.S. Margoliouth (London: Hodder and Stoughton, 1911), 125.

²¹⁹ Ibid., 167-9.

²²⁰ Ibid., 184-6.

²²¹ Hegel menjelaskan bahwa puisi-puisi Homer dan Hesiod membentuk mitologi Yunani, bahkan memberi nama dan bentuk pada dewa-dewi Yunani. Lihat G.W.F. Hegel, *The Philosophy of Art: Being the Second Part of Hegel's Aesthetik, in Which are Unfolded Historically the Three*

pandangan Plato, seni baru bisa memberikan pencerahan ketika ia memiliki pengetahuan tentang indah-pada-dirinya, yaitu ketika ia memiliki kebenaran filsafat. Tapi Plato tak menjelaskan bagaimana filsafat bisa berperan dalam seni atau apakah dimungkinkan bagi seni untuk memiliki kebenaran filsafat, mengingat ‘jauhnya’ jarak antara forma dan seni sebagai ‘tiruan atas tiruan’ (*imitation of imitation* atau *mimesis mimeseos*).

Aristoteles memang memiliki pandangan yang lebih positif terhadap seni dibandingkan Plato; ia mengakui kreativitas dan rasionalitas dalam seni. Bahkan dalam *Poetics* ia menuliskan kaidah untuk menghasilkan karya seni yang baik – walaupun Hegel menggolongkannya sebagai salah satu contoh teorisasi seni yang diibaratkannya sebagai resep tabib yang tidak manjur²²². Apakah dengan pandangan yang lebih simpatik itu filsafat Aristoteles mendorong perkembangan seni Yunani? Tampaknya sulit untuk dikatakan demikian, mengingat Aristoteles hidup sekitar abad ke-4 S.M., sementara puisi-puisi Homerian sudah berkembang jauh sebelumnya, yaitu diperkirakan antara abad ke-8 S.M. sampai abad ke-6 S.M.²²³ Begitu pula karya-karya Sophocles (495-405 S.M.)²²⁴ berada di depan Aristoteles (384-322 S.M.), Plato (427-347 S.M.), bahkan Socrates (469-399 S.M.). Dengan demikian sebenarnya senilah yang mendahului filsafat Yunani – yang dilahirkan pada sekitar abad ke-6 S.M. – bukan sebaliknya.

Jika konsepsi tentang indah yang tak terpisahkan dari baik dalam filsafat Sokrates, Plato, dan Aristoteles sebenarnya bukanlah pendorong perkembangan seni Yunani, maka patut diduga senilah yang ‘mengilhami’ pemikiran para filsuf besar itu. Plato mengkritik moralitas dewa-dewi dan para pahlawan dalam mitologi Yunani, dan secara tidak langsung demikian pula Aristoteles ketika ia mengatakan bahwa karakter dalam puisi haruslah baik dan semadyanya. Sokrates pun berpendapat bahwa yang indah baru benar-benar menjadi aktual ketika ia memiliki tujuan moral. Filsafat Yunani, dengan demikian, memang melampaui

Great Fundamental Phases of the Art Activity in the World, Translated, and Accompanied with an Introductory Essay Giving an Outline of the Entire Aesthetik, trans. WM. M. Bryant (New York: D. Appleton, 1879), 37, 65.

²²² Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 28-9.

²²³ Bertrand Russel, *Sejarah Filsafat Barat: Kaitannya dengan Kondisi Sosio-Politik Zaman Kuno hingga Sekarang*, terj. Sigit Jatmiko et.al., 2002 (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2004), 11-5.

²²⁴ “Sophocles,” *The Literature Network*, <http://www.online-literature.com/sophocles>, n.pag. Hegel banyak membahas tragedi Sophocles, antara lain: *Antigone* dan *Oedipus the King*.

mitologinya, terutama dalam refleksi tentang etika, tapi ia juga mendapat pijakan untuk melompat jauh dari puisi-puisi Homerian itu, dan mungkin juga dari Sophocles yang karya-karyanya banyak dibahas oleh Aristoteles dalam *Poetics*.

Sebagai suatu konsep filsafat, ketakterpisahan indah dari baik mungkin lebih tepat dianggap sebagai abstraksi seni klasik Yunani daripada sebagai ilham baginya. Tapi sebagai suatu hikmat atau keyakinan agamawi, anggapan bahwa yang baik pastilah indah dan yang indah haruslah baik memang sangat mungkin mendorong rasa estetik bangsa Yunani dan bahkan menjadi gagasan bagi seninya. Ini sejalan dengan pandangan Hegel bahwa agama menyediakan gagasan bagi seni, dan bahwa:

Dalam karya-karya senilah bangsa-bangsa menyimpan intuisi dan gagasan terhebat mereka; dan seringkali seni murni adalah kunci – bagi banyak bangsa bahkan tiada kunci lain – menuju pengertian akan hikmat dan agama mereka.²²⁵

Dengan demikian argumen Tolstoy bahwa pandangan para filsuf Yunani tak tepat dirujuk dalam estetika atas dasar tiadanya pemisahan indah dari baik perlu dipertanyakan kembali. Bagaimana dengan pandangan para pemikir pada masa-masa selanjutnya: Apakah konsepsi tentang indah dalam estetika modern benar-benar terpisah dari konsepsi tentang baik?

Baumgarten membuat pembedaan antara indah, benar, dan baik. Ia berpendapat bahwa indah adalah ‘sempurna’ atau ‘mutlak’ yang dikenali melalui indra; benar adalah sempurna yang dipersepsi oleh nalar; sedangkan baik adalah sempurna yang digapai oleh kehendak moral. Dengan kata lain, benar adalah objek pengetahuan logis; sedangkan indah adalah objek pengetahuan estetik (indrawi).²²⁶ Dengan demikian pemisahan Baumgarten lebih merupakan pemisahan epistemologis dari sisi subjek. Sedangkan indah, benar, dan baik dapat dipandang sebagai tiga atribut dari satu substansi yang sama, yaitu sempurna atau mutlak. Trinitas epistemologis Baumgarten adalah ‘baik, benar, indah.’ Bagi Baumgarten, subjek pengetahuan logis, estetik, maupun moral adalah sama, yaitu

²²⁵ *It is in works of art that nations have deposited the profoundest intuitions and ideas of their hearts; and fine art is frequently the key – with many nations there is no other – to the understanding of their wisdom and of their religion.* Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 13.

²²⁶ Tolstoy, *What is Art?* 20.

sempurna atau mutlak, tapi ia dijangkau oleh akalbudi melalui tiga aspek berbeda: nalar, indra, dan moral.

Setelah Baumgarten, para penerusnya antara lain Sulzer, Mendelssohn, dan Moritz, mempersatukan kembali indah dengan baik dan benar, seperti ditulis oleh Tolstoy sendiri. Dalam pandangan mereka, sasaran seni bukanlah indah, tapi baik. Menurut mazhab ini, indah ideal adalah jiwa yang indah dalam tubuh yang indah. Shaftesbury, yang awalnya berpendapat bahwa indah adalah sesuatu yang terpisah dari baik, pada akhirnya mempersatukan keduanya kembali sebagai sesuatu yang tak terpisahkan. Memang Winckelmann menegaskan pemisahan indah dari baik, dan menekankan bahwa tujuan seni adalah indah eksternal atau indah terlihat. Hutcheson juga sependapat dengan Winckelmann bahwa tujuan seni adalah indah, dan bahwa indah tidak selalu sejalan dengan baik, bahkan kadang-kadang bertentangan dengannya.²²⁷ Namun pandangan Winckelmann dan Hutcheson tentang pemisahan antara indah dan baik lebih menitikberatkan pada adanya tujuan seni pada dirinya sendiri, bukan sekedar sebagai sarana untuk melayani tujuan lain di luar dirinya, misalnya moralitas atau etika. Hegel memuji Winckelmann yang menurutnya telah mengembangkan cara baru dalam refleksi seni dan menyelamatkannya dari pandangan bahwa seni adalah sekedar tiruan alam.²²⁸

Hegel sendiri tidak banyak membahas kelindan antara indah dan baik. Ia lebih berfokus pada hubungan antara indah dan benar, sesuai pendapatnya bahwa seni adalah suatu ragam ungkapan kebenaran dan sarana untuk mencapai pengetahuan mutlak. Tolstoy mengatakan bahwa bagi Hegel, indah dan benar adalah satu dan sama. Perbedaannya hanyalah dalam hal kebenaran adalah gagasan yang ada pada dirinya dan dapat dipikirkan, sedangkan keindahan adalah gagasan yang diwujudkan secara eksternal dan dapat dipersepsi.²²⁹ Di sisi lain, Kant mengaitkan indah dengan baik, seperti dalam pernyataannya:

Indah adalah simbol Baik secara moral, dan bahwa hanya dalam hal ini (suatu rujukan yang alami bagi tiap orang dan yang tiap orang mempostulatkan pada

²²⁷ Ibid., 20-3.

²²⁸ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 120.

²²⁹ Tolstoy, *What is Art?* 28.

orang lain sebagai suatu kewajiban) ia memberi pada kesukaan suatu dakuan persetujuan dari setiap orang lain.²³⁰

Kritik ketiga Kant terdiri dari dua bagian utama, yaitu: “Critique of the Aesthetical Power of Judgment” dan “Critique of the Teleological Power of Judgment.” Guyer mempertanyakan: “Mengapa tiba-tiba Kant menyatukan kedua subjek itu – estetika dan teleologi – dalam kritik ketiga?” Dalam pandangan Guyer, alasan terdalam Kant dalam menghubungkan estetika dan teleologi adalah bahwa baik keputusan estetika maupun teleologi membimbing kita untuk melihat alam dan produk-produknya sebagai seolah-olah memiliki signifikansi moral. Kant beranggapan bahwa karya seni pun harus dipandang sebagai anugerah alam. Karenanya, baik pengalaman estetika maupun teleologis memberi kita kekuatan untuk melaksanakan tugas mendasar kita, yaitu “secara harafiah mengalihragamkan dunia alami menjadi dunia moral.”²³¹ Kritik ketiga Kant dimaksudkan untuk menjawab pertanyaan ketiga dalam rangkaian pertanyaan yang menyatukan seluruh minat nalarnya, yaitu: (1) Apa yang dapat aku tahu? (2) Apa yang harus kulakukan? (3) Apa yang dapat aku harapkan?²³² Dalam pandangan Kant, yang dapat aku harapkan adalah:

Tak kurang dari bahwa aku mampu mewujudkan tujuan-tujuan yang ditautkan dalam diriku oleh hukum moral di dunia alam; bahkan aku dapat mengalihragamkan dunia alami menjadi “dunia moral”.²³³

Jika Baumgarten, Kant, maupun Hegel melihat kelindan antara indah, baik, dan benar, bagaimana pandangan para filsuf sebelumnya tentang hal itu?

²³⁰ *Now I say the Beautiful is the symbol of the morally Good, and that it is only in this respect (a reference which is natural to every man and which every man postulates in others as a duty) that it gives pleasure with a claim for the agreement of every one else.* Kant, *Critique of Judgment*, 250-1.

²³¹ “literally transforming the natural world into a moral world.” Guyer, *Kant*, 308.

²³² *The whole interest of reason, speculative as well as practical, is centred in the three following questions: 1. WHAT CAN I KNOW? 2. WHAT OUGHT I TO DO? 3. WHAT MAY I HOPE?* Immanuel Kant, *The Critique of Pure Reason*, trans. J.M.D. Meiklejohn, *Project Gutenberg*, 10th edn., July 2003, 1438-9. Kant menjelaskan bahwa pertanyaan pertama adalah semurnya spekulatif; pertanyaan kedua semurnya praktis; dan pertanyaan ketiga: Jika aku bertindak sesuai yang seharusnya aku lakukan, lalu apa yang bisa aku harapkan? adalah sekaligus praktis dan teoretis. Guyer menjelaskan bahwa ketiga Kritik Kant dimaksudkan untuk menjawab ketiga pertanyaan itu. Lihat Guyer, *Kant*, 6-8.

²³³ *Nothing less than that I can realize the ends enjoined upon me by the moral law in the world of nature, or that I may transform the natural world into a “moral world”.* Dikutip dalam Guyer, *Kant*, 6-7.

Agustinus dari Hippo (354-430) menulis mengenai indah dalam karyanya yang terkenal, *Confessions*. Katanya:

Apakah kita mengasihi selain dari yang indah? Kalau begitu, apakah yang indah itu? dan apakah keindahan? Apakah ia, yang menarik dan memenangkan kita pada benda-benda yang kita kasihi? karena kecuali di dalam mereka ada karunia dan keindahan, tak akan mampu mereka, dengan cara apapun juga, menarik kita mendekat.²³⁴

Thomas Aquinas (1225-74) juga menulis tentang hubungan antara indah dan baik. Ia berpendapat bahwa:

Baik dan indah adalah sama dalam substansi, karena keduanya ditetapkan di atas satu bentuk tunggal nyata; tapi berbeda dalam makna, karena baik memuaskan selera dan berperan sebagai penyebab final, sedangkan indah memuaskan pengetahuan dan berperan sebagai penyebab formal.²³⁵

Walau tetap berpijak pada pandangan Aristoteles mengenai bentuk dan substansi, pendapat Aquinas dalam hal ini berbeda dengan Aristoteles, karena menurut Aristoteles, indah dan baik keduanya adalah penyebab final. Dalam *In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio*, Aquinas menegaskan kembali bahwa: “baik dan indah adalah sama.”²³⁶ Lebih jauh, Aquinas menekankan bahwa: “tak ada yang tak berbagi dalam kebaikan dan keindahan; segala sesuatu adalah baik dan indah dalam bentuk layaknya.”²³⁷

Jadi, apakah bagi Agustinus dan Aquinas – serta para pemikir Abad Pertengahan lainnya – indah ada pada yang terindra ataukah melampaui indra?

²³⁴ *Do we love anything but the beautiful? What, then, is the beautiful? and what is beauty? What, then, is it that attracts and wins us to things we love? for unless there were in them a grace and beauty, they could by no means draw us unto them.* St. Augustine, *The Confessions of Augustine*, 1843, trans. William G.T. Shedd, new edn. (Boston: D. Lothrop, 1860), IV.XIII.20, 79-80.

²³⁵ *The good and the beautiful are the same in substance, for they are established on a single real form; but they are different in meaning, for the good answers to appetite and acts like a final cause, while the beautiful answers to knowledge and acts like a formal cause.* St. Thomas Aquinas, *Philosophical Texts: Selected and Translated with Notes and An Introduction*, 2nd ed., trans. Thomas Gilby (London: Oxford UP, 1952), Summa Theologica 1a. v.4 ad. 1, 77.

²³⁶ “*The good and the beautiful is the same thing.*” Dikutip dalam Daniel Gallagher, “The Platonic-Aristotelian Hybridity of Aquinas’ Aesthetic Theory,” *Hortulus: The Online Graduate Journal of Medieval Studies* 2, no.1 (2006): 6.

²³⁷ “*There is nothing that does not share in goodness and beauty. Each thing is good and beautiful by its proper form.*” Aquinas, *Philosophical Texts*, Opusc. XIV, Exposition, de Divinis Nominibus iv. lect. 5, 78.

Atau, seperti pertanyaan Agustinus: Apakah indah itu? Gallagher mencatat bahwa perdebatan mengenai hakekat indah terjadi sepanjang Abad Pertengahan, sebagai pergumulan antara pemikiran Platonik dan Aristotelian pada masa itu. Pada awal abad ke-13 (setelah Renaisans Abad Ke-12 pada akhir Abad Pertengahan Tinggi) terbentuk kompromi yang berkembang dari pemikiran Bonaventura dan para biarawan Fransiskan yang menerima baik aspek transendental maupun aspek estetis (indrawi)²³⁸ keindahan. Indah memiliki aspek transendental sejauh kebaikan dan keindahan adalah identik dalam benda-benda, tapi ia juga memiliki ciri estetis sejauh keindahan adalah kebaikan yang dipersepsi. Dengan demikian mereka menyatakan adanya perbedaan konseptual antara baik dan indah.²³⁹

Aquinas juga mengambil posisi kompromis serupa. Perbedaan antara baik dan indah, baginya, lebih merupakan perbedaan konseptual daripada perbedaan nyata. Dalam eksposisinya tentang Mazmur Aquinas menyatakan bahwa: “segala sesuatu adalah indah jika Allah berdiam di dalamnya.”²⁴⁰ Mirip dengan pandangan Plato, walaupun berbeda secara substansi,²⁴¹ Aquinas beranggapan bahwa Allah, sebagai indah utama, melampaui dunia terindra material dan merupakan satu-satunya yang memiliki indah sempurna. Benda-benda terindra berperan serta dalam keindahan itu, tapi hanya secara tak sempurna. Di sisi lain, sejalan dengan Aristoteles, Aquinas berpendapat bahwa bentuk benda-benda, yang merupakan tempat indah berada, adalah imanen (*immanent*) dalam dunia terindra.²⁴²

Dengan demikian, tampak bahwa sejak Sokrates, Plato, dan Aristoteles hingga Agustinus dan Aquinas, bahkan Mendelssohn dan Shaftesbury, baik dan indah sulit diceraikan. Philip R. Wood bahkan berpendapat kekekatan itu masih berlangsung hingga kini, seperti ditulisnya bahwa:

²³⁸ Estetik dan estetika berasal dari kata Yunani ‘*aisthanomai*’ yang berarti mempersepsi dengan indra. Lihat Budd, “Aesthetics,” n. pag.

²³⁹ Gallagher, “Aquinas’ Aesthetic Theory,” 7-8.

²⁴⁰ “*Things are beautiful by the indwelling of God.*” Aquinas, *Philosophical Texts*, Exposition, in *Psalmos xxv*, 5.

²⁴¹ Bagi Plato, indah sempurna adalah forma indah yang hanya ada di dunia gagasan. Dari forma-forma dalam dunia gagasan itulah Demiurge menjadikan dunia. Dengan demikian, sebenarnya pandangan Aquinas mengenai hal ini tidak dapat disebut Platonik, karena bagi Aquinas, indah sempurna hanya ada pada Allah. Kalau pun ada kesejajaran antara keduanya, itu hanya dalam hal anggapan bahwa indah terindra tidak dapat mencapai kesempurnaan.

²⁴² Gallagher, “Aquinas’ Aesthetic Theory,” 3.

Sejak Plato, indah dan pengalaman mistis secara konsisten selalu dipandang berhubungan erat. ... Kedekatan intim antara indah dan kudus ini ajeg melalui beragam konfigurasi kultural dan historis yang berbeda-beda, mulai dari aneka Neoplatonisme (termasuk ragam-ragam Islamik dan Yudaik), melalui abad-abad pertengahan Kristen (Aquinas, misalnya [ST 1.5.4, 2.1.27.1]), Idealisme dan romantisme Jerman, sampai sekarang.²⁴³

Tolstoy sendiri mengakui bahwa estetika Hegel yang dianggapnya justru lebih berkabut dan mistis dibanding pendahulu-pendahulunya, seperti Schelling dan Solger, dianut hingga saat ini (pada masa Tolstoy, dan juga sampai sekarang, seperti terlihat dalam contoh tentang *Jeihan*²⁴⁴), secara sadar oleh banyak orang, dan secara tak sadar oleh jauh lebih banyak lagi orang. Yang dimaksud Tolstoy dengan ‘misticisme’ dalam estetika Hegel adalah teori Hegel bahwa Allah mewujudkan diriNya di alam dan seni dalam bentuk keindahan. Allah mengungkapkan diriNya dalam dua cara: di dalam objek dan di dalam subjek, dalam alam dan dalam roh. Indah adalah pancaran gagasan melalui materi, dan seni adalah hasil tampakan gagasan, serta merupakan sarana – bersama agama dan filsafat – untuk membawa kebenaran tertinggi roh pada kesadaran dan mengungkapkan minat terdalam umat manusia.²⁴⁵ Memang, seperti dijelaskan oleh Beiser, metafisika adalah pusat filsafat Hegel dan memiliki peran asasi dalam setiap bagian sistem Hegel, termasuk estetikanya.²⁴⁶

Jika Kant memandang estetika sebagai suatu pengharapan bagi tercapainya tujuan moral manusia yang menegaskan adanya kebebasan manusia (karena moralitas hanya dimungkinkan jika manusia memiliki kebebasan), maka Hegel menegaskan status estetika sebagai filsafat yang layak mendapat perlakuan ilmiah. Bagi Hegel, akalbudi adalah satu-satunya yang cakap akan kebenaran, dan akalbudi memahami segala sesuatu yang benar. Dengan begitu, apapun yang

²⁴³ *Since Plato, beauty and mystical experience have consistently been held to be closely linked. ... This intimate proximity between beauty and the sacred has held constant through many different cultural and historical configurations, from various Neoplatonisms (including Islamic and Judaic versions), through the Christian middle ages (Aquinas, for example [ST 1.5.4, 2.1.27.1]), German Idealism and romanticism, to the present.* Philip R. Wood, “Beyond the Simulacrum of Religion versus Secularism: Modernist Aesthetic ‘Mysticism’; Or, Why We Will Not Stop Revering ‘Great Books’,” *Religion & Literature* 37, no. 1 (Spring, 2005), 98-9.

²⁴⁴ Lihat uraian hal. 42-3.

²⁴⁵ Tolstoy, *What is Art?* 27-8.

²⁴⁶ Beiser, *Hegel*, 6.

indah hanya bisa senyatanya dan sejatinya indah pada saat ia mengambil bagian dalam dan diciptakan oleh akalbudi.

Seperti Baumgarten, Hegel menekankan hubungan antara indah dan benar. Ia mengutip afirmasi Plato bahwa kebenaran segala sesuatu tidak terletak pada satu tindakan baik; satu opini yang benar; atau seorang manusia atau sebuah karya seni yang indah; tapi ada pada kebaikan, keindahan, dan kebenaran itu sendiri. Objek studi filsafat haruslah ditangkap dalam universalitasnya, bukan dalam partikularitasnya. Dengan demikian, memahami indah menurut esensi dan konsepsinya hanya dapat dilakukan melalui kesadaran atau gagasan yang berpikir. Maka Hegel menyimpulkan bahwa konsepsi filsafati tentang indah harus mendamaikan dalam dirinya dua kutub yang berbeda, yaitu universalitas metafisis dengan ketentuan partikularitas nyata.²⁴⁷

Di sisi lain, Hegel menegaskan bahwa kebenaran hanya bisa mewujudkan sebagai keindahan ketika ia memiliki bentuk eksternal. Dengan menekankan partikularitas, bukan hanya universalitas, maka Hegel menolak pandangan Plato yang hanya menekankan gagasan tentang indah, yaitu indah yang hanya dikenali menurut esensi dan konsepsinya. Dalam pandangan Hegel, studi tentang indah dalam kodrat-terpisah dan gagasannya dapat berubah menjadi metafisika abstrak. Sebaliknya, ia berpendapat bahwa gagasan itu harus dipahami secara lebih mendalam serta lebih pada yang konkret, karena kekosongan isi yang merupakan ciri gagasan Platonik tidak lagi memuaskan akalbudi masa kini yang membutuhkan filsafat yang lebih utuh. Hegel berkesimpulan bahwa filsafat seni masa kini harus berawal dari gagasan tentang indah, tapi tidak boleh tunduk pada gagasan Platonik yang semurninya abstrak dan hanya merupakan awal studi filsafati tentang keindahan.²⁴⁸

Sebelum Baumgarten dan Hegel, Aquinas sudah menyatakan adanya kedekatan antara indah dan pengetahuan, karena indra yang paling banyak digunakan untuk memperoleh pengetahuan, yaitu mata dan telinga, adalah juga indra yang terutama mempersepsi indah. Sebaliknya, baik adalah yang memuaskan hasrat. Dengan demikian, Aquinas berpendapat bahwa indah menambahkan pada makna kebaikan suatu hubungan dengan kuasa

²⁴⁷ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 40-1.

²⁴⁸ *Ibid.*, 41.

pengetahuan.²⁴⁹ Pernyataan Aquinas ini menandai pergeseran sudut pandang dalam pemikiran tentang indah. Sejak Plato, keindahan selalu dikaitkan dengan moralitas atau kebaikan. Baik adalah transendental, sedangkan indah adalah baik yang terindra. Aquinas dengan jeli melihat bahwa indra yang mempersepsi indah adalah juga indra yang paling terlibat dalam pengetahuan (empiris). Ia melihat bahwa indah adalah penghubung antara baik dan benar.

Jika Plato berpendapat bahwa apapun yang baik adalah indah dan dengan demikian menekankan dimensi moral dalam keindahan, maka Hegel berpendapat bahwa apapun yang benar adalah indah dan dengan demikian menekankan dimensi epistemologis keindahan. Kant menjadikan pengalaman estetis dengan indah dan sublim sebagai ‘pembuktian’ teleologinya, sedangkan Hegel membangun konsepsi tentang indah sejajar dengan epistemologi dan metafisikanya.

Dari Plato hingga Aquinas, konsepsi tentang indah selalu dikaitkan dengan baik, walaupun indah juga dibedakan dari baik. Sejak Baumgarten mengangkat estetika ke wilayah ilmu, indah dikaitkan dengan benar. Estetika tidak lagi sekedar sarana bagi etika. Kant menjadikannya sarana bagi metafisika barunya, dan Hegel memberikannya status epistemologis dengan menempatkan seni dalam satu lingkaran yang sama dengan agama dan filsafat sebagai sarana untuk mencapai pengetahuan mutlak.

Ditilik dari berbagai pandangan di atas, maka tampaknya pernyataan Tolstoy mengenai pemisahan antara indah dan baik pada seni tidak sepenuhnya mencerminkan berbagai pandangan dalam estetika pada masanya. Bahkan, kelindan antara indah, baik, dan benar tampak jelas dalam berbagai pandangan yang dibahas di atas. Secara tidak langsung, hal ini mendukung dakuan Hegel tentang tempat seni dalam wilayah yang sama dengan agama dan filsafat. Dengan demikian, pertanyaan berikutnya adalah: “Apakah indah dalam seni itu?”

²⁴⁹ Aquinas, *Philosophical Texts*, Summa Theologica 1a-2ae. xxvii. 1, ad 3, 79.

2.1.3 Satunya Isi Rohani dan Rupa Indrawi

Bagiku, Indah adalah ketakjuban di antara ketakjuban. Hanya manusia dangkal yang tidak menilai berdasarkan tampakan. Misteri dunia ini adalah yang terlihat, bukan yang tak terlihat
—OSCAR WILDE²⁵⁰

Ketika Tolstoy mengatakan bahwa konsepsi tentang indah yang tak terceraikan dari baik pada para filsuf Yunani tidak dimaksudkan untuk seni, dan karenanya tidak dapat dirujuk dalam pembahasan tentang estetika modern, maka ia mengeluarkan ‘baik’ dari seni. Selanjutnya, ketika ia mengatakan bahwa ‘indah’ dalam definisi seni hanya menimbulkan kerancuan saja²⁵¹, ia pun mengeluarkan indah dari seni. Dengan demikian yang tertinggal pada seni adalah ‘perasaan’ yang dimaksudkan untuk dikomunikasikan pada orang lain melalui karya seni.²⁵²

Dalam paparan pada Bab I kita telah melihat bahwa dengan mengeluarkan indah dari definisi seni, yang tidak saja dilakukan oleh Tolstoy melainkan juga banyak pemikir estetika abad ke-20 dan ke-21, ‘kerancuan’ yang dikuatirkan Tolstoy tidak hilang, bahkan mungkin makin bertambah.²⁵³ Dengan demikian, untuk mendefinisikan seni kita harus menoleh kembali pada indah.

Plato, walaupun banyak membahas tentang indah dalam dialog-dialognya – *Hippias*, *Symposium*, *Phaedrus*, *Philebus*, *Lysis*, atau *Republic* – ternyata tidak memberikan definisi yang jelas mengenai indah. Knight menyatakan bahwa intisari ajaran Plato adalah bahwa: dalam setiap objek yang indah, ada dua hal bergabung, yaitu fenomena terindra (bentuk) dan gagasan yang diwujudkannya dan yang mendasari bentuk itu. Yang pertama adalah individual dan konkret, sedangkan yang kedua umum dan abstrak. Yang pertama terlihat dan sementara, yang kedua taktampak dan permanen.²⁵⁴

Hirt, yang disebut oleh Hegel sebagai pemikir estetika besar yang – walaupun kurang dikenal – pandangan-pandangannya sangat bernilai,

²⁵⁰ *To me, Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearance. The mystery of the world is the visible, not the invisible* Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891 (London: Penguin Books, 1994), 30. Lord Henry pada Dorian.

²⁵¹ Tolstoy, *What is Art?* 46. Lihat hal. 23.

²⁵² Lihat definisi seni Tolstoy pada hal. 24.

²⁵³ Lihat hal. 24-8.

²⁵⁴ Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 26-7.

mendefinisikan ‘indah’ sebagai “yang sempurna, adalah atau dapat menjadi objek mata, telinga, atau daya khayal.”²⁵⁵ Sedangkan mengenai ‘sempurna’, Hirt menjelaskannya sebagai “yang semadinya bagi tujuannya, yang merupakan tujuan alam atau seni dalam pembentukan objeknya.”²⁵⁶

Hegel berpendapat bahwa definisi Hirt mengandung kebenaran, walaupun hanya merupakan kaidah formal dan baru berupa abstraksi. Hegel menjelaskan bahwa dalam definisi Hirt itu dapat dibedakan dua unsur keindahan, yaitu sesuatu yang di dalam atau suatu isi (*content*) dan sesuatu yang di luar, yaitu wakilan (*representation*), yang menunjuk pada yang ada di dalam.²⁵⁷ Definisi ini memiliki kesejajaran dengan dua unsur keindahan dalam pandangan Plato sebagaimana dijelaskan oleh Knight di atas, walaupun tidak sepenuhnya sama.

Winckelmann menghubungkan kedua unsur tersebut, isi dan rupa, ketika ia menyatakan dengan jelas bahwa indah terindra adalah tujuan seni.²⁵⁸ Winckelmann berpendapat bahwa kaidah dan tujuan semua seni adalah keindahan saja, yaitu indah yang mandiri dan terpisah dari baik. Dalam pandangan Winckelmann ada tiga ragam indah, yaitu: (1) keindahan bentuk; (2) keindahan gagasan yang mengungkapkan dirinya dalam bentuk, yaitu dalam seni plastik; dan (3) keindahan ungkapan yang teraih hanya ketika kedua syarat pertama tersebut hadir. Keindahan ungkapan ini merupakan tujuan tertinggi seni, dan diraih dalam seni antik (karenanya Winckelmann berpendapat bahwa seni modern harus berupaya meniru seni antik).²⁵⁹ Pandangan Winckelmann ini tampaknya melengkapi penjelasan mengenai kedua unsur Plato dan Hirt, yaitu gagasan yang indah mengungkapkan diri dalam bentuk yang indah.

Aristoteles dan Aquinas juga telah melihat bahwa indah menjadi aktual pada saat terindra, tapi belum sepenuhnya mengembangkan pemikiran itu dalam seni. Filsafat Hegel adalah Aristotelian; ia menolak transendensi universal.

²⁵⁵ “*Perfect, which is or can be an object of eye, ear, or imagination.*” Dikutip dalam Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 32.

²⁵⁶ “*That which is adequate to its aim, that which nature or art aimed at producing within the given genus and species in the formation of the object.*” Dikutip dalam Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 32. Hegel menyebutkan bahwa ia mengutip pendapat Hirt mengenai indah yang dimuat dalam majalah bulanan yang diterbitkan oleh Schiller, *Die Horen*, 1797, no. 7.

²⁵⁷ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 35-7.

²⁵⁸ Hegel beranggapan bahwa pandangan Winckelmann, walaupun belum sempurna, adalah sebuah terobosan dalam filsafat seni. Pandangan ini juga secara langsung bertentangan dengan pandangan Tolstoy yang mengeluarkan bukan saja baik, tapi juga indah dari seni.

²⁵⁹ Tolstoy, *What is Art?* 21-22.

Baginya, universal hanya ada dalam benda-benda partikular, *en re*. Karena forma adalah inheren dalam benda-benda sebagai universal konkret, maka universal adalah, dalam bahasa Aristoteles, penyebab formal-final benda-benda.²⁶⁰ Karena itu walaupun Hegel menegaskan bahwa benar sejati serta indah sejati hanya ada dalam akalbudi, ia juga menekankan pentingnya tampakan (*appearance*). Dengan mengatakan indah sejati hanya ada melalui akalbudi, bukan berarti Hegel tidak mementingkan bentuk. Sebaliknya, ia berpendapat bahwa indah memiliki adanya dalam tampakan (*das Schöne in dem Scheine*).²⁶¹ Hegel menegaskan bahwa:

Tampakan atau tampilan, bagaimana pun, adalah esensial bagi eksistensi. Kebenaran tak bisa ada, jika ia tak tampil dan menyingkap dirinya (*schiene und erschiene*); jika ia bukan kebenaran bagi seseorang atau sesuatu, bagi dirinya sebagaimana juga bagi akalbudi.²⁶²

Bagaimana pandangan Kant tentang indah? Dalam “Analytic of the Beautiful”²⁶³, Kant membedakan tiga macam kepuasan: nyaman (*pleasant*), baik, dan indah. Ia menjabarkan bahwa “sesuatu yang memuaskan seseorang disebut nyaman; yang semata-mata menyukakan baginya adalah indah; dan yang dijunjung olehnya (atau berkenan padanya), yaitu yang padanya ia menyetujui suatu nilai objektif, adalah baik.”²⁶⁴ Kant juga menjelaskan bahwa nyaman dan baik merujuk pada daya hasrat (*faculty of desire*) yang mendatangkan kepuasan bukan hanya melalui wakilan objek, tapi juga hubungan terwakili (*represented connexion*) antara subjek dan eksistensi objek tersebut. Bagi Kant, pada nyaman dan baik, “bukan objek semata-mata yang menyukakan, tapi juga keberadaannya.”²⁶⁵ Maka dalam pandangan Kant, nyaman dan baik selalu terkait

²⁶⁰ Beiser, *Hegel*, 67.

²⁶¹ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 7-8.

²⁶² *An appearance or show, however, is essential existence. Truth could not be, did it not appear and reveal itself (schiene und erschiene), were it not truth for some one or something, for itself as also for Mind.* Ibid., 14.

²⁶³ *Critique of Judgment* dibagi menjadi dua bagian: “Critique of the Aesthetical Judgment” dan “Critique of the Teleological Judgment”. Bagian pertama dibagi lagi ke dalam dua divisi, yaitu “Analytic of the Aesthetical Judgment” dan “Dialectic of the Aesthetical Judgment”. Divisi “Analytic” terdiri dari “Analytic of the Beautiful” dan “Analytic of the Sublime”.

²⁶⁴ “that which GRATIFIES a man is called pleasant; that which merely PLEASES him is beautiful; that which is ESTEEMED (or approved) by him, i.e. that to which he accords an objective worth, is good.” Kant, *Critique of Judgment*, §5, 54.

²⁶⁵ “It is not merely the object that pleases, but also its existence.” Ibid., §5, 53.

dengan minat atau kepentingan subjek, sedangkan indah terlepas darinya, karena indah adalah yang ‘semata-mata menyenangkan.’

Kant menjelaskan adanya dua macam indah, yaitu indah bebas atau sekedar indah terikat. Yang pertama mempraanggapkan tiadanya konsep tentang harus seperti apa objek itu; yang kedua mempraanggapkan adanya konsep itu dan kesempurnaan objek seturut dengannya. Yang pertama disebut keindahan (mandiri) suatu benda; yang kedua adalah indah bersyarat yang diatributkan pada objek-objek yang ada di bawah suatu konsep tujuan tertentu. Benda-benda alam, seperti bunga, burung, atau kerang, adalah contoh indah bebas; begitu juga semua musik instrumental. Inilah yang disebut sebagai keputusan citarasa murni oleh Kant: indah bebas yang semata-mata berdasarkan bentuk. Sebaliknya, keindahan manusia, seekor kuda, atau sebuah bangunan mempraanggapkan konsep tentang suatu tujuan yang menentukan harus seperti apa ia, dan dengan demikian juga suatu konsep kesempurnaannya; maka itu adalah indah terikat.²⁶⁶

Hegel menjelaskan bahwa bagi Kant, indah memiliki bentuk teleologis, yaitu sejauh ciri teleologis dikenali dalam objek tanpa adanya gagasan tentang suatu tujuan. Dalam teleologi hingga (*finite teleology*), tujuan dan sarana adalah eksternal satu sama lain; tujuan tak punya hubungan esensial dengan medium material penggenapannya. Sebaliknya, indah adalah teleologis dalam dirinya, tanpa sarana dan tujuan yang menyatakan diri sebagai aspek-aspek berbeda di dalamnya. Dengan demikian, bagi Kant, indah tidak mengenakan teleologi sebagai bentuk eksternal yang dilekatkan padanya. Sebaliknya, keseturuan teleologis antara yang di dalam dan yang di luar adalah kodrat imanen objek yang indah.²⁶⁷ Dalam ungkapan Kant sendiri, indah adalah finalitas atau kebertujuan nirkasad (*purposiveness without purpose*):

Indah, keputusan yang hanya berdasar atas kebertujuan formal semata-mata, yaitu suatu kebertujuan nirkasad, adalah bebas dari konsep Baik; karena yang belakangan mempraanggapkan suatu kebertujuan objektif, yaitu merujuk pada objek suatu kasad tertentu.²⁶⁸

²⁶⁶ Ibid., §16, 81-4.

²⁶⁷ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 112-3.

²⁶⁸ *From this alone it is plain that the Beautiful, the judging of which has at its basis a merely formal purposiveness, i.e. a purposiveness without purpose, is quite independent of the concept of the Good; because the latter presupposes an objective purposiveness, i.e. the reference of the object to a definite purpose.* Ibid., §15, 77.

Jika Kant melihat indah sebagai finalitas nirkasad, maka pandangan itu ia tujukan terutama pada alam, karena ia melihat finalitas alam adalah selaras dengan tujuan moral manusia, walau alam tidak dimaksudkan sebagai pemuas hasrat manusia. Di sisi lain, Hegel terutama melihat finalitas keindahan dalam seni yang merupakan produk akalbudi manusia, karena ia memandang finalitas itu sebagai perjalanan kesadaran dalam mewujudkan dirinya sendiri. Maka Hegel mengatakan bahwa seni sejati haruslah memiliki tujuan pada dirinya, yaitu untuk menyingkapkan kodrat ilahi (*Das Göttliche*) – minat terdalam umat manusia dan kebenaran terpadat akalbudi – pada kesadaran dan membawanya pada ujaran.²⁶⁹

Schiller, yang sezaman dengan Hegel, dalam “On Grace and Dignity” (1793) menyatakan bahwa indah adalah penyatuan (unifikasi) antara yang ternalar (rasional) dan yang indrawi, dan bahwa penyatuan itu adalah nyata (*real*).²⁷⁰ Hegel berpendapat bahwa kesatuan antara universal dan partikular, antara kebebasan dan keniscayaan, antara yang rohani dan yang alami tersebut adalah gagasan (*Idee*) itu sendiri, yang merupakan asas pengetahuan dan eksistensi dan dikenali sebagai kebenaran dan realitas tunggal.²⁷¹ Bagi Hegel dan para pemikir zaman romantik awal (*Frühromantik*), kesatuan hidup (*Einheit des Lebens*) adalah baik pamuncak (*the highest good*). Nilai itu juga tampil dalam estetika mereka; indah adalah kesatuan, dan kesatuan itu adalah realitas.²⁷²

Estetika Hegel melanjutkan dan membawa lebih jauh lagi pemikiran Hirt, Winckelmann, Schiller, dan Kant tentang indah. Bagi Hegel, tugas seni adalah mewakili gagasan pada persepsi langsung dalam rupa indrawi dan tidak dalam bentuk pikiran atau kerohanian murni. Karena karya wakilan ini memiliki nilai dan martabatnya dalam padanan dan kesatuan kedua sisi, yaitu gagasan dan tubuh plastisnya, maka dapat disimpulkan bahwa dalam mencapai suatu pewujudan

²⁶⁹ Ibid., 12-3.

²⁷⁰ Friedrich Schiller, “On Grace and Dignity,” in *Aesthetical and Philosophical Essays*, ed. Nathan Haskell Dole (Boston: Francis A. Nicolls, 1902), 178-80.

²⁷¹ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 119-20.

²⁷² Beiser, *Hegel*, 37-8. Pandangan mengenai kesatuan ini dekat dengan pemikiran Plato dan Aristoteles mengenai kesatuan sebagai ideal yang tampak dalam banyak hal, antara lain: (1) kesempurnaan manusia mempersyaratkan adanya keutuhan diri, keselarasan antara nalar dan gairah; (2) negara-kota (*polis*) adalah organisme tempat keseluruhan memelihara tiap bagian dan tiap bagian hidup bagi keseluruhan; dan (3) alam dipahami sebagai “suatu ada hidup yang tampak dan tunggal” (*a single visible living being*).

yang memadai bagi gagasannya, tataran dan keahlian seni bergantung pada tingkat kedalaman dan kesatuan yang ditunjukkan oleh gagasan dan rupa yang disatukan. Karenanya, kebenaran yang lebih tinggi adalah ada rohani yang telah mencapai rupa semadinya menurut konsepsi roh.²⁷³

Dalam pandangan Hegel, indah adalah menyatunya yang terindra dengan yang rohani dan diwujudkan isi secara selayaknya oleh wakilan. Pada saat itulah indah dan benar menjadi satu dan sama; indra dan nalar bersepakat tentang mutlak; dan yang terindra menjadi terpahami. Maka Hegel berpendapat bahwa walaupun yang indrawi harus ada dalam karya seni, ia haruslah hanya tampil sebagai permukaan dan kemiripan yang indrawi.²⁷⁴

Dengan demikian Hegel beranggapan bahwa seni pada sisi indrawinya dengan sengaja menghasilkan tak lebih dari suatu dunia-bayangan rupa, suara, dan gagasan-gagasan terkhayal. Dalam seni, rupa dan suara indrawi menunjukkan diri bukan semata-mata demi diri mereka sendiri dan untuk struktur-segera mereka, melainkan dengan tujuan untuk memikul dalam rupa tersebut kepuasan bagi minat rohani yang lebih tinggi. Seni mampu mengundang tanggapan dan gema dalam akalbudi dari semua kedalaman kesadaran. Hegel menyimpulkan bahwa dalam seni, yang indrawi dirohanikan, yaitu dalam hal yang rohani tampil dalam rupa indrawi.²⁷⁵

Dalam seni, indah adalah kesatuan antara isi rohani dan rupa indrawi, antara gagasan dan materi, antara subjek dan objek, antara takhingga dan hingga. Dengan demikian, pertanyaan yang timbul adalah: “Apakah citarasa berperan dalam mengenali keindahan sejati seni?” Di sisi lain, apakah ada kualitas tertentu pada objek yang dipersepsi oleh subjek yang dapat menunjukkan kesatuannya dengan gagasan, atau dengan kata lain: “Apakah kesatuan isi rohani dengan rupa artistik indrawinya dapat dipersepsi dalam suatu karya seni?”

²⁷³ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 138-9.

²⁷⁴ *Ibid.*, 72.

²⁷⁵ *Ibid.*, 74.

2.2 Baku Citarasa dan Keputusan Estetik

Keputusan estetik seringkali dikaitkan dengan citarasa. Bahkan Kant mengatakan bahwa “keputusan citarasa adalah estetis”²⁷⁶, dalam arti keputusan citarasa adalah berdasar pengindraan, bukan konsep. Janaway menjelaskan bahwa Kant menggunakan istilah ‘estetika’ dalam arti ‘berdasar rasa atau indra,’ sejajar dengan arti kata aslinya dalam Bahasa Yunani, *aisthesis*. Dalam konteks itulah Kant mengatakan bahwa keputusan citarasa adalah estetis, sedangkan indah digunakannya sebagai istilah paling umum untuk pujian estetik.²⁷⁷

Kant memang berpendapat bahwa suatu keputusan estetik dibuat berdasar pengindraan, tapi ia bukan semata-mata mengenai rasa (*feeling*) yang ditimbulkan objek pada subjek, tapi terutama adalah keputusan reflektif daya khayal yang berinteraksi dengan daya kognitif yang lebih tinggi, yaitu pemahaman dan nalar.²⁷⁸ Maka yang menjadi pertanyaan adalah: “Bagaimana suatu refleksi estetik berlangsung?” Apakah suatu keputusan estetik melibatkan citarasa? Kalau begitu, apakah ada suatu baku citarasa universal? Apakah keputusan estetik, yang berdasar atas pengindraan itu, memiliki dasar kuat untuk mendaku kesahihan universal? Sebaliknya, apakah objek yang dipersepsi memiliki nilai estetik tertentu yang mempengaruhi suatu keputusan estetik?

Rangkaian pertanyaan tersebut akan ditelaah pada bagian-bagian berikut, mulai dari pertanyaan tentang baku citarasa, keputusan estetik, hingga nilai estetik. Dalam pembahasan mengenai baku citarasa dan kelindannya dengan keputusan estetik terutama akan ditelusuri pandangan-pandangan David Hume dan Immanuel Kant. Sedangkan dalam pembahasan tentang nilai-nilai estetik suatu karya seni terutama akan ditelusuri pendapat-pendapat Kant dan Edmund Burke serta perbandingannya dengan pandangan Nietzsche. Semua pemikiran tersebut ditempatkan dalam kerangka filsafat seni Hegel.

²⁷⁶ Dalam daftar isi *Critique of Judgment*, §1 diberi judul “The judgement of taste is aesthetical”.

²⁷⁷ Janaway, *Reading Aesthetics*, 136.

²⁷⁸ Kant, *Critique of Judgment*, §1, 45-6.

2.2.1 Baku Citarasa: Antara Subjek dan Objek

David Hume (1711-76), yang terakhir dari triumvirat empirisis Inggris setelah Locke dan Berkeley, lebih banyak dikenal melalui epistemologi naturalistik skeptiknya daripada estetikanya. Dibanding karya-karya besarnya, *A Treatise of Human Nature* (1739-40), *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748), dan *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (1751), esai kecilnya tentang estetika, “Of the Standard of Taste”, yang diterbitkan pada 1757 sebagai bagian dari *Four Dissertations* bersama “Natural History of Religion,” “Of the Passions,” dan “Of Tragedy,” seolah-olah tenggelam.²⁷⁹ Namun demikian, esai singkat dan padat itu ternyata tetap mampu memicu perdebatan dalam estetika masa kini, bahkan dipandang sebagai karya estetika terpenting sebelum Kant.²⁸⁰

Hume membuka “Of the Standard of Taste” dengan uraian tentang variasi citarasa yang dapat dengan mudah ditemukan melalui pengamatan sepintas saja. Ia mengkontraskan perbedaan citarasa dengan perbedaan pendapat dalam sains dan etika. Pada citarasa, variasi ternyata lebih besar dalam realitas dibanding dalam tampilan. Sebaliknya, pada sains dan etika, perbedaan pendapat lebih pada umum daripada partikular; dan lebih pada tampilan daripada realitas. Meskipun begitu, ia tetap beranggapan bahwa upaya mencari suatu baku citarasa adalah wajar dan tak mustahil. Ia menyodorkan ‘fakta’ bahwa dari antara beragam ekspresi yang sering diperdebatkan, yang paling sedikit dipertentangkan adalah ekspresi tentang yang baik atau yang buruk, yang patut dipuji atau dicerca.²⁸¹

Ia menolak argumentasi tentang kemustahilan baku citarasa atau adanya kesetaraan alami citarasa. Dalam prinsip tersebut, seribu selera yang berbeda-beda mengenai satu objek, semuanya adalah benar, karena tak satu selera pun mewakili si objek. Ia hanya menandai keseturan atau hubungan antara objek dengan organ

²⁷⁹ Dimasukkannya “Of the Standard of Taste” sebagai bagian dari *Four Dissertations* yang direncanakan untuk diterbitkan pada 1755 sebenarnya merupakan upaya kompromi Hume terhadap ancaman tuntutan hukum dari seorang teolog, William Warburton, yang berkeberatan atas esai-esai yang dipandang ofensif, “Of Suicide” dan “Of the Immortality of the Soul”. Akhirnya kedua esai tersebut tidak jadi diterbitkan, dan “Of Tragedy” serta “Of the Standard of Taste” dipilih bersama “Natural History of Religion” dan “Of the Passions”. Karya itu akhirnya diterbitkan pada 1757. Lihat William Edward Morris, “David Hume,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2010), ed. Edward N. Zalta, 21 Dec. 2010, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/hume/>, n. pag.

²⁸⁰ Janaway, *Reading Aesthetics*, 105.

²⁸¹ David Hume, “Of the Standard of Taste,” *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, ed. Christopher Janaway (Oxford: Blackwell, 2006): 105-7.

atau daya pada akalbudi. Keindahan bukanlah kualitas benda-pada-dirinya; ia ada hanya pada akalbudi yang merefleksikannya; dan tiap akalbudi mempersepsi suatu keindahan yang berbeda. Hume mempertanyakan pendapat itu. Mungkin saja ada orang yang lebih menyukai Ogilby daripada Milton, atau Bunyan daripada Addison, tapi tak ada yang akan memperhatikan citarasa semacam itu. Hume berpendapat bahwa memang asas kesetaraan citarasa dapat diakui jika objek-objek yang dibandingkan hampir setara, tapi jika objek-objek itu sangat tak seimbang, dengan gamblang akan terlihat bahwa asas kesetaraan itu harus ditolak.²⁸²

Hume memparalelkan citarasa jiwani dengan yang ragawi. Ia setuju bahwa keindahan atau keburukan, lebih daripada manis atau pahit, adalah sepenuhnya milik selera, internal atau eksternal, dan bukan kualitas pada objek. Namun ia juga mengakui bahwa ada kualitas-kualitas tertentu pada objek yang secara alami membangkitkan perasaan-perasaan itu. Jika bentuk atau kualitas tersebut tak menimbulkan dampak yang semestinya pada seseorang, maka dalam pandangan Hume penyebabnya adalah cacat atau ketidaksempurnaan organ orang itu. Seperti lidah orang yang sedang demam tak mampu merasakan sedapnya makanan, akalbudi yang terganggu pun tak mampu menilai keindahan warna. Hume menekankan bahwa hanya organ dalam keadaan baiklah yang memungkinkan adanya baku citarasa dan selera.²⁸³

Bagi Hume, tiada kaidah komposisi yang dibentuk oleh penalaran *a priori* atau dapat dipandang sebagai konklusi abstrak pemahaman. Ia memang berpendapat bahwa dasar semua kaidah komposisi adalah sama dengan semua ilmu praktis, yaitu pengalaman: pengamatan umum mengenai yang dianggap menyenangkan di semua negara dan di semua zaman. Meskipun begitu, bagi Hume bukan berarti daya khayal dapat direduksi ke dalam kebenaran dan kepastian geometris belaka. Puisi yang melanggar kaidah juga bisa menyenangkan, tapi Hume menegaskan bahwa bukan pelanggaran kaidah yang membuatnya menyenangkan. Ia punya keindahan lain yang mampu menutupi kekurangannya, sehingga ia tetap menyenangkan sekalipun melanggar kaidah. Hume berpendapat bahwa di tengah segala variasi citarasa, terdapat asas-asas umum untuk memuji atau mencerca.

²⁸² Ibid., 108.

²⁸³ Ibid., 111-3.

Homer, yang dipuja di Athena dan Roma dua ribu tahun lalu, masih dikagumi di Paris dan London kini. Perubahan iklim, pemerintah, agama, dan bahasa, tak mampu mengaburkan kejayaannya.²⁸⁴

Hegel sependapat dengan Hume mengenai asal-muasal kriteria dan kaidah-kaidah universal yang pada tahap generalisasi formal lebih lanjut menjadi teori-teori seni. Dalam pandangan Hegel, sebagaimana ilmu-ilmu lain yang bertitik tolak empiris, kaidah-kaidah itu disarikan dan dikumpulkan untuk membentuk teori. Ia juga sepakat dengan Hume bahwa teori-teori yang dimaksudkan sebagai resep dan kaidah untuk memproduksi karya seni itu tidaklah mutlak, bahkan tidak dapat dikatakan manjur. Hegel menjelaskan bahwa walau mengandung banyak rincian yang instruktif, teori-teori itu diabstraksi hanya dari produksi artistik yang sangat terbatas, yang walaupun indah, hanyalah mencakup bagian kecil seni. Selain itu, rumus-rumus tersebut juga merupakan refleksi sia-sia yang dalam generalisasinya tidak menetapkan partikular yang justru sangat penting bagi seni.²⁸⁵

Hume menjelaskan bahwa sekalipun asas-asas citarasa adalah universal, dan hampir, atau bahkan, sepenuhnya sama bagi semua orang, hanya sedikit yang cakap untuk memberi penilaian atas karya seni atau yang selernya dapat diakui sebagai baku keindahan. Hanya indra yang kuat, disatukan dengan selera yang halus, ditingkatkan dengan latihan, disempurnakan dengan perbandingan, dan dibersihkan dari segala prasangka yang layak memberi penilaian, dan keputusan itu adalah baku citarasa dan keindahan. Dalam pandangan Hume, citarasa individu tidaklah setara dan harus diakui ada beberapa orang yang memiliki selera di atas yang lain, yang dapat disebut sebagai penilai sejati. Sebaliknya, asas-asas citarasa adalah seragam dalam kodrat manusia, namun tak terhindarkan adanya dua sumber variasi yang menyebabkan perbedaan derajat pujian atau cercaan tanpa melampaui batas-batas keindahan dan keburukan. Kedua sumber itu adalah perbedaan kecenderungan manusia serta tabiat dan pendapat yang khas bagi tiap zaman dan negara.²⁸⁶

²⁸⁴ Ibid., 108-10.

²⁸⁵ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 29.

²⁸⁶ Hume, "Standard of Taste," 116-20.

Hegel menyebut ‘para penilai sejati’ Hume sebagai ‘orang bercitarasa,’ yang memiliki rasa khusus tentang keindahan dan suatu indra keindahan tertentu. Dalam pandangan Hegel, indra tersebut bukanlah suatu naluri buta yang kodratnya tentu secara kaku, serta dari awal telah cakap untuk secara mandiri memahami keindahan. Indra tersebut menuntut pendidikan, dan indra terdidik tentang keindahan ini disebut citarasa. Dengan demikian Hegel sependapat dengan Hume bahwa citarasa memerlukan indra yang kuat dan pendidikan. Namun ia juga mengatakan bahwa walaupun citarasa itu merupakan apresiasi dan pemahaman terdidik mengenai keindahan, ia belumlah sanggup menahan kodrat rasa-segera. Maka Hegel menyimpulkan bahwa pendidikan citarasa bukan merupakan jaminan bagi ketepatan apresiasi suatu karya seni.²⁸⁷

Hegel juga menyebutkan bahwa upaya empiris lain untuk membentuk citarasa atau mempengaruhi keputusan manusia akan karya seni adalah dengan membangun teori-teori. Ia mencontohkan *Elements of Criticism* karya Home, tulisan-tulisan Batteux, dan *Introduction to the Fine Arts* karya Ramler sebagai tulisan-tulisan tentang asas-asas citarasa yang juga memasukkan pandangan yang berasal dari psikologi – yang saat itu sedang populer – dan ditarik dari observasi empiris tentang kapasitas dan kegiatan jiwa, gejolak hasrat, dan sebagainya. Namun Hegel berpendapat bahwa manusia menilai karya seni menurut ukuran pandangan dan rasanya sendiri, sehingga pembentukan citarasa hanya menyentuh lapis tipis dan eksternal pandangan dan rasa manusia. Lebih dari itu, resep-resep tersebut dibangun hanya berdasar sedikit karya seni dan dari budaya cendekia dan rasa yang tak memadai dan takcakap untuk meraih yang terdalam dan yang benar.²⁸⁸

Lebih jauh lagi, Hegel mengkritik teori-teori abstrak yang digunakan untuk mendidik citarasa tersebut sebagai tidak hanya cacat dalam asas-asas universal, tapi juga rujukannya pada karya-karya seni individual kurang diarahkan pada membenaran suatu keputusan tertentu. Karenanya, Hegel memandang teori-teori itu semata-mata sebagai upaya untuk melengkapai rasa – sebagai indra akan keindahan – dengan refleksi, agar ia memiliki kapasitas untuk menemukan keindahan kapan pun dan dimana pun ia ada. Namun Hegel menegaskan bahwa

²⁸⁷ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 30.

²⁸⁸ *Ibid.*, 29-30.

kedalaman isi tetap menjadi buku termeterai bagi citarasa semata-mata, karena kedalaman ini menuntut bukan hanya sensibilitas dan refleksi abstrak, tapi juga nalar tak terbagi dan akalbudi dalam kekuatan utuhnya. Sebaliknya, citarasa hanya ditujukan pada permukaan eksternal tempat perasaan bermain, yang memungkinkan suatu maksim satu-sisi tampak sah. Bagi Hegel, citarasa yang baik hanya membisu saat realitas tentang dampak-dampak lebih dahsyat seni dipertanyakan, yaitu ketika eksternalitas dan kesia-siaan meniadakan. Ketika hasrat dan gerakan jiwa yang dahsyat disingkap, kita tak lagi memperhatikan pembedaan-pembedaan kecil citarasa beserta kareseh-pesahnya.²⁸⁹

Jelaslah bahwa Hegel memandang citarasa sebagai sekedar eksternal dan tidak esensial bagi estetika. Citarasa semata-mata tak mampu menjangkau kebenaran rohani yang diungkapkan oleh seni, yang – ditegaskan oleh Hegel – ‘menuntut keutuhan akalbudi.’ Sebelum Hegel, Immanuel Kant telah banyak membahas tentang keputusan estetik, walau ia tidak membatasinya pada seni, bahkan lebih banyak mengacu pada alam. Bagaimana Kant memandang peran citarasa dalam keputusan estetik?

2.2.2 Keputusan Estetik

Janaway menyarikan dua pertanyaan yang mengawali refleksi Hume mengenai keputusan estetik: (1) Perasaan-perasaan apa yang dibangkitkan dalam diri manusia oleh objek-objek tertentu? dan (2) Dalam diri manusia seperti apa perasaan-perasaan yang tepat dibangkitkan? Selain itu, ia juga menunjukkan pertanyaan-pertanyaan atas esai Hume yang tampak tak terpecahkan, yaitu: “Apakah pemikiran estetik Hume kausal?” Jika ya, dapatkah pemikiran itu menjelaskan kebenaran dan kesalahan penilaian estetik dengan cara seperti yang diinginkan Hume?²⁹⁰

Seperti Hume, keputusan citarasa yang mendaku persetujuan universal serta tiadanya bukti atas kebenaran keputusan itu juga merupakan dua hal yang digumuli oleh Kant dalam *Critique of Judgment*. Memang, seperti diakui oleh Kant, skeptisisme Hume telah membangunkannya dari ‘tidur dogmatis.’ Bahkan,

²⁸⁹ Ibid., 30-1.

²⁹⁰ Janaway, *Reading Aesthetics*, 127.

ketiga kritiknya ditulis sebagai tanggapan atas skeptisisme Hume yang menimbulkan kegundahan pada diri Kant.²⁹¹

Sesuai dengan pandangannya bahwa indah berbeda dengan nyaman dan baik – yaitu dalam hal keharusan akan tiadanya minat atau kepentingan subjek pada keputusan tentang indah – Kant menjelaskan bahwa:

Dengan mudah kita melihat bahwa dalam mengatakan bahwa sesuatu adalah indah dan dalam menunjukkan bahwa saya memiliki citarasa, saya berurusan, bukan dengan sesuatu di mana saya bergantung pada keberadaan objek, tapi dengan sesuatu yang saya buat dari representasi ini di dalam diri saya sendiri.²⁹²

Ia juga menegaskan bahwa jika dalam suatu keputusan tentang indah terdapat campur-tangan minat, walau yang paling sedikit sekalipun, maka keputusan itu sangat memihak (*partial*) dan tidak dapat disebut sebagai keputusan citarasa murni, dan bahwa hal ini harus diakui oleh setiap orang.²⁹³ Lebih lanjut Kant menyatakan bahwa:

Kita harus sepenuhnya yakin akan fakta bahwa dalam suatu keputusan citarasa (tentang yang indah), kepuasan dalam objek diperhitungkan pada setiap orang, tanpa didasarkan pada suatu konsep (karena jika demikian ia adalah baik).²⁹⁴

Kant berpandangan bahwa keputusan citarasa semata-mata kontemplatif, yaitu dalam hal ia adalah suatu keputusan yang – tanpa mengacuhkan keberadaan suatu objek – membandingkan karakternya dengan rasa suka dan sakit. Dalam pandangan Kant:

²⁹¹ Sebenarnya, jauh sebelum *Critique of Judgment* Kant telah menerbitkan sebuah karya awal mengenai keputusan estetik yang berjudul *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime* (1764). Karya tersebut tidak banyak berisi analisis atas kedua konsep pusat estetika yang disebutkan dalam judulnya, tapi lebih merupakan pengamatan sosiologis mengenai perbedaan citarasa antara pria dan wanita, berbagai bangsa dan ras, dan sebagainya. Lihat Guyer, *Kant*, 307. Sesuai pandangan awalnya tentang estetika, pada waktu itu ia masih beranggapan bahwa keputusan estetik adalah semata-mata empiris. Lihat hal. 57-8.

²⁹² *We easily see that in saying it is beautiful and in showing that I have taste, I am concerned, not with that in which I depend on the existence of the object, but with that which I make out of this representation in myself.* Kant, *Critique of Judgment*, §2, 47.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ *We must be fully convinced of the fact that in a judgement of taste (about the Beautiful) the satisfaction in the object is imputed to every one, without being based on a concept (for then it would be the Good).* Ibid., §8, 59-63.

Kontemplasi itu sendiri tidak ditujukan pada konsep-konsep, karena keputusan citarasa bukanlah suatu keputusan kognitif (baik teoretis ataupun praktis), dan dengan demikian tidak *didasarkan* pada konsep-konsep dan juga tidak memiliki konsep-konsep sebagai *tujuannya*.²⁹⁵

Kant menganalisis keputusan estetik sebagai didasarkan pada rasa suka yang dihasilkan oleh permainan bebas antara daya khayal dengan kekuatan kognitif yang lebih tinggi: dalam hal indah murni, permainan bebas antara daya khayal dan pemahaman yang dibangkitkan oleh bentuk suatu objek; dalam hal indah terikat, permainan bebas antara daya khayal dan pemahaman dengan bentuk yang melampaui konsep tujuan yang kita terapkan pada objek, atau permainan bebas antara konsep dan bentuk; dalam hal indah artistik, permainan bebas antara daya khayal dan gagasan-gagasan nalar yang diekspresikan oleh karya seni; dalam hal sublim, permainan bebas antara daya khayal dan nalar yang mula-mula menyakitkan tapi puncaknya menyukakan, yang dibangkitkan oleh entah kebesaran atau kekuatan alam.²⁹⁶ Dengan demikian, rasa suka bukanlah penentu langsung dalam suatu keputusan estetik. Dalam keputusan estetik tentang suatu karya seni, justru daya khayal dan nalarlah yang memegang peran penting.

Jika Kant mementingkan permainan bebas antara daya khayal dengan pemahaman dan nalar, maka Burke sepenuhnya menempatkan keputusan estetik di bawah daya khayal. Dalam suatu debat dengan William Dennis pada 26 Mei 1747 mengenai kegunaan filsafat bagi puisi, Burke menyatakan bahwa:

Wilayah filsafat dan puisi sangat berbeda sehingga mereka tak akan pernah berjumpa; filsafat mencapai tujuannya melalui pemahaman, sedangkan puisi melalui daya khayal.²⁹⁷

Dalam pandangan Edmund Burke, terdapat wilayah luas dalam pengalaman manusia tempat hukum-hukum universal bekerja. Walaupun dalam wilayah daya pertimbangan ditemukan adanya penyebab-penyebab keragaman, namun

²⁹⁵ ... *this contemplation itself is not directed to concepts; for the judgement of taste is not a cognitive judgement (either theoretical or practical), and thus is not based on concepts, nor has it concepts as its purpose.* Ibid., §5, 53.

²⁹⁶ Guyer, *Kant*, 332.

²⁹⁷ James T. Boulton, Introduction, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, by Edmund Burke, ed. James T. Boulton, 1958, 2nd edn. (London and New York: Routledge, 2008): xvi.

keseragaman pendapat tetap dimungkinkan, seperti ditemukan dalam kehidupan nyata.²⁹⁸ Dengan kata lain, Burke sepakat dengan Hume mengenai adanya suatu baku citarasa. Kant sendiri menganggap *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) karya Burke sebagai semata-mata eksposisi empiris dan fisiologis, dibandingkan dengan *Critique of Judgment* yang disebutnya sebagai eksposisi transendental. Walaupun demikian, Kant mengakui Burke sebagai penulis terpenting di antara banyak penulis lain yang mengambil metode psikologis.²⁹⁹

Dalam pandangan Kant, keputusan citarasa adalah universal dan *a priori*, tapi tidak didasarkan pada konsep apapun;³⁰⁰ ia juga bukan kognisi, tapi hanya keputusan estetik, yaitu berdasarkan rasa atau indra. Lebih lanjut Kant menyatakan bahwa citarasa adalah autonom dan seseorang tak dapat memaksakan keputusan citarasanya pada orang lain. Jadi, apakah menjadikan karya-karya klasik sebagai model dan ukuran berarti menjadikan mereka sumber citarasa *a posteriori* yang bertentangan dengan autonomi citarasa pada tiap subjek? Bagi Kant, pengaruh itu tak dapat disebut sebagai imitasi, melainkan suksesi, dalam arti menciptakan dari sumber yang sama dan belajar dari para pendahulu cara untuk bersikap. Di antara berbagai daya dan bakat, citarasa adalah yang paling memerlukan contoh-contoh yang sudah diterima dalam perkembangan budaya, karena keputusannya tak dapat ditentukan oleh konsep dan kaidah.³⁰¹

Kant menegaskan bahwa keputusan citarasa memang tidak sekedar subjektif, tapi tak ada dasar bukti empiris untuk memaksakan suatu keputusan pada tiap orang. Keputusan itu harus ditentukan atas dasar bukti *a priori*, karena ia adalah keputusan dari citarasa, bukan pemahaman atau nalar. Nyatanya,

²⁹⁸ Ibid., xxxii.

²⁹⁹ Kant, *Critique of Judgment*, §29, 147-8.

³⁰⁰ Dengan ‘tesis bebas-konsep’ (*concept-free thesis*) ini Kant bermaksud menunjukkan bahwa keputusan estetik tidak dapat *dibuktikan* kebenarannya (lihat Anna Elisabeth Schellekens, *A Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgments: Towards an Aesthetic Psychology*, Ph.D. Thesis, King’s College London, 2008, 145-6. <http://sas-space.sas.ac.uk/1056/>). Ini dijelaskan Kant dalam antinomi citarasa, yaitu bahwa: “pijakan menentukan bagi suatu keputusan citarasa mungkin memang objektif, tapi ia tak dapat direduksi menjadi konsep-konsep tentu; dan karenanya mengenai keputusan itu sendiri tak ada yang dapat diputuskan oleh bukti-bukti, walaupun banyak yang dapat diargumentasikan secara benar” (*the determining ground of a judgement of taste may indeed be objective, but that it cannot be reduced to definite concepts, and that consequently about the judgement itself nothing can be decided by proofs, although much may rightly be contested*). Lihat Kant, *Critique of Judgment*, §56, 230.

³⁰¹ Ibid., §32, 154-6.

keputusan citarasa selalu dibuat sebagai keputusan tunggal tentang suatu objek dan hanya memiliki kesahihan subjektif. Sekalipun demikian, ia mendaku bahwa keputusan itu berlaku atas semua subjek, seakan-akan itu adalah keputusan objektif yang hanya dapat dibuat di atas dasar kognitif dan dapat dibuktikan secara empiris.³⁰²

Dengan demikian, Kant berpendapat bahwa menetapkan suatu asas citarasa objektif adalah tak mungkin. Yang dapat dilakukan oleh daya kognisi atas suatu keputusan citarasa adalah menyelidiki bentuk wakilan mana pada objek itu yang membuatnya indah. Maka kritik citarasa adalah juga subjektif; ia adalah seni atau ilmu yang menundukkan hubungan timbal-balik antara pemahaman (*understanding*) dan daya khayal (*imagination*) satu pada yang lain. Ia adalah seni jika hanya menunjukkan contoh-contoh; dan ilmu jika menurunkan kemungkinan keputusan itu dari kodrat daya-daya, sebagaimana daya kognisi pada umumnya. Kritik citarasa sebagai ilmiah yang merupakan fokus Kant, yaitu untuk membangun dan membenarkan asas citarasa subjektif sebagai suatu asas *a priori* daya pertimbangan.³⁰³

Mengenai pandangan Kant tentang kemustahilan suatu asas citarasa objektif serta pembuktian kebenaran suatu keputusan estetik, Schellekens berpendapat bahwa solusi Kant terhadap antinomi citarasa (*the antinomy of taste*) tersebut timbul akibat kekuatiran akan kurangnya prosedur rasional dalam upaya penyelesaian perbedaan pendapat dalam keputusan estetik. Schellekens menyatakan bahwa tidak seharusnya kita tunduk pada solusi yang ditawarkan itu, yaitu untuk “menerima kemustahilan objektivitas estetik sebagai akibat kurangnya prosedur keputusan rasional.”³⁰⁴ Untuk itu ia mengajukan ‘psikologi estetik’ (*aesthetic psychology*) sebagai suatu pendekatan filsafati yang menekankan pentingnya proses-proses psikologis yang terlibat dalam pengambilan suatu keputusan estetik. Dengan psikologi estetik, ia berargumentasi bahwa keputusan estetik dapat didukung oleh alasan-alasan kuat, walaupun secara berbeda dengan keputusan kognitif biasa. Dengan demikian, Schellekens berpendapat bahwa suatu

³⁰² Ibid., §33, 157-9.

³⁰³ Ibid., §34, 159-60.

³⁰⁴ “to acknowledge the impossibility of aesthetic objectivity as a result of a lack of rational decision procedures.” Schellekens, *Reasonable Objectivism*, 146.

‘objektivisme beralasan’ (*reasonable objectivism*) bagi keputusan estetik, yaitu objektivisme yang didasarkan pada alasan-alasan pembenar (*justifying reasons*), sangat dimungkinkan adanya.³⁰⁵

Kant menunjukkan perbedaan antara keputusan citarasa dan keputusan logis. Keputusan logis menundukkan suatu objek menurut konsep objek itu, sedangkan keputusan citarasa tidak menundukkan objek menurut konsep apapun. Keduanya juga memiliki kesamaan, yaitu dalam hal dakuan akan universalitas dan keniscayaan. Karena ia tidak ditentukan oleh konsep, yang merupakan isi dalam suatu keputusan, maka keputusan citarasa sepenuhnya bergantung pada kondisi subjektif formal keputusan pada umumnya, yaitu daya pertimbangan itu sendiri. Dengan demikian keputusan itu adalah penundukan daya khayal pada syarat bahwa pemahaman pada umumnya bergerak maju dari intuisi ke konsep. Ini berarti keputusan citarasa harus bersandar hanya pada sensasi daya khayal yang bergerak timbal balik dalam kebebasannya dan pemahaman dengan keteraturannya. Maka bagi Kant, citarasa, sebagai daya pertimbangan subjektif, memang mengandung asas penundukan; bukan penundukan intuisi pada konsep, melainkan penundukan daya intuisi atau wakilan (yaitu daya khayal) pada daya konsep (yaitu pemahaman), sejauh daya khayal dalam kebebasannya selaras dengan pemahaman dalam keteraturannya.³⁰⁶

Selanjutnya, Kant melontarkan pertanyaan penting: “Bagaimana keputusan citarasa dimungkinkan?” Suatu persepsi dapat langsung digabungkan dengan konsep tentang objek yang dipersepsi atau dengan rasa suka (atau tak suka). Pada keadaan pertama, objek yang dipersepsi mengandung predikat empiris bagi konsep yang memungkinkan suatu keputusan kognisi, yaitu keputusan pengalaman, dihasilkan. Sebaliknya, pada keadaan kedua, wakilan objek menimbulkan kepuasan sebagai predikat yang memungkinkan lahirnya suatu keputusan estetik. Keputusan itu bukanlah sekedar keputusan penginderaan, tapi suatu keputusan formal perenungan yang harus memuaskan tiap orang dan didasarkan pada sesuatu sebagai asas *a priori*. Kesulitan timbul, karena asas *a priori* daya pertimbangan dalam keputusan estetik tidak tunduk pada konsep objektif dan karenanya ia adalah sekaligus objek dan kaidah secara subjektif. Jelas

³⁰⁵ Ibid., 2.

³⁰⁶ Kant, *Critique of Judgment*, §35, 161-2.

bahwa keputusan citarasa adalah sintetik, karena ia melampaui konsep dan bahkan intuisi akan objek, serta ditambah lagi dengan rasa suka (atau tak suka). Dengan demikian, pertanyaan tentang keputusan citarasa termasuk dalam masalah umum filsafat transendental: Bagaimana keputusan sintetik *a priori* dimungkinkan?³⁰⁷

Semua keputusan estetik adalah keputusan tunggal, karena mereka menggabungkan predikat kepuasan bukan dengan konsep, melainkan dengan suatu wakilan empiris terberi. Dengan demikian, dalam keputusan estetik, kaidah universal yang sah bagi semua orang bukanlah kesukaan, tapi kesahihan universal kesukaan yang dipersepsi oleh akalbudi. Jika saya mempersepsi dan menilai suatu objek dengan kesukaan, itu adalah keputusan empiris. Tapi jika saya mendapatinya sebagai indah, maka itu adalah keputusan *a priori* yang secara niscaya membutuhkan adanya kepuasan semua orang.³⁰⁸

Kant menjelaskan bahwa dakuan universalitas keputusan citarasa didasarkan sepenuhnya pada dasar subjektif, yaitu bahwa pada semua manusia kondisi subjektif daya-daya adalah sama. Hal ini harus diakui kebenarannya, karena jika tidak, tak mungkin manusia dapat mengkomunikasikan wakilan atau kognisinya. Hubungan ini adalah syarat formal daya pertimbangan, sehingga korespondensi suatu wakilan dengan syarat tersebut harus diasumsikan sebagai sah bagi semua orang, *a priori*. Dengan demikian, kesukaan atau kebertujuan subjektif (*subjective purposiveness*) suatu wakilan bagi hubungan daya kognitif dalam menilai suatu objek terindra, secara umum dapat diharapkan dari semua orang.³⁰⁹

Menurut Kant, deduksi keputusan citarasa tidak memerlukan realitas objektif apapun dari suatu konsep, karena keindahan bukanlah konsep tentang suatu objek dan keputusan citarasa bukanlah keputusan kognisi. Ia hanya memberikan membenaran bahwa kita dapat mempraanggapkan syarat subjektif daya pertimbangan dalam diri semua orang adalah sama dengan yang kita dapati dalam diri kita dan hanya sejauh kita dengan tepat menundukkan objek terberi pada syarat-syarat itu.³¹⁰

³⁰⁷ Ibid., §36, 162-4.

³⁰⁸ Ibid., §37, 164-5.

³⁰⁹ Ibid., §38, 165-6.

³¹⁰ Ibid., §38, 166-7.

Walaupun Hume dan Kant merambah kedalaman yang berbeda, ternyata terdapat beberapa persamaan dalam pemikiran estetika mereka. Keduanya mengakui bahwa citarasa ada pada subjek, namun dibangkitkan oleh objek, atau bentuk atau kualitas tertentu pada objek. Dengan demikian, bagi keduanya, citarasa adalah universal dan sama bagi tiap orang. Penyimpangan organ atau daya pada subjeklah yang menimbulkan penyimpangan citarasa, demikian penjabaran Hume dan juga konsekuensi penalaran Kant.

Baik Hume maupun Kant berpendapat bahwa kaidah atau patokan citarasa merupakan sesuatu yang dibangun, dipelajari, dan diakumulasi dari pengalaman dan sumber-sumber yang telah ada sebelumnya; atau dalam istilah Kant, merupakan suatu suksesi. Keduanya juga bersepakat bahwa kaidah citarasa bukan hasil pemahaman. Perbedaannya adalah, Hume berkesimpulan bahwa kaidah citarasa bukan penalaran *a priori*, melainkan empiris. Sebaliknya, Kant menekankan bahwa keputusan estetik adalah sintetik *a priori*; dalam hal ini objek sebagai wakilan terberi berperan sebagai pengganti konsep.

Kant dapat mencapai kesimpulan itu karena ia membedakan kesukaan sebagai pengalaman empiris dengan keindahan sebagai keputusan estetik. Hume, tampaknya, lebih berfokus pada kesukaan yang ditimbulkan oleh objek pada organ atau daya subjek, sehingga ia gagal membedakan kesukaan dari keindahan. Sebagai hasilnya, ia menyimpulkan bahwa baku citarasa adalah selera orang yang memiliki organ sempurna. Tentu kesimpulan ini dapat digugat: Bagaimana mungkin subjek-subjek setara dapat menentukan subjek mana yang memiliki organ sempurna, yang selernya dapat didaku sebagai baku citarasa?

Di sisi lain, Kant mengatakan bahwa keindahan sebagai keputusan estetik tidak dapat disamakan dengan kesukaan sebagai keputusan empiris. Apakah dengan demikian indah dan kesukaan harus benar-benar dipisahkan? Aquinas berpendapat bahwa: “sesuatu disebut indah jika memberi kesenangan saat dipandang.”³¹¹ Baumgarten juga sependapat dengan Aquinas mengenai hal itu. Ia mengatakan: “tujuan indah adalah untuk menyukakan dan membangkitkan

³¹¹ “things are called beautiful which give delight on being seen.” Aquinas, *Philosophical Texts*, 77.

gairah.”³¹² Kant sendiri menegaskan bahwa: “Indah dan Sublim bersepakat dalam hal ini, yaitu bahwa keduanya menyukakan dalam diri mereka sendiri.”³¹³

Maka jelaslah bahwa bagi Kant, pada dirinya, indah memang menyukakan. Tapi jika pun indah membangkitkan kesukaan pada subjek yang mempersepsi, bukan rasa suka itu yang menentukan indah tidaknya suatu karya seni, karena jika demikian maka keputusan estetik hanyalah semata-mata keputusan indra. Keputusan estetik juga tidak boleh dijadikan semata-mata keputusan logis. Meredith mengatakan bahwa dengan “Analytic of the Beautiful” Kant bertujuan merumuskan konsep keputusan citarasa murni yang bebas dari analisis psikologis.³¹⁴ Itulah sebabnya Kant menyebutkan bahwa kenirminatan (*disinterestedness*) keputusan estetik adalah esensial. Bagi Kant, objek kepuasan nirminat itulah yang disebut ‘indah.’³¹⁵

Hegel sendiri membedakan beberapa cara subjek memahami suatu objek, atau beragam relasi antara yang indrawi dengan akalbudi. Ragam pemahaman terendah dan paling kurang sesuai bagi akalbudi adalah pemahaman indrawi murni: sekedar melihat, mendengar, merasa, tanpa berpikir. Dalam hal ini akalbudi tidak berhenti pada pemahaman akan benda-benda eksternal melulu dari pelihatan (*sight*) dan pendengaran. Ia menjadikan mereka objek untuk kodrat niskalanya sendiri yang kemudian tergerak untuk menjelma dalam benda-benda itu dengan bentuk indrawi yang bersesuaian dan berelasi dengan mereka melalui hasrat.³¹⁶

Lebih lanjut Hegel menjelaskan bahwa dalam relasinya dengan dunia luar, manusia tetap menjadi suatu partikular indrawi di atas benda-benda partikular lainnya. Ia tidak membuka akalbudinya pada mereka dengan gagasan umum sebagai makhluk berpikir, melainkan berelasi melalui naluri-naluri dan minat-minat tertentu pada objek tertentu tersebut, dan melestarikan diri dalam mereka dengan menggunakan, mengkonsumsi, dan mengorbankan mereka untuk kepuasan-dirinya. Dalam relasi negatif ini hasrat membutuhkan bukan sekedar

³¹² “*the aim of beauty itself is to please and excite a desire.*” Dikutip dalam Tolstoy, *What is Art?* 20.

³¹³ “*The Beautiful and the Sublime agree in this, that both please in themselves.*” Kant, *Critique of Judgment*, §23, 101.

³¹⁴ Meredith, “Last Stages,” *Critique of Aesthetic Judgment*, li.

³¹⁵ Kant, *Critique of Judgment*, §6, 55.

³¹⁶ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 68.

tampilan permukaan benda-benda eksternal, melainkan benda-benda tersebut dalam eksistensi indrawi konkretnya. Hasrat tak hendak membiarkan si objek ada dalam kebebasan. Nalurnya mendorong ia untuk memusnahkan kemerdekaan dan kebebasan benda-benda eksternal itu, dan menunjukkan bahwa mereka ada di sana hanya untuk dimusnahkan dan dikonsumsi. Tapi pada saat bersamaan, si subjek yang terlilit oleh minat hasratnya yang terbatas dan tak berharga, tidaklah bebas dalam dirinya, karena ia tidak menentukan dirinya terlepas dari universalitas dan rasionalitas eksternal kehendaknya. Maka Hegel menyimpulkan bahwa dalam relasi dengan dunia luar, subjek tidak bebas, karena secara esensial hasratnya tetap ditentukan oleh benda-benda dan terkait pada mereka.³¹⁷

Dalam pandangan Hegel, relasi hasrat ini tidak berlaku dalam hubungan manusia dengan karya seni. Ia membiarkannya ada sebagai objek yang bebas dan merdeka dan masuk dalam relasi dengannya, terlepas dari hasrat, sebagai suatu objek yang hanya menarik bagi sisi teoritis akalbudi. Untuk alasan inilah Hegel mengatakan bahwa karya seni, walau memiliki eksistensi indrawi, tidak membutuhkan eksistensi indrawi konkret dan kehidupan alami. Bahkan ia seharusnya tidak tinggal dalam tingkat itu, karena yang harus dipuaskannya hanyalah minat akalbudi dan karenanya ia harus membuang dari dirinya semua hasrat.³¹⁸

Selanjutnya Hegel menjelaskan ragam kedua cara ada eksternal berelasi dengan akalbudi, yaitu relasi teoretis murni dengan kecerdasan. Dalam refleksi teoretis tentang benda-benda, akalbudi tidak berminat mengonsumsi mereka sebagai partikular-partikular untuk memuaskan diri secara indrawi dan melestarikan diri melalui mereka, tapi untuk mengakrabi mereka dalam universalitasnya, menemukan jati diri dan hukum mereka, dan memikirkan mereka dalam bentuk konsep. Karenanya, Hegel beranggapan bahwa minat teoretis membiarkan benda-benda tunggal tetap ada dan menjauh dari mereka sebagai partikular-partikular indrawi, karena bukan partikularitas indrawi ini yang dicari oleh kecerdasan melalui refleksinya.³¹⁹

³¹⁷ Ibid., 68.

³¹⁸ Ibid., 69.

³¹⁹ Ibid., 70.

Sejajar dengan pandangan Kant, Hegel menjelaskan bahwa, tidak seperti hasrat, kecerdasan rasional bukan milik subjek individual, melainkan milik individu dalam kodrat universalnya. Selama manusia memiliki relasi dengan benda-benda dalam universalitasnya, maka nalar universalnyalah yang berusaha menemukan dirinya dalam alam dan mereproduksi esensi niskala benda-benda itu, yang walaupun eksistensinya indrawi, dasarnya adalah niskala, sehingga tak dapat secara langsung tampak. Minat teoretis ini dipuaskan oleh karya ilmu dalam bentuk ilmiahnya yang tidak lagi sama dengan seni. Walaupun ilmu berangkat dari benda indrawi dan mungkin memiliki gagasan indrawi mengenai benda itu: warna, bentuk, ukuran, dan sebagainya, benda indrawi terasing ini tidak mempunyai hubungan lebih jauh dengan akalbudi, karena kecerdasan mencari universal, hukum, pikiran, dan teori tentang objek. Hegel menjelaskan bahwa tak hanya mengabaikan hubungannya dengan benda itu sebagai individu terberi, kecerdasan bahkan mengalihragamkannya di dalam akalbudi: dari suatu objek konkret indra menjadi materi abstrak pikiran, sesuatu yang cukup berbeda dari si objek sebagai fenomena indrawi.³²⁰

Hegel berpendapat bahwa berbeda dengan ilmu, minat artistik tidak berlaku secara demikian. Refleksi artistik menerima karya seni sebagaimana ia menunjukkan diri sebagai objek eksternal dalam kesegeraan dan individualitas indrawinya: berpakaian warna, rupa, dan suara, atau sebagai persepsi terasing tunggal. Tidak seperti halnya ilmu, ia berupaya memahami tampilan objektif itu sebagai suatu teori universal melampaui tampilan segera objektivitas di hadapannya. Minat artistik membedakan diri dari minat praktis hasrat dalam hal ia membolehkan objeknya ada secara bebas dan dalam kemerdekaan, sedangkan hasrat menggunakan objeknya untuk melayani dirinya melalui pemusnahan. Di sisi lain, refleksi artistik berbeda dari pertimbangan teoretis kecerdasan ilmiah dalam hal ia meminati objeknya sebagai eksistensi individual dan tidak mengubahnya menjadi pikiran dan teori universal.³²¹

Kant membedakan keputusan estetik dari semata-mata keputusan indra dalam hal syarat kenirminatan, sedangkan Hegel membedakan minat artistik yang membolehkan objeknya memiliki ada bebas dari minat praktis yang

³²⁰ Ibid., 71.

³²¹ Ibid., 71-2.

mengonsumsi objeknya. Kant membedakan keputusan estetik dari semata-mata keputusan logis dalam hal ia tidak bersandar pada konsep tapi pada penginderaan, sedangkan Hegel membedakan refleksi artistik yang meminati objeknya sebagai suatu ada individual dari refleksi teoretis yang mengalihragamkan objeknya menjadi teori universal. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa pandangan Hegel dan Kant mengenai refleksi atau keputusan artistik adalah sejajar.

Lebih jauh Hegel menyimpulkan bahwa dalam aspek indrawi karya seni, akalbudi bukanlah mencari kerangka konkret materi ataupun pikiran universal dan ideal saja. Hegel berpendapat bahwa:

Yang diperlukannya adalah kehadiran indrawi yang, tanpa berhenti menjadi indrawi, harus dibebaskan dari perlengkapan kodrat materialnya semata-mata. Dengan demikian yang indrawi dalam karya seni ditinggikan ke tingkat sekedar kemiripan dalam perbandingan dengan eksistensi segera benda-benda di alam, dan karya seni menempati titik tengah antara yang indrawi segera dan pikiran ideal.³²²

Kemiripan indrawi menampilkan diri pada akalbudi secara eksternal sebagai rupa yang terlihat dan getaran benda-benda. Untuk itu, akalbudi harus membiarkan objeknya tak terjamah (secara fisik), tapi tidak juga masuk ke dalam esensi-dalam mereka (melalui pikiran abstrak). Jika ia melakukannya, maka eksistensi eksternal objek akan musnah. Karena alasan ini, aspek indrawi seni hanya merujuk pada dua indra teoretis, yaitu pelihatan dan pendengaran. Penciuman, perasa, dan peraba tidak dimasukkan sebagai sumber-sumber penikmatan artistik, karena ketiganya harus berurusan dengan materi dan kualitas indrawi segera. Hal ini tak dapat dilakukan dengan karya seni yang harus dijaga eksistensi mandiri aktualnya dan tidak memiliki relasi indrawi murni. Bagi Hegel, kesenangan yang didapat ketiga indra tersebut bukanlah keindahan seni.³²³

Baik Hume, Kant, maupun Hegel berpendapat bahwa keputusan estetik tidak hanya ada pada subjek, tapi juga melibatkan objek – dalam hal ini karya seni – yang dipersepsi. Schellekens menelaah tentang letak nilai estetik (*the locus of*

³²² *What it requires is sensuous presence which, while not ceasing to be sensuous, is to be liberated from the apparatus of its merely material nature. And thus the sensuous in works of art is exalted to the rank of a mere semblance in comparison with the immediate existence of things in nature, and the work of art occupies the mean between what is immediately sensuous and ideal thought. Ibid., 72.*

³²³ *Ibid., 72-4.*

the aesthetic) dalam disertasinya. Ia menyitir adanya dua anggapan: yang pertama, bahwa nilai estetik terletak pada objek yang diapresiasi; yang kedua, bahwa nilai estetik ada pada subjek yang mengalami. Schellekens berkesimpulan bahwa nilai estetik terletak pada relasi antara keduanya, yaitu dalam interaksi antara subjek yang mengalami dan objek yang dialami.³²⁴ Dengan demikian pertanyaan yang timbul adalah: “Apakah ada kualitas-kualitas tertentu yang memberikan nilai estetik pada karya seni, dan apakah kualitas-kualitas pada karya seni tersebut hanya membangkitkan keindahan atautkah juga kesubliman?”

2.2.3 Nilai Estetik: Antara Indah dan Sublim

Mengapung, meluncur, kemabukan yang manis
Sentuhlah aku, percayai aku, nikmati tiap sensasi
Biarkan mimpi dimulai, biarkan sisi gelapmu takluk
Pada kekuatan musik yang aku tulis
Kekuatan musik malam hari
— ANDREW LLOYD WEBBER³²⁵

Kant menjelaskan bahwa dalam hubungannya dengan rasa suka, suatu objek dapat diklasifikasi sebagai senang (*jucundum*), indah (*pulchrum*), sublim (*sublime*), atau baik secara mutlak (*honestum*). Senang dapat dimengerti melalui kuantitas, indah melalui kualitas, sublim melalui relasi, dan baik melalui modalitas. Indah adalah yang menyukakan dalam keputusan semata-mata, lepas dari kepentingan apapun. Sublim adalah yang seketika menyukakan melalui oposisinya dengan minat indra. Maka, kita dapat menggambarkan sublim sebagai suatu objek (alami) yang wakilannya menentukan akalbudi untuk berpikir tentang ketakterjangkauan alam sebagai suatu wakilan gagasan.³²⁶ Dengan klasifikasinya tersebut, maka Kant menyatakan bahwa bukan hanya indah yang menyukakan pada suatu objek. Tapi dalam kaitannya dengan karya seni, ia hanya menyebutkan tentang indah.³²⁷

³²⁴ Schellekens, *Reasonable Objectivism*, 25.

³²⁵ *Floating, falling, sweet intoxication / Touch me, trust me, savor each sensation / Let the dream begin, let your darker side give in / To the power of the music that I write / The power of the music of the night.* Andrew Lloyd Webber and Charles Hart, “The Music of the Night,” *Phantom of the Opera*. Phantom pada Christine Daaé. Terjemahan Bahasa Indonesia oleh penulis.

³²⁶ Kant, *Critique of Judgment*, §29, 132-4.

³²⁷ Kant menyebutkan ‘indah artistik,’ yaitu keputusan tentang suatu karya seni (lihat penjelasan di hal. 90) serta menyebutkan ‘semua musik instrumental’ sebagai contoh ‘indah bebas’ (lihat

Bagaimana dengan sublim, apakah suatu karya seni dapat memiliki kualitas yang menimbulkan kesubliman?

Dalam “Analytic of the Sublime,” Kant menjelaskan bahwa indah dan sublim memiliki kesamaan, yaitu bahwa keduanya: (1) menyukakan dalam dirinya sendiri; dan (2) mempraanggapkan keputusan refleksi, bukan keputusan indra atau keputusan logis. Keduanya juga memiliki perbedaan yang jelas. Indah, dalam kodratnya, adalah berhubungan dengan bentuk, yaitu memiliki batas-batas tertentu. Sebaliknya, sublim ditemukan dalam objek nirbentuk yang mewakili ketakberbatasan, tapi totalitasnya hadir dalam pikiran.³²⁸

Bagi Kant, indah dapat dianggap sebagai wakilan konsep taktentu pemahaman, sedangkan sublim adalah wakilan konsep taktentu nalar. Kepuasan dalam indah adalah wakilan kualitas, sedangkan dalam sublim adalah wakilan kuantitas. Jika indah melekat pada bentuk, maka sublim pada nirbentuk. Kesukaan dalam sublim dapat disebut sebagai kesukaan negatif. Namun, perbedaan paling menyolok antara keduanya, yang dicontohkan Kant di alam, adalah bahwa indah alami, dalam bentuknya, senantiasa membawa kebertujuan yang sesuai dengan daya pertimbangan kita, dan karenanya menghasilkan kepuasan. Sebaliknya, pada sublim, bentuk tampak melanggar tujuannya dan tak sesuai dengan daya khayal kita. Dengan demikian, banyak objek alam yang dapat dikatakan indah, tapi tak tepat menyebut suatu objek sublim; karena sublim bukan ada pada objek itu sendiri, tapi pada akalbudi yang sibuk dengan gagasan-gagasan lebih tinggi mengenai kebertujuan. Bagi keindahan alam, kita harus mencari suatu dasar di luar diri kita; tapi bagi sublim, kita harus mencarinya dalam diri kita, dalam sikap pikiran yang memperkenalkan kesubliman pada wakilan alam. Gagasan tentang sublim terpisah dari kebertujuan atau finalitas alam, karenanya teori tentang sublim adalah sekedar lampiran bagi keputusan estetis tentang finalitas.³²⁹

Memang Kant juga membahas keputusan mengenai indah dan sublim di alam dan seni. Ia menganggap alam lebih utama daripada seni, khususnya dalam

penjelasan di hal. 81). Ia menyebutkan ‘bangunan’ sebagai salah satu contoh ‘indah terikat’ bersama manusia dan kuda, tapi ‘bangunan’ di sini harus dibedakan dari arsitektur sebagai seni. Hegel hanya memasukkan arsitektur yang dimaksudkan sebagai tempat pemujaan atau ‘bait Allah’ ke dalam seni, dan ia dengan jelas membedakannya dari bangunan-bangunan yang ditujukan untuk kegunaan praktis.

³²⁸ Kant, *Critique of Judgment*, §23, 101-5.

³²⁹ Ibid.

hal sublim. Ia mengatakan bahwa: “sublim pada seni selalu dibatasi oleh syarat kesepakatan dengan alam.”³³⁰ Di sisi lain, Kant juga berpandangan bahwa semua bentuk indah, baik keindahan alam maupun indah artistik, dapat dipandang sebagai ungkapan gagasan artistik. Ini berarti bahwa benda-benda alami dapat menyingkap gagasan moral walaupun ia bukan hasil kegiatan termaksud manusia. Bagi Kant, indah ideal hanya ada pada keindahan manusia, yang merupakan: “ungkapan terlihat gagasan moral yang memimpin umat manusia.”³³¹

Kant juga menekankan bahwa sublim dinamis, yang merupakan wakilan tertinggi situasi moral, hanya dapat dialami oleh nalar yang berpikir. Sublim alami, menurut Kant, sesungguhnya tidak tepat untuk disebut sublim, karena dasarnya adalah pada kodrat manusia.³³² Maka, meskipun Kant memandang sublim alami merupakan model bagi sublim artistik, sesungguhnya manusia, dan bukan alam, yang merupakan sumber serta pusat indah dan sublim.

Dengan demikian, jelaslah bahwa Kant – walaupun juga menyinggung tentang sublim pada seni – terutama mempredikatkan sublim pada akalbudi manusia. Dengan mengatakan bahwa sublim adalah nirbentuk, maka sesungguhnya sublim dalam pengertian Kantian tidak tepat untuk digunakan sebagai kualitas pada suatu karya seni. Di sisi lain, Kant juga tidak menutup kemungkinan bahwa suatu karya seni dapat menimbulkan rasa sublim, walaupun ia memperingatkan bahwa untuk itu karya seni harus meniru alam. Dan sama seperti indah ideal hanya ada pada manusia, maka bagi Kant, sesungguhnya sublim ideal pun hanya pada manusia. Ini sejalan dengan tujuannya untuk mendaku universalitas moral pada diri manusia. Bagaimana pandangan penulis-penulis lain yang juga membahas tentang sublim?

Burke adalah salah seorang di antaranya. Dalam *Enquiry* ia banyak membahas tentang sublim dan membedakannya dari indah. Boulton menunjukkan adanya preferensi Burke terhadap sublim, yang dalam pandangan Burke:

³³⁰ “... the sublime of Art is always limited by the conditions of agreement with Nature.” Ibid., 102.

³³¹ “the visible expression of moral ideas, which inwardly govern human beings.” Dikutip dalam Guyer, *Kant*, 325.

³³² Ibid.

“menghasilkan emosi terkuat yang dapat dirasakan oleh akalbudi.”³³³ Burke berpendapat bahwa karena intensitasnya, sublim lebih menarik dibandingkan indah. Ia berpendapat bahwa sublim adalah pengalaman estetik yang sekaligus nirnalar (irasional) dan sangat kuat (*violent*).³³⁴

Di antara berbagai gairah yang dapat ditimbulkan oleh sublim, yang paling kuat atau berada pada tingkat tertinggi adalah takjub (*astonishment*). Di bawahnya adalah kagum (*admiration*), puja (*reverence*), dan hormat (*respect*).³³⁵ Setia pada pandangannya bahwa wilayah seni adalah daya khayal dan bukan nalar, Burke memandang sublim sebagai irasional dan emotif. Ini berlawanan dengan Kant yang memandang sublim justru membangkitkan nalar dan merangsangnya untuk berpikir, walaupun apa yang dipikirkannya itu adalah sesuatu yang mungkin tak terjangkau oleh nalar semata-mata. Tapi justru ketakterjangkauan itulah yang menjadikannya sublim. Dalam filsafat Kant, dalam interaksi antara daya khayal dan nalar itulah yang sublim dapat dikenali.

Burke menyebutkan hal-hal yang dapat menimbulkan sublim antara lain adalah teror; ketakjelasan (*obscurity*); kekuatan (*power*); kekurangan (*privation*); takhingga (*infinity*); pergantian (*succession*) dan keseragaman (*uniformity*); kesulitan (*difficulty*); serta kebesaran (*magnificence*). Secara khusus, ia menyebutkan tampaknya sublim adalah milik takhingga.³³⁶ Jika Burke memasukkan kebesaran ukuran maupun kekuatan sebagai sumber sublim, maka Dionysius Longinus, penulis Yunani abad pertama, justru membedakan sublim sejati dari sekedar kemegahan atau kekuatan. Dalam *Treatise on the Sublime* ia mengatakan mengenai sublim sejati sebagai berikut:

Karena akalbudi secara alami terangkat oleh sublim sejati, dan karenanya secara indrawi terpengaruh oleh belaiannya yang hidup, sehingga ia mengembang dalam gerakan dan dalam kebanggaan batin, seolah-olah apa yang baru didengar adalah hasil karyanya sendiri. ... Jika ia mendapatinya tak mampu menggerakkan jiwanya, atau mengangkat pikirannya; jika ia tak membawa pada akalbudinya gagasan-gagasan yang lebih besar daripada sekedar pesan yang disampaikan oleh suara yang terdengar, tapi yang dalam pemeriksaan seksama martabatnya

³³³ “*productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.*” Burke, *Enquiry*, 39.

³³⁴ Boulton, Introduction, *Enquiry*, by Burke, xxxvi-xxxviii.

³³⁵ Burke, *Enquiry*, 57.

³³⁶ *Ibid.*, 59-79.

berkurang dan menurun; ia dapat menyimpulkan, bahwa apapun yang menoreh tak lebih dalam daripada telinga, tak mungkin adalah sublim sejati.³³⁷

Bagi Longinus, sublim bukan sekedar menggugah indra, tapi justru melampaui indra. Sublim bekerja pada jiwa dan pikiran, pada akalbudi, dan membawa padanya gagasan-gagasan yang melampaui yang terindra. Longinus mengkontraskan sublim sejati dengan apa yang megah dan mencorong angkuh dengan kekuatannya, yang sekejap kemudian akan tenggelam dalam-dalam. Ia menyimpulkan bahwa: “sublim, indah, dan murni, adalah yang senantiasa menyukakan bagi semua orang.”³³⁸ Dengan kesimpulan ini ia tidak menekankan perbedaan antara indah dan sublim. Sebaliknya, dapat dikatakan bahwa bagi Longinus, sublim mencakup kualitas keindahan dan kemurnian.

Pembedaan Longinus antara sublim sejati dan semata-mata kemegahan adalah serupa dengan pandangan Hegel. Walaupun tidak secara khusus membahas tentang sublim, Hegel berbicara tentang sublim pada seni simbolik yang semata-mata berdasar atas kemegahan, kebesaran ukuran, atau kekuatan. Sublim pada seni simbolik, menurut Hegel, adalah sublim pada rupa yang tak memadai bagi isi yang diwakilkannya. Karena itu, sublim pada seni simbolik bukanlah sublim sejati, tapi lebih tepat disebut sebagai tak terukur (*immeasurable*).³³⁹ Sebaliknya, pada seni romantik sublim tidak lagi terletak pada rupa, tapi pada isi atau roh. Inilah yang sebenarnya sublim; tapi di sisi lain, rupa indrawi tak lagi mampu mewakilkannya secara layak. Berkebalikan dengan Longinus, Hegel tampaknya memandang bahwa sublim sudah tercakup dalam indah, karena indah sejati meliputi bukan saja rupa, tapi juga gagasan.

Burke memisahkan gairah-gairah utama (*leading passions*) ke dalam pelestarian-diri (*self-preservation*) dan kebermasyarakatan (*society*), yang secara

³³⁷ *For the mind is naturally elevated by the true sublime, and so sensibly affected with its lively strokes, that it swells in transport and an inward pride, as if what was only heard had been the product of its own invention. ... If he finds that it transports not his soul, nor exalts his thoughts; that it calls not up into his mind ideas more enlarged than what the mere sounds of the words convey, but on attentive examination its dignity lessens and declines; he may conclude, that whatever pierces no deeper than the ears, can never be the true Sublime.* Dionysius Longinus, *On the Sublime: Translated from the Greek, with Notes and Observations, and Some Account of the Life, Writings, and Character of the Author*, trans. William Smith (London: F. C. and J. Rivington, 1819), 64.

³³⁸ “sublime, beautiful, and genuine, which always pleases, and takes equally with all sorts of men.” Longinus, *On the Sublime*, 65.

³³⁹ Hegel, *Philosophy of Art*, trans. WM. M. Bryant, 4.

langsung berkaitan dengan permasalahan pusat dalam tulisannya, yaitu pembedaan antara sublim dan indah.³⁴⁰ Ia berpandangan bahwa sublim adalah wujud pelestarian-diri, sedangkan indah adalah wujud kebermasyarakatan. Sublim, sebagai rasa sakit yang menyenangkan (*delightful*), diperoleh dari gagasan tentang sakit dan bahaya, tanpa berada dalam situasi itu. Burke menjelaskan bahwa untuk merasakan sublim, kita harus berjarak dari sakit dan bahaya. Sedangkan indah, dalam pandangan Burke, adalah objek gairah-gairah kebermasyarakatan yang meliputi: cinta asmara dan simpati.³⁴¹

Tragedi, demikian penjelasan Burke, menimbulkan sublim jika kita ada di luarnya. Di sisi lain Burke berpendapat pula bahwa tragedi pada seni – ia mencontohkan lukisan, musik, dan puisi – tak dapat dibandingkan dengan tragedi dalam kehidupan sehari-hari. Bagaimana pun baiknya suatu seni tragedi, ia tetap dipersepsi sebagai tiruan dan tak mampu mewakili realitas. Bahkan Burke mengatakan bahwa semakin dekat ia pada realitas, semakin besar kekuatannya, tapi sebesar apapun kekuatan itu, ia tak pernah mencapai realitas yang diwakilkannya.³⁴² Dengan demikian, sublim pada seni tragedi tak akan mampu menyamai sublim yang dibangkitkan oleh tragedi kehidupan nyata.

Pandangan Burke bahwa tragedi dalam seni adalah tiruan realitas yang tak akan pernah bisa menyamainya bertolak belakang dengan pandangan Nietzsche. Dalam *The Birth of Tragedy* (1872) Nietzsche menulis tentang keyakinannya bahwa:

Seni bukan sekedar tiruan realitas alam, tapi sejatinya suatu suplemen metafisis bagi realitas alam, ditempatkan bersamanya untuk penaklukkannya. Mitos tragis, sejauh ia benar-benar milik seni, juga berperanserta sepenuhnya dalam tujuan metafisis mengalihragamkan seni secara umum³⁴³

³⁴⁰ Boulton, Introduction, *Enquiry*, by Burke, xxxvi-xxxvii.

³⁴¹ Burke, *Enquiry*, 51-2.

³⁴² Ibid., 46-50.

³⁴³ *Art is not merely an imitation of the reality of nature, but in truth a metaphysical supplement to the reality of nature, placed alongside thereof for its conquest. Tragic myth, in so far as it really belongs to art, also fully participates in this transfiguring metaphysical purpose of art in general.* Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: or Hellenism and Pessimism*, 1872, trans. WM. A. Haussmann, 1909, *The Complete Works of Friedrich Nietzsche: The First Complete and Authorised English Translation*, vol. 1, ed. Oscar Levy, 3rd edn., (London: George Allen and Unwin, 1923), §24, 182.

Bagi Nietzsche, seni tragedi adalah ‘suatu penghiburan metafisis’ (*der metaphysische Trost* atau *the metaphysical consolation*)³⁴⁴, bahkan ia menegaskan bahwa:

Penghiburan metafisis bahwa, ... walaupun perubahan fenomena terus-menerus terjadi, kehidupan pada dasarnya adalah kuat dan menyukakan secara tak termusnahkan, penghiburan ini tampak dengan penerangan ragawi sebagai paduan suara satirik, sebagai paduan suara makhluk-makhluk alami, yang hidup tak terpunahkan karena ia ada di balik semua kebudayaan, dan yang, walaupun generasi dan sejarah bangsa-bangsa berubah tanpa henti, tetap sama untuk selamanya.³⁴⁵

Pandangan Nietzsche bahwa seni tragedi melampaui realitas sejalan dengan pendapatnya tentang eksistensi dunia sebagai fenomena artistik. Ia mengatakan bahwa:

Seni – dan bukan moralitas – ditetapkan sebagai kegiatan metafisis sewajarnya manusia; ... sehingga eksistensi dunia dibenarkan hanya sebagai suatu fenomena artistik.³⁴⁶

Gugatan Nietzsche atas moralitas – khususnya moralitas Kristiani – inilah yang menjiwai hasratnya akan suatu ‘seni baru, seni penghiburan metafisis, tragedi,’ yang disebutnya seni Dionysian. Seni Dionysian, bagi Nietzsche, adalah seni yang memandang dunia ini dan kehidupan ini sebagai esensial dan menyukakan, dalam oposisi dengan pandangan Kristiani yang – dalam anggapan Nietzsche – menganggapnya sia-sia dan lebih mengutamakan dunia ‘lain’ dan kehidupan ‘lain’ yang kekal.

³⁴⁴ Ian Johnston menerjemahkan “*der metaphysische Trost*” sebagai “*the metaphysical consolation*”. Lihat Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Project Gutenberg (Jan. 2005), <http://www.gutenberg2000.de/nietzsche/tragoedi/tragoedi.htm>, 108 serta Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*, trans. Ian Johnston (Jan. 2009), http://records.viu.ca/~johnstoi/nietzsche/tragedy_all.htm, n. pag.

³⁴⁵ *The metaphysical comfort, - with which, ..., every true tragedy dismisses us – that, in spite of the perpetual change of phenomena, life at bottom is indestructibly powerful and pleasurable, this comfort appears with corporeal lucidity as the satyric chorus, as the chorus of natural beings, who live ineradicable as it were behind all civilisation, and who, in spite of the ceaseless change of generations and the history of nations, remain for ever the same.* Nietzsche, *Birth of Tragedy*, trans. Haussmann, 60-1.

³⁴⁶ *Art – and not morality – is set down as the properly metaphysical activity of man; ... that the existence of the world is justified only as an aesthetic phenomenon.* Friedrich Nietzsche, “An Attempt at Self Criticism,” 1886, *Birth of Tragedy*, trans. Haussmann, §5, 8.

Seni Dionysian adalah suara pemirsa (*spectator*) yang memberikan hiburan pada karakter utama yang memiliki kehidupan tragis. Nietzsche menyebutkan Oedipus sebagai karakter paling menyedihkan dalam tragedi Yunani: ia membunuh ayah kandungnya; menikahi ibunya; dan memecahkan teka-teki sphinx. Tragedi Oedipus membisikkan pada telinga kita kebijakan Dionysian, bahwa barangsiapa dengan pengetahuannya menihilkan alam, akan mengalami pula keterkoyakan alam dalam dirinya, demikian penjelasan Nietzsche.³⁴⁷ Oedipus adalah karakter Apollonian. Semua dialog, atau puisi, dalam tragedi Yunani adalah seni Apollonian yang menampilkan kesederhanaan dan keindahan. Sebaliknya, paduan suara (*chorus*) yang menampilkan keceriaan adalah suara pemirsa yang memberikan hiburan pada sang pahlawan tragis (*tragic hero*). Musik paduan suara itulah seni Dionysian yang disebutkan oleh Nietzsche. Maka ia menyimpulkan bahwa asal muasal tragedi Yunani adalah paduan suara dan pahlawan tragis, sehingga tragedi Yunani adalah ungkapan kait kelindan dua dorongan artistik, Apollonian dan Dionysian.³⁴⁸

Jika Burke mengelompokkan tragedi ke dalam gairah pelestarian-diri yang menimbulkan sublim, apakah Nietzsche – yang mengatakan bahwa seni Apollonian adalah indah – juga menyandarkan seni Dionysian pada pengertian tentang sublim? Sokel mengatakan bahwa untuk memahami Nietzsche kita harus mulai dengan Arthur Schopenhauer, karena Nietzsche berutang pada Schopenhauer untuk pondasi pemikirannya.³⁴⁹ Schopenhauer – bertolak dari Kant – membedakan sublim dari indah. Jika indah memiliki ciri kenirminatan dan ketanpakehendakan (*will-lessness*) yang pasif dan tenang, maka sublim bangkit melalui kontras antara ketanpamakanan dan ketergantungan kita sebagai subjek berkehendak dan kesadaran bahwa kita adalah subjek mengetahui murni (*pure subject of knowing*).³⁵⁰

Pada sublim, subjek estetik merobek dirinya sendiri dari hubungan antara objek dan kehendak melalui ‘peninggian bebas’ (*free exaltation*) yang dalam

³⁴⁷ Nietzsche, *Birth of Tragedy*, trans. Haussmann, §9, 75.

³⁴⁸ *Ibid.*, §12, 94.

³⁴⁹ Walter H. Sokel, “On the Dionysian in Nietzsche,” *New Literary History* 36, no. 4, *On Exploring Language in Philosophy, Poetry, and History* (Autumn, 2005): 502.

³⁵⁰ Bart Vandenabeele, “Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime,” *Journal of Aesthetic Education* 37, no. 1 (Spring, 2003): 91-2.

pandangan Schopenhauer: “bukan hanya harus dimenangkan oleh kesadaran, tapi bahkan dipeliharanya.”³⁵¹ Adapun musik, bagi Schopenhauer, bukan sekedar tiruan ada, tapi suara ada. Musik adalah seni sublim *par excellence*, penggandaan langsung ada-pada-dirinya, yaitu kehendak.³⁵² Dalam pandangan Schopenhauer, musik adalah: “penggandaan yang asli yang tak pernah dapat mewakili dirinya secara langsung.”³⁵³

Seni Apolonian dan Dionysian Nietzsche memang dimulai dari perbedaan Schopenhauer tentang indah dan sublim, tapi ia tidak sepenuhnya berpegang pada pandangan Schopenhauer. Nietzsche mengatakan bahwa dalam seni Dionysian subjek mengalami *Rausch*³⁵⁴ yaitu kemabukan (*intoxication*) atau tepatnya ekstasi (*ecstasy, rapture*) dan “dengan sukacita menembus keutuhan alam”³⁵⁵, sehingga “manusia bukan lagi seniman; ia telah menjadi karya seni”.³⁵⁶ Vandenabeele berpendapat bahwa pandangan Nietzsche tentang kelupadirian (*self-forgetfulness*) dan perusakan-diri sepenuhnya (*total self-destruction*) dalam penyatuan dengan realitas utuh ini adalah ‘jebakan’ Dionysian yang dihindari oleh Schopenhauer.³⁵⁷

Sublim pada seni Dionysian Nietzsche dapat ditelusuri hingga Burke, karena pandangan Schopenhauer tentang sublim sangat dekat pada Burke, bahkan jika dibandingkan dengan kedekatannya pada Kant. Vandenabeele menjelaskan kedekatan Schopenhauer pada pemahaman Burke tentang sublim yang tampak pada karakteristik sublim yang antara lain meliputi: teror, kekurangan (*privation*), serta pembebasan (*liberation*).³⁵⁸ Dengan demikian dapat dipahami bahwa

³⁵¹ “*must not only be won by consciousness, but also maintained.*” Ibid., 91.

³⁵² Ibid., 103.

³⁵³ “*the copy of an original that can itself never be represented directly.*” Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, I, 257 sebagaimana dikutip dalam Vandenabeele, “Schopenhauer,” 103.

³⁵⁴ Sebenarnya *Rausch* dalam pengertian keadaan Dionysian (*Dionysian state*) lebih tepat diterjemahkan sebagai *rapture* atau *ecstasy* daripada *intoxication*. Staten mengatakan bahwa “baik Golffing maupun Kaufmann mungkin secara agak menyesatkan menerjemahkan *Rausch* sebagai ‘kemabukan’” (*both Golffing and Kaufmann perhaps somewhat misleadingly translate as ‘intoxication’*). Henry Staten, “The Birth of Tragedy: Reconstructed,” *Studies in Romanticism* 29, no. 1, Nietzsche and Romanticism (Spring, 1990), 16.

³⁵⁵ “*joyfully penetrating the whole of nature*”. Nietzsche, *Birth of Tragedy*, I, 17 sebagaimana dikutip dalam Vandenabeele, “Schopenhauer,” 101.

³⁵⁶ “*Man is no longer an artist, but a work of art*”. Nietzsche, *Birth of Tragedy*, I, 18 sebagaimana dikutip dalam Vandenabeele, “Schopenhauer,” 100.

³⁵⁷ Vandenabeele, “Schopenhauer,” 100.

³⁵⁸ Ibid., 94-5.

penilaian Nietzsche atas seni tragedi pun melampaui penilaian Burke, yaitu bukan sekedar tiruan realitas, tapi penakluk realitas.

Kekukuhan pendapat Nietzsche bahwa seni bukanlah tiruan realitas serupa dengan pandangan Hegel bahwa seni bukanlah tiruan alam. Bagaimanakah perbandingan pandangan antara kedua filsuf tersebut, terutama dalam kaitannya dengan indah dan sublim dalam tragedi? Rosenstein mencatat pengakuan Nietzsche bahwa *The Birth of Tragedy* “secara mencurigakan berbau Hegelian.”³⁵⁹ Bagaimana pun juga, jika tujuan Hegel adalah memberikan perlakuan ilmiah yang layak bagi seni dan menempatkannya dalam satu wilayah dengan agama dan filsafat, maka Nietzsche menolak apapun yang lebih superior daripada seni, karena baginya seni adalah ‘kegenapan eksistensi’ (*consummation of existence*).³⁶⁰ Maka jika Hegel – yang juga banyak membahas tragedi-tragedi Sophocles dalam *Philosophy of Art*, termasuk “Oedipus Rex” dan “Antigone” – memandang bahwa tragedi membuat realitas terpahami, bagi Nietzsche tragedi membuat realitas bukan saja terpahami, tapi bahkan tertanggungkan (*bearable*) dan terbenarkan (*justifiable*).³⁶¹ Jika pendekatan Hegel adalah epistemologis, maka seperti Schopenhauer, pendekatan Nietzsche adalah psikologis.

Hegel tidak terlalu mempermasalahkan perbedaan antara indah dan sublim, yang lebih merupakan perbedaan psikologis, karena minat utamanya adalah pada indah ontik, yaitu Ideal yang merupakan kesatuan antara isi rohani dan rupa indrawi. Melalui indah ontik itulah kebenaran diungkapkan pada kesadaran, karena itu Hegel menempatkan seni sebagai bagian sistem filsafatnya. Sebaliknya, Nietzsche memandang seni dari dalam dan menyimpulkannya sebagai kegiatan metafisis tertinggi manusia.

Rosenstein menyatakan bahwa pandangan Nietzsche tentang seni Apollonian dan Dionysian, indah dan sublim, dapat disejajarkan dengan pandangan Heraklitus tentang realitas sebagai rentetan kutub-kutub berlawanan yang diseimbangkan melalui konflik. Pada Nietzsche, indah dan sublim adalah dua kutub yang berhubungan secara dialektis. Tapi berbeda dengan Hegel,

³⁵⁹ “*smells suspiciously Hegelian.*” Leon Rosenstein, “Metaphysical Foundations of the Theories of Tragedy in Hegel and Nietzsche,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 4 (Summer, 1970): 525.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid.

dialektika Nietzsche adalah pengulangan abadi (*eternal recurrence*).³⁶² Maka jika sublim sudah tersirat dalam indah Ideal Hegel, keduanya tak terpisahkan dalam pandangan Nietzsche.

Perlu ditambahkan pula di sini bahwa – dalam kaitannya dengan pandangan Kant dan Schopenhauer tentang sublim – Vandenabeele menjelaskan bahwa walaupun secara sepintas pernyataan Kant bahwa sublim adalah “sekedar tambahan bagi keputusan estetika kita,” sebenarnya jika dicermati pernyataannya yang lain (dalam Introduction) bahwa *Critique of Judgment* adalah ‘jembatan’ antara yang teoretis dan praktis, antara objek pengetahuan dan kehendak bebas, maka sublim adalah esensial bagi apresiasi estetika Kant. Sejalan dengan itu, pernyataan Schopenhauer bahwa secara umum sublim “adalah identik dengan indah” kecuali adanya penambahan pada sublim, yaitu peninggian melampaui hubungan kejam (*hostile relation*) antara objek dan kehendak, juga tak dapat dimaknai terlepas dari konteks pemikiran utuhnya.³⁶³ Bagi Schopenhauer, ketanpakehendakan dan kenirminatan adalah pusat perbedaan antara indah dan sublim. Sublim, bagi Schopenhauer, adalah kait kelindan antara sukacita dan sengsara yang tak terpisahkan, yang memungkinkan subjek untuk berhadapan dengan kehendak tanpa dimusnahkan olehnya.³⁶⁴

Pandangan Schopenhauer ini serupa dengan penjelasan Hegel mengenai kapasitas seni untuk menjinakkan kebrutalan hasrat sebagai naluri untuk memuaskan keinginan. Seni, sekalipun menampilkan keliaran gairah manusia, tetap memungkinkan kesadaran untuk mengambil jarak dari dirinya sendiri, dan dengan demikian mampu mengatasi kelemahannya.³⁶⁵ Hegel menjelaskan bahwa peningkatan dari yang laten atau potensial menjadi pengetahuan sadar-diri menghasilkan suatu perbedaan yang dahsyat, suatu perbedaan takhingga seperti yang memisahkan manusia dari binatang. Manusia adalah hewan, tapi bahkan dalam fungsi hewannya ia tidak terpasung dalam yang laten dan potensial seperti binatang, melainkan menyadari, mempelajari, dan mengangkat mereka menjadi ilmu sadar-diri. Hegel menjelaskan bahwa dengan cara ini manusia mematahkan

³⁶² Ibid., 527-8.

³⁶³ “*a mere appendix to our aesthetic judging,*” “*is identical with the feeling of the beautiful.*” Vandenabeele, “Schopenhauer,” 90-1.

³⁶⁴ Ibid., 104.

³⁶⁵ Lihat hal. 34-5.

batas antara sekedar potensial dan kesadaran langsung sehingga dengan mengetahui bahwa ia adalah hewan, ia berhenti menjadi hewan, dan sebagai akalbudi ia mencapai pengetahuan-diri.³⁶⁶

Dari pembahasan di atas, dapat disimpulkan bahwa rasa indah dan sublim keduanya bisa ada dalam karya seni. Hegel tidak menolak perbedaan, dan persamaan, antara indah dan sublim dalam seni, tapi ia tidak pula membahasnya secara rinci. Minat utama Hegel memang adalah indah ontik, yaitu Ideal, sebagai ungkapan kebenaran, yaitu pada saat isi rohani dan rupa indrawi mencapai kesatuan. Rasa indah atau sublim yang mungkin dibangkitkan oleh karya seni yang Ideal bukan objek bahasan utama estetika Hegel. Namun dengan mengabaikan hubungan antara indah ontik tersebut dengan rasa indah dan sublim yang berkelindan dengan keputusan estetik atau apresiasi seni, Hegel tidak dapat menjelaskan cara indah dalam seni dipersepsi. Padahal, sesuai pendapat Hegel bahwa tampilan adalah esensial bagi keindahan seni dan gagasan indah tak bisa menjadi ada konkret tanpa rupa artistik indrawi, maka indah dalam seni harus bisa dipersepsi dan, pada akhirnya, dipahami. Hegel sendiri menyatakan bahwa “kebenaran tak bisa ada, jika ia tidak menjadi kebenaran bagi subjek.”³⁶⁷ Agar kebenaran yang diungkapkan oleh seni bisa sampai pada kesadaran – dan dengan demikian menjadi kebenaran – maka indah harus bisa dipersepsi dan dipahami. Maka pertanyaan selanjutnya adalah: “Bagaimana keindahan suatu karya seni dapat dipersepsi?”

³⁶⁶ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 153.

³⁶⁷ Lihat hal. 80.

2.3 Yang Indah Melahirkan Keindahan

Pandanglah cakrawala, bumi, laut, dan semua yang bersinar dari atas, atau merayap di bawah, atau terbang atau berenang; mereka punya bentuk karena mereka punya bilangan: ambil itu dari mereka, maka mereka adalah nihil. Jadi, dari apakah mereka, kalau bukan dari Dia yang darinya bilangan ada; karena keberadaan mereka adalah di dalam proporsi saat mereka terbilang? Dan juga, manusia seniman dalam segala bentuk ragawi punya bilangan dalam seni yang mereka kerjakan; dan tangan dan perkakas bergerak dalam kerja, sampai ia yang terbentuk di luar menunjuk pada cahaya bilangan yang di dalam, memperoleh pemenuhan sejauh mungkin, dan menyukakan: bagi hakim batiniah yang memandang pada bilangan-bilangan adikodrati melalui indra yang menafsirkan.

— ST. AGUSTINUS³⁶⁸

Aristoteles berpendapat bahwa kualitas-kualitas yang harus ada agar suatu karya seni dapat dikatakan indah adalah tatanan (*order*), skala (*scale*), dan kesatuan (*unity*).³⁶⁹ Senada dengan Aristoteles, Aquinas dalam *Summa Theologica* 1.a, xxxix, 8 ia menyebutkan tiga syarat yang diperlukan untuk keindahan, yaitu:

Tiga syarat bagi keindahan: pertama, integritas atau kelengkapan, karena sesuatu yang terpecah adalah buruk; kedua, proporsi dan laras yang tepat; ketiga, kecerahan dan warna.³⁷⁰

Aristoteles dan Aquinas sepakat mengenai kesatuan dan proporsi (yang mencakup juga tatanan dan skala), sedangkan Aquinas menambahkan cahaya dan warna pada syarat-syarat keindahan. Ditilik dari penerapannya pada seni secara umum, maka syarat ketiga Aquinas tersebut tidak berlaku untuk musik dan puisi. Dengan demikian, dalam hal syarat keindahan seni secara umum, pandangan keduanya

³⁶⁸ *Look upon the firmament, the earth, the sea, and whatever in them shines from above, or creeps beneath, or flies or swims; they have forms because they have numbers: take away these things from them, and they will be nothing. From what, therefore, are they unless from Him from whom number is; since existence is to them in proportion as they are numbered? And too, human artisans of all corporeal forms have numbers in their art to which they adapt their works; and hands and instruments move in working, until that which is formed without, referred to that light of number which is within, obtains completion in so far as is possible, and is pleasing: to the internal judge gazing upon supernatural numbers through the interpreting sense.* Augustine, *De Libero Arbitrio* II, XVI, 41-43- c. 1263-64 sebagaimana dikutip dalam Emmanuel Chapman, *St. Augustine's Philosophy of Beauty*, Ph.D. Thesis, University of Toronto (May 1934), 81.

³⁶⁹ Aristoteles, *Poetics*, 163-7.

³⁷⁰ *Three conditions of beauty: first, integrity or completeness, for broken things are ugly; second, due proportion and harmony; third, brightness and colour.* Aquinas, *Philosophical Texts*, 78.

adalah sama.

Filsafat keindahan Agustinus berpusat pada konsepnya tentang bilangan, bentuk, kesatuan, dan tatanan yang berulang dan berkelindan. Chapman mengatakan bahwa dari sudut mana pun konsep itu dianalisis, akan sampai pada asas pamuncaknya, yaitu doktrin Agustinus tentang penerangan ilahi (*divine illumination*). Menurut doktrin ini, objek estetik adalah penerangan yang berasal dari bilangan, bentuk, kesatuan, dan tatanan yang bercahaya dalam keindahan dan merupakan suatu sintesis unsur-unsur estetik formal dan penerangan. Kebenaran keputusan estetik membutuhkan penerangan noetik. Seni adalah suatu penerangan yang mengintegrasikan cahaya-cahaya tatanan noetik dan tatanan pembuatan.³⁷¹ Dalam *De Ordine*, Agustinus menyatakan bahwa:

Menjelajahi langit dan bumi, nalar menemukan bahwa hanya indah yang menyukakan dan yang menyukakan dari indah adalah bentuk; dalam bentuk, proporsi; dan dalam proporsi, bilangan.³⁷²

Bagi Agustinus, bilangan bukan hanya unsur estetik, tapi hadir dalam semua benda dan menentukan status ontologis benda-benda itu.³⁷³ Selanjutnya ia menandai dan menyadari bahwa di dalam benda-benda ada keindahan yang berasal dari keseluruhan bentuk, dan ada juga keindahan lain yang berasal dari korespondensi timbal balik dan semadinya antara bagian dengan keseluruhan.³⁷⁴ Jelas bahwa di sini Agustinus sedang mendefinisikan proporsi sebagai asal muasal keindahan dalam benda-benda yang menyukakan bagi manusia.

Sebagaimana diuraikan di atas, Agustinus telah melihat hubungan antara keseluruhan dan bagian serta kelindannya dengan keindahan. Secara lebih konkret, kelindan antara indah, proporsi, keseluruhan, dan bagian itu dijelaskan oleh Baumgarten. Ia mendefinisikan indah sebagai:

³⁷¹ Chapman, *Augustine's Philosophy of Beauty*, 7.

³⁷² *Hinc est profecta in oculorum opes, et terram coelisque collustrans, sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensionis, in dimensionibus numeros.* Augustine, *De Ordine*, II, XV, 42; V.32, c.1014 dalam Chapman, *Augustine's Philosophy of Beauty*, 133. Diterjemahkan ke dalam Bahasa Indonesia oleh penulis dari terjemahan Bahasa Inggris oleh Chapman (58): *Searching the heavens and earth, reason finds beauty only pleasing and what pleases it in beauty is form, in form, proportion, and in proportion, number.*

³⁷³ Chapman, *Augustine's Philosophy of Beauty*, 58.

³⁷⁴ Augustine, *Confessions*, IV.XIII.20, 80.

Suatu munasabah atau korespondensi, yaitu suatu tatanan bagian-bagian dalam saling hubungan satu sama lain dan dalam hubungan mereka dengan keseluruhan.³⁷⁵

Agustinus menyebutkan adanya empat unsur keindahan, yaitu: bilangan, bentuk, kesatuan dan turunannya (laras, proporsi, setangkup), serta tatanan. Dalam doktrin indrawinya, ia mengatakan bahwa:

Indra menikmati apa yang berproporsi sesuai baginya karena asas kesukaan, yaitu bahwa kesepakatan selalu menghasilkan kesukaan, dan sebaliknya ketaksepakatan menghasilkan ketaksukaan. Indra menemukan kesukaan dalam benda-benda yang berproporsi serupa dengannya, karena indra, memiliki bilangannya sendiri dan dapat dipandang sebagai ukuran dan proporsi, adalah semacam nalar.³⁷⁶

Agustinus mengakui keindahan suatu warna atau suara tunggal, tapi baginya dalam hal itu nalar tak berperan. Hanya melalui laras dan proporsilah nalar ambil bagian dalam estetika, seperti ditegaskannya:

Objek yang menarik bagi mata disebut indah, dan yang menarik bagi telinga disebut selaras jika nalar memimpin dalam ukuran yang tepat; tapi nalar tak hadir ketika mata disenangkan oleh suatu warna yang indah atau telinga bersukacita oleh satu suara murni tunggal, karena dalam kesukaan pelihatan dan pendengaran itu nalar tidak diwujudkan, kecuali jika proporsi dan laras ditemukan.³⁷⁷

Penjelasan Agustinus di atas dapat disejajarkan dengan teori Kant mengenai keputusan estetik. Jika bagi Kant keterlibatan nalar dalam permainan bebas dengan daya khayal pada suatu keputusan estetik mempersyaratkan tiadanya

³⁷⁵ ... a correspondence, i.e. an order of the parts in their mutual relations to each other and in their relation to the whole. Tolstoy, *What is Art?* 20.

³⁷⁶ The senses enjoy whatever is suitably proportioned to them by reason of the pleasure principle that agreement always produces pleasure and disagreement its opposite displeasure. Sense derives pleasure from things duly proportioned as being similar to itself, for sense, having its own numbers and in a way being measure and proportion, is a kind of reason. Augustine, *De Musica*, VI, V, 8-15; P.L. V.32, c. 1167-71 sebagaimana dikutip dalam Chapman, *St. Augustine's Philosophy of Beauty*, 15-6.

³⁷⁷ The object which strikes the eyes agreeably is called beautiful, and that which strikes the ears is called harmonious when reason presides in right measure; but reason does not come in when the eye is flattered by a beautiful colour or the ear is rejoiced by a single pure sound since in the pleasures of sight and hearing reason is not manifested unless proportion and harmony are found. Augustine, *De Ordine*, II, 32; P.L. v.32, col. 1010 sebagaimana dikutip dalam Chapman, *St. Augustine's Philosophy of Beauty*, 17.

konsep atau tujuan, maka bagi Agustinus keterlibatan nalar dalam keputusan estetik mempersyaratkan adanya proporsi dan laras. Pandangan ini sejalan dengan uraiannya tentang pentingnya bilangan dan kesatuan bagi keindahan. Dan bagi Agustinus, sumber bilangan adalah Allah, yang adalah juga sumber keindahan.

Jelaslah bahwa indah dalam seni terutama dipersepsi melalui proporsi. Fideler mencatat bahwa bilangan, laras, dan proporsi adalah tiga hal yang sangat penting dan tak terpisahkan dalam kosmologi Pythagorean-Platonik. Laras atau *harmonia* mewujudkan perpaduan ekstrem-ekstrem melalui asas proporsi.³⁷⁸ Bagaimanakah kelindan antara bilangan, laras, dan proporsi? Apa sajakah unsur-unsur substansial proporsi? Bagian berikut akan menelaah pertanyaan-pertanyaan tersebut.

2.3.1 Tatanan dan Kerumitan

Dalam masa pemerintahan Kaisar Agustus, seorang penulis teori seni Romawi, Marcus Vitruvius Pollio, menulis *De Architectura* yang kemudian menjadi sangat terkenal dan berpengaruh, bukan hanya pada masa itu, tapi juga bagi banyak generasi sesudahnya. *De Architectura* diperkirakan ditulis antara tahun 20-11 S.M.³⁷⁹ Frings menyebutkan *De Architectura Libri Decem*, judul lengkapnya, ditulis antara tahun 33-22 S.M.,³⁸⁰ sedangkan Anderson, Spiers, dan Ashby sebagaimana dikutip Padovan memperkirakan buku itu dipersembahkan pada Agustus sekitar tahun 25 S.M.³⁸¹ Vitruvius sendiri adalah seorang arsitek, tapi satu-satunya bangunan yang diketahui sebagai rancangannya hanyalah basilika di Fanum. Ia dipandang sebagai penerus tradisi arsitektur Yunani.

Knight mencatat bahwa dalam *De Architectura* Vitruvius merinci lima asas komposisi yang meliputi: (1) utilitas atau tatanan (*ordinatio*, *taxis* atau *ordonnance*); (2) proporsi, laras, dan setangkup; (3) disposisi (*dispositio* atau *disposition*) atau penataan dan konstruksi bentuk-bentuk, kecenderungan

³⁷⁸ David Fideler, *Jesus Christ, Son of God: Ancient Cosmology and Early Christian Symbolism* (Wheaton, Illinois: Quest Books, 1993), 69.

³⁷⁹ Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 40.

³⁸⁰ Marcus Frings, "The Golden Section in Architectural Theory," *Nexus Network Journal* 4, no.1 (2002): 9.

³⁸¹ Anderson et. al., *The Architecture of Ancient Rome*, 1972, 26 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 156.

penyebaran (*diathesis*); (4) sebaran bentuk-bentuk dalam gaya berbeda atau distribusi/ekonomi (*distributio* atau *oikonomia*); dan (5) dekor (*decor* atau *decorum*).³⁸² Sedikit berbeda dengan Knight, Van der Laan mencatat bahwa Vitruvius menyebutkan enam “asas mendasar” arsitektur, yaitu: (1) tatanan (*ordinatio* atau *taxis*); (2) disposisi (*dispositio* atau *diathesis*); (3) irama (*eurythmia* atau *rhythm*); (4) setangkup (*symmetria* atau *symmetry*); (5) hiasan (*décor* atau *decorum*); dan (6) sebaran/distribusi/ekonomi (*distributio* atau *oikonomia*).

Definisi Vitruvius atas asas-asas tersebut sangat mirip, sehingga sulit membedakan satu asas dengan asas lainnya. Van der Laan menyimpulkan bahwa bagi Vitruvius setangkup dan irama adalah aspek-aspek tatanan (*taxis* atau *ordonansi*), sedangkan dekor atau dekorum dan ekonomi adalah aspek kembar disposisi. Dengan demikian, dalam pandangan Van der Laan, hanya ada dua asas utama, yaitu tatanan dan disposisi. Tatanan mengacu pada kuantitas dan disposisi mengacu pada kualitas. Tatanan mencakup irama, yang menentukan rupa suatu benda individual, dan setangkup, yang menentukan skala relatifnya terhadap benda lain. Kedua aspek ini berhubungan dengan syarat-syarat universal suatu bangunan. Disposisi mencakup dekorum, yaitu gaya bangunan, dan ekonomi, yaitu penataan praktis. Disposisi berhubungan dengan syarat-syarat spesifik – estetik atau praktis – suatu bangunan.³⁸³

Vitruvius mendefinisikan proporsi sebagai:

Suatu hubungan timbal-balik antar ukuran anggota-anggota dalam suatu keseluruhan karya, dan keseluruhan terhadap suatu bagian tertentu yang dipilih sebagai acuan. Dari sini dihasilkan asas setangkup.³⁸⁴

Sedangkan setangkup sendiri didefinisikan oleh Vitruvius sebagai:

³⁸² Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 40. Bandingkan dengan Padovan, *Proportion*, 158 yang – mengutip Hans Van der Laan – menyebutkan adanya enam “asas mendasar” arsitektur dari Vitruvius, meliputi: *ordinatio*, *taxis*, atau tatanan; *disposition*, *diathesis*, atau disposisi; *eurythmia*; *symmetria*; *décor* atau *decorum*; dan *distributio*, *oikonomia*, atau ekonomi. Dalam Knight, *eurythmia* dan *symmetria* dianggap sebagai asas yang sama, yaitu asas kedua: proporsi, laras, dan setangkup.

³⁸³ Padovan, *Proportion*, 159.

³⁸⁴ *Proportion is a correspondence among the measures of the members of an entire work, and of the whole to a certain part selected as standard. From this result the principles of symmetry.* Ibid., 162.

Kesepakatan bersama yang semadinya antar anggota-anggota suatu bangunan, dan hubungan, sesuai dengan suatu bagian tertentu yang dipilih sebagai baku, antara bagian-bagian terpisah terhadap figur bangunan secara keseluruhan.³⁸⁵

Kedua definisi tersebut sangat serupa, sehingga sulit untuk mengatakan apakah proporsi dan setangkup adalah sama, ataukah yang satu meliputi yang lain.

Pada bagian berikutnya, Vitruvius mengatakan bahwa:

Tanpa setangkup dan proporsi, tak mungkin ada asas-asas rancangan kuil; yaitu tak ada hubungan presisi antar bagian-bagiannya, seperti pada seorang manusia yang terupa dengan baik.³⁸⁶

Memang Vitruvius menerapkan definisi setangkup pada proporsi ‘manusia yang terupa dengan baik’ (*a well shaped man*), yang diasumsikannya setinggi enam kaki, atau sama dengan manusia moduler Le Corbusier.³⁸⁷

Sekalipun secara umum disepakati sebagai penulis Romawi yang menyuarakan tradisi Yunani, banyak perbedaan pendapat mengenai keandalan paparan Vitruvius; apakah teori arsitektur Yunani benar-benar terwakilkan dengan baik dalam tulisannya, atau hanya pantulan yang tak sempurna? Terminologi yang kabur dalam buku itu menimbulkan banyak perbedaan tafsir. Selain tafsiran Van der Laan, misalnya, juga ada spekulasi P.H. Scholfield bahwa *proportio* mungkin mengacu pada ‘besaran bagian-bagian sebagai pecahan keseluruhan,’ *symmetria* mengacu pada ‘besaran sebagai kelipatan suatu modul atau bagian terkecil,’ dan *eurythmia* sebagai “kharisma yang disebabkan adanya ‘pengulangan ritmis nisbah yang sama’.”³⁸⁸

Di sisi lain, Wittkower akhirnya berkesimpulan bahwa karya Vitruvius tidak mengandung teori proporsi sejati.³⁸⁹ Frings sependapat dengan Wittkower

³⁸⁵ *Symmetry is the proper mutual agreement between the members of the building, and the relation, in accordance with a certain part selected as standard, of the separate parts to the figure of the building as a whole.* Ibid., 162.

³⁸⁶ *Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple; that is, if there is no precise relation between its members, as in the case of those of a well shaped man.* Ibid., 162.

³⁸⁷ Ibid., 163.

³⁸⁸ Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture*, 20 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 157.

³⁸⁹ Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1952, 120 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 157.

bahwa Vitruvius masih jauh dari pengembangan suatu sistem proporsi yang meyakinkan, namun ia juga mengakui bahwa tulisan Vitruvius merupakan suatu upaya penting untuk menyatukan beragam metode yang diturunkan dari tradisi Yunani dan Romawi. Frings mencatat bahwa Vitruvius tidak banyak membahas geometri; satu-satunya geometri canggih yang ada dalam *De Architectura Libri Decem* hanyalah *ad quadratum*. Vitruvius juga tidak menyebutkan irisan kaca dalam bukunya itu.³⁹⁰

Seorang penulis Romawi-Yunani lain, Philostratus, yang hidup sekitar abad ke-2 dan ke-3, dalam bukunya *Eikones* (Citra-Citra), merujuk pada gagasan kuno bahwa kunci seni lukis adalah ‘setangkup,’ yaitu: “suatu keselarasan atau kesetimbangan antara wilayah yang di luar dan di dalam.”³⁹¹ Dengan demikian, terdapat perbedaan antara definisi ‘setangkup’ pada Vitruvius dan Philostratus, tapi keduanya memiliki kesamaan, yaitu dalam hal adanya ‘kesepakatan, kesejajaran, atau keselarasan’ dalam suatu hubungan tertentu. Yang berbeda adalah subjek-subjek hubungan itu. Jika Vitruvius melihat setangkup dalam hubungan antar bagian serta antara bagian dan keseluruhan dengan memperhatikan suatu bagian baku tertentu, maka Philostratus melihat setangkup dalam hubungan antara unsur-unsur pembentuk seni, yaitu ‘isi’ dan ‘wakilan’; yang di dalam dan yang di luar; yang internal dan yang eksternal. Tampaknya, pemikiran Romawi-Yunani kuno inilah yang bangkit kembali pada abad ke-18 dan ke-19, seperti tampak antara lain pada Hirt dan Hegel.

Padovan mendefinisikan sistem proporsi arsitektural sebagai metode penataan hubungan-hubungan antara ukuran-ukuran dalam sebuah bangunan, termasuk rupa-rupa dua dan tiga dimensi yang dibentuk oleh ukuran-ukuran tersebut. Tujuannya adalah untuk mencapai kesatuan dalam kelipatan unsur-unsur yang berbeda.³⁹² Dengan demikian ada dua unsur penting dalam proporsi, yaitu (1) tatanan (*order*); dan (2) kompleksitas (*complexity*) atau kerumitan.

Dalam bukunya *Aesthetic Measure* (1933), pakar matematika Amerika George D. Birkhoff memperlakukan tatanan dan kerumitan sebagai dua hal yang

³⁹⁰ Frings, “Golden Section,” 10.

³⁹¹ *A harmony or balance of the spheres of the outward and the inward*. Knight, *Philosophy of the Beautiful*, 42.

³⁹² Padovan, *Proportion*, 40.

berlawanan. Menurutnya, Ukuran (*Measure*), yaitu ukuran estetik, sama dengan Tatanan (*Order*) dibagi Kerumitan (*Complexity*) atau $M = O/C$. Nilai estetik suatu objek adalah berbanding lurus dengan derajat tatanannya dan berbanding terbalik dengan kompleksitasnya. Menurut Padovan, eliminasi kerumitan justru cenderung membawa pada kekacauan atau ketakteraturan. Keseragaman, pengulangan satu unsur tunggal, secara paradoks adalah antitesis tatanan. Jika keseragaman menjadi mutlak dan kerumitan mendekati nul, maka seperti lembar kosong atau ruang hampa, tak ada lagi yang tertinggal untuk ditata.³⁹³

Sebaliknya, Padovan mengatakan bahwa ketiadaan tatanan bukanlah kerumitan melainkan kebingungan. Sama seperti tatanan perlu kerumitan untuk terjelma, kerumitan perlu tatanan untuk terpahami. E.H. Gombrich, menarik gagasan dari Karl Popper dan Konrad Lorenz, mengatakan bahwa mekanisme yang mengaktifkan rasa tatanan memiliki akar biologis yang dalam. Untuk dapat menafsir dan bertahan hidup di lingkungan yang keras, tiap organisme memiliki ‘harapan akan kelaziman’ yang tertanam dalam dirinya. Ia secara berkesinambungan mencari kelaziman pola-pola tatanan di sekitarnya, yang dapat diserap ke dalam kegiatannya. Jika lingkungan sekitar kekurangan kerumitan atau keanekaan, maka harapan akan kelaziman selalu terpenuhi, dan mekanisme perseptual dipadamkan; pada saat itulah kita mengalami kebosanan. Maka kesenangan (*delight*), dalam pandangan Gombrich dalam *The Sense of Order* (1984), terletak di antara kebosanan dan kebingungan. Sasaran sistem-sistem proporsi dapat dijabarkan sebagai penciptaan suatu kerumitan tertata. Tatanan dan kerumitan adalah dua kutub kembar fenomena yang sama. Yang satu tak bisa ada tanpa yang lain, dan nilai estetik adalah ukuran keduanya. Persamaan Birkhoff, karenanya, harus ditulis ulang, seperti usul psikolog H.J. Eysenck, sebagai $M = OC$.³⁹⁴

Dapat disimpulkan bahwa dalam proporsi terkandung dua unsur yang dapat dipandang sebagai dua kutub, yaitu tatanan dan kerumitan. Kedua kutub tersebut saling bertolak belakang namun saling membutuhkan; yang satu tak bisa ada tanpa yang lain, sehingga keduanya harus ada dalam keseimbangan. Kedua kutub proporsi ini dapat disejajarkan dengan kedua kutub tragedi Nietzsche, yaitu

³⁹³ Ibid., 40-1.

³⁹⁴ Ibid., 41-2.

Apollonian dan Dionysian, indah dan sublim. Sokel menjelaskan bahwa individu Apollonian adalah lawan keseluruhan Dionysian, tapi sesungguhnya keduanya adalah dua manifestasi suatu keseluruhan tunggal, yaitu kehidupan. Maka dilihat dari sudut pandang keseluruhan atau totalitas, individu Apollonian dan paduan suara Dionysian adalah satu. Lebih jauh Sokel menerangkan bahwa kedua kutub berlawanan itu, dari sudut pandang dialektika Hegel, adalah *aufgehoben*, dua momen berbeda satu keseluruhan.³⁹⁵

Sokel berpendapat bahwa individu Apollonian dan paduan suara Dionysian menampilkan diri dalam hubungan proporsional yang ketat. Semakin agung individu, semakin ia dikuasai oleh kehendak (*will*), dan semakin tragis kejatuhannya. Tapi semakin tragis kejatuhan, semakin kuat pula pemastian-kembali (*reassertion*) kehidupan melalui dan di dalam paduan suara. Dalam tragedi, proporsionalitas dan keintiman antara kematian dan kehidupan, individu dan keseluruhan, menampilkan dirinya.³⁹⁶ Proporsi pada tragedi, dengan demikian, juga dapat dipersepsi melalui keseimbangan antara Apollonian dan Dionysian, antara puisi dan musik.

Jika indra mempersepsi indah dan sublim dalam seni melalui tatanan dan kerumitan, bagaimana nalar memahami Ideal, satunya isi rohani dan rupa indrawi itu? Pembahasan selanjutnya adalah penelusuran upaya nalar untuk memahami indah dalam seni melalui proporsi matematis, yaitu proporsi yang dijelaskan melalui geometri dan aritmetika.

2.3.2 Bilangan dan Geometri

Ruang secara intrinsik ‘terhitung,’ dan karenanya terukur, namun penemuan bahwa diagonal suatu bujursangkar adalah tak tersebanding (*incommensurable*) dengan sisi-sisinya telah mengoyak gambar sederhana yang indah tentang dunia, seperti ajaran kaum Pythagorean mengenai satuan-satuan tak terbagi yang menyusun dunia. Menghitung dan mengukur, bilangan dan geometri, tak lagi termunasabah sempurna. Dalam *Physics* dan juga *Metaphysics*, Aristoteles bergelut dengan masalah-masalah yang timbul akibat kesinambungan ruang dan

³⁹⁵ Sokel, “Dionysian,” 515. Lihat penjelasan di hal. 110-1.

³⁹⁶ Ibid.

waktu serta kesulitan untuk menentukan satuan-satuan dan kesatuan dalam kesinambungan ini. Walaupun menolak doktrin Pythagoras bahwa bilangan adalah unsur utama seluruh alam, Aristoteles beranggapan bahwa unit-unit numeris diperlukan secara praktis untuk mengkuantifikasi lingkungan sekitar kita. Sebagai pengganti konsep Pythagorean tentang satuan-satuan fisik penyusun jagad raya, Aristoteles menawarkan gagasan yang lebih pragmatik: satuan-satuan nominal yang kita rencanakan dan terapkan pada dunia eksternal untuk meraih dan menangani kesinambungan tak terukurnya.³⁹⁷

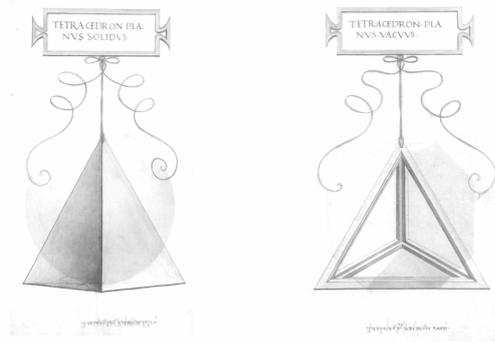
Sama seperti kaum Pythagorean, Plato juga menyatakan dalam *Timaeus* bahwa bentuk yang paling sempurna adalah proporsi geometris berkesinambungan, karena tiap terma dalam proporsi itu terhubung dengan terma sesudahnya melalui nisbah yang sama dan sinambung.³⁹⁸ Dalam *Timaeus* Plato menggunakan dua macam matematika Pythagorean. Ia menjelaskan dan membagi jiwa-dunia (*world-soul*) berdasarkan nisbah numeris yang diturunkan dari interval harmonis skala musik Yunani. Ketika membahas mengenai pengaturan kekacauan (*chaos*), Plato berpaling pada konfigurasi geometris yang dipandanginya paling sempurna, yaitu tetrahedron, oktahedron, kubus, ikosahedron, dan dodekahedron, ke-lima padatan regular yang memiliki sisi, permukaan, dan sudut yang sama. Segitiga samasisi merupakan unsur dasar dalam konstruksi tetrahedron, oktahedron, dan ikosahedron. Bujursangkar pada kubus juga dapat dibagi secara diagonal menjadi dua segitiga siku-siku samakaki. Dodekahedron terdiri dari duabelas pentagon, dan pentagon dibentuk dari segitiga-segitiga samakaki dengan sudut 72° dan 36° .³⁹⁹ (Lihat gambar 2.1 sampai dengan 2.5).⁴⁰⁰

³⁹⁷ Padovan, *Proportion*, 42-3.

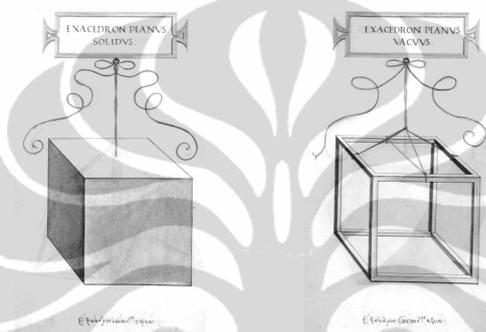
³⁹⁸ Fideler, *Sun of God*, 69.

³⁹⁹ Wittkower, "The Changing Concept," 200.

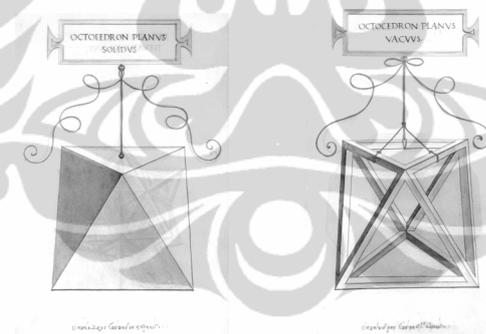
⁴⁰⁰ Gambar 2.1 – 2.5 adalah ilustrasi Leonardo da Vinci dalam *Divina Proportione* Pacioli. Dikutip dalam Frank J. Swetz, "Leonardo da Vinci's Geometric Sketches," *MathDL: The MAA Mathematical Sciences Digital Library*, <<http://mathdl.maa.org/mathDL/46/?pa=content&sa=viewDocument&nodeId=2559&pf=1>>, n. pag.



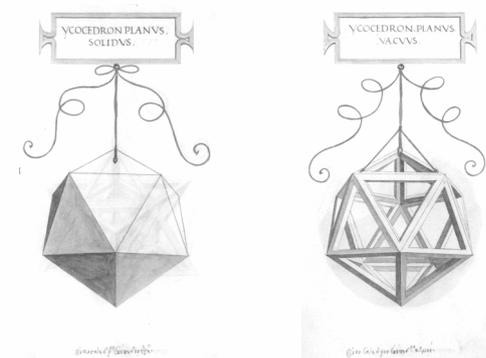
Gambar 2.1 “Tetrahedron” Leonardo da Vinci



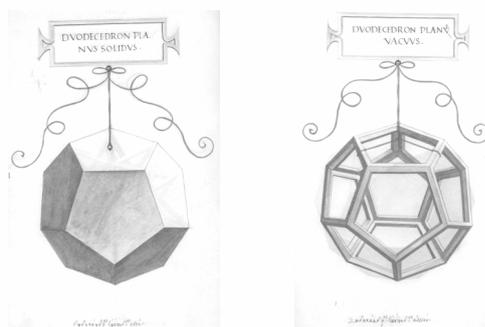
Gambar 2.2 “Kubus” atau “Heksahedron” Leonardo da Vinci



Gambar 2.3 “Oktahedron” Leonardo da Vinci



Gambar 2.4 “Ikosahedron” Leonardo da Vinci



Gambar 2.5 “Dodekahedron” Leonardo da Vinci

Perjumpaan kembali peradaban Barat dengan budaya Yunani yang terjadi sekitar tahun 1100 mewariskan proporsi matematis Timaeian, walaupun *Timaeus* karya Plato hanya ditemukan dalam bentuk fragmen.⁴⁰¹ Wittkower mengatakan bahwa bentuk-bentuk geometris Pythagorean-Platonik tersebut menjadi dasar bagi estetika abad pertengahan, bersama dengan turunannya seperti oktagon dan dekagon. Ia menduga pengaruh besar bentuk-bentuk dasar tersebut terhadap konsep proporsi di Eropa disebabkan oleh penekanan Plato atas arti emosional mereka.⁴⁰² Selanjutnya Wittkower menyimpulkan bahwa:

Jika Abad Pertengahan menyukai geometri Pythagorean-Platonik, maka periode Renaisans dan pasca-Renaisans lebih menyukai sisi aritmetik tradisi yang sama.⁴⁰³

Benarkah geometri berjaya pada abad pertengahan? Umberto Eco menekankan kepentingan simbolik bilangan dalam pemikiran abad ke-12, terutama dalam gagasan Vitruvian tentang manusia kuadrat (*homo quadratus*) yang disebutkan dalam *De Architectura*. Ia menulis:

Menurut teori *homo quadratus*, bilangan adalah asas jagad raya, dan bilangan memiliki makna simbolis yang berdasarkan hubungan timbal-balik yang sekaligus numeris dan estetis Vitruvius berpendapat bahwa empat adalah angka manusia, karena jarak antar lengan-lengan yang terentang sama dengan tingginya Empat adalah angka bagi kesempurnaan moral, dan manusia yang

⁴⁰¹ Padovan, *Proportion*, 176.

⁴⁰² Wittkower, “The Changing Concept,” 200-1.

⁴⁰³ *While the Middle Ages favored Pythagorean-Platonic geometry, the Renaissance and post-Renaissance periods preferred the arithmetical side of the same tradition.* Ibid., 201.

bergumul untuk mencapai kesempurnaan moral adalah manusia “tetragonal”. Tapi *homo quadratus* adalah juga manusia pentagonal, Bilangan lima ditemukan pada manusia, karena jika ujung-ujung tubuhnya dihubungkan dengan garis lurus, akan terbentuk sebuah pentagon...⁴⁰⁴

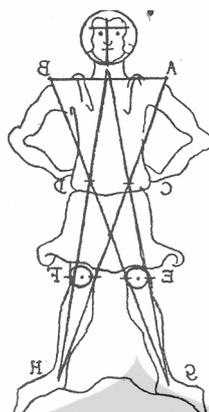
Di sini, kembali kita menemukan contoh terjemahan langsung bilangan ke dalam simbol mistis. Jauh sebelum Renaisans, Vitruvius telah memperkenalkan hubungan timbal-balik antara mikrokosmos dan makrokosmos serta sentralitas manusia dalam jagadraya Allah.

Manusia pentagonal yang disebutkan oleh Eco adalah gambar yang terdapat pada buku catatan Villard de Honnecourt sekitar 1220/25-1230/35 (lihat gambar 2.1), serta gambar Leonardo da Vinci yang sangat terkenal, yang dibuat sekitar 1485-90 (lihat gambar 2.2). Padovan membandingkan kedua gambar itu, dan menunjukkan perbedaan nyata antara keduanya yang berakar pada kuatnya pengaruh bilangan, dan bukan geometri, pada gambar de Honnecourt. Berlawanan dengan pendapat Wittkower bahwa Abad Pertengahan menyukai geometri sedangkan Renaisans lebih memilih bilangan, Padovan menyimpulkan bahwa bilanganlah yang memerintah dunia Gothik, bukan geometri.⁴⁰⁵ Kesimpulan Padovan ini sesuai dengan pendapat Stevens bahwa abad pertengahan mencintai bilangan, sebagai bagian warisan Platonik yang diturunkan melalui Agustinus dari Plato dan kaum Pythagorean.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ According to the theory of *homo quadratus*, number is the principle of the universe, and numbers possess symbolical meanings which are grounded in correspondences at once numerical and aesthetic. ... Vitruvius taught that four was the number of man, because the distance between his extended arms was the same as his height. ... Four was the number of moral perfection, and men experienced in the struggle for moral perfection were called ‘tertragonal’. However, *homo quadratus* was also pentagonal, ... The number five was found in man, for if the extremities of his body were joined by straight lines they formed a pentagon Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, trans. Hugh Bredin, 1986, 35-36 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 177.

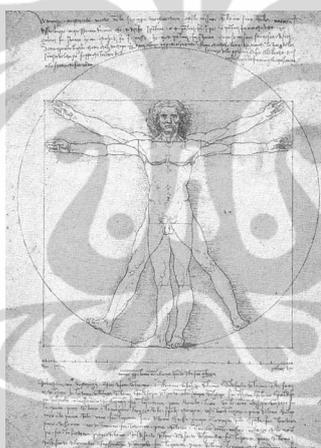
⁴⁰⁵ Padovan, *Proportion*, 177-8.

⁴⁰⁶ Gary Stevens, *The Reasoning Architect: Mathematic and Science in Design*, International edn. (Singapore: McGraw-Hill, 1990), 129.



Gambar 2.6 Manusia Pentagonal Villard de Honnecourt

Sumber: Padovan, *Proportion*, 178.



Gambar 2.7 Manusia Vitruvian Leonardo da Vinci

Sumber: Livio, *Golden Ratio*, 134.

Berdasarkan sumbernya, geometri atau bilangan, Wittkower membuat pembedaan mendasar dua keluarga sistem proporsi yang disebutnya sebagai kelas proporsi ‘geometrik’ dan ‘aritmetik.’ Pembagian serupa disebut oleh Jay Hambidge sebagai setangkup ‘dinamik’ dan ‘statik.’ Padovan berpendapat bahwa klasifikasi Wittkower dan Hambidge, yang secara garis besar serupa, adalah menyesatkan. Perbedaan yang signifikan bukanlah antar dua kelas sistem, geometris dan numeris, tapi dua cara yang dapat ditempuh untuk menghasilkan

semua sistem, yaitu melalui geometri dan bilangan.⁴⁰⁷ Padovan berkesimpulan bahwa semua sistem proporsi pada dasarnya dapat diungkapkan secara geometris atau aritmetis. Kedua sumber kembar tersebut, geometri dan aritmetika, dapat memberi kesatuan asasi pada sistem proporsi, karena nyatanya mereka bukan sistem-sistem terpisah, tapi ragam dari satu pola.⁴⁰⁸

Apa pendapat Hegel – yang, secara kurang tepat, filsafatnya sering dipandang sebagai Platonik⁴⁰⁹ – mengenai pandangan Pythagorean-Platonik tersebut? Hegel mengkritik filsafat bilangan Pythagoras yang tidak melangkah lebih jauh untuk menggapai pemikiran murni. Bagi Hegel, pemikiran tentang bilangan tak memadai untuk menjelaskan konsep tertentu atau esensi benda-benda. Ia menolak ajaran Pythagoras bahwa esensi benda-benda adalah bilangan. Walaupun ia mengakui bahwa secara tak terbantahkan sangat penting bagi ilmu untuk menelusuri fenomena-fenomena sampai pada bilangan-bilangan tertentu yang atasnya mereka didasarkan, tapi sama sekali tak dapat dibolehkan memandang karakterisasi pemikiran secara keseluruhan sebagai semata-mata numeris. Lebih jauh ia mengatakan bahwa menganggap penting berbagai macam bilangan – bahwa bilangan tertentu menyingkap suatu makna tertentu – memang, sampai pada batas tertentu, merupakan kesenangan naif, tapi hal itu juga merupakan suatu tanda kurangnya sumber daya intelektual. Yang penting dalam filsafat bukanlah apa yang engkau dapat pikirkan, tapi apa yang engkau pikirkan: udara murni pemikiran haruslah dicari di dalam pemikiran itu sendiri, bukan dalam simbol-simbol yang dipilih secara arbitri.⁴¹⁰

Kritik Hegel terhadap simbolisme bilangan dan mistisisme bilangan Pythagorean-Platonik memang beralasan. Tapi di sisi lain, bilangan dan geometri dapat dipandang sebagai upaya nalar untuk memahami objek yang dipersepsinya. Kant mengatakan bahwa ruang dan waktu adalah forma murni intuisi terindra

⁴⁰⁷ Ibid., 46.

⁴⁰⁸ Ibid., 47-57.

⁴⁰⁹ Beiser menjelaskan bahwa dalam hal metafisika Hegel, pembacaan inflasioner (*inflationary*) atau berlebihan (*exorbitant*) akan menghasilkan anggapan bahwa Hegel adalah seorang Platonis. Sebaliknya, pembacaan deflasioner (*deflationary*) atau reduksionis (*reductionist*) akan menjadikan Hegel seorang nominalis yang mereduksi semua universal menjadi partikular. Beiser berpendapat kedua pandangan itu tidak tepat, karena bagi Hegel, universal adalah pertama dalam urutan penjelasan, sedangkan partikular pertama dalam urutan eksistensi. Lihat Beiser, *Hegel*, 56.

⁴¹⁰ Hegel, *Logic*, 198.

yang memungkinkan kognisi sintetik *a priori* dalam matematika.⁴¹¹ Geometri, demikian penjelasan Whitehead, adalah ungkapan karakteristik logis hubungan antar ‘objek’ atau ‘kejadian’ (*event*) yang merupakan sumber bagi corak-corak (*properties*) ruang.⁴¹² Dalam pandangan Whitehead ruang dan waktu bertunas dari akar yang sama, dan fakta puncak pengalaman (*the ultimate fact of experience*) adalah suatu fakta ruangwaktu.⁴¹³ Penjelasan Whitehead ini menunjukkan bahwa nalar memahami ruangwaktu dalam bentuk geometri dan bilangan. Proporsi matematis yang dapat ditampilkan dalam bentuk geometri maupun bilangan adalah abstraksi nalar atas hubungan-hubungan antar ruangwaktu dalam persepsi indrawi suatu karya seni.

Berbicara tentang ruangwaktu adalah berbicara juga tentang keseluruhan dan bagian.⁴¹⁴ Apakah proporsi juga berbicara tentang keseluruhan dan bagian? Apa hubungan antara keseluruhan dan bagian dalam proporsi? Pembahasan selanjutnya adalah mengenai keseluruhan dan bagian serta hubungan-hubungannya, sebagai upaya untuk lebih menjelaskan pengertian dan esensi proporsi dalam seni.

2.3.3 Keseluruhan dan Bagian

Padovan mencatat bahwa karya arsitek Romawi Vitruvius, *De Architectura*, merupakan sumber terdekat pada teori arsitektur Yunani yang dapat ditemukan. Karya-karya sebelumnya, yang ditulis pada sekitar masa pembangunan Parthenon, telah hilang. Walau menulis terutama tentang arsitektur Italia, tapi Vitruvius membahas suatu masa pada waktu arsitektur Etrusko-Italik telah pudar oleh pengaruh arsitektur Yunani, sementara arsitektur Romawi belum terbentuk.

⁴¹¹ Guyer, *Kant*, 53. Tesis “Transcendental Aesthetic” yang merupakan Bagian Pertama *Critique of Pure Reason* adalah bahwa ruang dan waktu merupakan forma murni seluruh wakilan terindra objek-objek, dan karenanya adalah sumber kognisi sintetik *a priori* dalam matematika murni maupun terapan. Dakuan bahwa ruang dan waktu tak lain hanyalah forma-forma esensial wakilan kita atas benda-benda inilah yang disebut sebagai doktrin “idealisme transendental” (*transcendental idealism*) Kant.

⁴¹² Alfred North Whitehead, *The Concept of Nature*, 1920, Great Books in Philosophy (New York: Prometheus Books, 2004), 36. Ruang dipandang sebagai jarak antar objek dalam teori ruang mutlak dan jarak antar kejadian – seperti juga waktu – dalam teori ruangwaktu nisbi.

⁴¹³ *Ibid.*, 132.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 58. Whitehead menjelaskan bahwa durasi (*duration*) dapat dipandang sebagai keseluruhan, sedangkan bagian adalah suatu kejadian yang mengikuti dan diikuti oleh kejadian-kejadian lain. Suatu durasi adalah juga bagian dari durasi yang lebih besar, yang dapat dipandang sebagai keseluruhan.

Dengan demikian, Padovan berpendapat bahwa paparan Vitruvius tentang proporsi, yang merupakan bagian paling teoretis dalam bukunya, sangat dekat dengan tradisi Yunani.⁴¹⁵

Pada buku III *De Architectura* Vitruvius menulis tentang bagian yang paling menarik perhatian, yaitu proporsi. Menurutnya, proporsi – yang disamakannya dengan setangkup – memiliki tiga persyaratan: (1) ukuran-ukuran seluruh bagian dan keseluruhan harus bermunasabah satu sama lain; (2) harus ada hubungan langsung antara keseluruhan atau ukuran terbesar dan bagian atau modul; (3) ukuran-ukuran setiap bagian harus terkait dengan keseluruhan dan dengan modul (yaitu bagian terkecil – pen.).⁴¹⁶ Di sini terdapat tiga kata kunci bagi proporsi, yaitu: keseluruhan, bagian, dan hubungan.

Dalam penjelasannya mengenai kesatuan sebagai salah satu unsur keindahan – bersama bilangan, bentuk, dan tatanan – Agustinus mengatakan:

Untuk menjadi sejatinya berbentuk adalah untuk menjadi suatu keseluruhan, dan sepanjang suatu benda memiliki keutuhan ia adalah indah, karena setiap bentuk keindahan berasal dari kesatuan.⁴¹⁷

Lebih lanjut ia berpendapat bahwa “keindahan objek-objek material tidak terletak pada kebesaran atau ukuran, tapi pada keutuhan yang dihasilkan oleh proporsi dan laras bagian-bagian”⁴¹⁸ Dalam teorinya ini Agustinus menekankan pula hubungan antara keseluruhan dan bagian sebagai syarat keindahan.

Aquinas, yang menyebut proporsi sebagai salah satu syarat keindahan,⁴¹⁹ juga menulis mengenai proporsi sebagai berikut:

Orang mengharapkan suatu penyebab terbaik untuk menghasilkan suatu dampak yang terbaik bagi keseluruhan. Namun, ini tidak berarti bahwa tiap bagian adalah terbaik jika berdiri sendiri, tapi hanya dalam proporsi terhadap keseluruhan.⁴²⁰

⁴¹⁵ Padovan, *Proportion*, 156.

⁴¹⁶ Ibid., 162.

⁴¹⁷ *To be truly formed is to become a whole, and in so far as a thing has wholeness it is beautiful, for every form of beauty proceeds from unity.* Dikutip dalam Chapman, *St. Augustine's Philosophy of Beauty*, 177.

⁴¹⁸ “*The beauty of material objects does not consist in greatness or size, but in wholeness produced by proportion and harmony or parts*” Dikutip dalam *ibid.*, 178.

⁴¹⁹ Lihat uraian di hal. 113.

⁴²⁰ *One expects the best cause to produce an effect which is best on the whole. However, this does not mean that each part is best when taken in isolation by itself, but only in proportion to the whole.* Aquinas, *Philosophical Texts*, Summa Theologica 1a, xlvii, 2, ad I, 64.

Demikian pula definisi Baumgarten bahwa indah adalah suatu tatanan atau hubungan antar bagian dan antara bagian dan keseluruhan. Menurut definisi ini, indah dan proporsi adalah sama secara esensial.

Dalam “Doctrines of Being” Hegel menyebutkan bahwa beragam jenis tumbuhan dan hewan, baik secara keseluruhan maupun pada bagian-bagiannya, memiliki suatu ukuran tertentu. Namun perlu diperhatikan bahwa bentuk-bentuk yang lebih taksempurna, yaitu mereka yang pada akhirnya tersingkir dari alam inorganik, dapat dibedakan dari bentuk-bentuk yang lebih tinggi berdasarkan tingkat ketaktertentuan ukuran yang lebih besar.⁴²¹ Di sini Hegel menjelaskan bahwa ukuran, baik secara kualitas maupun kuantitas, adalah esensial bagi semua makhluk. Dengan kata lain, ia berbicara tentang pentingnya proporsi, secara ontologis, bagi suatu ada.

Selanjutnya ia juga menjelaskan tentang hubungan antara keseluruhan dan bagian sebagai berikut:

Hubungan segera adalah hubungan antara Keseluruhan dan Bagian. Isi adalah keseluruhan, dan terdiri atas bagian-bagian (bentuk), yaitu bagian-lawannya. Bagian-bagian berbeda satu dengan lainnya. Merekalah yang memiliki ada mandiri. Tapi mereka adalah bagian-bagian hanya ketika mereka diidentifikasi oleh keterhubungannya satu terhadap yang lain atau sejauh mereka membentuk keseluruhan, yaitu ketika dipersatukan. Tapi “kebersamaan” ini adalah bagian-lawan dan negasi bagian.⁴²²

Dalam seni, isi atau gagasan adalah keseluruhan, sedangkan bentuk artistik indrawi adalah bagian-bagian yang merupakan bagian-lawannya. Hegel memandang hubungan antara bagian dan keseluruhan ini secara dialektis. Isi rohani dinegasi oleh rupa indrawi pada saat ia diwujudkan dalam bentuk karya seni. Gagasan yang sejatinya adalah rohani harus merelakan dirinya dinegasi agar ia dapat ditampilkan dalam rupa indrawi. Sebaliknya, bentuk-bentuk indrawi juga harus meninggalkan ada-segeranya dan menjadi sekedar kemiripan dengan yang

⁴²¹ Hegel, *Logic*, 202.

⁴²² *The immediate relation is that of the Whole and the Parts. The content is the whole, and consists of the parts (the form), its counterpart. The parts are diverse one from another. It is they that possess independent being. But they are parts, only when they are identified by being related to one another; or, in so far as they make up the whole, when taken together. But this ‘Together’ is the counterpart and negation of the part.* Ibid., 245.

indrawi untuk mewakilkan gagasan rohaninya. Maka dalam negasi atas negasi itulah kesatuan antara isi rohani dan rupa indrawinya terwujud.

Di sisi lain, Hegel juga menggunakan ‘hubungan’ untuk menjelaskan mengenai mutlak (*absolute*), yaitu bahwa ketika dipertimbangkan pada-dirinya dan secara internal, yang mutlak meliputi semua hubungan di dalam dirinya sendiri. Penjelasan ini dapat disejajarkan dengan definisi Spinoza dalam *Ethics* tentang substansi sebagai:

Yang ada pada-dirinya, dan dipahami melalui dirinya sendiri; dengan kata lain, yang tentangnya suatu konsepsi dapat dibentuk dengan tidak bergantung pada konsepsi lain.⁴²³

Hal ini menegaskan pengaruh Spinoza pada Hegel dan juga Schelling, yang memiliki konsepsi kurang lebih sama mengenai mutlak. Ananta, bagi Hegel, adalah ia yang tak memiliki batas, atau yang tak mengandung negasi. Dengan demikian, ananta haruslah keseluruhan, yang hubungan-hubungannya adalah di dalam dirinya sendiri. Ini berarti keseluruhan itu haruslah bukan keseluruhan yang tersusun atas bagian-bagian atau suatu kompositum (*compositum*) seperti dalam Agustinus, melainkan keseluruhan yang memungkinkan adanya bagian-bagian atau suatu *totum*.

Dari berbagai pengertian di atas dapat ditelusuri bahwa proporsi adalah hubungan antara keseluruhan dan bagian serta hubungan antar bagian-bagian di dalam keseluruhan itu. Hegel menjelaskan bahwa isi adalah keseluruhan, sedangkan bentuk adalah bagian-bagiannya. Dalam seni, isi rohani adalah keseluruhan dan rupa artistik indrawi adalah bagian-bagiannya. Isi rohani adalah keseluruhan yang memberi bentuk pada bagian-bagian. Maka dapat disimpulkan bahwa kaidah proporsi matematis adalah hubungan antara keseluruhan dan bagian, yaitu isi rohani dan rupa indrawi, yang dipersepsi oleh indra pada karya seni dan dipahami oleh nalar dalam bentuk bilangan dan geometri. Bagaimana perkembangan umum kaidah proporsi matematis dalam seni, khususnya musik – awal penemuan proporsi matematis – dan arsitektur, tempat kaidah proporsi berkembang pesat?

⁴²³ *That which is in itself, and is conceived through itself; in other words, that of which a conception can be formed independently of any other conception.* Beiser, Hegel, 59.

2.4 Proporsi: Terindra dan Terpahami

Padovan menjelaskan bahwa permulaan proporsi, seperti permulaan hitungan dan semua matematika, adalah perjalanan dari satu ke dua, yaitu persamaan $1 + 1 = 2$. Ketika menghitung, kita harus mulai dengan menambahkan satuan itu pada dirinya, karena per definisi satuan itu tak terbagi, tak ada yang lebih kecil yang tersedia untuk ditambahkan padanya. Setelah langkah pertama itu, terdapat dua pilihan, yaitu: deret aritmetika atau deret geometri. Untuk mendapatkan keseimbangan antara tatanan dan kerumitan, suatu sistem proporsi yang efektif harus memadukan keduanya. Perpaduan itu dilakukan dengan cara “menenun” progresi aritmetik dan geometrik, seperti lungsi dan pakan pada sehelai kain tenunan. Deret lungsi merupakan darab (perkalian), misalnya 1, 2, 4, ..., sementara deret pakan adalah jumlah dua bilangan berurut pada deret lungsi, misalnya $1 + 2 = 3$. Melalui padupadan beragam ukuran lungsi dan pakan, kita mendapat nisbah-nisbah baru, misalnya $3/2$, $4/3$, $9/4$, dan $9/8$. Ini adalah sistem “Renaissans” atau “Pythagorean-Platonik”. Dalam praktik, semua sistem proporsi didasarkan pada kisi tenunan semacam itu (lihat tabel 2.1).⁴²⁴

Tabel 2.1 Sistem Proporsi Dasar

1	$x + 1$	$x^2 + 2x + 1$	$x^3 + 3x^2 + 3x + 1$
x	$x^2 + x$	$x^3 + 2x^2 + x$	$x^4 + 3x^3 + 3x^2 + x$
x^2	$x^3 + x^2$	$x^4 + 2x^3 + x^2$	$x^5 + 3x^4 + 3x^3 + x^2$
x^3	$x^4 + x^3$	$x^5 + 2x^4 + x^3$	$x^6 + 3x^5 + 3x^4 + x^3$

Sumber: Padovan, *Proportion*, 51.

Wittkower membedakan pengertian nisbah, yaitu perbandingan kuantitatif antar dua besaran (misalnya $1 : 2$), dengan proporsi, yaitu kesetaraan nisbah antar dua pasang kuantitas (misalnya $1 : 2 = 2 : 4$). Sedikitnya terdapat tiga besaran dalam proporsi sejati, dua terma ekstrem (dalam contoh di atas adalah 1 dan 4) dan satu terma menengah (dalam contoh adalah 2), yang biasa disebut sebagai

⁴²⁴ Padovan, *Proportion*, 43-51.

rerata (*mean*).⁴²⁵ Walaupun proporsi matematis banyak ditelaah dan ditulis dalam arsitektur, seringkali disebutkan bahwa sebenarnya proporsi matematis pertama kali ditemukan dalam kaitannya dengan musik.⁴²⁶ Apa proporsi matematis dalam musik dan bagaimana ia dikembangkan?

2.4.1 Proporsi Matematis dalam Musik

Wittkower mengatakan bahwa untuk memahami masalah proporsi pada seni visual saat ini, kita harus menoleh kembali pada permulaan proporsi di Eropa. Yang dimaksud oleh Wittkower adalah penemuan hubungan-hubungan numeris oleh Pythagoras, pendiri geometri teoretis, dalam musik Yunani. Pythagoras menemukan bahwa laras musikal (*musical consonances*) yang dikenal dalam musik Yunani dapat dihasilkan dengan membagi senar lira dalam beragam nisbah tetap. Pembagian dalam nisbah 1 : 2 disebut oktaf (*octave*); 2 : 3 perlima (*fifth*); 3 : 4 perempat (*fourth*); dan 1 : 4 oktaf-ganda (*double octave*).⁴²⁷

Wittkower menyebutkan tiga proporsi penting yang dikenal dengan baik oleh Pythagoras dan para pengikutnya, yaitu proporsi “geometris”, “aritmetis”, dan “harmonis”, yang menentukan laras skala musik Yunani. Proporsi geometris didapat jika nisbah antara terma pertama ke terma kedua sama dengan nisbah terma kedua dan terma ketiga. Proporsi aritmetis didapat jika terma kedua melebihi terma pertama sebesar terma ketiga melebihi terma kedua. Proporsi harmonis didapat jika jarak antara ke-dua terma ekstrem dari rerata adalah sama dengan pecahan (*fraction*) kuantitas mereka sendiri.⁴²⁸ Jika b adalah rerata a dan c , di mana $a < c$, maka ke-tiga sistem proporsi tersebut dapat ditampilkan dalam bentuk rumus matematis (lihat tabel 2.2).

⁴²⁵ Wittkower, “Changing Concept,” 199-200.

⁴²⁶ Lihat uraian di hal. 5, 10.

⁴²⁷ Wittkower, “Changing Concept,” 199.

⁴²⁸ Ibid., 200.

Tabel 2.2 Proporsi Geometris, Aritmetis, dan Harmonis

Proporsi	Rumus	Contoh
Proporsi Geometris	$(b - a) / (c - b) = a/b$	1 : 2 : 4
Proporsi Aritmetis	$(b - a) / (c - b) = a/a$	2 : 3 : 4
Proporsi Harmonis	$(b - a) / (c - b) = a/c$	6 : 8 : 12

Sumber: Boyer and Merzbach, *A History of Mathematics*, 64.

Sebenarnya Plato-lah yang pertama kali memperkenalkan teori matematis proporsi dalam bentuk terma ekstrem dan rerata. Padovan menelusuri teori proporsi matematis Plato dari kosmogoninya. Plato mengajarkan bahwa Demiurge menciptakan dunia seperti seorang seniman menciptakan karya seni. Demiurge, tidak seperti Allah agama Kristen, tidaklah menciptakan dunia dari kenihilan. Ia hanya menatanya dari ketakteraturan menjadi tatanan. Langkah pertama untuk membuat tubuh dunia adalah memisahkan unsur-unsur dari kekacauan awal tak tertentu (*undefined primal chaos*).⁴²⁹ Plato mengatakan bahwa “dua benda tak dapat disatukan secara memuaskan tanpa yang ketiga: karena harus ada ikatan di antara keduanya yang mengikat mereka bersama-sama.”⁴³⁰ Kedua benda yang disebut sebagai ekstrem disatukan oleh yang ketiga, yaitu rerata. Jenis rerata yang dianggap terbaik oleh Plato adalah rerata geometris.⁴³¹

Bagi Padovan, yang penting dalam hal ini adalah fungsi proporsi sebagai pengikat benda-benda. Ini adalah masalah konstruksi, yaitu menyatukan unsur-unsur terpisah untuk membuat keseluruhan terintegrasi.⁴³² Ini juga adalah pendahulu konsep *concinnitas* Alberti, yang didefinisikan sebagai “selaras ternalar antar semua bagian dalam satu tubuh, sedemikian sehingga tiada yang dapat ditambah, diambil, atau diubah kecuali untuk memperburuknya.”⁴³³

Padovan mencatat bahwa pakar matematika kuno Nicomachus (sekitar 150 S.M.) dan Pappus (sekitar 300 S.M.) masing-masing mendaftar 10 rerata

⁴²⁹ Padovan, *Proportion*, 105-6.

⁴³⁰ “two things cannot be satisfactorily united without a third: for there must be some bond between them tying them together.” Plato, *Timaeus*, sebagaimana dikutip dalam *ibid.*, 106.

⁴³¹ *Ibid.*, 106-7.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ “That reasoned harmony of all the parts within a body, so that nothing can be added, taken away, or altered, but for the worse.” Dikutip dalam *ibid.*

proporsional, 9 di antaranya sama, sehingga secara keseluruhan ada 11 rerata. Padovan beranggapan bahwa ada empat di antaranya yang perlu diperhatikan, yaitu: rerata geometris, aritmetis, harmonis, dan kontraharmonis.⁴³⁴ Di atas telah dijelaskan tentang proporsi geometris, aritmetis, dan harmonis sebagai hubungan antar term dan dalam bentuk rumus matematis. Rerata kontraharmonis dapat dituliskan secara matematis sebagai,⁴³⁵

$$b = (a^2 + c^2) / (a + c), \quad (2.1)$$

sehingga jika ditetapkan $a = 3$ dan $c = 6$, maka diperoleh $b = 5$. Sesuai dengan namanya, proporsi kontraharmonis adalah lawan proporsi harmonis. Ini dapat ditunjukkan dalam bentuk rumus matematis sebagai berikut:⁴³⁶

$$(b - a) / (c - b) = c/a. \quad (2.2)$$

Plato menunjukkan hubungan bilangan asli (*natural numbers*), bilangan kuadrat (*square numbers*), dan bilangan pangkat tiga (*cubic numbers*) dengan teori laras musik Pythagorean. Disebutkan bahwa Demiurge mencampur bahan-bahan pembentuk jiwa dan digulung memanjang untuk kemudian dibagi sesuai tiga bilangan asli pertama (1, 2, 3) dan kuadrat (1, 4, 9) serta pangkat tiganya (1, 8, 27). Dengan menempatkan rerata harmonis [$b = 2ac / (a + c)$] dan rerata aritmetis [$b = (a + c) / 2$] di antara bilangan-bilangan tersebut, maka bilangan asli, kuadrat, dan pangkat tiga beserta rerata harmonis dan aritmetisnya dapat disusun seperti huruf Yunani lambda, untuk memudahkan penjelasan tentang hubungannya dengan interval musik (lihat tabel 2.3).⁴³⁷

⁴³⁴ Ibid., 107.

⁴³⁵ Ibid., 107-8.

⁴³⁶ Lihat tabel 2.2 hal. 134.

⁴³⁷ Padovan, *Proportion*, 109-10.

Tabel 2.3 Bilangan Asli, Bilangan Kuadrat, dan Bilangan Pangkat Tiga dengan Rerata Harmonis dan Aritmetisnya

			1			
Deret ganda	Rerata harmonis		4/3		3/2	
	Rerata aritmetis		3/2		2/1	
			2		3	
			8/3		9/2	
			3/1		6/1	
		4		Bilangan kuadrat		9
		16/3				27/2
		6/1				18/1
8				Bilangan pangkat tiga		27
						Deret lipat tiga

Sumber: Padovan, *Proportion*, 110.

Nisbah antara tiap rerata dan ekstrem terdekatnya pada deret ganda (1, 2, 4, 8) adalah $4/3$ (dalam musik disebut perempat atau *fourth*), misalnya,

$$4/3 : 1 = 4/3, \quad 2 : 3/2 = 4/3, \quad 8/3 : 2 = 4/3, \quad \text{dan seterusnya,}$$

sedangkan pada deret lipat tiga (1, 3, 9, 27) nisbahnya adalah $3/2$ (perlima atau *fifth*), misalnya,

$$3/2 : 1 = 3/2, \quad 3 : 2/1 = 3/2, \quad 9/2 : 3 = 3/2, \quad \text{dan seterusnya.}$$

Nisbah antara rerata harmonis dan aritmetis pada deret ganda adalah $9/8$ (*tone*), misalnya,

$$3/2 : 4/3 = 9/8, \quad 3/1 : 8/3 = 9/8, \quad \text{dan seterusnya,}$$

sedangkan pada deret lipat tiga nisbahnya adalah $4/3$ (perempat atau *fourth*), misalnya,

$$2/1 : 3/2 = 4/3, \quad 6/1 : 9/2 = 4/3, \quad \text{dan seterusnya.}$$

Karena $3/2 = 4/3 \times 9/8$, maka keseluruhan sistem dapat direduksi menjadi *fourth* dan *tone*. Selanjutnya interval-interval dalam satu oktaf ($2/1$) dibagi lagi

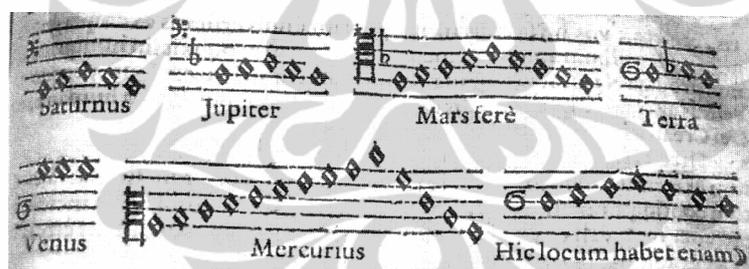
dengan membagi setiap *fourth* menjadi dua *tone*, tapi karena $9/8 \times 9/8 = 81/64 = 4/3 - 256/243$, maka tiap oktaf dibagi menjadi lima *tone* ($9/8$) dan dua *hemitone* ($256/243$) (lihat gambar 2.3).⁴³⁸



Gambar 2.8 Pembagian Platonik Oktaf Menjadi Lima *Tone* dan Dua *Hemitone*

Sumber: Padovan, *Proportion*, 110.

Kepler, yang memberi judul bukunya *Harmonice Mundi* (Laras Dunia), menerapkan interval-interval nada pada planet-planet yang dianggapnya juga menghasilkan “musik angkasa” (*music of the spheres*). Jika Plato menggunakan teori proporsi sebagai dasar sistem planet-planetnya,⁴³⁹ maka Kepler menuliskan “lagu” untuk tiap planet dalam model Tata Surya yang dikembangkannya (lihat gambar 2.4).⁴⁴⁰



Gambar 2.9 Musik Angkasa Kepler

Sumber: Livio, *Golden Ratio*, 155.

Demikianlah kelindan antara bilangan, ruang (misalnya dalam bentuk panjang senar lira yang dibagi atau interval nada), dan proporsi pada interval nada. Selain interval, nada juga memiliki nilai (*note value*) yang menentukan durasi relatifnya. Nilai nada meliputi nada ganda (*breve*), nada tunggal (*semi-breve*), nada setengah (*minim*), seperempat (*crotchet*), seperdelapan (*quaver*),

⁴³⁸ Ibid., 110.

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ Livio, *Golden Ratio*, 154-5.

seperenambelas (*semi-quaver*), dan sebagainya. Dengan demikian, proporsi dalam musik pun merupakan abstraksi keindahan dalam ruangwaktu.

Pengaruh matematika Pythagorean dan Neoplatonis dalam musik masih terasa hingga kini. Pemikiran mereka juga dilanjutkan oleh dua pemikir besar yang mempengaruhi filsafat Kristen Barat sebelum bangkitnya Aristotelianisme pada abad ke-13 melalui karya-karya matematis dan musikal mereka: Agustinus dengan *De Ordine* dan *De Musica*, serta Boethius dengan *De Musica* dan *De Arithmetica*.⁴⁴¹ Bertolak dari musik, proporsi matematis berkembang pesat dalam arsitektur sampai ia – sebagaimana dikatakan oleh Frings – menjadi “subjek utama dan pertama teori arsitektur.”⁴⁴² Bagian berikut akan menelaah proporsi matematis dalam arsitektur.

2.4.2 Proporsi Matematis dalam Arsitektur

Richard Padovan, dalam *Proportion: Science, Philosophy, Architecture* (1999), menelusuri sistem proporsi matematis sejak Pythagoras hingga Le Corbusier dan Dom Hans Van der Laan. Sharp, walaupun menganggap buku Padovan terlalu filosofis dan mengkritik kecenderungan Padovan untuk mengangkat sistem proporsi Van der Laan, yaitu bilangan plastik, berpendapat bahwa bagian historis buku Padovan tentang para arsitek dan penulis yang merupakan tonggak-tonggak utama dalam sejarah proporsi – Vitruvius, Palladio, Alberti, Serlio, dan sebagainya – merupakan bagian yang paling berguna bagi para arsitek.⁴⁴³ Ini menunjukkan bahwa hasrat untuk mempelajari kaidah proporsi dalam arsitektur tak pernah padam, dan keinginan untuk mempelajari ilmu para arsitek besar masa lampau terus ada.

Frings mengelompokkan tulisan-tulisan arsitektural abad pertengahan ke dalam tiga kategori berdasarkan sumbernya, yaitu: (1) para sarjana yang menulis dalam ensiklopedi-ensiklopedi dan merujuk pada para penulis Latin seperti

⁴⁴¹ Padovan, *Proportion*, 176.

⁴⁴² Lihat hal. 1.

⁴⁴³ Sharp mengkritik Padovan dengan mengatakan bahwa ia tak dapat menemukan bagian “sains” dalam buku itu, dan bahwa tulisan Padovan terlalu filosofis sehingga kurang bernilai praktis bagi para arsitek. Walaupun begitu, ia beranggapan bahwa bagian historis buku itu adalah bagian yang paling bermanfaat bagi pembaca. John Sharp, Rev. of *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*, by Richard Padovan, *Nexus Network Journal* 4, no.1 (2002): 117-9.

Vitruvius atau Pliny; (2) para teolog yang menjelaskan bangunan gereja (*ecclesia materialis*) secara alegoris, menunjuk pada gereja rohani (*ecclesia spiritualis*); dan (3) para praktisi arsitektur sendiri yang menuliskan petunjuk-petunjuk sederhana, contohnya *mappae clavicula*⁴⁴⁴ dari abad ke-8, serta pola-pola dan rancangan bangunan, contohnya buku catatan Villard de Honnecourt dari abad ke-13.⁴⁴⁵ Dari tulisan-tulisan itulah jejak proporsi matematis dalam arsitektur abad pertengahan dapat ditelusuri kembali.

Di atas telah ditelaah tulisan Vitruvius tentang proporsi dalam *De Architectura* yang dipandang sebagai warisan arsitektur jenius masa Yunani kuno.⁴⁴⁶ Van der Laan, dalam analisisnya tentang asas-asas mendasar teori arsitektur Vitruvius, menyebutkan bahwa berdasarkan tulisan tersebut dapat disimpulkan bahwa proporsi merupakan aspek yang sangat penting dalam teori arsitektur kuno. Di antara aspek-aspek yang disebutkan Vitruvius – irama, setangkup, dekorum, dan ekonomi – hanya ekonomi yang menggabungkan seluruh aspek teknis dan praktis bangunan (pemilihan lahan, material, konstruksi, perencanaan, dan ekonomi) – yang saat ini merupakan hal-hal yang paling menyita tenaga dan waktu para arsitek – sedangkan ketiga aspek lainnya terkait dengan proporsi.⁴⁴⁷

Van der Laan sendiri, berdasarkan teori Vitruvius, membedakan kuantitas dari kualitas. Kuantitas adalah ukuran, konsep-konsep intelektual abstrak, yaitu hal-hal yang dapat dipahami oleh akalbudi. Kualitas adalah dunia indra yang mencakup kebutuhan-kebutuhan praktis, konvensi sosial, dan kebiasaan agamawi. Berlawanan dengan pandangan modern, Van der Laan memberi tempat lebih utama pada kuantitas yang dikaitkannya dengan aspek-aspek rohani dan mental, dibanding kualitas yang dikaitkannya dengan aspek-aspek material dan indrawi.⁴⁴⁸

Padovan mencatat bahwa pendapat tentang budaya Romawi sebagai kesinambungan budaya Yunani klasik yang sepenuhnya terpisah dari ‘zaman

⁴⁴⁴ *Mappae clavicula* adalah kompilasi sumber-sumber tertulis mengenai berbagai pengetahuan teknis oleh para biarawan Katolik abad pertengahan dan banyak ditemukan di perpustakaan biara-biara. Lihat William Eamon, *Science and the Secret of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture* (Princeton: Princeton UP, 1996), 33-4.

⁴⁴⁵ Frings, “Golden Section,” 10.

⁴⁴⁶ Lihat hal. 116-9.

⁴⁴⁷ Padovan, *Proportion*, 160-1.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 161.

kegelapan' – yang bermula pada saat jatuhnya Kekaisaran Barat pada 476 M – tidak sepenuhnya benar. Ia berpendapat bahwa budaya Kekaisaran justru lebih dekat pada abad pertengahan dibandingkan pada budaya Yunani. Padovan berpandangan bahwa karya-karya abad ke-4, misalnya istana Dioklesian di Split, Basilika di Trier, atau pahatan timbul (*relief*) pada Busur Konstantin, memiliki semangat yang lebih dekat pada budaya Romawi abad ke-11 dan ke-12 dibandingkan pada budaya Yunani klasik atau Roma masa Agustus. Sigfried Giedion berpendapat bahwa perpecahan 'konsepsi ruang' telah terjadi pada sekitar tahun 100 M.⁴⁴⁹

Padovan mengatakan bahwa sangat diragukan para arsitek abad ke-12 dan ke-13 telah memiliki konstruksi geometris terinci, seperti disebutkan oleh para penafsir modern. Sekalipun *Elements* diterjemahkan ke dalam Bahasa Latin pada pertengahan abad ke-12, tidak ada bukti bahwa para ahli bangunan masa itu telah memiliki pengetahuan geometri teoretis. Namun demikian, terdapat alasan-alasan teknis yang menunjukkan bahwa mereka mungkin telah menggunakan bentuk sederhana proporsi geometris atau numeris.⁴⁵⁰

Padovan menyatakan ada banyak spekulasi mengenai penggunaan akar irasional 2 dan 3, *ad quadratum* dan *ad triangulum*, dan mungkin irisan kaca, oleh para ahli bangunan abad pertengahan. Nisbah-nisbah irasional tersebut secara alami timbul karena ketergantungan para ahli bangunan tersebut pada sarana geometris untuk melakukan pengukuran. Argumen tersebut cukup kuat, tapi tidak banyak bukti tertulis yang dapat mendukungnya. Hanya dokumentasi dari akhir periode Gothik yang dapat ditemukan: catatan-catatan penyelesaian Katedral Milan (1389-92) dan buku-buku pegangan ahli bangunan Jerman, Mathes Roriczer (1435-95).⁴⁵¹

Tulisan lain tentang proporsi ada dalam *Booklet on Pinnacles* (1486) karya Roriczer yang membahas metoda rancangan puncak menara yang mengkonfirmasi penggunaan proporsi $\sqrt{2}$. Dalam *German Geometry* (1498), ia menjabarkan metoda konstruksi pentagon, heptagon, dan oktagon regular, untuk menghitung keliling suatu lingkaran berdiameter tertentu, serta untuk menggambar

⁴⁴⁹ Ibid., 173-4.

⁴⁵⁰ Ibid., 179.

⁴⁵¹ Ibid., 179-80.

bujursangkar dan segitiga samasisi dengan luas yang sama. Padovan mencatat bahwa Roriczer belum menggunakan ilmu matematis seperti yang sudah dikuasai oleh Euclid dan Archimedes sejak zaman kuno. Padovan berpendapat bahwa kemungkinan besar Roriczer tidak mengenal irisan kaca, yang merupakan dasar bagi konstruksi yang tepat, dan lebih mudah, bagi pentagon dan dekagon reguler, seperti diturunkan oleh Alberti dan Serlio (1475-1554) dari pakar matematika Aleksandria, Pappus.⁴⁵²

Padovan menguraikan bahwa rancangan Katedral Milan yang dimulai pada 1836 menghadapi masalah penentuan tinggi tiap bagian bangunan dan keseluruhannya, atau dengan kata lain, masalah proporsi, yang oleh para ahli bangunan abad pertengahan dianggap sebagai penjamin stabilitas struktur. Konsultan-konsultan yang didatangkan dari Prancis dan Jerman menyarankan berbagai proporsi, antara lain 8 : 5 (Nikolas de Bonaventura), $\sqrt{3} : 1$ atau *ad triangulum* (Annas de Firimburg) yang kemudian dijadikan nisbah bilangan bulat 7 : 4 (Gabriele Stornaloko), serta *ad quadratum* (Heinrich Parler). Akhirnya, proporsi yang digunakan adalah 3 : 4 : 5.⁴⁵³

Pada masa Renaisans terjadi penemuan perspektif dalam lukisan. Penemunya adalah seorang arsitek, Filippo Brunelleschi (1377-1446). Ia tidak menuliskan penemuannya itu, Leon Battista Alberti-lah yang pertama kali menuliskannya secara formal dalam *Della pittura* (1435). Leonardo da Vinci mendefinisikan hukum perspektif secara singkat sebagai berikut:

Dalam hal benda-benda yang sama, terdapat proporsi yang sama dari ukuran ke ukuran seperti dari jarak ke jarak dari mata yang memandang mereka.⁴⁵⁴

Dengan kata lain, jika empat objek seukuran ditempatkan masing-masing sejauh 1, 2, 3, dan 4 meter dari mata, maka ukuran tampak mereka adalah $1/1$, $1/2$, $1/3$, dan $1/4$, atau merupakan nisbah 1 : 2 : 3 : 4 yang merupakan proporsi Renaisans.

⁴⁵² Ibid., 180-1.

⁴⁵³ Ibid., 181-3.

⁴⁵⁴ *In the case of equal things there is the same proportion of size as that of distance to distance from the eye that sees them.* Dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 215.

Mengenai hal ini, Wittkower mencatat pernyataan Leonardo da Vinci bahwa: “laras-laras yang sama memerintah musik dan ruang perspektif.”⁴⁵⁵

Padovan menjelaskan bahwa penemuan perspektif ini menjawab keberatan terhadap proporsi matematis dalam arsitektur, yaitu bahwa proporsi matematis tak dapat dipersepsi ketika orang bergerak di sekitar bangunan sebab mereka ‘terdistorsi oleh perspektif’ (*distorted by perspective*). Karena hukum sistematik perspektif diatur oleh proporsi, maka proporsi yang digunakan pada bangunan adalah sama dengan yang mengatur cara bangunan itu dilihat dalam perspektif. Dengan demikian, tak ada pertentangan antara proporsi objektif dan kesan subjektif terhadap suatu bangunan.⁴⁵⁶

Padovan mencatat bahwa pada masa Renaisans, matematika perspektif dan proporsi menjadi penting bagi lukisan dan arsitektur. Perspektif dan proporsi tak lagi dipandang sebagai sekedar keahlian teknis untuk melayani suatu tujuan material tertentu. Seni plastik memiliki tujuan yang sama dengan ilmu-ilmu lain: sebagai sarana untuk menemukan dan mewakilkan dunia. Para arsitek Renaisans mengambil kosmos sebagai model, dan menerapkan ukuran dan proporsi yang diatribusikan Plato pada jiwa dan tubuh jagadraya pada gereja dan istana. Maka Padovan menyimpulkan bahwa dalam arsitektur Renaisans, filsafat adalah kriteria dan bangunan adalah wakilan dunia.⁴⁵⁷

Leon Battista Alberti (1404-72) adalah arsitek Renaisans terkenal yang menulis *De re aedificatoria (On the Art of Building)*. Ia menjadikan alam sebagai model utamanya, tolok ukur bagi manusia untuk mengukur ciptaan mereka. Dalam pandangan Alberti, bentuk ideal yang paling disukai alam adalah lingkaran, diikuti oleh bentuk-bentuk regular utama: heksagon, bujursangkar, oktagon, dan sebagainya. Alberti menganggap proporsi irasional lebih memiliki kegunaan praktis daripada sekedar akademis. Ia menyatakan adanya “hubungan

⁴⁵⁵ “*the same harmonies reign in music and perspective space.*” Dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 215.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 214.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 219.

alami tertentu yang tak dapat didefinisikan dengan bilangan, tapi dapat diperoleh melalui akar dan pangkat”.⁴⁵⁸

Selanjutnya Padovan mengatakan bahwa Alberti mengambil dua sebagai unit, bukan satu, karena ia berpendapat bahwa “kubus utama, yang akarnya adalah satu, dikuduskan bagi Allah Trinitas, karena pangkat tiga dari satu tetaplah satu.”⁴⁵⁹ Lebih jauh, Alberti menunjukkan bahwa walaupun diagonal bujursangkar dan kubus adalah $\sqrt{2}$ dan $\sqrt{3}$ yang irasional, tapi diagonal suatu segiempat $\sqrt{3}$ adalah bilangan rasional: dua.⁴⁶⁰

Arsitek Renaisans terkenal lainnya adalah Andrea Palladio (1508-80), yang menulis *Four Books on Architecture*. Ia merekomendasikan tinggi ruang mengikuti rerata harmonis, geometris, atau aritmetis panjang dan lebarnya, misalnya untuk denah bujursangkar ganda, bisa digunakan proporsi 6 : 8 : 12 (harmonis) atau 6 : 9 : 12 (aritmetis). Ia mengingatkan bahwa rerata geometris tidak selalu dapat ditampilkan dengan mudah secara numeris; hanya jika darab panjang dan lebar adalah kuadrat sempurna, maka rerata geometrisnya adalah akar kuadrat tersebut, contohnya 4 : 6 : 9.⁴⁶¹

Palladio terkenal dengan rancangan villa-villanya, antara lain Pisani, Malcontenta, Godi, Emo, Tiene, serta yang paling terkenal: Rotonda. Seperti Alberti, Palladio tidak menolak teori proporsi irasional, bahkan ia juga menggunakan proporsi irasional $\sqrt{2}$ dan $\sqrt{3}$ dalam rancangannya, sebagaimana tampak pada denah-denahnya yang diterbitkan. Lionel March berpendapat bahwa Palladio menggunakan konvergensi rasional atau pendekatan bilangan-bulat proporsi irasional pada rancangan villa-villanya. Ini merupakan metoda umum para ahli matematika pada masa itu untuk menyatakan bilangan irasional. Misalnya, $\sqrt{2}$ dinyatakan sebagai deret pecahan sinambung $1/1, 3/2, 7/5, 17/12, 41/29, \dots$ dan $\sqrt{3}$ sebagai deret $1/1, 2/1, 5/3, 7/4, 19/11, 26/15, \dots$. Nisbah 15 : 11 yang digunakan pada Vila Rotonda, ternyata sangat dekat pada $(\sqrt{3} + 1) : 2$. Padovan berpendapat bahwa jika spekulasi March benar, maka Palladio banyak

⁴⁵⁸ “certain natural relationships that cannot be defined by numbers, but that may be obtained through roots and powers.” Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, 307 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 224.

⁴⁵⁹ “The primary cube, whose root is one, is consecrated to the Godhead, because the cube of one remains one.” Dikutip dalam ibid.

⁴⁶⁰ Ibid., 224-5.

⁴⁶¹ Ibid., 232-3.

menggunakan tema matematis yang memiliki signifikansi simbolik. Vila Rotonda yang didasarkan pada tiga dan $\sqrt{3}$, dapat dipandang sebagai metafora Trinitas, suatu tema yang dalam pandangan Padovan cukup sesuai mengingat pemiliknya adalah seorang pensiunan Uskup.⁴⁶²

Bagi Padovan, supaya ekspresif secara arsitektonis, bilangan harus dialami dalam cara yang sangat konkret, entah dalam satuan individual seperti bata, atau satuan ukuran seperti inci dan sentimeter.⁴⁶³ Ini menunjukkan bahwa proporsi matematis dalam arsitektur adalah abstraksi hubungan meruang. Bukan berarti bahwa dalam arsitektur proporsi matematis tidak berkaitan sama sekali dengan waktu, contohnya dalam pola rancangan deret (*sequence*) atau labirin yang memberikan pengalaman ‘mewaktu’ di dalam ruang. Tidak berbeda dengan proporsi matematis dalam musik yang merupakan abstraksi hubungan-hubungan antara bagian dan keseluruhan dan antar bagian dalam ruangwaktu, demikian pula proporsi matematis dalam arsitektur.

Dalam telaah di atas tampak bahwa proporsi berdasarkan $\sqrt{2}$ dan $\sqrt{3}$ telah cukup dikenal dalam arsitektur abad pertengahan dan Renaisans. Bagaimana dengan proporsi irisan kencana yang juga dapat dinyatakan dengan $\sqrt{5}$?

2.4.3 Proporsi Irisan Kencana

Padovan menjelaskan bahwa tidak ditemukan bukti tertulis irisan kencana digunakan sebagai proporsi Parthenon atau kuil-kuil Yunani lainnya, walaupun ia sangat dikenal oleh bangsa Yunani melalui *Elements* karya Euclid yang mendefinisikan irisan kencana sebagai ‘pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata.’ Setelah Euclid, irisan kencana diminati oleh para pakar matematika Arab abad pertengahan. Melalui mereka, irisan kencana kembali ke Eropa. Kebangunan matematika pada masa Renaisans memperbarui pula minat pada irisan kencana, seperti tampak dalam karya-karya matematis Piero della Francesca, Luca Pacioli, dan Johannes Kepler. Penelitian-penelitian dalam bidang psikologi persepsi dan

⁴⁶² Ibid., 234-6.

⁴⁶³ Ibid., 48.

pilihan estetik banyak dilakukan setelah Renaisans, antara lain oleh Adolf Zeising dan Gustav Fechner.⁴⁶⁴

Zeising, seorang ahli matematika dan filsafat yang juga dikenal sebagai penyair, novelis, dan penulis drama, melakukan berbagai penelitian tentang irisan kencana. Penelitiannya tak hanya meliputi bidang botani, tapi juga kerangka hewan; proporsi zat-zat kimia dan geometri kristal; fisika cahaya, suara, dan magnet; jarak, ukuran, dan waktu revolusi benda-benda langit; serta proporsi manusia dan karya seni. Padovan menyatakan bahwa dalam semua itu, Zeising menyimpulkan adanya suatu hukum universal, yaitu irisan kencana.⁴⁶⁵

Dua puluh satu tahun setelah Zeising menyatakan irisan kencana sebagai proporsi kunci dalam alam dan seni, Gustav Theodore Fechner mendirikan ilmu estetika eksperimental. Padovan mengatakan bahwa *Zur experimentalen Aesthetik* (1871) dan *Vorschule der Aesthetik* (1876) merupakan reaksi Fechner terhadap materialisme abad ke-19. Walau Fechner bertujuan untuk membuktikan bahwa sensasi adalah nyata karena dapat diukur dengan unit-unit fisis, secara ironis ia lebih dikenal dengan psikologi eksperimentalnya. Pendekatan eksperimental terhadap keindahan yang dilakukan oleh Fechner adalah perkembangan logis kecenderungan spekulasi estetik Jerman yang menjauh dari filsafat dan mendekat pada psikologi.⁴⁶⁶

Fechner menggunakan tiga macam pendekatan eksperimental: (1) pilihan: subjek diminta memilih atau menolak proporsi tertentu; (2) konstruksi: subjek diminta melengkapi suatu bentuk; dan (3) penggunaan: melibatkan pengukuran objek-objek sehari-hari, misalnya kartu dan buku. Dalam eksperimen pilihan yang paling terkenal, ia meminta subjek-subjeknya (yang terdidik tapi tak pernah mendapat pelatihan artistik) untuk memilih kartu-kartu yang mereka anggap paling menyenangkan dan paling tidak menyenangkan di antara 10 kartu berbentuk segiempat yang berluas sama tapi memiliki proporsi berbeda-beda. Bentuk paling populer, mendapat 35% suara, adalah proporsi 34 : 21 yang sangat dekat dengan persegi panjang kencana.⁴⁶⁷ Eksperimen Fechner menimbulkan

⁴⁶⁴ Ibid., 304-5.

⁴⁶⁵ Ibid., 306-7.

⁴⁶⁶ Ibid., 307-8.

⁴⁶⁷ Ibid., 308-9.

kegairahan baru bagi para ahli untuk melakukan penelitian tentang nilai estetik proporsi irisan kaca, baik untuk mendukung kesimpulan Fechner maupun menolaknya.

Dalam arsitektur, irisan kaca terutama dikembangkan oleh Le Corbusier melalui *modulor*, yaitu suatu skala berdasarkan seorang manusia setinggi enam kaki. Nama tersebut merupakan kependekan dari modul kaca (*module d'or*). Le Corbusier mendefinisikan sistem *modulor* sebagai:

Suatu alat pengukuran berdasar tubuh manusia dan matematika. Seorang manusia dengan tangan teracung, pada titik-titik yang menentukan penguasaannya akan ruang – kaki, uluhati, kepala, ujung-ujung jari yang teracung – tiga interval yang merupakan suatu deret irisan kaca, yaitu deret Fibonacci.⁴⁶⁸

Kelindan irisan kaca dan deret Fibonacci memang menjadikannya makin menarik sebagai objek penelitian. Bahkan penelitian Zeising mengenai irisan kaca pada pola susunan cabang di batang tumbuhan serta urat-urat daun terutama didasarkan pada deret Fibonacci. Deret Fibonacci adalah urutan bilangan 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, Irisan kaca berkelindan dengan deret Fibonacci karena nisbah bilangan-bilangan berurut dalam deret Fibonacci semakin lama semakin mendekati nilai ϕ , yaitu 1,618.⁴⁶⁹ Irisan kaca memiliki tempat tersendiri dalam proporsi matematis, terutama karena sejarahnya yang – walaupun masih dalam bentuk pentagram – dapat ditelusuri hingga seni Babilonia serta kontroversi yang menyertai keistimewaan-keistimewaan yang dilekatkan padanya, misalnya oleh Zeising, Fechner, dan para penerusnya.

Dalam arsitektur, irisan kaca juga ‘mengilhami’ lahirnya kaidah proporsi baru, yaitu bilangan plastik (*plastic number*) yang diciptakan oleh Van der Laan. Padovan mendaku bahwa bilangan plastik – walaupun ia mengakui bahwa dakuan itu tidak eksklusif bagi bilangan plastik saja – patut dipertimbangkan sebagai sistem proporsi yang paling memenuhi ketiga tuntutan Vitruvius akan setangkup dan proporsi, jika makna tuntutan itu adalah bahwa

⁴⁶⁸ *A measuring tool based on the human body and on mathematics. A man-with-arm-upraised provides, at the determining points of his occupation of space – foot, solar plexus, head, tips of fingers of the upraised arm – three intervals which give rise to a series of golden sections, called the Fibonacci series.* Dikutip dalam *ibid.*, 329.

⁴⁶⁹ Lihat hal. 163-6.

ungkapan arsitektonis didasarkan pada artikulasi dan hubungan proporsional antara keseluruhan dan bagian-bagiannya.⁴⁷⁰ Bilangan plastik didenotasi sebagai ψ dan nilainya adalah 1,325.

Padovan menyimpulkan bahwa sistem proporsi matematis dalam arsitektur sebenarnya sangat sederhana dan hanya sedikit sistem proporsi yang dikenal hingga saat ini. Dari antara sistem-sistem proporsi matematis yang dikenal, ia berpendapat bahwa hanya tiga di antaranya yang memiliki kemungkinan-kemungkinan paling kaya: (1) sistem Renaisans; (2) keluarga sistem $\sqrt{5}$ dan irisan kaca; serta (3) bilangan plastik. Sharp mengkritik kecenderungan Padovan, yang adalah murid Van der Laan, untuk mengunggulkan bilangan plastik. Dalam kajiannya atas *Proportion*, Sharp juga menyebutkan bahwa pada akhirnya Padovan justru mempromosikan bilangan plastik sebagai penerus *modulor*. Di sisi lain, dalam bukunya, Padovan ternyata tidak menunjukkan penerapan bilangan plastik pada rancangan arsitektur Van der Laan.⁴⁷¹

Bagaimana perkembangan proporsi irisan kaca dalam seni, khususnya langgam-langgam seni Hegel yang meliputi seni simbolik, klasik, dan romantik? Apakah dialektika kaidah proporsi irisan kaca dapat dipetakan pada langgam-langgam seni tersebut? Pada Bab berikut akan dilakukan telaah terhadap dialektika irisan kaca dalam seni simbolik, klasik, dan romantik.

2.5 Intisari: Isi Rohani, Rupa Indrawi, dan Kaidah Proporsi dalam Seni

Estetika Hegel adalah filsafat seni murni yang membatasi wilayah kajiannya pada indah dalam seni. Sejak masa Sokrates, Plato, dan Aristoteles 'indah' dikaitkan dengan 'baik,' sehingga Knight berpendapat bahwa konsepsi para filsuf Yunani kuno tentang indah dan baik tersebutlah yang mendorong perkembangan seni Yunani. Namun pendapat tersebut tidak terbukti, bahkan lebih tepat dikatakan bahwa senilah yang mendahului dan memberi sumbangsih pada filsafat Yunani.

Demikian pula pendapat Tolstoy bahwa estetika modern telah meninggalkan konsepsi tentang indah dalam seni ternyata tidak sepenuhnya benar. Justru pemikiran para filsuf Yunani kuno dan abad pertengahan dilanjutkan pada

⁴⁷⁰ Padovan, *Proportion*, 361-2.

⁴⁷¹ Sharp, *Rev. of Proportion*, 2, 6-7.

abad ke-18 hingga kini. Hegel bahkan menegaskan bahwa dalam seni, indah dan baik adalah satu dan sama, atau dengan kata lain, seni adalah ungkapan kebenaran. Kesenambungan pemikiran tentang kesatuan antara indah, baik, dan benar dalam seni masih berlanjut bahkan hingga sekarang.

Hegel berpendapat bahwa indah dalam seni adalah Ideal, yaitu pada saat tercapai kesatuan antara isi rohani seni dan rupa indrawinya. Kesatuan itu tercapai ketika rupa artistik indrawi mewakili isi rohani secara semadinya, sehingga bentuk indrawi tidak lagi menjadi bentuk indrawi, tapi sekedar kemiripan dengan yang indrawi.

Untuk mengenali indah dalam seni, maka ia harus dapat dipersepsi. Hume berpendapat bahwa keindahan memiliki nilai universal dan dapat dikenali dengan adanya suatu baku citarasa. Sebaliknya, bagi Hegel citarasa tidaklah esensial bagi keputusan estetik, karena ia lebih menekankan pada tujuan seni untuk mengungkapkan kebenaran rohani. Pandangan Hegel dan Kant dalam hal keputusan estetik dapat disejajarkan: (1) Kant membedakan keputusan estetik dari keputusan indra dalam hal syarat kenirminatan, sedangkan Hegel membedakan minat artistik yang membolehkan objeknya memiliki ada-bebas dari minat praktis yang mengkonsumsi objeknya; (2) Kant membedakan keputusan estetik yang berdasarkan pengindraan dari keputusan logis yang berdasarkan konsep, sedangkan Hegel membedakan refleksi artistik yang meminati objeknya sebagai suatu ada individual dari refleksi teoretis yang mengalihragamkan objeknya menjadi teori universal.

Pentingnya pengindraan dalam keputusan estetik menegaskan bahwa suatu keputusan estetik selalu partikular dan dipengaruhi pula oleh nilai estetik objek. Sesuai dengan fokusnya pada indah ontik (yang sudah mencakup pula sublim), Hegel tidak membahas rasa indah dan sublim yang dibangkitkan oleh karya seni. Dengan demikian ia tidak menjelaskan secara spesifik tentang cara indah dalam seni dipersepsi. Padahal jika indah dalam seni menjadi ada-konkret dalam wujud artistik indrawi dan kebenaran hanya bisa ada jika ia menjadi kebenaran bagi subjek, maka satunya isi rohani dan rupa indrawi itu harus dapat dipersepsi. Dengan demikian barulah ia dapat dibawa pada kesadaran dan dipahami.

Indah dalam seni dipersepsi melalui proporsi, yaitu hubungan-hubungan antara keseluruhan (yaitu isi atau gagasan) dan bagian (yaitu rupa artistik indrawi) serta antar bagian. Nalar mengabstraksi hubungan-hubungan proporsional itu menjadi konsep yang formanya ia kenal, yaitu geometri dan bilangan, ruang dan waktu, dan mengkristalkannya dalam bentuk kaidah proporsi matematis: ruangwaktu. Maka kaidah proporsi adalah ungkapan pemahaman nalar akan keindahan seni. Karena itu, kaidah proporsi bukanlah suatu resep untuk menghasilkan keindahan dalam seni; ia juga bukan ukuran atau kriteria baku untuk menilai keindahan suatu karya seni.

Kaidah proporsi ada pada wilayah nalar, dan kerincian akurasinya mungkin tak tertangkap oleh indra, tapi memang bukan itu yang diperlukan, karena dalam suatu keputusan estetik, bukan ketepatan kaidah proporsi yang seharusnya dicari, melainkan hubungan-hubungan proporsional antara rupa indrawi dan isi rohaninya. Barulah ketika rupa indrawi setia pada isi rohani layaknya, yaitu gagasan yang layak tentang indah-pada-dirinya, kebenaran itu teraktualisasi dan yang indah terwujudkan.

Jika kaidah proporsi matematis adalah abstraksi nalar atas hubungan-hubungan proporsional yang dibawa pada kesadaran melalui persepsi, maka perkembangan konsepsi tentang proporsi adalah juga perkembangan kesadaran dalam memahami ungkapan kebenaran seni. Jika demikian, telaah terhadap momen-momen dialektis kaidah proporsi sepanjang sejarah seni dapat pula menunjukkan dialektika kesadaran dalam proses pemahaman akan gagasan rohani seni, yaitu roh mutlak. Bab berikut akan membahas dialektika irisan kencana pada langgam-langgam seni simbolik, klasik, dan romantik.

Sebagai penutup, suatu kilasbalik akan makna kata Yunani yang terkenal dan seringkali digunakan, baik dalam sains, filsafat, maupun agama, kiranya dapat memberikan ruang baru bagi refleksi tentang indah. Kata itu adalah '*logos*,' yang memiliki beragam makna: (1) tatanan atau pola; (2) nisbah (*ratio*) atau proporsi; (3) orasi (*oratio*), suatu wacana, artikulasi, atau penjelasan, bahkan suatu 'khotbah'; (4) *reason*, baik dalam arti rasionalitas, yaitu nalar, maupun sebagai suatu artikulasi tentang penyebab sesuatu hal; (5) asas atau penyebab (*logoi* = '*principles/asas-asas*,' '*ratios/rasio*,' '*reasons/alasan*'); dan (6) suatu prinsip

tentang mediasi dan laras antara ekstrem-ekstrem.⁴⁷² Makna *logos* mungkin menunjukkan sumber kait kelindan antara berbagai konsepsi yang dijumpai dalam telaah tentang indah ini; sebagaimana *Geist* yang tak memisahkan antara roh dan akalbudi.



⁴⁷² Fideler, *Sun of God*, 38.

BAB 3

DIALEKTIKA IRISAN KENCANA: SENI SIMBOLIK, KLASIK, ROMANTIK

Untuk melihat dunia dalam sebutir pasir,
Dan surga dalam sekuntum bunga liar,
Genggam ananta dalam telapak tanganmu,
Dan kekekalan dalam satu jam.
— WILLIAM BLAKE⁴⁷³

Kaidah proporsi matematis merupakan abstraksi nalar atas hubungan antara isi rohani dan rupa artistik indrawi pada karya seni. Melalui proporsilah nalar memahami indah dalam seni. Di antara kaidah-kaidah proporsi matematis, irisan kencana (*golden section*) memiliki tempat tersendiri dalam seni, sains, dan matematika. Irisan kencana memiliki sejarah panjang dalam matematika dan seni. Bagaimanakah perkembangan irisan kencana sebagai kaidah proporsi dalam seni? Bab ini akan menelaah dialektika irisan kencana dalam seni simbolik, klasik, dan romantik.

Di samping sejarah panjangnya, irisan kencana juga memiliki daya tarik tersendiri bagi para ilmuwan dan seniman. Daya tarik itu bukan hanya mendorong dilakukannya berbagai penelitian, tapi juga melahirkan kontroversi. Pada tahun 2002, untuk pertama kalinya *Nexus Network Journal: Architecture and Mathematics On-line* menerbitkan edisi yang didedikasikan pada satu subjek tertentu. Subjek yang dipilih oleh jurnal yang terbit sejak 1999 itu adalah irisan kencana yang umum didenotasi sebagai ϕ (phi). Dalam “Letter from the Editor,” Stephen R. Wassel, editor tamu yang memimpin edisi itu, menyebutkan bahwa irisan kencana “hampir pasti merupakan subjek paling kontroversial dalam bidang interdisipliner yang dilayani oleh *Nexus Network Journal*.”⁴⁷⁴

⁴⁷³ *To see a world in a grain of sand, / And a heaven in a wild flower, / Hold infinity in the palm of your hand, / And eternity in an hour.* Blake, “Auguries of Innocence”, *Art of Europe* (29 Dec. 2010), <http://www.artofeurope.com/blake/bla3.htm>, n. pag. Terjemahan Bahasa Indonesia oleh penulis.

⁴⁷⁴ “*Is almost certainly the most controversial subject in the interdisciplinary field served by the Nexus Network Journal.*” Stephen R. Wassel, Letter from the Editor: The Golden Section in the Nexus Network Journal, *Nexus Network Journal* 4, no.1 (2002): 5.

Selanjutnya Wassel menjelaskan bahwa kontroversi itu bukan tentang penggunaan irisan kencana sebagai alat desain, karena memang sangat sulit untuk mendebat potensi besar hubungan-hubungan proporsional bermanfaat yang tersedia bagi perancang di dalam irisan kencana. Potensi itu berakar pada perpaduan indah antara corak penambahan dan perkalian dalam irisan kencana, karena $\phi^2 = \phi + 1$. Irisan kencana, menurutnya, adalah kontroversial karena banyaknya dakuan yang patut dipertanyakan mengenai penerapan irisan kencana pada berbagai objek, baik alami maupun buatan manusia.⁴⁷⁵

Dalam literatur matematika, simbol umum yang digunakan untuk irisan kencana adalah huruf Yunani τ (tau), dari kata Yunani $\tauομή$ (tomi) yang berarti 'iris'. Baru pada pertengahan abad ke-20 ahli matematika Amerika Mark Barr menggunakan simbol ϕ (phi) untuk irisan kencana, huruf Yunani pertama dari nama pemahat besar Yunani, Phidias (490-430 S.M.), yang terkenal dengan karyanya "Athena Parthenos" di Athena dan "Zeus" di kuil Olympia. Barr memberikan penghormatan pada Phidias yang oleh sejumlah ahli sejarah seni didaku menggunakan proporsi irisan kencana pada karya-karyanya.⁴⁷⁶

Irisan kencana, yang dalam bentuk pentagram telah ditemukan pada seni Babilonia (sekitar abad ke-18 S.M.), memiliki jejak sejarah panjang dalam seni maupun matematika, walaupun tidak selalu dikenal dalam nama itu. Penamaannya sebagai 'iris' dapat ditelusuri hingga masa Eudoxus (370 S.M.) yang, sebagaimana dicatat oleh Proclus⁴⁷⁷, mengatakan bahwa Pythagoras: "banyak menambahkan jumlah teorema-teorema yang dibuat oleh Plato mengenai *iris* tersebut."⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Livio, *Golden Section*, 5-6.

⁴⁷⁷ Proclus (410-485) adalah seorang filsuf Neoplatonis dan penulis buku *Commentary on the First Book of Euclid's Elements*. Pada bagian awal buku itu ia mengutip informasi yang disebutkan berasal dari sejarah matematika yang ditulis oleh Eudemus of Rhodes (c.320 S.M.). Informasi itu antara lain mengenai Thales dan Pythagoras. Tulisan Eudemus itu sendiri sudah hilang. Dikutip dalam Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 54.

⁴⁷⁸ "greatly added to the number of the theorems which Plato originated regarding the section." David Eugene Smith, *History of Mathematics, Vol. II Special Topics of Elementary Mathematics* (Dover: 1953) 291 dalam George Markowsky, "Misconceptions about the Golden Ratio," *The College Mathematics Journal* 23, no.1 (1992): 4.

Smith berpandangan bahwa inilah jejak tertua yang didapati mengenai penggunaan nama ‘irisan’ untuk menunjuk pada ‘pembagian ekstrem dan rerata.’ Markowsky sendiri mencatat bahwa kata ‘kencana’ baru ditambahkan pada zaman modern, dan pertama kali ditemukan dalam tulisan Martin Ohm pada 1835. Sejak itu, istilah ‘kencana’ banyak digunakan untuk menunjuk pada pembagian itu, misalnya: nisbah kencana (*golden ratio*); bilangan kencana (*golden number*); bahkan rerata kencana (*golden mean*). Penggunaan istilah rerata kencana untuk menunjuk pada ‘pembagian ekstrem dan rerata’ sebenarnya rancu, karena istilah rerata kencana yang memang banyak digunakan pada masa klasik sebenarnya mengacu pada asas ‘penghindaran kelebihan pada kedua arah’⁴⁷⁹ yang merupakan ajaran moral, misalnya pada Aristoteles.

Tidak seperti, misalnya, bilangan plastik yang diciptakan oleh Van der Laan, tak diketahui asal muasal pasti irisan kencana. Dan jika bilangan plastik tak banyak dikenal orang serta tak banyak pula diperhatikan atau diperdebatkan, irisan kencana justru mendapat banyak sorotan. Mungkin ‘misteri’ yang menyelimuti irisan kencana itulah yang menjadikan dayatariknya tak pernah berkurang, dan seolah-olah mengkonfirmasi pendapat Burke bahwa keingintahuan adalah hasrat utama manusia.

Jika proporsi tak terpisahkan dari seni, maka irisan kencana – dalam berbagai wujudnya – hadir pula dalam langgam-langgam seni Hegel: mulai dari seni simbolik, seni klasik, hingga seni romantik. Sebagaimana telah dikaji dalam Bab sebelumnya, kehadiran irisan kencana pada langgam-langgam seni tersebut bukan dalam arti penerapannya pada produksi karya seni, melainkan kehadiran bentuk atau konsepnya pada langgam seni tersebut. Irisan kencana, sebagai kaidah proporsi, pertama-tama adalah konsep, hasil abstraksi nalar, karenanya ia juga mencerminkan keadaan akalbudi yang mengkonstruksinya. Dialektika irisan kencana, dengan demikian, sebenarnya adalah dialektika akalbudi yang berusaha memahami yang mutlak sebagai isi rohani seni. Sebagai abstraksi hubungan antara gagasan dan bentuk indrawinya, proporsi dalam seni mencerminkan pula keadaan kesadaran. Perkembangan konsep proporsi dalam seni, dengan demikian, menunjuk pada perkembangan kesadaran. Konsep proporsi yang dapat

⁴⁷⁹ “the avoidance of excess in either direction”. Markowsky, “Misconceptions,” 5.

menunjukkan dialektika itu haruslah proporsi yang punya sejarah panjang dan punya keterkaitan – dalam bentuk apa pun – dengan langgam-langgam seni di atas, sejak seni simbolik hingga romantik dan bahkan harus tetap eksis hingga saat ini. Irisan kencana memiliki semua kualitas itu.

3.1 Geometri, Bilangan, Proporsi

Saat ini, irisan kencana lebih banyak dibahas sebagai bilangan dan proporsi. Denotasinya sebagai ϕ menegaskan posisinya sebagai bilangan, dan penamaannya sebagai ‘proporsi ilahi’ (*divine proportion*) menyatakan nilainya sebagai kaidah proporsi. Namun sebenarnya irisan kencana (*sectio aurea*) pertama-tama adalah ‘irisian,’ dan sebagaimana dikatakan Maor, ia berakar pada geometri.⁴⁸⁰ Walaupun demikian, sebenarnya corak matematis irisan kencana saling terkait satu sama lain, dan untuk mendapatkan pemahaman yang komprehensif akan irisan kencana, ia tidak dapat dilihat secara terpisah-pisah.

3.1.1 Pembagian dalam Nisbah Ekstrem dan Rerata

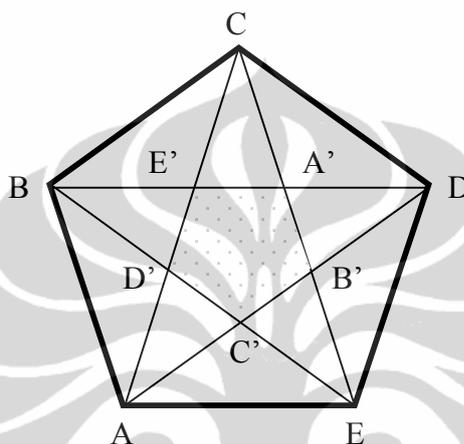
Kronologi penggalian irisan kencana dan lima padatan regular (*regular solids*) sudah sejak lama diperdebatkan oleh para ahli sejarah matematika. B.L. van der Waerden menelusuri jejaknya hingga peradaban kuno India, Cina, dan Babilonia, bahkan hingga periode Neolitikum antara 3000-2500 S.M. T.L. Heath dalam pengantarnya untuk *Euclid: The Elements* (1926), menyebutkan bahwa konstruksi ke-lima padatan regular sudah dikenal oleh orang Mesir jauh sebelum masa Pythagoras. Sementara Roger Herz-Fischler dalam *A Mathematical History of Division in Extreme and Mean Ratio* (1987) cenderung memilih waktu yang lebih dekat: antara pendirian Akademi Plato dan penyusunan *Elements*, yaitu antara 400 dan 300 S.M.⁴⁸¹

Jelas bahwa Pythagoras sudah mengenal pentagram atau pentagon-bintang (*star-pentagon*) yang merupakan simbol khusus mazhab Pythagorean. Terdapat hubungan erat antara pentagon-regular (*regular pentagon*) atau ‘pentagon,’

⁴⁸⁰ Eli Maor, “Symbol of Perfect Proportions,” Rev. of *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*, by Mario Livio, *Science, New Series* 299, no. 5609 (2003): 1016

⁴⁸¹ Padovan, *Proportion*, 138.

pentagon-bintang (*star pentagon*) atau ‘pentagram,’ dan irisan kaca. Jika kita mulai dengan menggambar sebuah pentagon ABCDE dan menarik lima diagonalnya, maka ke-lima diagonal tersebut berpotongan di titik A'B'C'D'E' yang membentuk sebuah pentagon baru. Ke-lima diagonal itu sendiri membentuk sebuah pentagram ACEBD di dalam pentagon ABCDE (lihat gambar 3.1).



Gambar 3.1 Pentagon, Pentagram, dan Irisan Kencana

Sumber: Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 58.

Terdapat banyak segitiga yang kongruen (serupa) pada gambar tersebut, contohnya segitiga samakaki BCD' serupa dengan segitiga samakaki BCE, sehingga dapat dipastikan bahwa titik-titik diagonal A', B', C', D', dan E' membagi diagonal secara khusus, yaitu sedemikian rupa sehingga nisbah keseluruhan diagonal terhadap bagian yang lebih besar adalah sama dengan nisbah bagian lebih besar terhadap bagian yang lebih kecil. Orang Yunani kuno segera menjadi sangat akrab dengan pembagian ini, sehingga mereka cukup menyebutnya sebagai ‘irisian’ saja, daripada nama yang lebih panjang: ‘pembagian suatu segmen dalam nisbah ekstrem dan rerata.’ Pembagian diagonal inilah yang sekitar dua ribu tahun kemudian akan dikenal sebagai ‘irisian kaca.’⁴⁸² Selain itu, nisbah antara diagonal dan sisi pentagon, misalnya garis AC terhadap garis

⁴⁸² “division of a segment in mean and extreme ratio”. Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 59.

AE, adalah sama dengan AE' terhadap E'C, atau dengan kata lain, memiliki nisbah kencana.

Salah satu properti penting dari 'irisan' adalah perbanyakannya-diri (*self-propagating*). Jika titik P_1 membagi segmen RS dalam nisbah rerata dan ekstrem dengan RP_1 sebagai segmen yang lebih panjang, dan jika pada segmen RP_1 ditandai titik P_2 sedemikian sehingga $RP_2 = P_1S$, maka segmen RP_1 akan terbagi dalam nisbah ekstrem dan rerata pada titik P_2 . Selanjutnya dengan menandai titik P_3 pada segmen RP_2 sedemikian sehingga $RP_3 = P_2P_1$, maka segmen RP_2 akan terbagi dalam nisbah ekstrem dan rerata pada titik P_3 . Prosedur iteratif ini dapat dilakukan berulang-kali, dan akan menghasilkan segmen RP_n yang semakin kecil, yang terbagi dalam nisbah ekstrem dan rerata pada titik P_{n+1} (lihat gambar 3.2).⁴⁸³



Gambar 3.2 Pembagian Suatu Segmen dalam Nisbah Ekstrem dan Rerata

Sumber: Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 59.

Elements karya Euclid (300 S.M.) dapat dipandang sebagai upaya puncak *Mazhab Platonik* untuk mengatasi krisis akibat penemuan irasionalitas $\sqrt{2}$ dan merekonstruksi seluruh matematika dan kosmologi atas dasar geometri dengan maksud mengatasi masalah irasionalitas secara sistematis, dan dengan demikian membalikkan program aritmetisasi Pythagorean.⁴⁸⁴ Puncak *Elements* adalah Buku XIII yang merupakan buku terakhir. Seluruh buku sebelumnya disebut sebagai persiapan bagi Buku XIII yang didedikasikan untuk irisan kencana – yang oleh Euclid disebut sebagai ‘pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata’ – dan lima padatan regular (*regular solids*): tetrahedron, kubus, oktahedron, ikosahedron, dan

⁴⁸³ Ibid., 59.

⁴⁸⁴ Popper mencatat bahwa penemuan irasionalitas $\sqrt{2}$ yang menghancurkan program Pythagorean untuk mereduksi geometri dan kosmologi (dan mungkin semua pengetahuan) pada aritmetika, telah menimbulkan krisis dalam matematika Yunani. Lihat K.R. Popper, *The Open Society and Its Enemies*, vol.1 (Routledge & Keegan Paul, 1966) 319 sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 137.

dodekahedron.⁴⁸⁵ Lima padatan regular tersebut adalah polihedra, yaitu padatan yang memiliki sisi-sisi yang sama, permukaan-permukaan yang sama, dan sudut-sudut yang sama. Plato menyebutkan ke-lima padatan regular atau “figur-figur kosmik” (*cosmic figures*) ini dalam *Timaeus*.

Euclid membuktikan irisan kaca melalui bujursangkar (proposisi 1-6 dalam Buku XIII) serta dekaagon dan pentagon-bintang (proposisi 7-11 dalam Buku XIII). Definisi irisan kaca sebagai pembagian dalam nisbah ekstrem dan merata sendiri terdapat dalam proposisi VI.30, yaitu: “mengiris suatu garis hingga tertentu dalam nisbah ekstrem dan merata.”⁴⁸⁶ Sebelum itu, dalam pembuktiannya Euclid menyebutkan beberapa definisi lain, misalnya dalam proposisi II.11:

Mengiris suatu garis lurus tertentu sedemikian sehingga persegipanjang yang terbentuk dari keseluruhan dan salah satu segmen adalah sama dengan bujursangkar yang terbentuk dari segmen yang lain.⁴⁸⁷

Dalam proposisi VI.13 Euclid menyebutkan tentang irisan kaca sebagai: “mencari proporsional merata.”⁴⁸⁸

Ilustrasi VI.30 dalam *Elements* merupakan dasar bagi diagram-diagram yang digunakan dalam berbagai buku geometri untuk menjelaskan corak berulang (iteratif) irisan kaca (lihat gambar 3.3).⁴⁸⁹

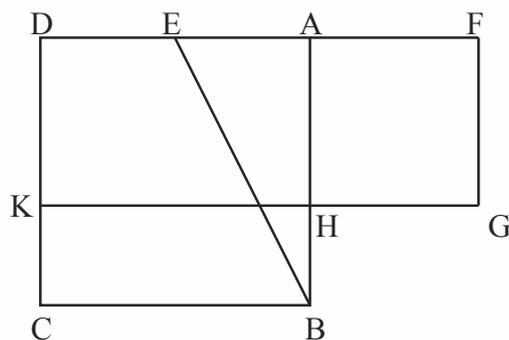
⁴⁸⁵ Padovan, *Proportion*, 137.

⁴⁸⁶ “to cut a given straight line in extreme and mean ratio.” Euclid, *Elements* VI.30 sebagaimana dikutip dalam Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 59.

⁴⁸⁷ to cut a given straight line so that the rectangle contained by the whole and one of the segments is equal to the square on the remaining segment. Euclid, *Elements* II.11 sebagaimana dikutip dalam ibid., 23.

⁴⁸⁸ “to find mean proportional.” Euclid, *Elements* VI.13 sebagaimana dikutip dalam ibid., 57.

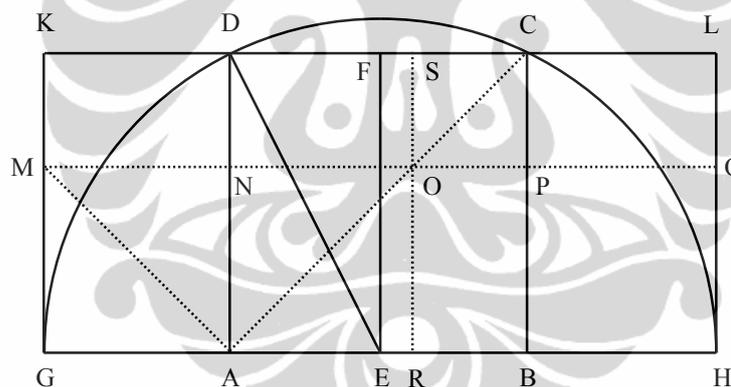
⁴⁸⁹ Boyer dan Merzbach, *History of Mathematics*, 126.



Gambar 3.3 Ilustrasi VI.30 dalam *Elements*

Sumber: Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 126.

Pengembangan lebih lanjut ilustrasi VI.30 menunjukkan hubungan antara irisan kencana dengan bujursangkar, persegi panjang $\sqrt{5}$, dan setengah lingkaran (lihat gambar 3.4).



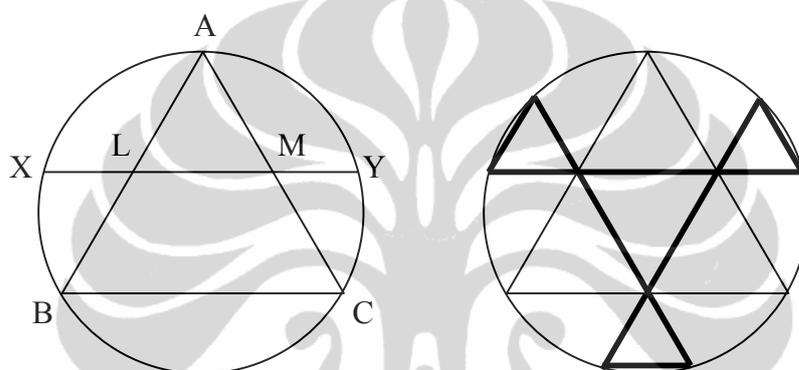
Gambar 3.4 Setengah Lingkaran, Bujursangkar, Persegipanjang $\sqrt{5}$, dan Irisan Kencana

Sumber: Boyer and Merzbach, *History of Mathematics*, 127.

Buku II *Elements* dapat disebut sebagai buku aljabar geometris karena membahas permasalahan aljabar secara geometris. Dalam buku itu Euclid memberikan penjelasan geometris untuk penyelesaian persamaan $(x + a)x = b^2$. Jika $a = b$, maka penyelesaian geometris $(x + a)x = a^2$ menghasilkan konstruksi

‘pembagian suatu segmen dalam nisbah rerata dan ekstrem,’ yaitu irisan kencana.⁴⁹⁰

Sampai sekarang, berbagai penelitian mengenai properti geometris irisan kencana dan padatan-padatan regular masih banyak dilakukan. J.F. Rigby menunjukkan hubungan antara segitiga samasisi dengan irisan kencana; segiempat kencana dengan ikosahedron; dan segitiga samasisi dengan ikosahedron. Ia membuktikan bahwa jika ABC segitiga samasisi, dan $AL = LB$ dan $AM = MC$, maka $LM : MY$ adalah irisan kencana (lihat gambar 3.5).⁴⁹¹



Gambar 3.5 Lingkaran, Segitiga Samasisi, dan Irisan Kencana

Sumber: J.F. Rigby, “Equilateral Triangles and the Golden Ratio”, *The Mathematical Gazette* 72:459 (1988): 29.

Contoh lain adalah studi tiga dimensi yang dilakukan oleh Adam Storeygard pada segitiga kencana dan ulir kencana. Dalam eksplorasinya, ia menemukan bentuk tiga dimensi yang disebutnya ‘golden gnomonoid’ yang memiliki properti matematis dan desain yang menarik.⁴⁹²

Berbagai studi yang lebih kontroversial juga dilakukan, terutama terkait penerapan irisan kencana pada pola-pola alami maupun karya-karya seni ternama para empu di masa lalu. Baik yang mendukung maupun yang menolak dakuan tersebut melakukan studi untuk menguatkan pendapat mereka. Di antaranya

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ Rigby, “Equilateral Triangles,” 27-30.

⁴⁹² Adam Storeygard, “Greek Origami: A Sculpture Exploring the Golden Ratio,” *Leonardo* 34, no. 3 (2001): 227-229. *Gnomon* berasal dari bahasa Yunani yang berarti ‘indikator’ atau ‘yang mengungkapkan’ dan mula-mula digunakan untuk menyebut penunjuk waktu pada jam matahari. Kini *gnomon* digunakan dalam matematika untuk merujuk pada suatu bilangan atau bentuk yang jika ditambahkan pada entitas serupa yang lebih besar akan menghasilkan entitas baru yang serupa dengan entitas semula. *Gnomon* berkelindan dengan fraktal dan kemiripan-diri (*self-similarity*).

mengenai pola pertumbuhan cangkang *Nautilus pompilius* yang didaku sesuai dengan ulir kencana. Pendukung teori ini termasuk Benjafield dan Davis, Hambidge, serta McWhinnie. Sebaliknya, Falbo menolak dakuan itu. Ia membuktikan melalui pengukuran langsung cangkang *Nautilus pompilius* koleksi *California Academy of Sciences* di San Francisco pada tahun 1999. Hasil pengukurannya pada milimeter terdekat dengan tingkat kesalahan ± 1 mm menunjukkan bahwa rasio cangkang *Nautilus pompilius* berada pada kisaran 1,24 hingga 1,43, dengan rata-rata 1,33. Hasil ini terlalu jauh dari ϕ (sekitar 1,618), bahkan dengan mengijinkan toleransi $\pm 2\%$ seperti yang diberikan oleh Markowsky.⁴⁹³

Di sisi lain, Sharp melakukan studi mengenai ulir logaritmik (*logarithmic spiral*) atau ulir samasudut (*equiangular spiral*) di mana $r = ae^{\phi \cot \alpha}$ dengan $e \approx 2,718$ dan α adalah sudut konstan. Jika α sama dengan 0° atau 180° maka akan terbentuk garis lurus, sedangkan jika $\alpha = 90^\circ$ maka akan terbentuk lingkaran. Ia meneliti berbagai ulir kencana yang dapat dikonstruksi dari segiempat kencana, varian segitiga kencana yang disebutnya sebagai segitiga LLS [*triangle LLS (Long-Long-Short)*] dan segitiga SSL [*triangle SSL (Short-Short-Long)*], serta pentagon (lihat tabel 3.1).⁴⁹⁴

Tabel 3.1 Sudut Tangen dan Faktor Multiplikasi Ulir Kencana

Ulir Kencana	Sudut Tangen	Faktor Multiplikasi
Segiempat Kencana	72,9676°	$\phi^4 \approx 6,8541$
Segitiga LLS	75,6788°	$\phi^{10/3} \approx 4,9731$
Segitiga SSL	79,1609°	$\phi^{5/2} \approx 3,3302$
Pentagon	62,9520°	$\phi^{20/3} \approx 24,7315$

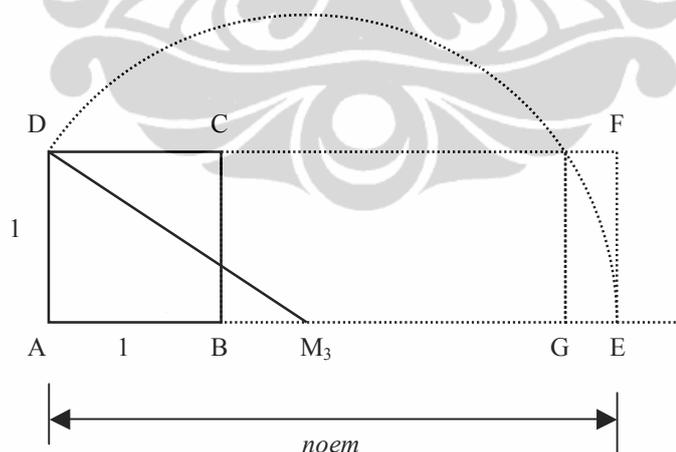
Sumber: John Sharp, "Spirals and the Golden Section", *Nexus Network Journal* 4:1 (2002), 78.

⁴⁹³ Clement Falbo, "The Golden Ratio: A Contrary Viewpoint," *The College Mathematics Journal* 36, no.2 (2005): 126-127.

⁴⁹⁴ Sharp, "Spirals and the Golden Section," 61-80.

Cangkang *Nautilus pompilius* sendiri menurut pengukuran Sharp memiliki sudut tangen $80,08^\circ$ dengan faktor multiplikasi sekitar 3. Perbedaan besar antara sudut tangen ulir kaca yang dikonstruksi dari segiempat kaca dengan cangkang *Nautilus pompilius* menunjukkan bahwa bentuk ulir logaritmik mereka tidak identik. Memang sudut tangen ulir kaca yang dikonstruksi dari segitiga kaca SSL sangat dekat dengan hasil pengukuran, tapi Sharp menganggap hal itu sebagai suatu kebetulan saja, karena yang biasa diidentikkan dengan *Nautilus pompilius* adalah ulir kaca yang paling terkenal, yaitu yang dikonstruksi dari segiempat Kencana.⁴⁹⁵

Proposisi VI.30 Elements mengenai ‘nisbah ekstrem dan rerata’ juga mendapat tantangan dari beberapa ahli matematika. Salah satunya adalah Falbo yang mengutip Fowler bahwa rasio ekstrem dan rata-rata sebenarnya bukanlah merupakan properti unik ϕ ; ia hanyalah rerata ekstrem tingkat pertama (*the first order extreme mean*). Dengan demikian terdapat tak hingga rerata ekstrem tingkat ke- n (n^{th} order extreme mean) yang disebut Fowler sebagai *noem*. Ia memberikan contoh dengan $n = 3$ diperoleh $AE = (3 + \sqrt{13}) / 2$ dan $GE = (-3 + \sqrt{13}) / 2$ sehingga $AE / AB = AB / GE$ (lihat gambar 3.6).⁴⁹⁶



Gambar 3.6 Rerata Ekstrem dengan $n = 3$

Sumber: Falbo, “A Contrary Viewpoint,” 128.

⁴⁹⁵ Sharp, “Spirals and the Golden Section” 2002, 79-80.

⁴⁹⁶ Falbo, “A Contrary Viewpoint,” 124-128.

Falbo tidak menjelaskan relasi AB dan BE, yang justru merupakan properti penting ‘nisbah ekstrem dan rerata,’ seperti disebutkan oleh Markowsky:

Nisbah kencana timbul dari pembagian suatu segmen garis sedemikian sehingga nisbah keseluruhan segmen terhadap bagian yang lebih besar adalah sama dengan nisbah bagian yang lebih besar terhadap bagian yang lebih kecil. Ini disebut pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata oleh Euclid.⁴⁹⁷

Ia juga tidak mengikuti definisi Euclid sendiri pada bagian awal Buku VI, seperti dikutip oleh Livio serta Fowler:

Suatu garis lurus dikatakan telah diiris dalam nisbah ekstrem dan rerata jika, sebagaimana keseluruhan garis terhadap segmen yang lebih besar, demikian segmen yang lebih besar terhadap yang lebih kecil.⁴⁹⁸

Ini mungkin terjadi karena Falbo berfokus pada cara geometris yang digunakan oleh Euclid untuk membuktikan ‘nisbah ekstrem dan rerata’ tanpa memperhatikan lebih rinci esensi ‘irisian’ itu seperti dinyatakan Euclid dalam proposisi-proposisi lain dalam *Elements*, yang juga memperlihatkan relasi irisan kencana dengan bujursangkar. Dengan demikian ia hanya mereproduksi cara yang digunakan Euclid dengan menggunakan persegi panjang (jika $n > 1$), tapi dengan pendekatan tersebut ia mereduksi esensi ‘nisbah ekstrem dan rerata.’

Hal serupa terjadi dalam upaya Falbo untuk membuktikan bahwa pemecahan-diri (atau yang disebutnya sebagai kemiripan-diri) bukanlah corak unik segiempat kencana, melainkan dapat dilakukan pada sembarang persegi panjang dengan rasio $r : 1$. Bukti yang ditunjukkannya (ia menggunakan persegi panjang yang sangat mirip dengan segiempat kencana)⁴⁹⁹ menghilangkan

⁴⁹⁷ *The golden ratio arises from dividing a line segment so that the ratio of the whole segment to the larger piece is equal to the ratio of the larger piece to the smaller piece. This was called division in extreme and mean ratio by Euclid.* Markowsky, “Misconceptions,” 2.

⁴⁹⁸ *A straight line is said to have been cut in extreme and mean ratio when, as the whole line is to the greater segment, so is the greater to the lesser.* Livio, “Golden Ratio,” 3; dan D.H. Fowler, “A Generalization of the Golden Section”, *Fibonacci Quarterly* 20 (1982), 147-148 sebagaimana dikutip dalam Harold J. McWhinnie, “A Review of Research on Golden Section Hypothesis in Art and Design”, prepared for *Honas Seminar on Golden Section* 1990, 7; reproduksi oleh US. Department of Education, Office of Educational Research and Improvement, Educational Resources Information Center (ERIC) 1990, 9.

⁴⁹⁹ Falbo, “A Contrary Viewpoint,” 130.

fakta bahwa perbanyakannya dalam segiempat kencana selalu menghasilkan sebuah segiempat kencana dan sebuah bujursangkar dalam setiap tahapnya.

Demikianlah dari waktu ke waktu eksplorasi atas properti geometris irisan kencana terus dilakukan dan banyak temuan menarik yang diperoleh. Ini menunjukkan kekayaan corak geometris irisan kencana. Namun, geometri Euclidean yang bertahan selama lebih dari dua ribu tahun dan menyediakan dasar bagi *Mathematical Principles of Natural Philosophy* Newton (1687) serta filsafat Kant, saat ini tidak lagi dipandang sebagai satu-satunya teori geometri. Bahkan, pada abad ke-20 Einstein menunjukkan bahwa ruang aktual jagad raya tampaknya sesuai dengan geometri ‘eliptis’ Georg Riemann (1826-66), bukan geometri datar tiga dimensi Euclid. Namun, walau tidak lagi memadai untuk menjelaskan ruang melengkung jagad raya yang berukuran tahun cahaya, geometri Euclidean tetap dipandang lebih berguna bagi rancang bangun dalam dunia arsitektur yang hanya berukuran meter.⁵⁰⁰

3.1.2 Phi dan Deret Fibonacci

Jika pada sebuah garis AB ditempatkan titik C sedemikian sehingga $AB / AC = AC / CB$, di mana panjang CB adalah 1 dan panjang AC adalah x , maka $(x + 1) / x = x / 1$. Dari persamaan itu diperoleh persamaan kuadrat $x^2 - x - 1 = 0$. Solusi positif persamaan kuadrat tersebut adalah $x = (1 + \sqrt{5}) / 2$ atau mendekati 1,618.⁵⁰¹ Inilah yang disebut sebagai bilangan kencana atau ϕ . Phi adalah bilangan irasional, yaitu bilangan yang tidak dapat dinyatakan dalam bentuk pembagian antara dua integer. Solusi negatifnya adalah $x = (1 - \sqrt{5}) / 2$ atau mendekati 0,618 yang adalah sama dengan $(\phi - 1)$ dan juga sama dengan $(1 / \phi)$. Sedangkan ϕ^2 adalah sama dengan $(\phi + 1)$ yaitu mendekati 2,618.⁵⁰²

Irasionalitas phi, yang membuatnya disebut sebagai “paling irasional” oleh Livio, disebabkan oleh pembagian-sinambung yang hanya terdiri dari bilangan satu, sehingga phi berkonvergen dengan sangat lambat. Keunikan pembagian sinambung phi dapat ditunjukkan secara matematis dalam uraian berikut.⁵⁰³

⁵⁰⁰ Padovan, *Proportion*, 154-5.

⁵⁰¹ Lihat hal. 16-7.

⁵⁰² Maor, “Perfect Proportions,” 1016.

⁵⁰³ Livio, *Golden Ratio*, 83-5.

Misalkan kita bermaksud mencari nilai x sebagai berikut:

$$x = \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \dots}}}} \quad (3.1)$$

jika kedua sisi persamaan (3.1) dikuadratkan, maka diperoleh,

$$x^2 = 1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \dots}}} \quad (3.2)$$

$$x^2 = 1 + x. \quad (3.3)$$

Dari persamaan (1.2) kita ketahui bahwa $x^2 = 1 + x$ adalah sama dengan ϕ .

Selanjutnya jika kita bermaksud mencari nilai x sebagai berikut:

$$x = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \dots}}}} \quad (3.4)$$

karena pecahan-sinambung dalam persamaan (3.4) berlangsung terus *ad infinitum*, maka pecahan-sinambung tersebut adalah sama dengan x , sehingga,

$$x = 1 + (1/x), \quad (3.5)$$

jika kedua sisi dikalikan dengan x , maka diperoleh,

$$x^2 = x + 1. \quad (3.6)$$

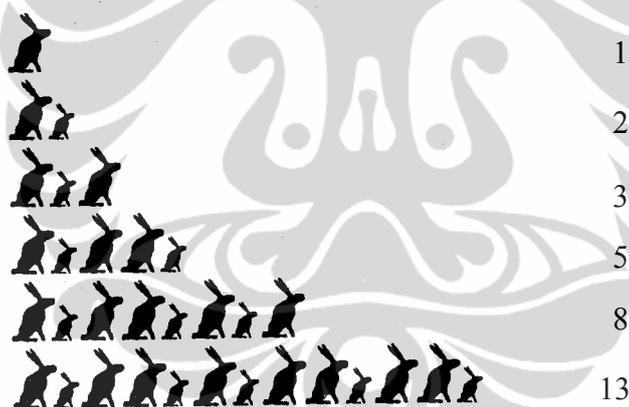
Dengan demikian, kembali kita menjumpai bahwa nilai pecahan-sinambung di atas adalah ϕ .

Pada abad pertengahan, seorang ahli matematika bernama Leonardo Fibonacci (yang dikenal pula sebagai Leonardus Pisanus, Leonardo dari Pisa atau

Leonardo Bigollo) mengangkat suatu permasalahan matematis yang kemudian dikenal sebagai deret Fibonacci. Permasalahan matematis yang dimuat dalam Bab XII bukunya *Liber Abaci (Book of the Abacus)* yang diterbitkan pada 1202 itu adalah sebagai berikut:

Seseorang menempatkan sepasang kelinci dalam suatu tempat yang seluruh sisinya dikelilingi oleh dinding. Berapa pasang kelinci yang dapat diproduksi dari pasangan tersebut dalam satu tahun jika diandaikan bahwa setiap bulan setiap pasang kelinci melahirkan satu pasang kelinci baru yang mulai produktif pada bulan kedua dan seterusnya?⁵⁰⁴

Penyelesaian masalah di atas menghasilkan deret sebagai berikut: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, ..., dan seterusnya (lihat gambar 3.7). Inilah yang kemudian pada abad ke-19 dinamakan sebagai deret Fibonacci oleh ahli matematika Perancis Edouard Lucas (1842-91).⁵⁰⁵



Gambar 3.7 Kelinci Fibonacci

Sumber: Livio, *Golden Ratio*, 97.

Nisbah antar bilangan yang berurutan (F_{n+1} / F_n) dalam deret Fibonacci akan mendekati ϕ . Semakin besar n , nisbah akan semakin konstan berada di

⁵⁰⁴ A certain man put a pair of rabbits in a place surrounded on all sides by a wall. How many pairs of rabbits can be produced from that pair in a year if it is supposed that every month each pair begets a new pair which from the second month on becomes productive? Livio, *Golden Ratio*, 96.

⁵⁰⁵ Ibid., 97.

sekitar nilai ϕ , betapa pun bilangan yang berurutan dipilih secara acak (lihat tabel 3.2).⁵⁰⁶

Tabel 3.2 Nisbah Dua Bilangan Berurutan dalam Deret Fibonacci

1/1	= 1,000000	13/8	= 1,625000	144/89	= 1,617978
2/1	= 2,000000	21/13	= 1,615385	233/144	= 1,618056
3/2	= 1,500000	34/21	= 1,619048	377/233	= 1,618026
5/3	= 1,666666	55/34	= 1,617647	610/377	= 1,618037
8/5	= 1,600000	89/55	= 1,618182	987/610	= 1,618033

Sumber: Livio, *Golden Ratio*, 101. Telah diolah kembali.

Pada tahun 1611 Johannes Kepler telah menemukan corak tersebut, tapi kelindan antara deret Fibonacci dengan irisan kencana baru dibuktikan kemudian oleh Robert Simson (1687-1768), seorang ahli matematika Skotlandia, sebagai berikut.⁵⁰⁷

$$\begin{aligned}
 1 &= 1,000000 \\
 1 + \frac{1}{1} &= \frac{2}{1} = 2,000000 \\
 1 + \frac{1}{1+1} &= \frac{3}{2} = 1,500000 \quad \text{dan seterusnya.}
 \end{aligned}$$

Seperti juga corak geometrisnya yang banyak diteliti dan diperdebatkan, corak numeris irisan kencana, sebagai bilangan irasional phi atau $\phi = (1 + \sqrt{5}) / 2$ yang berkelindan dengan deret Fibonacci, juga banyak dieksplorasi. Berbagai penelitian dilakukan, baik dalam bidang matematika, biologi, fisika, maupun sains lainnya. Giandinoto meneliti keterkaitan phi dengan corak-corak kuantum, yang dibuktikan melalui turunan fungsi-gelombang melalui persamaan gelombang

⁵⁰⁶ Ibid., 98.

⁵⁰⁷ Ibid., 101-3.

Schrödinger.⁵⁰⁸ Petrushevsky meneliti solusi persamaan Schrödinger pada sistem atom hidrogen, dan menemukan bahwa phi merupakan konstanta maksima dan minima fungsi distribusi radialnya.⁵⁰⁹

Dalam bidang ilmu biologi, Green meneliti ulir Fibonacci dalam efisiensi pembentukan pola pada meristem tumbuhan.⁵¹⁰ Sedangkan dalam bidang matematika, Kalman dan Mena meneliti berbagai corak matematis bilangan Fibonacci.⁵¹¹ Demikian pula Good yang menyelidiki hubungan antara bilangan Fibonacci dan bilangan Lucas kompleks dengan pecahan-sinambung (*continuous fraction*) dan akar pangkat dua irisan kaca.⁵¹²

Masih banyak lagi penelitian dalam berbagai bidang ilmu yang memperkaya khasanah pengetahuan tentang phi. Contohnya, Monnerot-Dumaine yang mengeksplorasi fraktal Fibonacci, yaitu wakilan grafis deret Fibonacci.⁵¹³ Fraktal (*fractal*) – dari bahasa Latin *fractus* yang berarti terpecah (*broken*) – adalah: “suatu figur geometris di mana suatu motif identik mengulang dirinya sendiri dalam skala yang semakin mengecil.”⁵¹⁴ Fraktal, yang terutama dipopulerkan oleh Benoit B. Mandelbrot, dicirikan dengan kemiripan-diri (*self-similarity*). Lauwerier menjelaskan bahwa dengan corak kemiripan-dirinya, ulir logaritmik dapat disebut sebagai fraktal-pemula (*primeval fractal*). Fraktal juga berkelindan dengan bilangan irasional, takhingga, dan setangkup.⁵¹⁵

Salah satu fraktal yang sangat menarik dan bersejarah adalah fraktal Helge von Koch pada 1904. Fraktal Koch adalah prototipe keluarga fraktal yang

⁵⁰⁸ Giandinoto Salvatore, “Incorporation of the Golden Ratio Phi into the Schrödinger Wave Function Using the Phi Recursive Heterodyning Set,” Institute for Strategic Research (St. Louis, MO: Advanced Laser Quantum Dynamics Research Institute, 2007):1.

⁵⁰⁹ Vladimir M. Petrushevsky, “The First Excited State of the Hydrogen Atom and the Golden Ratio: A Link or a Mere Coincidence?” *Bulletin of the Chemists and Technologists of Macedonia* 25, no.1 (2006): 62.

⁵¹⁰ Paul B. Green, “Expression of Pattern in Plants: Combining Molecular and Calculus-Based Biophysical Paradigms,” *American Journal of Botany* 86, no. 8 (1999): 1059. Pertumbuhan pucuk tanaman pada titik-titik tumbuh batang dan akar diawali oleh meristem, yaitu jaringan tumbuhan berwujud sel-sel punca yang aktif melakukan pembelahan sel.

⁵¹¹ Dan Kalman and Robert Mena, “The Fibonacci Numbers: Exposed,” *Mathematics Magazine* 76, no. 3 (2003): 167-181.

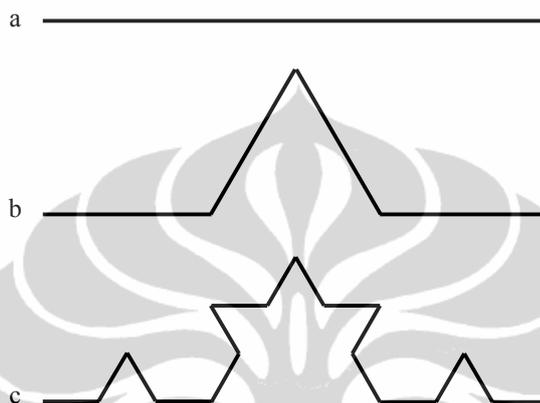
⁵¹² I. J. Good, “Complex Fibonacci and Lucas Numbers, Continued Fractions, and the Square Root of the Golden Ratio (Condensed Version),” *The Journal of the Operational Research Society* 43, no. 8 (1992): 837-842.

⁵¹³ Alexis Monnerot-Dumaine, “The Fibonacci Fractal,” (2008): 1-16.

⁵¹⁴ “A fractal is a geometrical figure in which an identical motif repeats itself on an ever diminishing scale.” Hans Lauwerier, Introduction, *Fractals: Endlessly Repeated Geometrical Figures*, 1987, trans. Sophia Gill-Hoffstädt (Princeton: Princeton UP, 1991), xi.

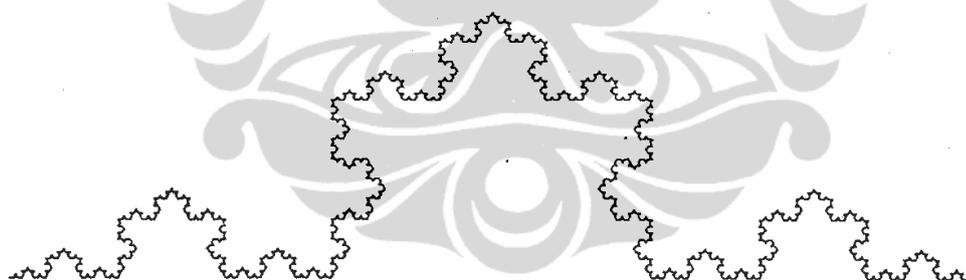
⁵¹⁵ *Ibid.*, xxii-xxiv.

didasarkan pada pengulangan alihragam geometris sederhana (*simple geometrical transformation*). Dalam alihragam ini, sebuah garis lurus, sebagai dasar, diganti dengan sebuah garis bengkok (*bent line*) sebagai motif.⁵¹⁶ Dari konstruksi awal yang sederhana (lihat gambar 3.8) diperoleh fraktal Koch yang tampak rumit dan artistik (lihat gambar 3.9).



Gambar 3.8 Konstruksi Fraktal Koch

Sumber: Leuwerier, *Fractals*, 33.



Gambar 3.9 Fraktal Koch

Sumber: Leuwerier, *Fractals*, 28.

Livio menyatakan bahwa fraktal adalah konsep pusat dalam geometri alam serta dalam teori tentang sistem yang sangat tak teratur (*highly irregular*), yaitu *chaos*. Ia berpendapat bahwa geometri fraktal merupakan upaya cemerlang untuk menggambarkan rupa-rupa dan objek-objek dunia nyata. Ia mencontohkan petir, sungai, dan sistem drainase yang tidak membentuk garis lurus, tapi mengingatkan pada percabangan pohon dan sistem sirkulasi tubuh manusia. Livio juga

⁵¹⁶ Lauwerier, *Fractals*, 30.

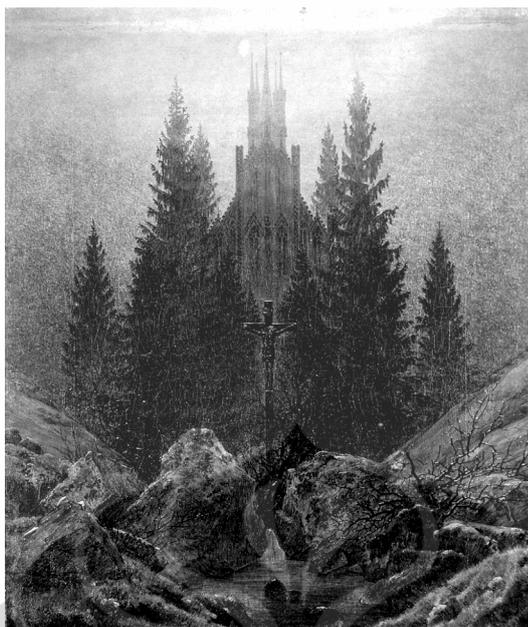
mencontohkan percabangan pohon yang membentuk pola fraktal yang menakjubkan dalam karya pelukis romantik Jerman, Caspar David Friedrich (1774-1840), “Dolmen in the Snow” (1807).⁵¹⁷ Pola fraktal serupa juga muncul pada lukisan-lukisan Friedrich lainnya, misalnya “Oak in the Snow” (1820-an) (lihat gambar 3.10), “Winter Landscape with Church” (1811), atau “The Cross in the Mountains” (1812) (lihat gambar 3.11).



Gambar 3.10 Fraktal dalam “Oak in the Snow”

Sumber: Caspar David Friedrich, “Oak in the Snow,” 1820-an, cat minyak di atas kanvas, 44 x 34,5 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, Germany, dalam *Art Authority*.

⁵¹⁷ Livio, *Golden Ratio*, 214.



Gambar 3.11 Fraktal dalam “The Cross in the Mountains”

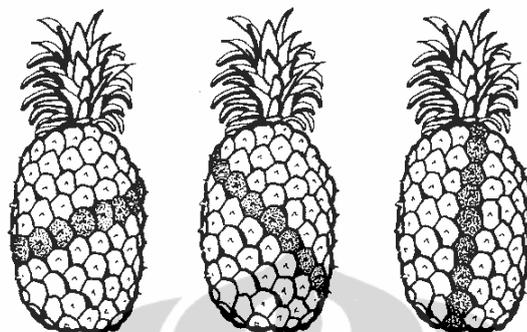
Sumber: Caspar David Friedrich, “The Cross in the Mountains,” 1812, cat minyak di atas kanvas, 45 x 37 cm, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, dalam *Art Authority*.

Di antara berbagai corak yang diatribusikan pada phi, yang paling kontroversial adalah, seperti dikatakan oleh Wassel, kesamaannya dengan pola-pola alami. Selain contoh tentang cangkang *Nautilus* dan ulir kencana di atas, contoh lain yang terkenal adalah pola pertumbuhan tanaman (filotaxis atau *phyllotaxis*), misalnya pada pola percabangan tanaman, pertumbuhan daun, dan kulit buah nenas. Kalajdzievski juga menunjukkan pola distribusi ulir pada tanaman kaktus, yaitu satu set ulir yang berputar searah jarum jam dan satu set ulir yang berputar berlawanan dengan arah jarum jam.⁵¹⁸

Livio mengatakan bahwa nenas menunjukkan wujud filotaxis berdasarkan Fibonacci yang benar-benar indah, karena tiap heksagonal pada kulit nenas adalah bagian dari tiga ulir berbeda. Rangkaian ulir pertama bersudut landai dari kanan ke kiri atas, seluruhnya berjumlah 8 baris. Rangkaian ulir kedua bersudut lebih curam dari kiri ke kanan atas, seluruhnya berjumlah 13 baris. Rangkaian ulir ketiga sangat curam, hampir vertikal, berjumlah 21 baris (lihat gambar 3.12).

⁵¹⁸ Saso Kalajdzievski, *Math and Art: An Introduction to Visual Mathematics* (Boca Raton: CRC Press, 2008), 26-7.

Kebanyakan buah nenas memiliki 5, 8, 13, atau 21 ulir dengan tingkat kecuraman yang makin besar. Bilangan-bilangan itu adalah bilangan-bilangan Fibonacci.⁵¹⁹



Gambar 3.12 Tiga Pola Ulir pada Buah Nenas

Sumber: Livio, *Golden Ratio*, 111.

Selain studi-studi yang mendukung gagasan bahwa pola pertumbuhan tanaman sesuai dengan deret Fibonacci, ada pula yang memandang kesamaan itu bukan sebagai sesuatu yang esensial, karena, setidaknya pada pengamatan non-mikroskopis, bilangan Fibonacci yang sejajar dengan pola-pola itu hanya bilangan-bilangan awal saja pada deret Fibonacci. Bagaimana pun juga, berbagai penelitian di atas menunjukkan bahwa phi hingga saat ini senantiasa memiliki “kebaruan” yang menggugah rasa ingin tahu.

Edmund Burke (1729-97) menyatakan bahwa emosi pertama dan paling sederhana yang ditemukan dalam akalbudi manusia adalah ingin tahu (*curiosity*), yang didefinisikannya sebagai: “hasrat yang kita miliki atau kesukaan apapun yang kita peroleh dari kebaruan.”⁵²⁰ Di sisi lain ia juga mengingatkan bahwa:

Keingintahuan adalah yang paling superfisial di antara semua afeksi; ia berganti objek terus-menerus; ia memiliki selera yang sangat tajam, tapi sangat mudah dipuaskan; dan ia selalu menampilkan kegamangan, kegelisahan, dan kecemasan.⁵²¹

⁵¹⁹ Livio, *Golden Ratio*, 110-1.

⁵²⁰ “Whatever desire we have for, or whatever pleasure we take in novelty.” Burke, *Enquiry*, 31.

⁵²¹ *Curiosity is the most superficial of all the affections; it changes its object perpetually; it has an appetite which is very sharp, but very easily satisfied; and it has always an appearance of giddiness, restlessness and anxiety.* Ibid., 31.

Singkatnya, keingintahuan dan kebaruan saja tidaklah cukup bagi akalbudi. Ia menuntut kekuatan-kekuatan dan gairah-gairah lain untuk menjaga minatnya. Seperti dikatakan oleh Burke, jika rasa ingin tahu sudah terpuaskan dan hilang, tak ada lagi daya tarik objek yang tersisa. Dalam hal irisan kaca, tampaknya ia memiliki ‘kekuatan-kekuatan’ lain yang membuat daya tariknya terus diperbarui dari masa ke masa, dan rasa ingin tahu itu rupanya belum sepenuhnya terpuaskan.

3.1.3 Proporsi Ilahi

Frings, yang menelusuri irisan kaca dalam sejarah proporsi dalam arsitektur, menyatakan bahwa irisan kaca belum ditemukan dalam buku-buku teori arsitektur sejak Vitruvius (*De architectura libri decem*), Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*), Filarete (*Trattato di architettura*), sampai Francesco di Giorgio Martini (*Trattati di Architettura, Das Skizzenbuch*).⁵²² Baru pada Luca Pacioli (*Divina Proportione*), irisan kaca dibahas sebagai kaidah proporsi, dan dijuluki sebagai ‘proporsi ilahi.’ Bagian pertama *Divina Proportione*, “Compendium de divina proportione”, adalah tentang irisan kaca. Pacioli, biarawan Fransiskan itu, menyatakan bahwa irisan kaca memiliki lima atribut Allah; empat yang pertama adalah kesatuan dan keunikan; trinitas; kemustahilan untuk didefinisikan menurut nalar manusia; dan imutabilitas. Atribut kelima dikaitkannya dengan esensi kelima (*quintessence*) Platonik sebagai berikut:

Allah menganugrahkan ada pada kebajikan surgawi, yang disebut dengan nama lainnya ‘esensi kelima,’ dan melaluinya pada ke-empat tubuh sederhana lainnya, yaitu, ke-empat unsur bumi ... dan melalui mereka pada benda-benda lain di alam. Maka proporsi kita ini adalah ada formal dari (menurut Timaeus) surga, mengatribusikan padanya figur padatan yang disebut Dodekahedron, yang dikenal juga sebagai padatan duabelas pentagon.⁵²³

⁵²² Frings, “Golden Section,” 9-11.

⁵²³ *As God confers being to the celestial virtue, called by the other name ‘fifth essence’, and through that one to the other four simple bodies, that is, to the four earthly elements...and so through these to every other thing in nature. Thus this our proportion is the formal being of (according to Timaeus) heaven, attributing to it the figure of the solid called Duodecahedron, otherwise known as the solid of twelve pentagons.* Pacioli 1509, ch. I, 5, f 3v-4r dalam Frings, “Golden Section,” 11.

Pacioli tidak secara tegas menunjukkan penggunaan praktis proporsi irisan kencana dalam arsitektur, walaupun bagian kedua bukunya, “*Tractato de l’architectura*,” dimaksudkan sebagai panduan matematis tentang proporsi bagi para arsitek atau ahli bangunan. Ia memulai bagian kedua itu dengan tiga bentuk asasi dalam arsitektur, yaitu: lingkaran, bujursangkar, dan segitiga. Ini menunjukkan bahwa Pacioli memandang penting peran geometri dalam arsitektur. Pada bagian lain, ia membahas bentuk-bentuk regular Platonik, yang dalam pandangannya:

bukan saja memperindah bangunan, tapi juga memberikan pada para sarjana dan orang bijak kesempatan untuk berpikir, sejauh mereka selalu dikonstruksi dengan proporsi kudus dan ilahi itu.⁵²⁴

Frings mencatat bahwa Pacioli menceritakan sebuah anekdot tentang Phidias yang memberi ikosahedron sebagai unsur air pada sebuah patung Ceres di Roma, dan mendapat pujian tertinggi.⁵²⁵

Walaupun memuji irisan kencana, Pacioli tidak memberikan rekomendasi khusus untuk menggunakan proporsi itu dalam arsitektur. Sebaliknya, ia merekomendasikan proporsi-proporsi sederhana tersebagikan (*commensurable*) seperti $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$, dan sebagainya, yang mudah digambar dan dikonstruksi. Tampaknya dalam hal ini ia memperhatikan segi kepraktisan dan kemampuan matematis pembacanya, para ahli bangunan pada masa itu. Selain itu, kenyataan bahwa ia tidak memberikan petunjuk praktis yang mendorong penggunaan irisan kencana pada bangunan walaupun ia memberikan penghargaan tinggi pada proporsi irisan kencana, menunjukkan bahwa Pacioli memang memosisikan dirinya sebagai seorang ahli matematika, yang walaupun memahami Vitruvius, tapi tidak bermaksud memberi petunjuk tentang cara merancang bangunan.⁵²⁶

Sebastiano Serlio (1475-1554) yang pragmatis juga menyarankan penggunaan proporsi sederhana tersebagikan. Ia tidak membahas irisan kencana dalam bukunya, termasuk pada bagian tentang konstruksi pentagon. Frings mencatat bahwa dalam karya-karya besar lain dari Vignola dan Palladio,

⁵²⁴ *Not only adorn buildings, but also give the scholars and wise opportunity to speculate, in so far as they are always constructed by that sacred and divine proportion.* Ibid., 14.

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Ibid.

Scamozzi dan para penulis klasik Italia abad ke-19, irisan kencana juga tidak dibahas sebagai proporsi praktis. Sebagian besar merekomendasikan nisbah-nisbah sederhana tersebagikan, dan satu-satunya nisbah irasional yang dianjurkan penggunaannya – termasuk oleh Pacioli – adalah $\sqrt{2}$ yang sudah dikenal baik pada masa itu. Bahkan Albrecht Dürer, seorang pelukis yang mengenal irisan kencana dengan baik, juga tidak menggunakan proporsi itu dalam alat praktisnya yang disebut pembanding (*Vergleicher*) yang dapat membantu konstruksi figur manusia. Tampaknya ia menggunakan pendekatan yang sama dengan Pacioli: dalam tulisan-tulisannya tentang geometri, Dürer menjelaskan tentang konstruksi pentagon dan pengetahuannya tentang irisan kencana, tapi dalam tulisan arsitekturnya ia tidak membahas baik pentagon maupun irisan kencana.⁵²⁷

Baru pada pertengahan abad ke-19 irisan kencana memasuki teori arsitektur melalui Adolf Zeising (1810-76) yang berangkat dari estetika filsafati dan bukan seorang teoretisi arsitektur. Dalam teorinya yang dipengaruhi tradisi romantik dan idealis, irisan kencana memegang peran penting sebagai keseimbangan sempurna antara kesatuan mutlak (*absolute unity*) dan keragaman mutlak (*absolute variety*); antara pengulangan (*repetition*) dan ketakteraturan (*disorder*). Istilah irisan kencana atau *Goldener Schnitt* sendiri sudah dikenal dan digunakan sejak tahun 1830-an, sebelum Zeising menerbitkan *New Theory of the proportions of the human body, developed from a basic morphological law which stayed hitherto unknown, and which permeates the whole nature and art, accompanied by a complete summary of the prevailing systems* pada 1854.⁵²⁸ Zeising yakin bahwa di dalam irisan kencana:

Terkandung asas mendasar semua formasi yang mencari keindahan dan totalitas dalam wilayah alam dan dalam bidang seni gambaran, dan bahwa dari awal ia adalah tujuan tertinggi dan ideal semua figurasi dan hubungan-hubungan formal, baik kosmik atau individu, organik atau inorganik, akustik atau optis, yang telah menemukan wujudan paling sempurnanya hanya dalam figur manusia.⁵²⁹

⁵²⁷ Ibid., 16.

⁵²⁸ Ibid., 18.

⁵²⁹ ... is contained the fundamental principle of all formation striving to beauty and totality in the realm of nature and in the field of the pictorial arts, and that it from the very first beginning was the highest aim and ideal of all figurations and formal relations, whether cosmic or individualizing, organic or inorganic, acoustic or optical, which had found its most perfect realization however only in the human figure. Zeising 1854: V dalam Frings, "Golden Section," 18.

Frings menyebut Zeising sebagai ‘penemu’ irisan kencana bagi arsitektur dan juga seni gambaran pada umumnya. Menurut Frings, Zeising merehabilitasi manusia sebagai mahkota ciptaan dan juga merehabilitasi konsep laras inheren kosmos, yang menurutnya terpahami dan sesuai bagi produksi artistik umat manusia.⁵³⁰

Setelah Zeising, banyak dilakukan penelitian mengenai irisan kencana sebagai proporsi dalam alam, seni, dan arsitektur. Bangkitnya minat pada irisan kencana tersebut sejalan dengan kecenderungan masa itu yang lebih mengapresiasi proporsi irasional daripada yang rasional. Pada tahun 1864, dalam penelitian Gustav Theodor Fechner didapatkan bahwa segiempat kencana lebih disukai daripada segi empat dengan proporsi lain, tetapi tidak diperoleh hasil serupa pada penelitiannya terhadap bentuk-bentuk lain, misalnya elips dan garis.⁵³¹

Hambidge (1867-1924) mengembangkan konsep setangkup dinamik (*dynamic symmetry*) yang menjembatani jurang antara seni Yunani, yang masih diidealkan oleh generasi terdahulu seniman modern (Picasso, Le Corbusier), dengan aspirasi-aspirasi modern. Karya-karyanya, antara lain *Dynamic Symmetry* (1917), *Dynamic Symmetry as Used by Artists* (1923), dan *The Parthenon and Other Greek Temples* (1924), mendapat dukungan dari *Harvard University* dan *Yale University*. Teorinya didukung oleh kalangan arkeolog, seniman, dan arsitek.⁵³²

The Curves of Life (1914) karya Theodore Cook dianggap sebagai salah satu eksposisi irisan kencana yang paling terkemuka pada awal abad ke-20. Berawal dari seni, kemudian ia mengamati ulir-ulir di alam dan menemukan bahwa:

Dalam cangkang, tanaman, struktur tubuh manusia dan binatang, formasi ulir jelas adalah faktor bersama dalam banyak fenomena yang tampaknya sangat berbeda.⁵³³

⁵³⁰ Frings, “Golden Section,” 19.

⁵³¹ Ibid., 19-20.

⁵³² Wittkower, “Changing Concept,” 206-8.

⁵³³ *In shells, in plants, in the bodily structure of men and animals, the spiral formation is certainly a common factor in a multitude of phenomena apparently widely different.* T.A. Cook, *The Curves of Life* 1914, vii-viii sebagaimana dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 313.

Cook mengkritik para pemikir positivisme, dari Auguste Comte hingga Ernst Mach, yang membatasi peran ilmu pada deskripsi pengamatan, tanpa spekulasi tentang penyebab pertama dan tujuan akhir. Cook mencontohkan Newton yang mempostulatkan ‘gerak sempurna,’ dan dari sana menghitung orbit planet-planet yang tampak tak beraturan, hingga ia sampai pada teori gerak benda-benda angkasanya. Dengan cara yang sama, ia berargumen bahwa adalah mungkin mempostulatkan ‘pertumbuhan sempurna’ dan dari sana menghitung pertumbuhan dan pembentukan makhluk hidup yang tampak tak beraturan.⁵³⁴

Seperti Hume dan Kant, Cook tidak berusaha menyembunyikan watak paradoks akalbudi dalam pertemuannya dengan dunia eksternal. Menurutnya, adanya formasi lengkung serupa pada beragam fenomena organik dan inorganik tidaklah membuktikan suatu ‘rancangan sadar,’ hanya indikasi adanya hukum-hukum universal yang bekerja pada suatu proses bersama. Sebagai ilmu abstrak, matematika, menurut Cook, adalah satu-satunya sarana bagi akalbudi, dalam pencarian akan finalitas dan konsepsi tentu, untuk memahami beragam fenomena kehidupan organik yang senantiasa berubah. Cook berargumen bahwa karena dunia yang diungkap oleh ilmu secara tak terelakkan dirupakan oleh akalbudi manusia yang menyelidikinya, maka ia sejajar dengan dunia yang diungkap oleh seni. Karenanya, beralasan untuk menyimpulkan bahwa nisbah-nisbah dan rupa-rupa yang sama adalah sah bagi keduanya. Irisan kencana atau ulir ϕ , yang ditemukannya pada tumbuhan, cangkang, tanduk, dan berbagai fenomena alam lainnya, menurut Cook juga mungkin dikaitkan dengan cara kerja otak seniman yang menghasilkan kualitas ruang dan proporsi yang menyenangkan bagi penikmatnya.⁵³⁵ Sumbangan besar Cook adalah konsep progresi ϕ sebagai deret takhingga, serta hubungan erat antara progresi ϕ dengan deret Fibonacci, di mana:

$$\begin{aligned} \phi^2 &= 1 + \phi, & \phi^3 &= 1 + 2\phi, & \phi^4 &= 2 + 3\phi, \\ \phi^5 &= 3 + 5\phi, & \phi^6 &= 5 + 8\phi, & \phi^7 &= 8 + 13\phi, \end{aligned}$$

⁵³⁴ Padovan, *Proportion*, 313.

⁵³⁵ *Ibid.*, 313-4.

dan seterusnya.⁵³⁶

Ia menyatakan bahwa ‘konsepsi matematis baru’ ini merupakan rumus terbaik pertumbuhan sempurna yang bukan saja merupakan hasil penelitian ilmiah, tapi juga mungkin mendasari proporsi artistik dan menyediakan baku yang sangat halus bagi apresiasi divergensi dan keragaman dalam berbagai jenis. Kehidupan atau keindahan tidaklah “matematis secara kaku,” justru perbedaan antara cangkang Nautilus dengan suatu ulir logaritmik-lah yang merupakan misteri kehidupan. Makin tinggi tingkat perkembangan suatu makhluk, makin peka kejeniusan seorang seniman, akan makin sulit menjelaskan bentuk-bentuk yang mereka produksi dalam istilah matematis murni, dan makin tinggi tantangan untuk menemukan alat matematis yang makin rumit.⁵³⁷

Delapan tahun kemudian, Cook menyerang pertumbuhan pesat kultus irisan kaca melalui artikelnya “*A New Disease in Architecture*” (1922).⁵³⁸ Selain Cook, W.B. Dismoor, seorang arkeolog, juga menentang teori Hambidge. Tantangan terpenting bagi teori Hambidge datang dari George D. Birkhoff, seorang ahli matematika, yang mengatakan bahwa:

Teori Hambidge terutama memperhatikan nisbah geometris yang diturunkan dari bilangan-bilangan irasional ... Nisbah-nisbah seperti itu tidak dapat diapresiasi oleh mata.⁵³⁹

Wittkower mempertanyakan kebenaran pernyataan Birkhoff bahwa nisbah irasional tidak dapat diapresiasi. Fechner dan M. Borissavliévitch memberikan jawaban positif dari sudut pandang psikologis dan fisiologis. Mengenai irisan kaca, Borissavliévitch menyatakan:

Ia mewakili keseimbangan antara dua bagian taksetangkup yang taksetara, yang berarti bahwa yang dominan tidak terlalu besar atau terlalu kecil, sehingga nisbah

⁵³⁶ Ibid., 314-5.

⁵³⁷ Ibid., 315-6.

⁵³⁸ Wittkower, “Changing Concept,” 208.

⁵³⁹ *The theory of Hambidge concerns itself mainly with geometric ratios derived from irrational numbers ... Such ratios cannot be appreciated by the eye.* George D. Birkhoff, *Aesthetic Measure* (Harvard University Press, 1933), 72 dalam Wittkower, “Changing Concept,” 208-9. Wittkower merekomendasikan catatan kritis atas Birkhoff dalam H.J. Eynseck, *Sense and Nonsense in Psychology* (Penguin Books, 1957), 326 ff.

ini tampak sekaligus gamblang dan dalam ukuran yang adil. Persepsi dari nisbah seperti ini mudah dan cepat karena kejernihan ini ... dan karena ia selaras dengan hukum hedonistis dan estetis, hukum usaha terkecil, maka dari sanalah keindahan irisan kaca.⁵⁴⁰

Gustav Theodore Fechner yang dikenal dengan estetika eksperimentalnya berupaya mendapatkan dasar empiris bagi dakuan bahwa irisan kaca adalah proporsi yang paling menyenangkan. Berbagai spekulasi yang saling bertentangan, untuk menjelaskan eksperimen Fechner dan eksperimen-eksperimen lain yang mengikutinya, dilontarkan oleh para pakar. Matila Ghyka mengatakan bahwa segmen-segmen yang berkorelasi dalam persegi panjang kaca dapat digapai secara intuitif oleh mata. Penjelasan ini dibantah oleh P.H. Scholfield dan M. Borissavlievitch. Theodor Lipps menjelaskan bahwa pilihan atas persegi panjang kaca tak lain karena letaknya yang ideal di antara dua ekstrem, yaitu bujursangkar dan persegi panjang yang kedua besarnya berbeda terlalu jauh sehingga tampak 'kurus, tak memadai.'⁵⁴¹ Penjelasan ini sangat dekat dengan kesimpulan dua psikolog Inggris, I.C. McManus dan P. Weatherby, bahwa:

Dominasi irisan kaca tidak disebabkan oleh corak matematis intrinsiknya, tapi karena akalbudi kita mengklasifikasi fenomena, dan klasifikasi itu menuntut kita untuk memiliki suatu kategori yang disebut "persegi panjang", yang secara umum dipuaskan oleh bentuk aktualnya yang memiliki nisbah 1 : 1,6180. Namun, persegi panjang dengan nisbah 1 : 1,58 atau 1 : 1,65 juga akan cukup memuaskan.⁵⁴²

Rudolf Arnheim bahkan menyatakan bahwa metoda eksperimental tidak cocok untuk mengeksplorasi pengalaman estetis menyeluruh. Dengan kata lain, metoda ini tak hanya melewatkan kompleksitas tak hingga pengalaman estetis aktual, tapi juga mereduksinya hingga perwujudannya yang paling banal: selera

⁵⁴⁰ *It represents the balance between two unequal asymmetrical parts, which means that the dominant is neither too big nor too small, so that this ratio appears at once clear and of just measure. The perception of such a ratio is easy and rapid because of this clarity ... and because it agrees with the hedonistic and aesthetic law, the law of least effort, hence the beauty of Golden Section.* Miloutine Borissavlievitch, *The Golden Number and the Scientific Aesthetics of Architecture* (Tiranti, 1958), 37 ff; dalam Wittkower, "Changing Concept," 208-9.

⁵⁴¹ Dikutip dalam Padovan, *Proportion*, 310-2.

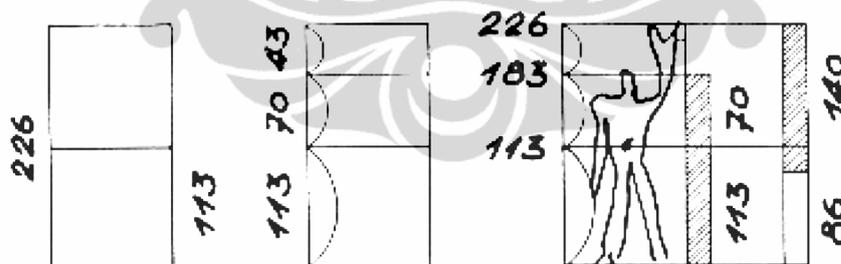
⁵⁴² *The particular predominance of the golden section does not therefore arise because of its intrinsic mathematical properties, but rather because our minds necessarily classify phenomena, and that classification requires us to have a category called "rectangle", which in general is particularly well satisfied by the actual figure whose ratio is 1 : 1.6180. But a rectangle of ratio 1 : 1.58 or 1 : 1.65 would almost certainly do as well.* Dikutip dalam *ibid.*, 311.

massa. Keputusan estetik direduksi menjadi penelitian pasar. Menurut Arnheim, konsepsi seni sebagai sumber kesenangan adalah ‘suram dan tak berbuah.’ Bahkan Jay Hambidge, penganjur persegi panjang kaca, menyimpulkan bahwa semua upaya untuk membuktikan superioritas visual suatu nisbah atau bentuk tertentu melalui eksperimen akan menemui kegagalan.⁵⁴³ Ia menulis:

Hanya ada sedikit pijakan bagi asumsi bahwa suatu rupa, *per se*, adalah lebih indah daripada rupa lainnya. Keindahan, mungkin, adalah masalah koordinasi fungsional.⁵⁴⁴

Walau demikian, kesederhanaan yang indah pada irisan kaca, dan penampilannya di berbagai ragam fenomena, dari geometri sampai pertumbuhan organik, menimbulkan momentum tak terhentikan. Pada awal abad ke-20, konsep ‘keindahan proporsi’ dan ‘iris kaca’ tampaknya telah hampir menjadi suatu padanan.⁵⁴⁵

Pada abad ke-20, kedudukan irisan kaca dalam arsitektur kembali ditegaskan oleh Ernst Neufert (1900-1986) dalam *Bauelemente* (1936) dan *Bauordnungslehre* (1943); dan Le Corbusier (1887-1965) dalam *Le Modulor* (1948) (lihat gambar 3.13).⁵⁴⁶



Gambar 3.13 Ukuran-Ukuran Seorang Manusia Le Corbusier

Sumber: Le Corbusier, 1948, sebagaimana dikutip dalam Marcus Frings, “The Golden Section,” 24.

⁵⁴³ Ibid., 312.

⁵⁴⁴ *There is little ground for the assumption that any shape, per se, is more beautiful than the other. Beauty, perhaps, may be a matter of functional co-ordination.* Dikutip dalam ibid., 312.

⁵⁴⁵ Ibid.

⁵⁴⁶ Frings 2002, 20-6.

Le Corbusier memberikan legitimasi bagi studi proporsinya dengan menunjuk pada fakta bahwa ia berasal dari keluarga musisi; suatu dakuan yang berakar pada pandangan Pythagorean bahwa seorang arsitek Renaisans harus mempelajari laras musikal. Katanya:

Selama lebih dari tiga puluh tahun ini, sari matematika mengalir dalam uratnadi karyaku, baik sebagai seorang arsitek maupun pelukis; karena musik senantiasa hadir dalamku.⁵⁴⁷

Memang penemuan kaum Pythagorean tentang kesejajaran laras musikal dengan jarak meruangnya adalah penemuan yang spektakular – yang kini dipandang semakin substansial dengan adanya pengetahuan tentang hubungan sederhana antara frekuensi-frekuensi gelombang suara musikal – yang menumbuhkan keyakinan bahwa laras bergantung pada ukuran meruang.⁵⁴⁸

Arnheim berpendapat bahwa proporsi Le Corbusier adalah variasi romantik filsafat Pythagorean. Doktrin proporsi tradisional menghubungkan rupa arsitektural dengan manusia karena tubuh manusia dipandang sebagai contoh kesempurnaan, bukan karena manusia akan tinggal di dalam bangunan. Seorang arsitek diharapkan untuk merancang menurut gambar manusia, yaitu menurut proporsi nisbinya, bukan ukuran-ukuran mutlakanya. Dalam pandangan ini, manusia sebagai anak alam atau anak Allah, menyingkapkan rahasia laras kosmik pada si pembangun. Sebaliknya, dalam pandangan teori empati yang lebih baru, humanisasi arsitektur dipandang sebagai sarana bagi manusia untuk “menyesuaikan alam takmanusiawi dengan kebutuhannya.”⁵⁴⁹ Ke-dua teori ini menyiratkan adanya pemisahan antara manusia dan karyanya: teori pertama memandang manusia sebagai model untuk direnungkan dan ditiru dari kejauhan, sedangkan teori kedua memandang bangunan sebagai suatu objek terpencil

⁵⁴⁷ *More than these thirty past years, the sap of mathematics has flown through the veins of my work, both as an architect and painter; for music is always present within me.* Le Corbusier, *The Modulor - A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics* (Cambridge, Mass., 1954), 129 sebagaimana dikutip dalam Rudolf Arnheim, “A Review of Proportion,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, no.1 (1955): 46.

⁵⁴⁸ Arnheim, “Review of Proportion,” 46.

⁵⁴⁹ “*compels inhuman nature to his need*”. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism* (Garden City, 1954) 179 sebagaimana dikutip dalam Arnheim, “Review of Proportion,” 49.

apresiasi simpatik.⁵⁵⁰ Teori empati ini juga dibahas oleh Padovan dalam *Proportion*, dengan mengkontraskannya dengan teori abstraksi. Padovan menggolongkan moduler Le Corbusier ke dalam teori empati, sebagai kontras atas bilangan plastik Van der Laan yang menurutnya dilandaskan atas teori abstraksi.

Sebaliknya dalam pandangan Arnheim, bagi Le Corbusier, manusia dan dunia yang dibangunnya adalah kesatuan tak terceraiakan. Sama seperti manusia adalah produk alam, demikianlah bangunan, perabot, mesin, lukisan atau patung, adalah produk manusia. Pembangun dan hasil karyanya saling-bergantung seperti siput dan cangkangnya. Manusia memperluas ruang lingkungannya melalui karyanya, dan hasil karya mendapat makna melalui penggunaannya oleh manusia. Pandangan romantik ini melihat manusia dan ciptaannya sebagai satu organisme terintegrasi. Itulah yang mendasari pilihan Le Corbusier pada irisan kaca, yang menurut para pendahulunya adalah esensi matematika kosmik, dan menurutnya adalah rumus kehidupan yang ditemukan oleh para ilmuwan pada struktur tubuh tanaman dan hewan. Demikianlah kedua deret proporsionalnya, yang tertanam pada tubuh manusia dalam skala sinambung dari takhingga kecil ke takhingga besar, mempersembahkan manusia sebagai *natura naturans* dan *natura naturata*.⁵⁵¹

Arnheim berpendapat bahwa ini adalah suatu filsafat yang sangat modern dan menyediakan sudut pandang biologis dengan suatu superstruktur estetik, tapi filsafat ini hanya dapat diterapkan pada seni jika ia memiliki bentuk terlihat. Akalbudi yang bernalar mungkin menemukan koherensi dan konsistensi yang tersymbol dengan memuaskan dalam properti aritmetik deret moduler. Tapi apakah mereka juga tampak pada mata? Bagi Arnheim, nilai sistem itu sulit dievaluasi dalam abstraksi, tapi harus diuji dalam praktik.⁵⁵²

Dalam pandangan Arnheim, jika kita harus memilih satu proporsi tertentu, maka irisan kaca pastilah menjadi satu calon yang baik. Para ahli sejarah seni dan para psikolog dapat memberi kesaksian bahwa mata membedakan nisbah ini, baik dalam mengenali maupun menyukainya. Tapi, progresi aritmetik Le

⁵⁵⁰ Arnheim, "Review of Proportion," 49.

⁵⁵¹ Ibid. *Natura naturans*: alam yang menciptakan alam; *natura naturata*: alam yang diciptakan. Kedua istilah tersebut sering digunakan oleh Baruch Spinoza.

⁵⁵² Ibid.

Corbusier dalam moduler justru tidak mampu menjamin kesinambungan dan kesatuan yang esensial bagi suatu sistem proporsi.⁵⁵³ Ini membuat Arnheim mempertanyakan: “Apakah ada pembenaran bagi penerapan ukuran pada proporsi visual? Jika ada, kapan dan dengan cara apa ia harus diterapkan?”⁵⁵⁴

Pertanyaan ini dijawab oleh Arnheim dengan keyakinan bahwa ketakutan bahwa kaidah akan mempengaruhi kebebasan mata tidaklah perlu, asalkan mata cukup kuat. Hanya jika perhitunganlah, dan bukannya mata, yang digunakan untuk melakukan tugas yang memerlukan kendali visual yang konstan dan final, maka pemahaman dan intuisi dapat dipandang sebagai antagonis. Justru pemikiran konseptual dapat mempertajam generalisasi intuitif seniman dan membantunya untuk mengurangi rupa yang tak bermakna serta membuat karyanya lebih terkomunikasikan.⁵⁵⁵

Arnheim menyimpulkan bahwa ketika akalbudi manusia masih muda, kesederhanaan fungsinya tercermin dalam rupa sederhana wujud terkendalinya; contohnya gambar hasil karya anak-anak. Gambar-gambar tersebut dibuat dalam pola-pola yang hampir geometris, dan untuk alasan ini – bukan karena mereka tidak meniru setepatnya – gambar-gambar itu tampak taksejati. Ketika akalbudi bertumbuh, berkembang pulalah kerumitan ciptaannya. Produk tipikal seorang seniman dewasa sangat berbeda sehingga hanya persepsi intuitif saja yang cakap untuk mengorganisasi dan menyatukan banyak kekuatan yang membentuk keseluruhan. Jika kita berusaha secara eksplisit untuk mengidentifikasi – baik secara geometris maupun aritmetis – semua bagian dan hubungannya, maka kita hanya akan mengumpulkan potongan-potongan.⁵⁵⁶

Dengan demikian, jelaslah bahwa bagi Arnheim, proporsi dalam seni bukanlah sesuatu yang harus diterapkan dan dikenali secara matematis dengan analisis yang akurat. Pengetahuan akan kaidah proporsi memang memperkaya akalbudi dan sangat berguna bagi seniman yang sudah mencapai tingkat kematangan dalam berkarya. Tapi yang lebih penting dalam suatu karya seni adalah apresiasinya secara sintetik sebagai suatu keseluruhan dalam hubungannya

⁵⁵³ Ibid., 50.

⁵⁵⁴ “*Is there any justification for applying measurement to visual proportion? If so, when and in what way should it be applied?*” Ibid.

⁵⁵⁵ Ibid.

⁵⁵⁶ Ibid., 54-5.

dengan bagian-bagian, serta hubungan antar bagian. Seni memang tidak terlepas dari nalar, sebagaimana dikatakan oleh Hegel bahwa dalam karya seni akalbudi berurusan dengan dirinya sendiri. Karena pemikiran adalah esensi dan abstraksi seni, maka seni hanya dapat dipuaskan jika ia berhasil memperkaya semua produk kegiatannya dengan pemikiran, dan dengan demikian untuk pertama kalinya membuat mereka sebagai miliknya sendiri.⁵⁵⁷

3.2 Irisan Kencana dan Gagasan Universal Indah Artistik

Kant beranggapan bahwa indah dalam seni adalah suatu keseturuan antara partikular dan konsepsinya.⁵⁵⁸ Namun, Hegel berpendapat bahwa:

Rekonsiliasi yang tampaknya lengkap ini hanya ditafsirkan sebagai subjektif semata-mata, baik dalam hal apresiasi maupun produksi, dan bukan sebagai secara alamiah dan selengkapya benar dan nyata.⁵⁵⁹

Dalam pandangan Hegel, Schiller patut diberi penghargaan karena ia mematahkan subjektivitas dan keabstrakan pemikiran Kantian serta berani mencoba melampaui batas-batas tersebut, dengan secara intelektual meraih asas-asas kesatuan dan rekonsiliasi sebagai kebenaran serta mewujudkannya dalam seni. Dalam diskusi estetikanya, Schiller tidak sekedar mematuhi seni dan kepentingannya tanpa mempertimbangkan hubungannya dengan filsafat, tapi justru membandingkan minatnya dalam indah artistik dengan asas-asas filsafat; dan hanya dengan berangkat dari filsafat serta dengan pertolongan filsafatlah ia menembus kesulitan alam dan konsep tentang indah.⁵⁶⁰

Bagi Schiller, tujuan pendidikan estetika adalah untuk memberi bentuk pada kecenderungan, keindrawian, dorongan, dan hati, sehingga mereka dapat menjadi rasional dalam dirinya, dan melalui proses yang sama nalar, kebebasan, dan kerohanian dapat ke luar dari abstraksi mereka, dan bersatu dengan unsur alami, yang sekarang sepenuhnya dirasionalisasi, sehingga ia dapat berpakaian

⁵⁵⁷ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 22-3.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 114.

⁵⁵⁹ ... *even this apparently complete reconciliation is ultimately inferred to be, nevertheless, merely subjective in respect of our appreciation as in respect of our production, and not to be the naturally and completely true and real.* *Ibid.*, 115.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, 114-6. Di sini Hegel membahas pandangan Schiller dalam esainya "On Grace and Dignity".

darah dan daging. Maka, indah dinyatakan sebagai penyatuan antara yang rasional dan yang indrawi, dan penyatuan ini adalah semurninya nyata.⁵⁶¹

Dalam pandangan Hegel, kesatuan universal dan partikular, kebebasan dan keniscayaan, yang rohani dan yang alami, yang digapai Schiller dari sudut pandang ilmiah sebagai asas dan esensi seni inilah yang kemudian dikenal sebagai gagasan itu sendiri. Gagasan itu terdiri dari asas pengetahuan dan asas eksistensi, dan dalam hal ini dikenali sebagai satu-satunya kebenaran dan realitas. Melalui pengenalan ini, ilmu, dalam filsafat Schelling, mencapai titik mutlaknya, dan walaupun seni sebelumnya telah memulai meyakinkan kodrat dan martabat khususnya dalam hubungan dengan minat tertinggi umat manusia, baru sekaranglah konsep aktual seni dan tempatnya dalam teori ilmiah ditemukan.⁵⁶²

Hegel mengembangkan pemikiran Schiller dan Schelling mengenai gagasan sebagai kesatuan antara universal dan partikular, yaitu sebagai rasionalitas yang memiliki eksistensi. Gagasan itu adalah kesatuan antara subjek dan objek dan dengan demikian adalah kebenaran dan realitas. Dalam senilah gagasan, kesatuan antara universal dan partikular itu, paling jelas terlihat. Itulah sebabnya studi estetika sangat penting, baik dalam filsafat Kant maupun Hegel. Melalui estetika, Kant menjembatani kebebasan dan alam, dan menjadikannya dasar bagi pemenuhan harapan akan moralitas universal, yaitu alam yang seturut dengan kebebasan.⁵⁶³

Hegel mengkritik Kant dengan mengatakan bahwa dalam filsafat Kant keseturuan itu semata-mata subjektif dan bukan kebenaran dan realitas sesungguhnya. Menurut Hegel, filsafat reflektif (*Reflexionphilosophie*) Kantian adalah idealisme yang belum dewasa.⁵⁶⁴ Dari sana ia bertolak untuk 'mendewasakan' idealisme Kantian itu. Pada Hegel, keseturuan subjek-objek itu tidak lagi sekedar postulat, tapi kebenaran epistemologis, karena gagasan itu sendiri adalah kesatuan universal dan partikular. Sang mutlak bukanlah yang transenden, tapi yang imanen dalam partikularitas. Bahkan, kesatuan itu bukan

⁵⁶¹ Ibid., 117.

⁵⁶² Ibid., 119-20.

⁵⁶³ Guyer, *Kant*, 338.

⁵⁶⁴ Lihat G.W.F. Hegel, *Hegel's Phenomenology of Spirit: Selections Translated and Annotated*, trans. Howard P. Kainz (Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1994), §234, 96-7.

sekedar keseturuan subjek-objek, tapi adalah keseturuan antara keseturuan dan ketakseturuan subjek-objek.⁵⁶⁵

Di sisi lain, Schiller dalam “On Grace and Dignity,” yang berangkat dari mitologi Yunani tentang Venus untuk menelaah konsep tentang karunia dan keindahan, mengatakan bahwa:

Perasaan halus orang Yunani pada zaman dulu sudah menandai perbedaan antara karunia dan indah, ketika nalar belum mampu memberi penjelasan; dan, mencari sarana untuk mengungkapkannya, ia meminjam citra-citra daya khayal, karena pemahaman tidak dapat menawarkan konsep-konsep untuk tujuan ini.⁵⁶⁶

Dengan kata lain, seni mendahului filsafat dan sains dalam mengenali dan mengungkapkan realitas. Hal ini dapat dibandingkan dengan kesimpulan Padovan mengenai hubungan antara sains dan seni. Arsitektur dan seni Barok sering disebut sebagai pewujudan kosmologi ‘baru’ abad ke-17 yang dipimpin oleh Kepler dan Newton. Analogi ini menjadi tema pokok pada *Space, Time, and Architecture* karya Sigfried Gideon, dan juga dibahas dalam *Four Stages of Renaissance Style* karya Wylie Sypher.⁵⁶⁷ Namun, penelusuran Padovan secara kronologis menunjukkan bahwa, jika keterkaitan itu memang ada, maka justru seni dan arsitekturlah yang memimpin, dan bukannya mengikuti, perkembangan pada sains dan filsafat.

Salah satu contoh yang dikemukakan Padovan adalah kelindan orbit eliptis Kepler dan Newton yang menggantikan orbit sirkular Ptolemius dan Kopernikus dengan denah eliptis gereja-gereja abad ke-17, antara lain karya Borromini, Rainaldi, dan Bernini. Padovan menunjukkan bahwa sebelum penerbitan *Astronomia Nova* Kepler pada 1609, Serlio sudah memasukkan denah kuil oval dalam *Fifth Book on Architecture* yang terbit pada 1547; pola oval “Capitol” karya Michaelangelo dirancang pada 1538; gereja oval “Santa Anna dei

⁵⁶⁵ Beiser, *Hegel*, 65. Beiser menjelaskan bahwa dalam hal inilah Hegel berpisah dengan Schelling, yaitu bahwa “mutlak bukan hanya keseturuan tapi juga keseturuan antara keseturuan dan ketakseturuan” (*the absolute is not only identity but also the identity of identity and non-identity*).

⁵⁶⁶ *The delicate feeling of the Greek people had marked at an early date this distinction between grace and beauty, whereof the reason was not then able to give an account ; and, seeking the means to express it, it borrowed images from the imagination, because the understanding could not offer notions to this end.* Schiller, “On Grace and Dignity”, *Aesthetical and Philosophical Essays*, ed. Nathan Haskell Dole (Boston: Francis A. Nicolls, 1902): 169.

⁵⁶⁷ Lihat Padovan, *Proportion*, 261-6.

Palafrenieri” karya Vignola pada 1572; dan “San Giacomo degli Incurabili” karya Volterrano pada 1592.⁵⁶⁸

Selanjutnya Padovan menguraikan pula ilusi ruang takhingga dalam lukisan dan arsitektur yang dihubungkan dengan ruang mutlak takhingga Newton. Ilusi ruang takhingga yang diperoleh dengan mengabaikan proporsi itu, atau disebut sebagai perspektif yang diperluas secara tak tertentu (*indefinitely extended perspective*) oleh Gideon, terlihat jelas pada rancangan-rancangan taman André Le Nôtre: tahap pertama Champs Elysées (1649-78), Vaux-le-Vicomte (1656), dan Versailles (1662). Sementara itu, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* Newton terbit pada 1686.⁵⁶⁹

Selain itu, Padovan juga menunjukkan pengabaian proporsi Renaisans pada seni yang sudah terlihat sejak pertengahan abad ke-16 melalui karya-karya Michaelangelo (1475-1564) dan Tintoretto (1518-94) yang lebih mengutamakan kesatuan dan fluiditas atau gerak. Proporsi tubuh manusia Michaelangelo yang dinamis, misalnya, sangat berbeda dengan proporsi Albrecht Dürer yang statis dan tidak menekankan gerak. Wölflin dalam *Principles of Art History* menyimpulkan bahwa proporsi Barok meninggalkan konsep proporsi Renaisans yang menekankan kesempurnaan dan akurasi. Sebaliknya, proporsi Barok mengarahkan pada proses yang belum lengkap dan gerak menuju penyempurnaannya. Padovan juga mencatat bahwa perkembangan ini menuju pada pemisahan antara seni dan matematika, walaupun pada abad ke-18 terjadi kebangkitan kembali penerapan proporsi matematis pada seni, antara lain melalui gerakan neo-Palladian di Inggris, serta tulisan-tulisan Jacques-François Blondel dan Charles-Etienne Briseux di Perancis.⁵⁷⁰

Irisan kaca, sebagai konsep proporsi matematis yang dibangun oleh nalar untuk menjelaskan hubungan-hubungan antara gagasan dan rupa indrawinya, mengalami perkembangan pula sesuai dengan perkembangan gagasan. Jika gagasan itu pertama-tama ditangkap oleh rasa dan diungkapkan oleh daya khayal melalui seni, maka nalar membangun konsep setelah gagasan itu maujud dalam bentuk karya seni. Perkembangan konsep irisan kaca, dengan

⁵⁶⁸ Ibid., 262-3.

⁵⁶⁹ Ibid., 263-4.

⁵⁷⁰ Ibid., 265-8.

demikian, dapat dipandang sebagai dialektika pemahaman dan nalar yang berusaha menjelaskan gagasan dalam bentuk konsep-konsep.

3.2.1 Gagasan Konkret

Hegel menegaskan bahwa seni berawal dari gagasan mutlak dan tujuannya adalah wakilan indrawi roh mutlak itu sendiri. Isi seni adalah gagasan dan bentuknya ada pada penggunaan plastik citra-citra yang dapat diraih oleh indra. Ke-dua sisi seni ini harus berdamai menjadi satu totalitas penuh dan menyatu. Atribusi pertama dalam hal ini adalah persyaratan bahwa isi, yang ditawarkan pada wakilan artistik, harus menunjukkan bahwa dirinya layak untuk diwakilkan. Jika tidak, kita hanya memperoleh paduan yang buruk, di mana suatu isi yang tidak akan tunduk pada plastisitas dan wakilan eksternal, dipaksa untuk menjadi bentuk seperti itu; dan suatu materi (*matter*) yang pada kodratnya prosaik diharapkan mencari ragam layak wujudnya dalam bentuk yang bertentangan dengan kodratnya. Persyaratan kedua, yang diturunkan dari yang pertama, menuntut bahwa isi seni pada dirinya sendiri haruslah bukan sesuatu yang abstrak. Tidak berarti bahwa ia harus konkret sebagaimana yang indrawi adalah konkret sebagai kontras segala sesuatu yang rohani dan intelektual; tapi bahwa ia pada dirinya sendiri adalah sederhana dan konkret. Karena segala sesuatu yang memiliki kebenaran sejati pada akalbudi dan pada kodratnya adalah konkret-pada-dirinya, dan memiliki, terlepas dari universalitasnya, baik subjektivitas maupun partikularitas di dalamnya.⁵⁷¹

Isi konkret itu sendiri meliputi unsur eksternal dan aktual, bahkan dapat dikatakan sebagai wakilan indrawi. Sebaliknya konkret indrawi ini, di mana suatu isi yang secara esensial adalah milik akalbudi mengungkapkan dirinya, dalam kodratnya sendiri adalah ditujukan pada ada internal; rupa yang adalah unsur eksternalnya, di mana isi dibuat terpersepsi dan terimajinasi, memiliki tujuan ada semurninya bagi hati dan akalbudi. Inilah satu-satunya alasan bagi isi dan rupa artistik untuk berada dalam keseturuan satu sama lain.⁵⁷²

Penegasan Hegel bahwa awal dan tujuan seni adalah gagasan mutlak merupakan inti estetika Hegel. Mutlak adalah sasaran seni, seperti juga bagi

⁵⁷¹ Ibid., 133-4.

⁵⁷² Ibid., 136.

agama dan filsafat. Dalam *Encyclopaedia* bagian pertama, “The Science of Logic”, Hegel membahas pandangan yang memisahkan dan mempertentangkan pemikiran dan perasaan. Dalam pandangan ini, iman atau perasaan agamawi harus dipisahkan dari pemikiran. Menurut Hegel, orang yang berpandangan demikian melupakan bahwa manusia memiliki kapasitas untuk beragama, serta mengenal hukum dan moralitas. Semua itu timbul dari kenyataan bahwa manusia, berbeda dengan binatang, adalah makhluk yang berpikir, bernalar. Dalam rasa atau citra itu, pemikiran tidaklah absen; ia hadir dan terkandung di dalamnya, ia meresapi rasa atau citra itu. Menurut Hegel, sangat penting untuk memahami perbedaan antara ‘pemikiran’ dan ‘pasca-pemikiran’ atau ‘pemikiran-reflektif.’ Pemikiran-reflektif adalah pemikiran tentang pemikiran, yaitu pemikiran tentang isi yang terkandung di dalam refleksi, penalaran umum, dan juga di dalam filsafat sendiri.⁵⁷³

Seni, sebagai tahap pertama pengetahuan mutlak, berawal dari gagasan tentang mutlak sebagai indah *qua* indah. Ini membedakannya dengan agama dan filsafat. Gagasan indah *qua* indah dalam seni adalah gagasan yang maujud dalam wakilan indrawi. Gagasan itu bukan sembarang gagasan, tapi gagasan yang layak – yaitu yang memiliki unsur eksternal dan aktual pada dirinya – dan konkret. Hanya dengan demikianlah tujuan seni, yaitu wakilan indrawi roh mutlak, dapat diwujudkan dalam bentuk indah artistik.

Irisan kaca, sebagai produk pemikiran, baik dalam bentuk geometri, bilangan, maupun sebagai kaidah proporsi, merupakan abstraksi hubungan-hubungan antara isi konkret dan wakilan indrawinya dalam seni. Dalam hal ini irisan kaca merupakan pemikiran-reflektif, sedangkan hubungan-hubungan yang ditangkap oleh akalbudi merupakan pemikiran yang terkandung dalam seni. Melalui pemikiran tentang hubungan-hubungan antara isi dan wakilan itulah gagasan universal indah artistik dimungkinkan untuk diungkapkan dalam rupa indrawinya sebagai indah sejati. Gagasan universal ini adalah bagian pertama dari tiga bagian asasi dalam filsafat seni menurut Hegel.⁵⁷⁴

⁵⁷³ Hegel, *Logic*, 5.

⁵⁷⁴ Bagian kedua adalah langgam-langgam seni (*types of art*) partikular: simbolik, klasik, dan romantik; sedangkan bagian ketiga adalah aneka seni (*several arts*) individual: arsitektur, seni pahat, lukisan, musik, dan puisi.

Refleksi artistik, sebagaimana dikatakan oleh Hegel, bukanlah suatu analisis atas unsur-unsur suatu karya seni dengan tujuan untuk mendapatkan pemahaman atas konsep universal suatu tampilan objektif. Refleksi artistik adalah suatu sintesis; ia menerima karya seni sebagaimana ia menampilkan dirinya sebagai objek eksternal dalam ketentuan segera (*immediate determinateness*) dan individualitas indrawinya, berpakaian warna, figur, dan suara; yaitu sebagai suatu persepsi tunggal tersendiri.⁵⁷⁵ Karena itu, ‘analisis’ proporsi atas suatu karya seni dengan tujuan untuk menemukan suatu proporsi tertentu yang menjadi ‘sumber’ keindahannya, misalnya pembuktian irisan kencana pada lukisan Monalisa, bukanlah suatu refleksi artistik, melainkan upaya pembuktian sirkular – yang jika dilakukan dengan tujuan untuk mendapatkan akurasi atau ketepatan ukuran – tidak berguna bagi perkembangan pemahaman gagasan itu sendiri.

3.2.2 Rupa Sejati

Seperti telah dijelaskan sebelumnya, gagasan indah *qua* indah dalam seni bukanlah gagasan sebagaimana adanya dalam ragam yang dipahami oleh logika metafisis sebagai yang mutlak, tapi gagasan yang dikembangkan ke dalam bentuk konkret yang sesuai bagi realitas dan memasuki realitas dalam kesatuan segera dan semadinya dengan realitas itu. Gagasan sebagaimana adanya yang dipahami oleh nalar, walaupun benar secara esensial dan aktual, tapi kebenarannya adalah kebenaran dalam keumuman (*generality*) yang belum mengambil rupa objektif. Sebaliknya, gagasan sebagai indah dalam seni adalah sekaligus gagasan yang secara khusus ditentukan sebagai realitas individual dalam esensinya, dan sebagai rupa individual realitas yang secara esensial ditakdirkan untuk mewujudkan dan mengungkapkan gagasan itu.⁵⁷⁶

Gagasan dalam seni, bagi Hegel, dalam beberapa hal juga meminjam dari yang indrawi, dari alam; bahkan jika isi itu adalah rohani, ia hanya dapat ditangkap dan ditetapkan dengan cara mewakilkan fakta rohani itu, misalnya hubungan-hubungan antar manusia, dalam rupa fenomena yang memiliki realitas

⁵⁷⁵ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 71.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 141.

eksternal.⁵⁷⁷ Karena itu, gagasan harus layak untuk diwakilkan dalam rupa indrawi yang konkret. Sebaliknya, yang dituntut dari kehadiran yang indrawi adalah bahwa ia harus dibebaskan dari sekedar kodrat materialnya, tanpa berhenti menjadi indrawi. Dengan cara itu maka yang indrawi dalam seni ditinggikan pada tingkat semata-mata cerminan yang internal. Ia bukan lagi eksistensi segera benda-benda alam. Dengan demikian karya seni menempati titik tengah antara keindrawian segera dan pemikiran ideal.⁵⁷⁸

Hegel berpandangan bahwa dalam seni, rupa-rupa dan suara-suara indrawi ini mempersembahkan diri, tidak sekedar demi diri dan bagi struktur segera (*Gestalt*) mereka sendiri, tapi dengan tujuan untuk menanggung dalam rupa tersebut kepuasan atas minat-minat rohani yang lebih tinggi. Hal ini dimungkinkan karena rupa indrawi tersebut memiliki kekuatan untuk mengundang suatu tanggapan dan gema dalam akalbudi dari segala penjuru kesadaran. Dengan cara itulah, Hegel menjelaskan, dalam seni, yang indrawi dirohanikan, yaitu dalam hal yang rohani tampak dalam rupa indrawi.⁵⁷⁹

Maka penciptaan suatu karya seni tidak bisa dipandang sebagai semurninya pekerjaan mekanis atau kegiatan formal menurut aturan-aturan tertentu yang bisa dipelajari dengan cara melakukannya berulang-kali. Penciptaan suatu karya seni juga bukan suatu proses produktif ilmiah yang bergerak dari indra ke gagasan dan pemikiran abstrak, atau dilakukan secara eksklusif dalam unsur-unsur pikiran murni. Sebaliknya, dalam penciptaan suatu karya seni sebagai kegiatan subjektif, sisi rohani dan indrawi harus menjadi satu. Dan justru karena alasan itulah suatu karya seni hanya bisa disebut sebagai karya seni sejauh ia telah menemukan jalan melalui akalbudi dan dihasilkan melalui kegiatan produktif rohani.⁵⁸⁰

Seperti upaya apresiasi karya seni tidak mungkin dilakukan melalui analisis atas proporsinya, demikian pula proses produksi suatu karya seni tidak mungkin dilakukan semata-mata dengan menerapkan suatu kaidah proporsi tertentu, walaupun dipandang sebagai yang terunggul sekalipun, secara tepat dan

⁵⁷⁷ Ibid., 78.

⁵⁷⁸ Ibid., 72.

⁵⁷⁹ Ibid., 73-4.

⁵⁸⁰ Ibid., 74.

akurat. Penciptaan suatu karya seni, walaupun selain bakat dan jenius juga membutuhkan keahlian yang bisa diasah, seperti ditegaskan oleh Hegel, bukanlah suatu kegiatan yang sekedar mekanis dan formal. Ia juga bukan kegiatan ilmiah matematis yang semata-mata menelaah bagaimana cara terbaik untuk menerapkan suatu kaidah proporsi pada karya seni. Penciptaan suatu karya seni harus bermula dari gagasan, yaitu gagasan yang adalah keseluruhan yang memungkinkan bagian-bagiannya ada. Hegel menegaskan bahwa: “cacat dalam bentuk timbul akibat cacat dalam gagasan.”⁵⁸¹ Dengan demikian, seorang seniman harus mampu menangkap dengan indranya dan melahirkan kembali dari akalbudinya gagasan rohani itu berikut hubungan-hubungannya dengan rupa indrawi layaknya. Baru pada saat itulah rupa sejati, yaitu rupa indrawi yang telah dirohanikan, dapat dicapai melalui kesatuan antara gagasan universal indah artistik dan rupa partikularnya.

Irisan kaca sebagai konsep yang mampu menjelaskan hubungan-hubungan antara keseluruhan dan bagian serta antar bagian, lebih merupakan suatu proses ilmiah yang bergerak dari indra ke abstraksi. Tapi konsep irisan kaca bukanlah sekedar gagasan abstrak pemikiran yang tidak memiliki ada konkret; irisan kaca memiliki ada ontik, seperti juga seni *qua* indah memiliki ada ontik, karena ia bukan sekedar sarana untuk mencapai indah dalam seni. Jika irisan kaca hanya dipandang sebagai semata-mata teori seni, yang digunakan sebagai alat bantu untuk menciptakan suatu karya seni yang indah, atau digunakan sebagai kriteria dalam penilaian keindahan suatu karya seni, maka ia tidak memiliki ada ontik. Ia hanya sarana untuk mencapai suatu tujuan di luar dirinya. Hanya sebagai pewujudan Konsep (*Begriff*) gagasan indah mutlaklah irisan kaca memiliki ada dan kebenaran ontologisnya.

Selain itu, penggunaan irisan kaca sebagai semacam ‘resep’ untuk menghasilkan karya seni yang indah juga tidak dapat dilakukan, karena ‘indah’ dalam seni menuntut perjalanan akalbudi, perjalanan rohani yang tidak semata-mata analisis matematis. Upaya penciptaan suatu ‘karya seni’ semacam itu hanya akan menghasilkan suatu artefak dengan rupa indrawi yang tidak mampu meninggalkan kodrat materialnya, atau suatu prosa tentang gagasan yang tidak

⁵⁸¹ “*Defectiveness of form arises from defectiveness of content.*” Ibid., 142.

mampu tampil dalam rupa indrawi yang sejati. Dengan demikian, keduanya tidak bisa dikatakan indah.

3.2.3 Ideal

Gagasan sebagai indah dalam seni memiliki persyaratan bahwa gagasan itu dan bentuk plastiknya sebagai realitas konkret harus dibuat sepenuhnya memadai satu sama lain. Ketika direduksi pada bentuk itulah maka gagasan, sebagai suatu realitas yang dibentuk dalam keseturuan dengan konsepsi tentang gagasan, adalah Ideal.⁵⁸² Maka Hegel menyimpulkan bahwa:

Hanya gagasan konkret sejati yang dapat menghasilkan rupa sejati, dan keseturuan antara keduanya adalah Ideal.⁵⁸³

Dengan demikian, Ideal adalah gagasan (*Idee*) indah *qua* indah yang telah mencapai realitas konkretnya; gagasan yang bukan lagi sekedar abstraksi, tapi telah memiliki bentuk konkret. Maka Ideal dalam seni adalah kesatuan antara kesadaran-diri (*self-consciousness*) dan eksistensi, yaitu ketika kesadaran-diri dan eksistensi adalah esensi yang sama. Yang dimaksud dengan ‘sama’ di sini bukanlah dalam arti perbandingan, tapi bahwa keduanya adalah sama pada-dan-bagi-dirinya (*an und für sich*). Di sini kesatuan itu telah menjadi individualitas.

Kesatuan ini adalah kesatuan sederhana antara kesadaran-diri dan eksistensi yang mengandung perbedaan di dalam dirinya, karena esensi kesatuan itu adalah untuk menjadi seturut-dengan-diri secara segera di dalam diri lain (*the other*) dalam perbedaan mutlak. Pada saat itu juga dimulailah pembentukan Konsep (*Begreifen*) oleh Nalar (*Vernunft*) yang melihat keseturuan subjek-objek itu secara keseluruhan dan dalam hubungan-hubungan di dalam dirinya sendiri, suatu konsep kesatuan-dalam-perbedaan antara subjek-objek. Bagi Hegel, kesatuan-dalam-perbedaan di dalam kesadaran ini bukanlah kesatuan yang statis, tapi memiliki momen-momennya sendiri. Di satu saat ia adalah kesatuan tenang

⁵⁸² Ibid., 141.

⁵⁸³ *Thus it is only the truly concrete Idea that can generate the true shape, and this correspondence of the two is the Ideal.* Ibid., 144.

yang yakin akan kebenarannya, di saat lain ia memiliki ‘diri lain’ (*the other*) yang perlu dilampaui (*aufhebt*).⁵⁸⁴ Ideal adalah Ideal yang berdialektika.

Dengan demikian, irisan kencana baru bisa menjadi suatu Konsep konkret ketika seni telah mencapai puncak keindahannya. Karena sebagai Konsep, yaitu bentuk inheren atau tujuan seni, penyebab formal dan akhirnya, Nalar harus membentuknya ketika Ideal sudah tercapai. Ketika gagasan dan rupa indrawinya adalah realitas konkret, barulah secara jelas keseluruhan dan hubungan-hubungan di dalamnya dapat terlihat, dan pembentukan Konsep tentang ananta dapat dimulai. Dengan demikian, dialektika irisan kencana harus ditelaah dalam partikularitasnya, yaitu bagian kedua: langgam-langgam seni partikular.

3.3 Irisan Kencana dan Langgam-Langgam Seni Partikular

Karena gagasan dalam kondisi Ideal adalah kesatuan konkret, maka kesatuan ini hanya dapat memasuki kesadaran-seni melalui perluasan dan rekonsiliasi partikularitas-partikularitas gagasan. Menurut Hegel, melalui evolusi inilah indah artistik memiliki suatu totalitas tahap-tahap dan bentuk-bentuk partikular. Karenanya, setelah menelaah indah dalam seni pada-dirinya dan bagi-dirinya, kita perlu melihat bagaimana indah sebagai keseluruhan terpecah-pecah menjadi ketentuan partikular-partikular. Inilah bagian kedua, yaitu doktrin tentang langgam-langgam seni. Hegel menjelaskan bahwa perbedaan antar bentuk-bentuk seni tersebut disebabkan oleh perbedaan ragam peraihan gagasan sebagai isi artistik. Maka langgam-langgam seni tak lain adalah hubungan-hubungan yang berbeda antara isi dan rupa. Hubungan-hubungan tersebut berasal dari gagasan itu sendiri, dan karenanya merupakan dasar sejati bagi pembagian ini, sebab asas pembagian harus selalu terkandung dalam konsepsi tentang objek partikularisasi dan divisi tersebut. Ke-tiga bentuk hubungan antara gagasan dan perupaan luarnya adalah: langgam seni simbolik, langgam seni klasik, dan langgam seni romantik.⁵⁸⁵ Telaah berikut akan menelusuri pembentukan Konsep irisan kencana dalam setiap langgam seni partikular tersebut.

⁵⁸⁴ Hegel, *Phenomenology*, §236-7, 99-101.

⁵⁸⁵ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 144-5.

3.3.1 Seni Simbolik: Kesatuan Taksejati

Hegel menjelaskan bahwa ketika gagasan membangkitkan permulaan seni dan menjadi isi kreasi artistik, ia sendiri masih dalam ketakterpilahan dan kekaburan, atau dalam ketentuan taksejati (*untrue determinateness*) yang kasar. Ia belum mempunyai individualitas yang menjadi tuntutan Ideal; keabstrakan dan kesatusisiannya membuat rupa luarnya menjadi aneh (*bizarre*) dan cacat. Bentuk pertama seni ini lebih merupakan pencarian rupa plastik daripada kemampuan akan suatu wakilan murni. Gagasan belum menemukan bentuk sejatinya bahkan di dalam dirinya sendiri, dan karenanya masih menjadi sekedar pengumpulan dan cita-cita. Bentuk inilah, yang secara umum, disebut sebagai bentuk simbolik seni.⁵⁸⁶

Hegel menguraikan bahwa dalam seni simbolik, gagasan abstrak memiliki rupa luar yang eksternal pada dirinya dalam materi indrawi alami, yang dengannya proses perupaan dimulai. Dalam hal ini, gagasan abstrak dan rupa luar *qua* ungkapan luar adalah tak terpisahkan. Objek-objek alami dibiarkan tak berubah, tapi pada saat yang sama dimaknai dengan gagasan substansial sebagai signifikansi mereka, sehingga mereka mendapat panggilan untuk mengungkapkannya dan mendaku untuk ditafsirkan seolah-olah gagasan itu sendiri hadir di dalam mereka. Ini berakar pada fakta bahwa objek-objek alami memiliki suatu aspek yang membuat mereka cakap untuk mewakili makna universal. Tapi karena keseturuan semadinya masih belum dimungkinkan, rujukan ini hanya memperhatikan atribut abstrak saja, misalnya: seekor singa dimaknai sebagai kekuatan.⁵⁸⁷

Di sisi lain, Hegel berpendapat bahwa keabstrakan hubungan tersebut membawa pada kesadaran keasingan gagasan pada fenomena alami. Gagasan, yang tak memiliki realitas lain untuk menyingkap diri, berkelana dalam semua rupa dan mencari diri di dalam rupa-rupa itu dengan seluruh keresahan dan disproporsi mereka, tapi tidak pernah mendapati mereka memadai bagi dirinya. Selanjutnya ia mulai menggelembungkan rupa-rupa alami dan fenomena realitas tersebut menjadi ketaktentuan dan disproporsi untuk memabukkan diri, berendam dan meragi, mendistorsi dan meledakkan mereka menjadi rupa-rupa takalami.

⁵⁸⁶ Ibid., 145.

⁵⁸⁷ Ibid., 145-6.

Keanekaan, kebesaran, dan kemegahan bentuk-bentuk dipakai untuk meninggikan fenomena sampai ke tingkat gagasan. Di sini gagasan masih kuranglebih taktentu dan nirplastik, sedangkan objek-objek alami ada dalam rupa yang sepenuhnya tentu. Dari sudut pandang ketaksesuaian antara kedua unsur tersebut satu sama lain, hubungan antara gagasan dan realitas objektif adalah negatif. Gagasan yang kodratnya internal, tidak terpuaskan oleh eksternalitas semacam itu. Sebagai substansi universal internal, ia bertahan dalam peninggian atau sublim melampaui dan mengatasi seluruh kelimpahan rupa tak memadai ini. Dalam kekuatan sublim ini fenomena alami, rupa manusia, dan kejadian-kejadian diterima dan dibiarkan sebagaimana adanya, walau sekaligus dimengerti sebagai tak memadai bagi signifikansi mereka yang ditinggikan jauh di atas setiap isi duniawi. Inilah yang disebut Hegel sebagai bentuk pertama seni: seni simbolik dengan cita-cita dan kegelisahannya, misteri dan kesublimannya.⁵⁸⁸

Dalam pandangan Hegel, seni simbolik adalah permulaan seni, atau lebih tepat dipandang sebagai pendahulu seni. Ia terutama adalah milik bangsa-bangsa Timur; dan melalui berbagai transisi, alihrupa, dan mediasi, ia akan memimpin pada pewujudan sejati Ideal dalam bentuk klasik. Pengertian 'simbol' di sini harus dibedakan dari istilah simbol sebagai sekedar suatu bentuk luar yang tidak substansial. Simbol dalam hal ini ada dalam bentuk mandiri dan layaknya, dan menunjukkan ciri sublim secara umum. Gagasan, yang kabur dan taktentu, tak mampu berkembang secara bebas dan terukur. Ia tak dapat menemukan di dunia nyata suatu bentuk tetap yang secara sempurna seturut dengannya, sehingga secara takhingga ia melampaui wujud eksternalnya dalam hal keseturuan dan proporsi. Dengan demikian langgam sublim lebih tepat disebut sebagai tak terukur daripada sublim sejati.⁵⁸⁹

Istilah simbol di sini memiliki beberapa pengertian. Yang pertama, simbol adalah objek indrawi yang tidak boleh dipandang sebagai hadir bagi kita dalam kesegeraannya, tapi dalam arti yang lebih luas dan umum. Ada dua hal yang perlu dibedakan dalam simbol, yaitu (1) makna, dan (2) ungkapan. Makna adalah konsepsi akalbudi, sedangkan ungkapan adalah fenomena indrawi, suatu citra yang menunjukan dirinya pada indra. Simbol adalah tanda, tapi ia harus dibedakan

⁵⁸⁸ Ibid., 147-8.

⁵⁸⁹ Hegel, *Philosophy of Art* 2, 4.

dari tanda-tanda bahasa dalam hal: antara citra dan gagasan yang diwakilkannya terdapat hubungan alami, tidak arbitrari atau konvensional. Contohnya: singa adalah simbol keberanian, lingkaran – keabadian, segitiga – trinitas. Namun simbol tidak dapat mewakili gagasan secara sempurna, hanya dari satu sisi saja. Singa tidak hanya berani, dan srigala tidak hanya licik. Dengan demikian, simbol adalah ekuivokal dan menimbulkan ambiguitas.⁵⁹⁰

Hegel menjelaskan bahwa simbol, dengan ketakjelasan dan misterinya, terutama terdapat pada seni Timur dengan ciptaan-ciptaan luarbiasanya. Simbol mencirikan tatanan monumen dan emblem yang digunakan bangsa Timur untuk mengungkapkan gagasan mereka, tapi hanya mampu melakukannya secara ekuivokal dan kabur. Alih-alih menampilkan keindahan dan keteraturan, karya-karya seni tersebut justru menampilkan aspek aneh, megah, dan fantastik. Hegel mencontohkan karya-karya seni Persia, India, dan Mesir untuk seni simbolik ini.⁵⁹¹

Bagi Hegel, karya-karya seni itu, dalam bentuk fabel dan mitologi, memang sulit untuk disebut pewujudan gagasan ilahi, karena tampak aneh dan tak masuk akal. Semua mitologi secara esensial adalah simbolik. Tapi mitos-mitos itu, sebagai ciptaan roh manusia, mengandung dalam dirinya suatu makna bagi nalar, yaitu pemikiran umum tentang kodrat ilahi. Dari sudut pandang ini, mitos dan tradisi berasal dari roh manusia yang dengan mudah dapat membuat suatu drama sebagai wakilan dewa-dewanya; tapi di dalamnya ia juga mencari dan menemukan suatu minat yang lebih tinggi, yaitu ketika ia mendapati dirinya tak mampu mewujudkan gagasannya dengan cara yang lebih sesuai. Maka, jika nalar menemukan kembali bentuk-bentuk itu dalam sejarah, ia menyadari perlunya mempertanyakan makna mereka.⁵⁹²

Dalam pandangan Hegel, tak diragukan bahwa para pendeta dan penyair tersebut tak pernah mengetahui pemikiran yang menjadi dasar wakilan-wakilan mitologis di balik bentuk abstrak dan umum itu, tapi tidak berarti bahwa wakilan-wakilan mereka bukan simbol. Pada saat menyusun mitos-mitos itu, mereka berada dalam keadaan puitis sepenuhnya; mereka mengungkapkan sentimen

⁵⁹⁰ Ibid., 4-5.

⁵⁹¹ Ibid., 5-6.

⁵⁹² Ibid., 6.

mereka yang paling rahasia dan paling dahsyat, bukan melalui rumus-rumus abstrak, tapi melalui bentuk-bentuk khayal. Dengan demikian fabel-fabel mitologis itu mengandung suatu dasar yang sepenuhnya rasional dan gagasan yang cukup agamawi.⁵⁹³

Selanjutnya Hegel mengupas asal muasal seni. Jika ilmu bermula dari keingintahuan, seni bermula dari ketakjuban akan fenomena alam dan kekuatan tak terlihat yang dahsyat dan misterius di dalamnya. Dari ketakjuban itu, kemudian timbul upaya pencarian makna, sehingga objek-objek alam tertentu – laut, ombak, gunung – kehilangan makna segeranya dan, bagi roh, menjadi citra-citra kekuatan tak terlihat itu. Pada saat itulah seni, yaitu seni simbolik, muncul. Ia lahir dari kebutuhan untuk mewakilkan gagasan melalui citra-citra indrawi, yang ditujukan kembali pada indra dan akalbudi.⁵⁹⁴

Dalam seni simbolik, baik gagasan maupun wakilan adalah tak sempurna dan heterogen. Hegel membagi seni simbolik ke dalam tiga tahap perkembangan, yaitu (1) simbolisme naif; (2) simbolisme sublim; dan (3) simbolisme reflektif.⁵⁹⁵ Tahap pertama, simbolisme naif, dibagi menjadi tiga, yaitu (1) kesatuan segera antara bentuk dan gagasan pada agama Zoroaster di Persia; (2) simbolik imajinatif pada mitologi India; dan (3) simbolik layak pada agama Mesir. Tahap kedua, simbolisme sublim, terbagi menjadi: (1) panteisme seni, misalnya pada puisi India, puisi Islam Persia, dan mistisisme Kristen; dan (2) puisi Yahudi. Simbolisme sublim menandai mulai berakhirnya seni simbolik dan transisi pada seni klasik. Tahap ketiga, simbolisme reflektif, dibagi tiga menjadi: (1) simbolisme reflektif yang bermula dari citra indrawi dalam bentuk fabel, perumpamaan, amsal, apologi, dan metamorfosis; (2) simbolisme reflektif yang bermula dari gagasan dalam bentuk teka-teki, alegori, metafora, citra, dan perbandingan; dan (3) pudarnya bentuk simbolik seni, yang ditandai oleh puisi didaktik, puisi deskriptif, dan epigram kuno.⁵⁹⁶

Hegel menyimpulkan bahwa untuk mengatasi cacat pada bentuk simbolik seni, terdapat dua tuntutan yang harus dipenuhi, yaitu: (1) fenomena eksternal dan

⁵⁹³ Ibid., 7.

⁵⁹⁴ Ibid., 8-9.

⁵⁹⁵ Ibid., 10.

⁵⁹⁶ Ibid., 11-45.

maknanya, realitas luar dan penjelasan rohaninya, tidak boleh dikembangkan secara sepenuhnya terpisah; dan (2) kesatuan antara ke-dua unsur tersebut tidak boleh terus dalam bentuk simbol, sublim, dan refleksi atau perbandingan.⁵⁹⁷ Pada simbolisme naif, yang dapat dikatakan sebagai seni simbolik yang sebenarnya, gagasan masih dalam bentuknya yang taktentu sehingga aktualitasnya dalam bentuk artistik indrawi tidak menjadi Ideal. Sedangkan pada simbolisme sublim, gagasan bukanlah gagasan konkret yang bisa diwujudkan dalam rupa indrawi.⁵⁹⁸ Hegel mengutip definisi Kant mengenai sublim sebagai:

Upaya untuk mengungkapkan takhingga dalam yang hingga, tanpa menemukan bentuk indrawi yang mampu mewakilkannya.⁵⁹⁹

Terdapat dua macam gagasan dalam simbolisme sublim ini. Yang pertama adalah panteisme Timur yang memandang roh mutlak sebagai substansi imanen dalam semua objek dan merupakan keseluruhan semua realitas, sehingga dalam seni mereka, kesatuan antara gagasan dan wakilan indrawi menihilkan yang indrawi ke dalam totalitas gagasan. Imanensi roh mutlak di sini adalah suatu kompositum, sehingga bagian-bagian terserap ke dalamnya; ketika gagasan mutlak dipandang sebagai keseluruhan, tak ada lagi eksistensi bagian-bagian, yang ada adalah keseluruhan.

Yang kedua adalah yang memandang roh mutlak sebagai takhingga yang melampaui segala sesuatu dan terpisah jauh di atas segala yang hingga, sehingga semua ada menjadi kenihilan (*nothingness*) di hadapan takhingga. Sudut pandang ini diwakili oleh puisi Islam Persia – Hegel mencontohkan Jalaludin Rumi sebagai penyair yang terkemuka di antara mereka – dan puisi Yahudi, termasuk Mazmur. Ideal juga tak tercapai karena jarak antara wakilan indrawi dan gagasan rohani itu tak terjembatani. Gagasan di sini bukanlah gagasan yang memiliki rupa konkret dan karenanya tak teraktualisasi dalam rupa artistik.

Jika simbolisme sublim dapat dipandang sebagai puncak perkembangan seni simbolik, maka langgam berikutnya merupakan negasi simbolisme sublim

⁵⁹⁷ Ibid., 46.

⁵⁹⁸ Ibid., 20.

⁵⁹⁹ “the attempt to express the infinite in the finite, without finding any sensuous form capable of representing it”. Ibid.

yang justru membawanya menjauh dari wilayah seni. Pada simbolisme reflektif, isi atau gagasan seni tidak lagi takhingga saja, tapi yang hingga. Demikian pula bentuk indrawinya menjadi lebih konseptual dan prosaik. Simbolisme reflektif, dengan demikian, sesungguhnya telah keluar dari wilayah seni murni. Dalam pandangan Hegel, simbolisme reflektif yang prosaik telah

meninggalkan kedalaman misterius simbol dan ketinggian sublim, untuk jatuh pada tingkat pemikiran biasa.⁶⁰⁰

Hubungan antara gagasan dan rupa pada seni simbolik menunjukkan pula perkembangan mulai dari simbolisme naif, simbolisme sublim, hingga simbolisme reflektif. Pada simbolisme naif, simbol indrawi secara langsung diterapkan pada gagasan tertentu dan menjadi satu kesatuan segera dengan gagasan, tapi kesatuan itu bukanlah individualitas sejati. Gagasan tidak pada kodratnya yang layak, dan rupa indrawi digelembungkan melampaui proporsi semadinya. Dengan demikian, hubungan antara gagasan dan rupa indrawi dalam simbolisme naif adalah disproporsional, yang dapat diungkapkan dalam konsep proporsi: ‘keseluruhan terhadap bagian adalah sebagaimana bagian terhadap keseluruhan.’

Pada simbolisme sublim, gagasan adalah universal abstrak, takhingga yang tak terjangkau oleh yang hingga dan rupa indrawi adalah hingga yang tak layak bagi takhingga. Dengan demikian, tak ada rupa indrawi yang memadai untuk mewujudkan takhingga menjadi gagasan konkret. Maka hubungan antara gagasan dan rupa indrawi dalam simbolisme sublim dapat diungkapkan sebagai konsep proporsi: ‘keseluruhan terhadap bagian adalah takhingga terhadap nihil,’ suatu proporsi yang tak terpahami oleh nalar. Oposisi ini melahirkan sublim, bukan indah.

Pada simbolisme reflektif, gagasan adalah hingga, dan diwujudkan dalam rupa indrawi yang juga hingga, sehingga perbandingan yang ditampilkan adalah proporsional. Namun, kesatuan antara gagasan dan rupa eksternal pada seni reflektif ini bukanlah kesatuan sejati, karena gagasan bukanlah gagasan pada dirinya dan dalam realitasnya, tapi hanya kemiripannya atau perbandingannya

⁶⁰⁰ ... *departs from the mysterious depth of the symbol, and from the elevation of the sublime, only to sink to the level of ordinary thought.* Ibid., 30.

saja. Symbolisme reflektif, dengan demikian, tidak menampilkan hubungan antara keseluruhan dan bagian, tapi hanya bagian dan bagian. Isi sejati seni, dengan begitu, tak lagi hadir dalam symbolisme reflektif.

Dari telaah mengenai hubungan antara gagasan dan rupa indrawi sebagai keseluruhan dan bagian di atas, tidak terlihat adanya proporsi irisan kencana dalam ke-tiga momen seni simbolik. Pada symbolisme naif dan symbolisme reflektif, proporsi yang mengemuka adalah kesatuan (*unity*), tapi kesatuan taksejati. Pada symbolisme naif, rupa indrawi digelembungkan melampaui proporsi wajarnya; sedangkan pada symbolisme reflektif, gagasan direduksi ke wilayah hingga dengan menghilangkan kodrat sejatinya sebagai roh mutlak. Pada symbolisme sublim, takhingga diperhadapkan secara langsung pada kenihilan sejati (*pure nothingness*).

3.3.2 Seni Klasik: Kesatuan Potensial

Hegel menjelaskan bahwa dalam bentuk kedua seni, yaitu seni klasik, cacat ganda seni simbolik dibatalkan. Rupa plastik seni simbolik tidak sempurna karena, pertama, gagasan di dalamnya hanya masuk pada kesadaran dalam ketentuan abstrak atau ketaktentuan (*indeterminateness*), dan kedua, hal ini harus dituruti oleh rupa yang cacat atau semata-mata abstrak. Bentuk klasik seni adalah pemecahan kesulitan ganda ini. Ia adalah pengejawantahan bebas dan semadinya gagasan dalam rupa yang, menurut konsepsinya, sangat wajar bagi gagasan itu sendiri. Dengannya, gagasan mampu memasuki keselarasan bebas dan lengkap.⁶⁰¹

Bagi Hegel, langgam seni klasik adalah yang pertama yang mampu menanggung produksi dan intuisi Ideal lengkap dan menetapkannya sebagai fakta maujud. Keseturuan antara teori dan realitas dalam seni klasik, bagaimanapun juga, tidak boleh diterima sebagai semurninya keselarasan formal antara isi dan rupa eksternal terberinya lebih dari yang dapat terjadi pada Ideal sendiri. Jika demikian, maka setiap tiruan alam dan setiap jenis ungkapan, setiap pemandangan, bunga, dan lain-lain semuanya akan dianggap klasik dengan adanya keselarasan antara bentuk dan isi. Sebaliknya, keunikan isi dalam seni klasik adalah karena ia merupakan gagasan konkret dan karenanya juga rohani

⁶⁰¹ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 148.

konkret, dan hanya yang rohani adalah sejatinya diri internal. Untuk menyelaraskan dengan isi tersebut, kita harus mencari bentuk di alam yang pada dirinya adalah milik esensi dan aktualitas akalbudi.⁶⁰²

Dalam pandangan Hegel, adalah konsep mutlak (*Der ursprüngliche Begriff*) yang menentukan rupa yang layak bagi akalbudi konkret, sehingga konsep subjektif – dalam hal ini roh seni – hanya sekedar menemukannya dan membawanya sebagai suatu eksistensi yang memiliki rupa alami ke dalam keselarasan dengan kerohanian individual. Rupa ini, yang dalamnya gagasan sebagai kerohanian-tentu-individual berdiam ketika dimanifestasi sebagai fenomena-mewaktu, adalah bentuk manusia. Personifikasi dan antropomorfisme seringkali disebut sebagai penurunan rohani, tapi sejauh seni bertujuan membawa yang rohani dalam bentuk indrawi ke hadapan persepsi, ia harus maju ke arah antropomorfisme, karena itulah satu-satunya tubuh layak semadinya bagi akalbudi untuk menyingkap diri.⁶⁰³

Hegel menjelaskan bahwa dalam langgam klasik seni, bentuk manusia digunakan tidak semata-mata sebagai eksistensi indrawi, melainkan secara eksklusif sebagai eksistensi dan bentuk fisik yang bermunasabah dengan akalbudi dan karenanya dikecualikan dari segala kekurangan yang hanya sekedar indrawi dan kehinggaan kontinjen eksistensi fenomenal. Rupa luar harus dimurnikan untuk dapat menyingkap dalam dirinya suatu isi semadinya. Agar keseturuan makna dan isi menjadi lengkap, makna rohani yang adalah isi tersebut harus mampu menyingkap diri selengkapny dalam bentuk fisik manusia tanpa melampaui lingkup ungkapan tersebut secara indrawi dan ragawi. Dengan syarat ini maka akalbudi haruslah merupakan suatu partikular, yaitu akalbudi manusia, dan bukannya akalbudi mutlak dan kekal yang tak mampu menyatakan dan menyingkap diri selain sebagai ada intelektual (*Geistigkeit*). Hal ini pada gilirannya menimbulkan cacat yang memecah seni klasik dan menuntut transisi pada bentuk ketiga dan yang lebih tinggi, yaitu bentuk romantik seni.⁶⁰⁴

Hegel membagi dialektika seni klasik menjadi tiga tahap, yaitu (1) tahap perkembangan seni klasik; (2) tahap ideal seni klasik; dan (3) keruntuhan seni

⁶⁰² Ibid., 148-9.

⁶⁰³ Ibid., 149-50.

⁶⁰⁴ Ibid., 150-1.

klasik. Tahap perkembangan seni klasik diawali dengan degradasi kerajaan hewan, yang merupakan reaksi terhadap seni simbolik, yaitu simbolisme naif. Jika pada mitos-mitos Mesir, hewan-hewan melambangkan keilahian dan alam ditinggikan serta dipuja, maka pada mitologi Yunani alam direndahkan dan direduksi. Ini tampak pada pengorbanan hewan dan perburuan suci oleh para pahlawan. Dalam seni Yunani, alam ditundukkan pada roh. Perkembangan berikutnya adalah terjadinya konflik antara keilahian lama dan keilahian baru. Keilahian Yunani, para dewa-dewi, ditampilkan dalam rupa manusia tanpa berhenti menjadi alam, karena ia bukanlah roh bebas dan mutlak seperti dalam Yudaisme dan Kekristenan, dan juga bukan pencipta dan tuan bagi alam yang adalah ada-mutlak dengan esensi rohani. Dalam mitologi Yunani, yang ilahi dan yang alami menyatu tanpa meninggalkan kodratnya masing-masing; universal dan individual, roh dan alam, berpadu selaras dan menghasilkan keindahan.⁶⁰⁵

Hegel mencatat bahwa pada tahap ini terdapat titik-titik perkembangan, yaitu: (1) orakel; (2) pemilahan antara dewa-dewi lama dan baru; dan (3) dilemparkannya keilahian lama. Pada orakel (*oracle*), alam tidak lagi menjadi objek pemujaan, tapi beralih menjadi dewa-dewi dalam rupa manusia. Manusia memiliki sebagian kebebasan terhadap kehendak dewata. Pada pemilahan antara keilahian lama dan baru, perkembangan kebebasan moral semakin tampak. Dewa-dewi baru memiliki moralitas, yang tampak dalam bentuk gagasan tentang apa yang benar (*right*) dan tentang keadilan (*justice*). Namun, moralitas di sini bukanlah moralitas sejati. Selanjutnya, pada pelemparan keilahian lama – theogoni dan genealogi dewa-dewi – lahirlah dewa-dewi baru yang lebih bermoral dan dunia yang lebih tertata dan mapan. Konflik antara dewa-dewi di sini mencerminkan konflik antara alam dan roh, dengan kemenangan pada roh yang bermoral. Dari sudut pandang sejarah seni, konflik ini mencerminkan pemurnian gagasan rohani dari unsur alami yang tak masuk akal. Seni memurnikan dirinya sendiri dari aksesoris bergaya berlebihan, fantasi, dan simbolik, serta dari gagasan-gagasan suram dan membingungkan.⁶⁰⁶

Selanjutnya, Hegel menjelaskan bahwa perkembangan berikutnya adalah pelestarian unsur-unsur kuno dalam wakilan mitologis baru. Yang pertama dalam

⁶⁰⁵ Hegel, *Philosophy of Art* 2, 54-6.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 56-8.

bentuk misteri, di mana unsur-unsur Mesir kuno dilestarikan. Kedua, pemujaan dan pelestarian atas dewa-dewi lama muncul lebih sering dalam wakilan artistik. Ketiga, bahkan dalam diri dewa-dewi baru pun unsur-unsur kuno alam tetap bertahan. Demikianlah dalam tahap perkembangan seni klasik Yunani terjadi pemurnian gagasan dalam seni. Dewa-dewi Yunani bukanlah sekedar alegori alam, tapi menampilkan esensi ilahi dalam bentuk sejatinya, yaitu bentuk rohani, nalar atau *λόγος* (logos), yang berarti asas hukum atau tatanan. Pada seni klasik, rupa indrawi dalam wujud manusia tidaklah eksternal pada gagasan, karena gagasan adalah gagasan yang mencapai bentuk konkretnya dalam rupa manusia moral. Pewujudan yang ilahi sebagai pribadi moral ini menuntun pada tahap kedua dalam langgam klasik, yaitu seni klasik yang selayaknya.⁶⁰⁷

Tahap kedua adalah ideal seni klasik yang terdiri dari tiga bagian: (1) ideal klasik yang meliputi ideal sebagai ciptaan bebas daya khayal seniman, dewa-dewi baru seni klasik, dan ciri eksternal wakilan; (2) lingkaran dewa-dewi yang meliputi pluralitas dewa-dewi, ketiadaan kesatuan sistematis, dan ciri mendasar lingkaran dewa-dewi; dan (3) individualitas yang semadinya bagi tiap dewa individual yang meliputi material bagi individualisasi, pelestarian ciri moral, dan predominansi laras dan karunia.⁶⁰⁸

Para dewa Yunani berasal dari Timur, dari agama-agama asing, tapi bukan berarti bahwa orang Yunani meminjam begitu saja dari mereka. Hegel mengatakan bahwa orang Yunani menciptakan para dewa mereka, karena mereka mengalihrupakan gagasan yang ada pada tradisi kuno itu dengan jenius dan pemikiran mereka sendiri.⁶⁰⁹ Pada tahap perkembangan seni klasik, alihrupa itu terlihat pada peralihan dari rupa benda-benda alam dan binatang menjadi rupa manusia moral. Selanjutnya, pada tahap ideal seni klasik, proses alihrupa itu terjadi pada gagasan yang benar-benar timbul dari kegiatan kreatif roh, yang bermula dari pemikiran terdalam dan paling personal para penyair dan seniman. Memang tradisi kuno Timur menyediakan material bagi seni klasik Yunani, tapi ia tidak membawa gagasan dan bentuknya pada tiap dewa yang diwakilkan dalam seni Yunani. Dalam pandangan Hegel, mitologi Yunani diciptakan oleh para

⁶⁰⁷ Ibid., 58-60.

⁶⁰⁸ Ibid., 63.

⁶⁰⁹ Ibid., 54.

penyair dan seniman besar, tapi ia bukan penemuan puitis atau ciptaan artifisial, karena ia berakar pada roh dan kepercayaan orang Yunani sendiri yang merupakan kekuatan dan kuasa mutlak; karenanya mitologi Yunani itu diilhami oleh kepercayaan mereka sendiri.⁶¹⁰

Tahap ketiga adalah keruntuhan seni klasik yang terdiri dari (1) takdir; (2) keruntuhan dewa-dewi melalui antropomorfisme mereka yang meliputi ketiadaan pribadi sejati, transisi dari seni klasik ke seni Kristen, dan keruntuhan seni klasik dalam wilayahnya sendiri; dan (3) satir yang meliputi perbedaan antara keruntuhan seni klasik dan seni simbolik, satir, dan dunia Romawi sebagai dunia satir. Seperti pada tahap ketiga seni simbolik yang merupakan tahap degradasi dan keruntuhannya, tahap ketiga seni klasik adalah juga proses keruntuhannya. Tapi berbeda dengan perpecahan antara gagasan dan rupa indrawi pada seni simbolik yang memang dari semula adalah asing satu sama lain, dalam seni klasik perpecahan itu terjadi setelah tercapainya kesatuan antara gagasan dan rupa indrawinya. Perpecahan itu terjadi ketika keduanya tak lagi mampu saling mendukung dalam laras bersama, dan masing-masing beranjak menuju ketaksesuaian mutlak.⁶¹¹

Hegel mengatakan bahwa dalam perpecahan itu, tidak seperti pada seni simbolik, terdapat permusuhan antara keduanya. Ini disebabkan terutama karena keniscayaan mutlak tidak ambil bagian dalam pribadi dewa-dewi Yunani, sehingga sisi partikular tidak lagi bergantung padanya dan berkembang semakin lama semakin tanpa kaidah dan ukuran. Mereka terseret dan jatuh pada ketaksempurnaan antropomorfisme. Para dewa yang adalah pribadi moral dalam bentuk manusia bertubuh tidak lagi dapat bertahan pada moralitasnya, sehingga kesadaran moral berbalik dan meninggalkan mereka. Moralitas sejati hanya tampak pada kesadaran dan dalam bentuk yang semurninya rohani. Pada saat itu kesadaran tak lagi dapat menerima para dewa dalam seni Yunani sebagai pewujudan keilahian dan kebaikan takhingga.⁶¹²

Hegel menjelaskan bahwa para dewa politeisme Yunani, walaupun indah, tak mampu lagi menjadi citra yang memenuhi tuntutan kesadaran itu. Gagasan

⁶¹⁰ Ibid., 63.

⁶¹¹ Ibid., 75-8.

⁶¹² Ibid., 78-80.

yang sejatinya adalah rohani tak lagi dapat bertahan dalam bentuk duniawi yang tak sesuai baginya. Sementara itu, manusia mulai meninggalkan keindrawian dan mencari pemenuhan atas kepuasan batin dalam dunia yang tampak baginya semakin jahat dan korup. Pada saat itulah seni kembali mengambil jalan yang lebih serius dan reflektif. Inilah kemunculan satir, yang adalah prosaik pada kodratnya, dan hanya mampu menjadi puisi ketika ia menampilkan kebobrokan masyarakat yang menghancurkan diri dengan tangannya sendiri. Tapi satir bukanlah sejatinya puisi atau karya seni, karenanya ia menandai berakhirnya bentuk klasik seni.⁶¹³

Dalam ke-tiga momen bentuk klasik seni terdapat hubungan proporsional antara gagasan dan rupa indrawi yang berbeda dengan hubungan proporsional pada ke-tiga momen seni simbolik. Pada momen pertama seni klasik, yaitu tahap perkembangan seni klasik, gagasan – yang pada momen ketiga seni simbolik direduksi menjadi hingga – meraih kembali esensinya sebagai roh dan mencari wujud indrawi yang semadanya bagi roh, yaitu dalam rupa manusia moral. Hubungan antara isi dan rupa mendapatkan proporsi yang lebih tepat; rupa tak lagi dipandang sama besar dengan isi, tapi ia tidak juga nihil. Lebih dari itu, gagasan sebagai isi seni tidak lagi dipaksakan untuk mengambil ukuran yang seturut dengan rupa indrawi hinggangnya semata-mata untuk mendapatkan kesatuan antara isi dan bentuk. Pada seni klasik, gagasanlah yang berkembang, dan ia mencari wujud indrawinya yang layak.

Gagasan dalam seni klasik adalah roh ilahi yang bertubuh manusia, karena itu pewujudan indrawinya dalam rupa manusia moral merupakan kesatuan yang indah. Rupa indrawi pada momen ideal seni klasik benar-benar mewujudkan gagasan rohaninya, sehingga gagasan itu menjadi konkret dan memiliki individualitas. Namun demikian, kesatuan itu bukanlah kesatuan sejati, karena gagasan yang menjadi isi seni klasik bukanlah gagasan sejati. Pada akhirnya, gagasan yang terus berkembang sejalan dengan kesadaran manusia tak lagi bisa bertahan dalam konflik antara roh dan alam, dan bentuk ideal seni klasik terpecah kembali.

⁶¹³ Ibid., 81-2.

Pluralitas dalam gagasan – yang tampak nyata dalam diri para dewa yang terus berada dalam konflik antar mereka sendiri – menunjukkan bahwa gagasan itu bukanlah benar-benar suatu keseluruhan utuh. Karena itu, hubungan antara keseluruhan dan bagian dalam seni klasik lebih merupakan hubungan antara bagian dan bagian. Gagasan ilahi sebagai pribadi moral tidak dapat diwujudkan sepenuhnya sebagai suatu keutuhan, tapi hanya berupa fragmen-fragmen. Ideal tercapai pada fragmen-fragmen itu, tapi tidak tercapai sebagai suatu keseluruhan.

Seni dikatakan mencapai kesempurnaannya dalam seni klasik, karena gagasan yang adalah individual rohani mendapat wujud eksternal semadinya dalam rupa realitas indrawi yang bertubuh. Tapi gagasan itu sendiri belum menjadi individual rohani dalam arti sebenarnya. Ia belum menjadi individual, karena konflik dalam pluralitasnya tak terekonsiliasi. Ia juga belum menjadi rohani karena kebertubuhannya mengikatnya dan menyeretnya pada imoralitas. Roh di sini bukanlah roh mutlak, tapi roh manusia. Dengan demikian kesatuan antara kodrat ilahi dan kodrat manusiawi dalam seni klasik adalah kesatuan potensial, bukan kesatuan sejati.

Hubungan antara keseluruhan dan bagian pada seni klasik, dengan demikian harus dilihat dalam dua tataran. Yang pertama, hubungan antara sebagian gagasan dengan wujud indrawinya, yaitu pada pewujudan satu individu dewa dalam rupa manusiawi. Pada tataran ini, hubungan antara isi sebagai individual rohani dengan rupa luarnya sebagai manusia moral adalah seturut dengan hubungan antara akalbudi manusia dan tubuh luarnya. Dengan demikian, ‘sebagaimana keseluruhan terhadap bagian terbesar, demikian bagian terbesar terhadap bagian terkecil.’ Maka, proporsi irisan kaca tercermin dalam bentuk klasik seni, khususnya pada tataran pertama.

Pada tataran kedua, hubungan antara keutuhan gagasan sebagai suatu keseluruhan dan rupa indrawinya, yaitu pewujudan kerohanian ilahi pada moralitas manusiawi, tidak didapati proporsi yang mencerminkan irisan kaca. Pada tataran ini, rupa indrawi tidak mampu mencerminkan isi rohani, bahkan isi rohani itu sendiri tidak utuh sebagai satu keseluruhan, sehingga harus dikatakan bahwa pada tataran keseluruhan, seni klasik adalah disproporsional. Dengan demikian, seperti juga kesatuan antara isi dan wujud eksternal pada seni klasik

adalah kesatuan potensial, maka proporsi irisan kencana pada seni klasik adalah juga potensial.

3.3.3 Seni Romantik: Kesatuan Sadar

Hegel menjelaskan bahwa bentuk romantik seni memusnahkan persekutuan lengkap antara gagasan dan realitasnya, dan kembali pada perbedaan dan antagonisme antara kedua aspek yang tak tertaklukkan oleh seni simbolik, tapi dalam tingkat yang lebih tinggi. Langgam klasik mencapai keunggulan tertinggi yang memungkinkan pewujudan indrawi seni. Jika ia memiliki cacat, maka cacat itu ada dalam seni sebagai keseluruhan, yaitu dalam keterbatasan wilayahnya. Keterbatasan ini terdapat dalam fakta bahwa seni mengambil roh sebagai objeknya – yang konsepsinya adalah universalitas konkret takhingga – dalam rupa kekonkretan indrawi. Pada tahap klasik tercapai perpaduan sempurna antara eksistensi rohani dan indrawi sebagai keseturan antara keduanya. Tapi faktanya, dalam perpaduan semacam itu roh tak dapat diwakilkan sesuai konsep sejatinya. Roh adalah subjektivitas takhingga gagasan yang adalah semutlaknya internal, dan karenanya tak dapat menemukan keluasan bebas dalam kodrat sejatinya untuk tinggal dalam medium ragawi sebagai eksistensi yang patut baginya.⁶¹⁴

Sebagai jalan keluar dari kondisi itu, bentuk romantik seni memecah kesatuan tak terpisahkan pada tahap klasik, karena ia telah mendapat signifikansi yang melampaui bentuk klasik seni dan ragam penyingkapannya. Signifikansi ini sejalan dengan pernyataan kekristenan bahwa Allah sejati adalah Roh, bertentangan dengan iman Yunani pada dewa-dewi yang membentuk isi esensial dan mustahak seni klasik. Dalam seni Yunani, makna konkret adalah kesatuan potensial, tapi tidak secara eksplisit, antara kodrat manusia dan ilahi. Suatu kesatuan yang, karena semurnya segera dan tidak eksplisit, dapat maujud dalam ragam langsung dan indrawi. Dewa Yunani adalah objek intuisi naif dan khayalan indrawi. Rupanya adalah rupa ragawi manusia. Lingkaran kuasa dan adanya adalah individual dan terbatas secara individual. Dalam hubungan dengan subjek, ia adalah esensi dan kuasa yang berada dalam kesatuan potensial dengan ada dalam subjek, dan tidak memiliki kesatuan ini sebagai pengetahuan subjektif internal.

⁶¹⁴ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 151-2.

Dalam pandangan Hegel, tahap yang lebih tinggi adalah pengetahuan tentang kesatuan potensial ini, yang sebagai laten merupakan makna bentuk klasik seni dan cakap dalam wakilan sempurna rupa ragawi.⁶¹⁵

Hegel menguraikan bahwa peningkatan dari yang laten atau potensial menjadi pengetahuan sadar-diri menghasilkan suatu perbedaan yang dahsyat. Kesatuan kodrat manusia dan ilahi yang pada tahap sebelumnya adalah potensial, diangkat dari kesatuan langsung menjadi kesatuan sadar. Dengan demikian medium sejati bagi realitas isi ini bukan lagi eksistensi langsung indrawi dari yang rohani dalam rupa manusia ragawi, melainkan kecerdasan dalam sadar-diri (*Innerlichkeit*). Kekristenan membawa Allah pada kecerdasan kita sebagai roh atau akalbudi, bukan sebagai roh individual terpartikular, melainkan sebagai mutlak dalam roh dan dalam kebenaran. Untuk alasan inilah kekristenan berhenti dari keindrawian khayalan dan masuk pada kedalaman intelektual, dan menjadikannya medium dan eksistensi aktual dari signifikansinya, bukan rupa ragawi.⁶¹⁶

Selanjutnya Hegel menjelaskan bahwa kesatuan kodrat manusia dan ilahi adalah kesatuan sadar yang hanya bisa diwujudkan oleh pengetahuan rohani dan dalam roh. Isi yang baru tersebut, dimenangkan oleh kesatuan ini, tidaklah tak terpisahkan dari gambaran indrawi yang seolah-olah memadai untuknya, tapi dibebaskan dari eksistensi langsung yang harus dianggap sebagai negatif ini, diserap dan dicerminkan ke dalam kesatuan rohani. Dengan cara ini seni romantik harus dianggap sebagai seni yang mentransendensi diri, sambil tinggal tetap di wilayah artistik dan dalam bentuk artistik. Karenanya, dalam tahap ketiga ini objek seni adalah ada intelektual konkret yang bebas dan berfungsi untuk menyingkap diri sebagai eksistensi rohani bagi dunia dalam roh. Maka Hegel berpendapat bahwa seturut dengan sasaran itu, seni tidak dapat bekerja untuk persepsi indrawi. Ia harus menunjukan diri pada akalbudi yang bersekutu dengan objeknya seakan-akan itu adalah dirinya sendiri; pada kedalaman subjektif; pada hati; rasa yang mendamba kebebasan, dan mencari dan menemukan perdamaian hanya dalam roh yang ada di dalam. Bagi Hegel, dunia dalamlah yang membentuk isi romantik dan karenanya harus diwakilkan sebagai rasa niskala dan dalam

⁶¹⁵ Ibid., 152-3.

⁶¹⁶ Ibid., 153-4.

unjukan atau wakil rasa itu. Dunia dalam merayakan kemenangannya atas dunia luar, dan memanasikan kejayaannya itu dalam wilayah dan melalui medium dunia luar yang membuat tampilan indrawi tenggelam dalam kesia-siaan.⁶¹⁷

Di sisi lain, Hegel menjelaskan bahwa jenis seni ini seperti juga yang lainnya, memerlukan suatu wahana eksternal ungkapan. Roh telah menarik diri keluar dari yang eksternal dan kesatuan langsung dengannya. Untuk alasan ini, eksternalitas indrawi bentuk konkret diterima dan diwakilkan, seperti dalam seni simbolik, sebagai suatu kesementaraan dan pelarian. Ukuran yang sama juga diterapkan pada akalbudi dan kehendak-hingga-subjektif, termasuk watak, tindakan, atau kejadian dan plot. Aspek eksistensi eksternal dijalankan oleh kontinjensi dan di bawah belaskasih khayalan yang tidak lebih mungkin mencerminkan apa yang terberi sebagai terberi daripada menggunakan rupa-rupa dunia luar secara acak atau mendistorsinya menjadi keburukan.⁶¹⁸

Dalam pandangan Hegel, kemurahan eksternal ini tidak lagi memiliki arti dan signifikansi, seperti dalam seni klasik, di dalam wilayahnya dan mediumnya sendiri. Signifikansi itu harus dicari di dalam rasa – yang diperagakan dalam diri sendiri dan bukan dalam eksternal dan bentuk realitasnya – yang memiliki kuasa untuk melestarikan atau memperoleh kembali perdamaian dengan dirinya dalam setiap kecelakaan, dalam setiap suasana takesensial yang mengambil rupa mandiri, dalam semua ketakberuntungan dan ratap, dan bahkan dalam kejahatan.⁶¹⁹

Demikianlah Hegel menyimpulkan bahwa ciri seni simbolik – dalam perbedaan, ketaksejajaran, dan keterbelahan gagasan dan rupa plastik – di sini direproduksi, tapi dengan suatu perbedaan esensial. Dalam wilayah romantik, gagasan – yang cacatnya dalam seni simbolik menghasilkan cacat pada rupa eksternal – harus menyingkap diri dalam medium roh dan rasa yang disempurnakan dalam dirinya. Karena kesempurnaan yang lebih tinggi inilah ia menarik diri dari setiap persekutuan semadyanya dengan unsur eksternal dan

⁶¹⁷ Ibid., 154-5.

⁶¹⁸ Ibid., 155.

⁶¹⁹ Ibid., 156.

mencari serta mencapai realitas dan wahyu sejatinya hanya dalam dirinya sendiri.⁶²⁰

Hegel membagi seni romantik ke dalam tiga bagian, yaitu: (1) lingkaran agamawi seni romantik; (2) kekesatriaian (*chivalry*); dan (3) kemerdekaan formal karakter. Lingkaran agamawi (*religious circle*) terdiri dari: (1) sejarah penebusan melalui Kristus; (2) kasih agamawi; dan (3) roh gereja. Sejarah penebusan, yang berfokus pada kehidupan, kematian, dan kebangkitan Kristus merupakan titik pusat lingkaran agamawi. Ciri utamanya adalah introversi, di mana roh mengambil sikap oposisi terhadap kehinggaan dan kesegeraannya sendiri, serta mengatasinya. Melalui hal itu ia membebaskan dirinya dan meraih ananta serta kemerdekaan mutlak dalam wilayahnya sendiri.⁶²¹

Hegel menguraikan bahwa dalam konsepsi subjektivitas absolut ini terdapat kontradiksi antara universalitas substansial dan pribadi; suatu kontradiksi yang mediasi lengkapnya adalah dengan mengisi subjek atau pribadi dengan substansi, dan mengangkatnya pada tingkat subjek mutlak yang memiliki pengetahuan-diri dan kehendak rasional. Tapi aktualitas pribadi sebagai roh ini mengandung kontradiksi dunia hingga dengan penegasannya sebagai hingga, dan rekonsiliasinya dengan yang mutlak dan takhingga itu sendiri. Melalui kegiatan mutlaknya, pribadi menciptakan esensinya bagi dirinya sendiri, dan menjadi roh mutlak. Pewujudan aktualitas ini dalam bentuk roh manusia, dalam hal keindahan, membutuhkan suatu hubungan yang sepenuhnya berbeda dengan hubungan yang ada pada seni klasik.⁶²²

Selanjutnya Hegel menjelaskan bahwa dalam sejarah penebusan oleh Kristus, unsur-unsur roh mutlak diwakilkan dalam Allah sendiri yang menjadi manusia dan memiliki eksistensi-luar aktual dalam dunia hingga dan hubungan-hubungan konkretnya. Dalam eksistensi-luar partikular yang paling unik ini roh mutlak mewujudkan dirinya sendiri. Momen kedua, kasih dalam bentuk positifnya sebagai rasa terekonsiliasi manusia dan Allah, keluarga kudus dalam kasih keibuan Maria, kasih Kristus, dan kasih para murid. Momen ketiga, gereja sebagai roh Allah yang hadir dalam kemanusiaan melalui pertobatan jiwa dan keruntuhan

⁶²⁰ Ibid., 156.

⁶²¹ Hegel, *Philosophy of Art 2*, 97.

⁶²² Ibid., 103.

kealaman dan kehinggaan melalui kembalinya manusia pada Allah. Dalam proses kembali ini, pertobatan dan pengorbanan sebagai martir merupakan mediasi antara manusia dan Allah.⁶²³

Hegel membagi kekesatriaian ke dalam tiga momen yang merupakan watak ananta, yaitu: kehormatan (*honor*), kasih (*love*), dan kesetiaan (*fidelity*). Kemerdekaan itu meninggalkan wilayah roh ilahi abstrak dan masuk pada masalah-masalah dunia sekular. Di sini ia menjadi individual yang telah menjadi afirmatif bagi dirinya, dan memiliki substansi bagi kesadarannya. Ia mengetahui minat keberadaannya, kebajikan individualitas afirmatif, yaitu: kehormatan, kasih, kesetiaan, dan keberanian. Itulah yang menjadi tujuan kekesatriaian romantik.⁶²⁴

Dalam pandangan Hegel, pada tahap ini kesatuan subjektif menjadi bebas bagi dirinya, mandiri dari mediasinya dengan Allah. Ia telah melalui fase negativitas dan menjadi afirmatif dalam dirinya; sekarang ia melangkah maju dengan bebas sebagai individual dengan hasrat untuk menjaga penghargaan lengkap, baik di sisi diri sendiri maupun di sisi yang lain. Maka, dalam subjektivitasnya ia menempatkan keseluruhan internalitas jiwa takhingga yang sampai saat itu dianggapnya hanya diisi oleh Allah saja. Hal ini terjadi pada saat isi menunjuk hanya pada hubungan takhingga subjektif pada dirinya sendiri; subjek atau individual dipenuhi hanya oleh dirinya sendiri, dan di dalam dirinya adalah kesatuan ananta. Ke-tiga sentimen asasi yang bangkit menjadi watak ananta itu adalah kehormatan, kasih, dan kesetiaan. Ke-tiganya adalah karakteristik internal epos romantik.⁶²⁵

Hegel selanjutnya menjelaskan bahwa kemerdekaan pribadi yang diperjuangkan oleh kehormatan bukanlah bukti atas keberanian, atau panggilan keadilan, atau ketepatan moral seperti dalam pengertian umum, tapi sebaliknya ia memasuki konflik semata-mata untuk menjaga penghargaan dan kesucian abstrak subjek individual. Dengan cara yang sama kasih, yang merupakan titik pusat tahap ini, hanyalah gairah kebetulan satu orang bagi yang lain, bukan hubungan moral perkawinan dan keluarga. Kesetiaan memang lebih memiliki tampakan ciri moral, karena ia berpegang pada sesuatu yang lebih tinggi di luar dirinya, yaitu

⁶²³ Ibid., 103-4.

⁶²⁴ Ibid., 97.

⁶²⁵ Ibid., 126-7.

kepentingan bersama. Ia bahkan menyerahkan dirinya bagi kehendak yang lain, pada keinginan atau perintah seorang tuan, dan dengan demikian menolak keegoisan dan kemerdekaan kehendak individu. Kesetiaan itu tidak ditujukan pada masyarakat atau negara, tapi pada seorang tuan, baik ketika ia bertindak sepenuhnya secara individual sesuai kehendaknya sendiri, maupun ketika mengendalikan hubungan-hubungan umum dan sibuk menghormati hubungan-hubungan itu. Ke-tiga hal inilah yang, baik sendiri-sendiri ataupun dalam kombinasi, merupakan isi utama kisah kekesatriaan.⁶²⁶

Kemerdekaan formal karakter (*formal independence of character*) dibagi oleh Hegel ke dalam tiga momen, yaitu: (1) kemerdekaan karakter individual; (2) roh petualangan; dan (3) keruntuhan bentuk romantik seni. Kemerdekaan formal karakter ini dapat disebut sebagai isi dan bentuk dari momen ketiga seni romantik. Jika pribadi telah berkembang sedemikian sehingga kemerdekaan rohani telah menjadi minat esensialnya, maka kemerdekaan rohani itu juga merupakan isi khususnya. Pribadi mengidentifikasi diri dengan kemerdekaan rohani itu seolah-olah dengan dirinya sendiri dan berbagi kemerdekaan yang sama dengannya. Kemerdekaan itu hanya bisa ada dalam bentuk formal, karena ia tidak meliputi substansialitas kehidupannya, seperti dalam lingkaran kebenaran agamawi. Sebaliknya, bentuk lingkungan dan situasi luar serta perkembangan kejadian-kejadian adalah memang merupakan kebebasan, sehingga ia meninggalkan kehidupan petualangan impulsif. Dengan demikian, runtuhnya seni romantik terletak pada ketakpastian, baik pada yang eksternal maupun yang internal yang menyebabkan kejatuhan keduanya. Karenanya, Hegel menyimpulkan bahwa pemahaman lengkap akan kebenaran menuntut bentuk-bentuk yang lebih tinggi daripada yang dapat dihasilkan oleh seni.⁶²⁷

Dalam momen pertama seni romantik, yaitu lingkaran agamawi, isi sudah menjadi gagasan mutlak, yaitu roh mutlak yang takhingga; sedangkan wujud eksternalnya adalah manusia yang adalah Allah. Dengan demikian gagasan konkret telah maujud dalam rupa eksternal sejatinya, yaitu dalam Kristus. Hubungan antara isi dan rupa eksternal adalah kesatuan sejati dan memiliki proporsi 'sebagaimana keseluruhan terhadap bagian yang terbesar, demikian

⁶²⁶ Ibid., 127.

⁶²⁷ Ibid., 97.

bagian terbesar terhadap bagian yang terkecil,' atau dengan kata lain, proporsi irisan kaca hadir dalam bentuk konkretnya. Hubungan antara gagasan dan rupa indrawi pada tahap ini adalah hubungan vertikal antara Allah dan manusia. Allah yang mengosongkan diri dan mengambil rupa manusia hingga; dan sebaliknya kesadaran yang menegasi diri untuk diisi oleh roh mutlak.

Pada momen kedua, kekesatriaian yang berpusat pada kasih, kesadaran yang sudah mengenal dirinya sebagai roh dan sebagai individu yang sudah mendapatkan afirmasi, berusaha mengungkapkannya dalam bentuk sikap terhadap orang lain. Melalui kehormatan, kasih, dan kesetiaan yang bukan semata-mata moralitas universal abstrak seperti dalam pemikiran Kantian; tapi sebagai nilai-nilai individual atau universal konkret. Individu tidak lagi merujuk pada yang di luar dirinya, tapi pada nilai-nilai pada-dan-bagi-dirinya, yang internal dalam dirinya sendiri. Hubungan antara isi dan bentuk pada momen ini adalah sepenuhnya proporsional dan dapat dikatakan bahwa kaidah proporsi irisan kaca dapat ditemukan pada momen ini.

Hegel berpendapat bahwa kekesatriaian adalah yang terbaik di antara bentuk seni romantik, karena pada dirinya tidak terdapat konflik dan ia dapat sepenuhnya diwakilkan oleh rupa eksternal. Sebaliknya, pada momen pertama, yaitu lingkaran agamawi, walaupun gagasan mencapai puncaknya dan mencerminkan proporsi irisan kaca yang sesungguhnya; tapi ketika diwujudkan dalam bentuk karya seni, rupa eksternal Allah sebagai manusia itu tidak mungkin diwujudkan secara ideal. Di sini, konflik antara yang rohani dan yang indrawi dalam seni kembali terjadi sehingga Ideal sulit tercapai dengan sempurna.

Pada momen ketiga, kesadaran-diri memperoleh kemerdekaan individualnya. Gagasan dapat diwujudkan dalam berbagai rupa, berbagai karakter. Jika dewa-dewi Yunani tertentu harus diwujudkan dalam rupa manusia tertentu pula, maka gagasan rohani dalam seni romantik dapat diwujudkan dalam rupa manusia apa pun; karena di sini yang penting adalah roh manusia itu. setiap karakter individu dalam seni romantik dapat mewujudkan gagasan. Dengan demikian, rupa indrawi menjadi suatu kebetulan dan ketakpastian. Hubungan antara isi dan rupa luar menjadi takpasti; karena bagian-bagian sulit diidentifikasi

dengan jelas. Pada titik ini, Hegel mengatakan bahwa bentuk-bentuk seni tak mampu lagi mewujudkan takhingga, dan diperlukan sarana lain untuk pewujudan itu, yaitu filsafat.

Demikianlah penelusuran atas proporsi irisan kaca dalam momen-momen dialektis seni Hegel yang meliputi: seni simbolik, klasik, dan romantik. Selanjutnya perlu ditelaah pula proporsi irisan kaca dalam aneka seni individual yang meliputi: arsitektur, seni pahat, seni lukis, musik, dan puisi.

3.4 Irisan Kaca dan Aneka Seni Individual

Hegel berpendapat bahwa setiap spesies seni mengandung dalam dirinya modifikasi esensial yang sama dengan yang ada pada langgam-langgam umum seni. Objektivitas eksternal, yang diperkenalkan pada bentuk-bentuk tersebut melalui medium indrawi dan karenanya material partikular, mempengaruhi langgam-langgam tersebut dengan memisahkan mereka menjadi bentuk-bentuk mandiri dan partikular yang maujud. Setiap langgam menemukan ciri tentunya dalam satu material eksternal tentu serta aktualitas semadinya dalam ragam wakilan tentu. Langgam-langgam seni tersebut dalam bentuk-bentuk universal mereka mematahkan ikatan realisasi partikular suatu bentuk-tentu seni dan mencapai eksistensi dalam seni-seni lain juga, walaupun sebagai subordinasi. Karenanya, setiap seni partikular secara spesifik adalah milik satu langgam umum seni tertentu dan merupakan aktualitas eksternal semadinya bagi langgam umum seni tersebut. Ia juga mewakili ragam plastisitas eksternalnya sendiri, yaitu totalitas langgam seni tersebut.⁶²⁸

Lebih jauh Hegel menjelaskan bahwa dalam pembagian ini kita berurusan dengan indahnya seni pada waktu ia membuka diri dalam aneka seni dan dalam penciptaan mereka ke dalam suatu dunia keindahan teraktualisasi. Isi dunia ini adalah yang indah, dan yang sejatinya indah adalah ada spiritual dalam rupa konkret, yaitu sang Ideal atau akalbudi mutlak dan kebenaran itu sendiri. Wilayah ini, yaitu kebenaran ilahi yang diwakilkan secara artistik pada persepsi dan rasa, membentuk pusat seni. Ia adalah plastisitas mandiri, bebas, dan ilahi yang telah sepenuhnya mahir dalam unsur-unsur eksternal bentuk dan medium dan

⁶²⁸ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 157-8.

menggunakan mereka hanya sebagai sarana manifestasi diri. Saat sang indah membuka diri dalam wilayah ini dalam ciri realitas objektif, membedakan aspek-aspek dan unsur-unsur individual dalam dirinya, dan mengizinkan mereka memiliki partikularitas mandiri, maka pusat ini menegakkan ekstrem-ekstremnya, yang terwujud dalam aktualitas khas mereka, menjadi antitesis-antitesisnya sendiri.⁶²⁹

Hegel berpandangan bahwa dalam wilayah agama, yang seni pada tahap tertingginya terhubung langsung, terdapat perbedaan serupa. Pertama, kita berpikir bahwa kehidupan alami duniawi dalam kehinggaannya berdiri di satu sisi. Kedua, kemudian kesadaran menjadikan Allah sebagai objeknya, dan pemilahan antara objektivitas dan subjektivitas telah ditinggalkan. Ketiga, akhirnya kita bergerak maju dari Allah sebagaimana adanya ke penyembahan oleh masyarakat pada Allah yang hidup dan hadir dalam kesadaran subjektif. Ketiga modifikasi utama tersebut menampilkan diri dalam dunia seni dalam perkembangan mandiri, yaitu dalam bentuk seni-seni partikular.⁶³⁰

3.4.1 Arsitektur

Dalam sistematika Hegel, yang pertama dari antara seni-seni partikular adalah arsitektur, dipandang sebagai seni murni. Tugasnya adalah memanipulasi alam takorganik eksternal sehingga terhubung dengan akalbudi sebagai dunia luar artistik. Material arsitektur adalah materi dalam eksternalitas langsungnya sebagai massa berat yang tunduk pada hukum-hukum mekanis dan yang bentuk-bentuknya tidak terlepas dari bentuk-bentuk alam inorganik, hanya ditata dalam keseturuan dengan relasi-relasi pengertian abstrak, yaitu relasi-relasi setangkup. Dalam bentuk dan material ini, ideal sebagai rohani konkret tidak mengakui keterwujudannya. Realitas yang diwakilkannya tetap dikontraskan dengan gagasan, sebagai suatu eksternal yang tidak ditembus atau hanya ditembus sebatas relasi abstrak. Untuk alasan-alasan ini, langgam asasi seni murni bangunan adalah bentuk simbolik seni.⁶³¹

⁶²⁹ Ibid., 158-9.

⁶³⁰ Ibid., 160.

⁶³¹ Ibid., 160-1.

Hegel berpendapat bahwa arsitekturlah yang membuka jalan bagi penjelmaan semadinya roh mutlak dan ia bekerja keras dalam pelayanannya untuk melepaskan alam dari rimba kehinggaan dan kegagalan. Dengan cara ini ia meratakan ruang bagi roh mutlak, memberi bentuk pada lingkungan eksternalnya, dan membangun bait sebagai tempat yang cocok untuk berpusatnya roh dan untuk mengarahkan objek-objek mutlak akalbudi. Ia mendirikan penutup di sekeliling jemaat yang berkumpul sebagai pertahanan terhadap ancaman badai, hujan, dan binatang buas, serta menyingkap kehendak untuk berkumpul, walau secara eksternal, seturut dengan asas-asas seni. Dengan makna sedemikian ia memiliki kuasa untuk mengilhami material dan bentuknya secara lebih atau kurang efektif, karena ciri-tentu isi yang untuknya ia bekerja adalah lebih atau kurang signifikan, lebih konkret atau lebih abstrak, lebih lantang menyuarakan kedalamannya sendiri, atau lebih redup dan lebih superfisial.⁶³²

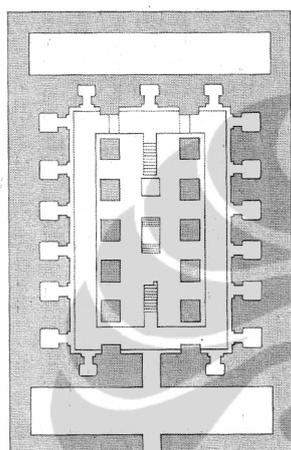
Hegel menjelaskan bahwa arsitektur berupaya dengan cara itu untuk menciptakan suatu eksistensi artistik semadinya bagi suatu makna sedemikian dalam rupa-rupa dan materialnya. Tapi dalam hal itu ia telah melangkah keluar dari batasannya sendiri dan bersandar pada seni pahat (*sculpture*), tahap di atasnya. Batas arsitektur terletak tepat pada titik ini, yaitu bahwa ia mempertahankan rohani sebagai eksistensi dalam di atas bentuk-bentuk eksternal seni, dan karenanya harus merujuk pada suatu yang berjiwa hanya seperti pada suatu yang bukan ciptaannya sendiri.⁶³³

Arsitektur yang paling menonjol dalam langgam seni simbolik adalah piramida dan monumen-monumen Mesir lainnya. Salah satu contoh adalah kuil Osirion yang dipandang sebagai monumen peringatan bagi Raja Seti I yang memerintah Mesir pada sekitar 1300-1290 S.M. Kuil tersebut dimaksudkan untuk mewakili Osiris, hakim jiwa setelah kematian, melalui simbolisme arsitektur. Denah kuil Osirion berbentuk persegi panjang berupa ruang utama dengan sepuluh kolom bujursangkar, masing-masing lima di kiri dan kanan. Ruang utama itu tampaknya dikelilingi oleh kanal berisi air (lihat gambar 3.14a). Dalam bukunya, *Sacred Geometry: Philosophy and Practice*, Robert Lawlor menyatakan bahwa proporsi irisan kencana diterapkan pada kuil tersebut. Ia melakukan analisis pada

⁶³² Ibid., 161-2.

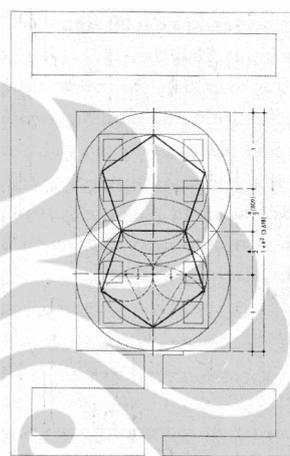
⁶³³ Ibid., 162.

denah bangunan dengan menggunakan pentagon, lingkaran, dan persegi panjang. Livio beranggapan bahwa analisis itu tidak meyakinkan, terutama karena penempatan pentagon dalam analisis Lawlor tampak dipaksakan.⁶³⁴ Memang tampak bahwa analisis denah yang dibuat oleh Lawlor dipaksakan; denah yang pada dasarnya berbentuk persegi panjang itu tidak sesuai dengan dua pentagon yang diterapkan Lawlor padanya (lihat gambar 3.14b).



Gambar 3.14a Denah Kuil Osiris

Sumber: Livio, *Golden Ratio*, 48.



Gambar 3.14b Analisis Lawlor

Sumber: Livio, *Golden Ratio*, 48.

Contoh lain yang lebih terkenal adalah piramida-piramida di Giza, yang dibangun sekitar 2500 S.M. Terdapat banyak analisis geometris untuk membuktikan diterapkannya irisan kencana pada proporsi piramida agung, yaitu piramida terbesar yang ditujukan sebagai monumen bagi Raja Menes. Dalam beberapa analisis memang terlihat kemiripan proporsi antara ukuran-ukuran pada piramida agung dengan irisan kencana, namun sekali lagi tidak dapat disimpulkan bahwa proporsi irisan kencana diterapkan pada piramida itu, karena memang belum dikenal sebagai kaidah proporsi pada masa itu.

Pentagram memang telah ditemukan dalam prasasti-prasasti Mesopotamia dari masa 4000 S.M., antara lain dalam ekskavasi di Uruk dan Jemdet Nasr. Keduanya berasal dari masa sekitar 3200 S.M. Pentagram dari masa antara 4500-3100 S.M. juga ditemukan di Tel Esdar di Padang Pasir Negev, Israel. Di Mesir sendiri, walaupun bentuk bintang-lima-sudut cukup sering ditemukan pada

⁶³⁴ Livio, *Golden Ratio*, 48-9.

artefak-artefak kuno, tapi pentagram geometris murni jarang ditemukan. Salah satunya adalah di Naqadah, dekat Thebes, pada sebuah jambangan dari masa 3100 S.M. Pentagon sudah dikenal oleh orang Babilonia, seperti ditemukan pada prasasti di Susa, Iran. Mereka bahkan sudah dapat menghitung perkiraan luas sebuah pentagon.⁶³⁵

Walaupun bangsa-bangsa dalam peradaban kuno itu sudah mengenal pentagram-pentagon secara matematis, tapi tidak ada bukti apapun bahwa mereka juga mengenal irisan kencana, apalagi mengenalnya sebagai kaidah proporsi. Beberapa penulis mencoba mengaitkan prasasti-prasasti kuno dari peradaban itu dengan irisan kencana, antara lain Michael Schneider dalam *A Beginner's Guide to Constructing the Universe*; serta Helene Hedian dalam artikelnya di *The Fibonacci Quarterly* (1976). Namun, Livio berpendapat bahwa tidak ada dasar apa pun dari dokumentasi Babilonia sendiri yang bisa mendukung analisis mereka. Di samping itu, Livio juga membuktikan bahwa analisis seperti yang mereka lakukan dapat pula dilakukan pada, misalnya, sembarang televisi, dan mendapatkan proporsi irisan kencana pula. Hal ini disebabkan banyaknya ukuran pada struktur yang kompleks serta masalah akurasi pengukuran yang membuka peluang untuk 'menemukan' proporsi-proporsi menarik pada struktur tersebut.⁶³⁶

Upaya untuk membuktikan secara matematis bahwa proporsi irisan kencana sudah diterapkan pada karya-karya arsitektur Mesir sebenarnya lebih merupakan pewujudan mistisisme bilangan, yang tidak berbeda dari pandangan Pythagorean-Platonik. Penarikan kesimpulan sirkular semacam ini dilakukan untuk menguatkan posisi irisan kencana sebagai kaidah proporsi yang paling menyenangkan, yang sebenarnya lebih berdasar pada pandangan psikologis dalam seni, yang justru mereduksi peran nalar dan pemikiran dalam seni. Lebih dari itu, jika analisis proporsi pada artefak-artefak kuno dilakukan secara matematis dan kaidah proporsi irisan kencana sebagai bilangan phi secara langsung diterapkan pada proporsi, maka paling sedikit akan ada dua masalah yang timbul: (1) akurasi pengukuran yang akan selalu diperdebatkan; dan (2) ukuran-ukuran yang diperbandingkan, yang juga dapat diperdebatkan karena bersifat arbitrari,

⁶³⁵ Ibid., 43-4.

⁶³⁶ Ibid., 45-7.

terutama pada struktur kompleks yang memiliki banyak kombinasi perbandingan ukuran.

3.4.2 Seni Pahat

Hegel menjelaskan bahwa bagaimanapun, arsitektur telah memurnikan dunia eksternal dan membekalinya dengan tatanan setangkup dan keserupaan dengan akalbudi. Bait Allah, rumah jemaatnya, berdiri siaga. Ke dalam bait ini roh mutlak masuk dengan individualitas secepat-kilatnya yang menyambar dan merembesi massa yang diam; sedang tak hingga milik akalbudi, yang tak lagi sekedar bentuk setangkup, memusat dan memberi rupa pada eksistensi ragawi terkait. Ini adalah tugas bagi seni pahat (*sculpture*). Dalam seni inilah ada rohani niskala – yang hanya dapat diindikasikan oleh arsitektur – membuat dirinya nyaman dalam rupa indrawi dan materi eksternalnya. Ke-dua sisi tersebut sangat beradaptasi satu sama lain sehingga tak ada yang dominan, sehingga patung harus dinyatakan sebagai jenis asasi bentuk klasik seni. Di sini, unsur indrawi tidak mempunyai ungkapan yang bukan unsur rohani. Sebaliknya, seni pahat tidak dapat mewakili isi rohani yang tidak mengakui bahwa ia diwakilkan semadinya pada persepsi dalam bentuk ragawi.⁶³⁷

Dalam pandangan Hegel, seni pahat harus menempatkan roh di hadapan kita, dalam bentuk ragawi dan kesatuan langsungnya, dengan nyaman dan damai, dan bentuk itu harus dihidupkan oleh isi individual rohani. Materi indrawi eksternal tidak lagi dimanipulasi, baik dalam keseturuan dengan kualitas mekanisnya saja sebagai massa yang mempunyai berat, maupun dalam rupa-rupa milik dunia inorganik, ataupun sebagai takacuh pada warna, tapi dibuat dalam bentuk-bentuk ideal figur manusia dalam tiga dimensi meruang. Dalam seni pahatlah yang niskala dan rohani untuk pertama kali diungkapkan dalam kenyamanan abadi dan kelengkapdirian esensial. Rupa eksternal terkait juga harus memelihara kesatuan dan kenyamanan dalam spasialitas abstraknya. Roh yang diwakilkan oleh patung adalah roh yang padat dalam dirinya, tidak remuk dalam permainan gairah dan kesia-siaan. Dengan demikian, bentuk eksternalnya juga

⁶³⁷ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 162-3.

hanya tampil dalam satu aspek saja, yaitu sebagai abstraksi ruang dalam keutuhan dimensinya.⁶³⁸

Maka Hegel menjelaskan bahwa setelah arsitektur mendirikan bait, seni pahat melengkapinya dengan patung ilahi, dan roh yang hadir pada indra itu dihadapkan pada jemaat. Jemaat adalah cermin rohani eksistensi indrawi pada dirinya dan subjektivitas hidup serta kehidupan niskala, sehingga asas yang menentukan bagi isi seni dan juga bagi medium yang mewakilkannya dalam bentuk luar adalah partikularisasi (penyebaran dalam aneka rupa, atribut, kejadian, dan sebagainya), individualisasi, dan subjektivitas. Kesatuan padat yang dimiliki roh mutlak dalam seni pahat terurai menjadi kehidupan niskala banyak individu yang kesatuannya bukanlah indrawi, melainkan semurninya ideal. Dalam tahap inilah roh mutlak sendiri menjadi senyatanya dan sejatinya roh, yaitu roh dalam jemaatnya, karena di sini ia mulai berinteraksi sebagai suatu alternasi antara kesatuannya dalam diri sendiri dan realisasinya dalam pengetahuan individual dan ada terpisahnya, sebagaimana juga dalam alam galib dan kesatuan orang banyak.⁶³⁹

Dijelaskan oleh Hegel bahwa dalam jemaat, roh mutlak dilepaskan dari keabstrakan identitas-diri tak berkembang serta dari penyerapan sederhana dalam suatu medium ragawi, seperti diwakilkan oleh seni pahat. Ia ditinggikan menjadi eksistensi rohani dan pengetahuan serta tampilan tercermin yang secara esensial menampilkan diri sebagai niskala dan subjektivitas. Maka isi yang lebih tinggi adalah alam rohani dalam rupa mutlaknya. Tapi penyebaran yang telah kita bahas terdahulu, sekaligus juga menyingkapnya sebagai ada rohani partikular dan karakter individual. Yang bermanifestasi diri dalam tahap ini bukanlah ketenangan roh mutlak dalam dirinya, melainkan tampilan sebagai manifestasi diri bagi yang lain. Karenanya, dalam tahap ini segala macam subjektivitas dalam gerakan dan operasi hidupnya, sebagai gairah, tindakan, dan kejadian, serta secara umum sebagai wilayah luas rasa, kehendak, dan negasinya, adalah objek wakilan artistik demi dirinya sendiri.⁶⁴⁰ Pada saat itu seni pahat tidak lagi mampu

⁶³⁸ Ibid., 163-4.

⁶³⁹ Ibid., 164-5.

⁶⁴⁰ Ibid., 165-6.

menampilkan gagasan mutlak sebagai roh, sehingga seni harus mencari rupa indrawi yang lain.

Irisan kencana seringkali dikaitkan dengan kuil Parthenon; berbagai analisis dilakukan untuk membuktikan penerapan proporsi irisan kencana pada karya arsitektur itu. Phidias, pemahat besar Yunani yang namanya digunakan untuk simbol irisan kencana, phi, dianggap oleh beberapa ahli sejarah seni telah menerapkan proporsi irisan kencana pada Parthenon. Tapi sebenarnya, tidak ada bukti bahwa Phidias adalah arsitek kuil Parthenon; yang diatribusikan padanya adalah patung-patung yang ada pada kuil itu, terutama Athena Parthenos, walaupun ada pula pendapat bahwa kemungkinan murid-murid Phidiaslah yang membuat patung itu. Sejauh ini, tidak banyak analisis matematis proporsi irisan kencana terhadap Athena Parthenos, ataupun patung Zeus di Olympos (432 S.M.), karya besar Phidias setelah Athena Parthenos. Terdapat beberapa upaya analisis geometri wajah seperti dibahas oleh Robert M. George dalam *Facial Geometry: Graphic Facial Analysis for Forensic Artists*⁶⁴¹, tapi secara umum perdebatan tentang penerapan irisan kencana lebih ditujukan pada kuil Parthenon.

Irisan kencana, sebagai “irisan” atau “pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata” memang sudah dikenal oleh orang Yunani kuno, mungkin sejak Plato, dan secara matematis dibahas dengan teliti oleh Euclid dalam *Elements* yang disusun antara 400-300 S.M. Sebelum Plato, Pythagoras sudah mengenal pentagon dan pentagram secara geometris. Pada Pythagoras dan Plato, irisan kencana, melalui padatan Platonik atau ‘figur kosmik,’ dibahas terutama dalam kaitannya dengan kosmologi, bukan sebagai proporsi matematis. Dengan demikian, tidak ada bukti tertulis yang dapat mendukung pendapat bahwa Phidias menerapkan kaidah proporsi irisan kencana secara matematis pada karya-karyanya.

Sebaliknya, jika analisis yang dilakukan adalah menurut esensi proporsi sebagai ‘hubungan-hubungan antara keseluruhan dan bagian serta antar bagian dalam keseluruhan,’ maka seperti telah dibahas terdahulu⁶⁴², karya seni klasik Yunani memang mencerminkan proporsi irisan kencana, yaitu ‘sebagaimana

⁶⁴¹ Lihat buku karya Robert M. George, *Facial Geometry: Graphic Facial Analysis for Forensic Artists* (Springfield: Charles C. Thomas, 2007).

⁶⁴² Lihat hal. 205-7.

keseluruhan (isi, gagasan) terhadap bagian yang terbesar (rupa manusia moral), demikian bagian yang terbesar (akalbudi manusia) terhadap bagian yang terkecil (tubuh manusia).⁷ Karena seni pahat merupakan bentuk seni individual yang paling sesuai bagi langgam seni klasik, dan karya-karya Phidias dianggap sebagai puncak keindahan seni pahat Yunani, maka Athena Parthenos juga merupakan Ideal, yaitu gagasan tentang Athena yang menjadi konkret dalam bentuk artistiknya. Bahkan dikatakan bahwa bagi masyarakat Yunani kuno, patung-patung Athena dan Zeus tersebut menjadi rujukan dan gambaran baku tentang karakter mereka. Sehingga pada tahap inilah kita dapat mengatakan bahwa gagasan tentang roh mutlak itu menyatu dengan akalbudi jemaat atau masyarakatnya, seperti dikatakan Hegel.

3.4.3 Seni Lukis, Musik, Puisi

Dalam pandangan Hegel, seturut dengan perkembangan gagasan sebagai roh mutlak takhingga yang bermanifestasi bagi roh hingga, unsur indrawi seni harus beradaptasi dengannya. Media yang dapat memenuhi tuntutan tersebut adalah warna, suara musikal, dan akhirnya suara sebagai semata-mata indikasi persepsi niskala dan gagasan. Ragam yang dapat mewujudkannya adalah lukisan, musik, dan puisi. Dalam wilayah ini medium indrawi menampilkan diri sebagai terbagi-bagi dalam adanya sendiri dan secara universal adalah ideal. Dengan begitu ia memiliki derajat tertinggi dalam hal keseturuan dengan isi seni yang rohani, dan hubungan antara makna terpahami dengan medium indrawi berkembang lebih intim daripada yang dimungkinkan oleh arsitektur dan seni pahat.⁶⁴³

Hegel menjelaskan bahwa kesatuan yang diraih adalah suatu kesatuan yang lebih batiniah yang titik beratnya ada pada sisi subjektif yang, sejauh bentuk dan isi harus mempartikularisasi diri dan memberi mereka eksistensi ideal semata-mata, hanya dapat dicapai dengan mengorbankan universalitas objektif isi dan persekutuanannya dengan unsur indrawi langsung. Dengan demikian, seni-seni tersebut, yang bentuk dan isinya meninggikan diri menjadi idealitas, mengabaikan ciri arsitektur simbolik dan seni pahat ideal klasik, dan karenanya merupakan langgam-langgam dari bentuk romantik seni yang ragam plastisnya diungkapkan

⁶⁴³ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 166.

semadinya oleh mereka. Mereka merupakan totalitas seni, karena langgam romantik adalah yang paling konkret pada dirinya.⁶⁴⁴

a. Seni lukis

Hegel berpendapat bahwa yang pertama dari antara aneka seni bentuk romantik adalah seni lukis. Ia menggunakan medium keterlihatan untuk isi dan pewujudan plastisnya, yaitu dalam warna. Benar bahwa material yang digunakan dalam arsitektur dan seni pahat juga tampak dan berwarna; tapi tidak seperti dalam seni lukis, ia bukanlah keterlihatan sebagaimana adanya, melainkan kontras antara cahaya dan kegelapan yang menimbulkan warna. Kualitas keterlihatan ini, dibuat subjektif dalam dirinya dan diperlakukan sebagai ideal, tidak memerlukan atribut mekanis abstrak massa yang berat seperti halnya arsitektur, ataupun atribut indrawi lengkap ruang seperti halnya seni pahat, walaupun terpusat ke dalam rupa-rupa organik.⁶⁴⁵

Hegel beranggapan bahwa keterlihatan dan wakilan-tampak pada seni lukis memiliki perbedaan-perbedaan dalam satu bentuk yang lebih ideal, yaitu aneka jenis warna, dan membebaskan seni dari kelengkapan indrawi dalam ruang yang melekat pada benda-benda material dengan cara membatasi diri pada satu permukaan bidang. Di sisi lain, isi juga meraih spesifikasi paling komprehensif. Apapun bisa mendapat tempat di hati manusia sebagai rasa, gagasan, dan tujuan. Apapun mampu membentuk tindakan. Semua kebhinekaan material mampu memasuki aneka isi lukisan. Seluruh wilayah eksistensi partikular, mulai dari pengejawantahan tertinggi akalbudi sampai pada objek alam paling terisolasi, mendapat tempat di sini. Bahkan alam hingga pun dimungkinkan menampilkan diri dalam wilayah seni, jika ada rujukan pada satu unsur akalbudi yang menganugrahinya keserupaan dengan pikiran dan rasa.⁶⁴⁶

Lukisan romantik yang paling sering dikaitkan dengan proporsi matematis irisan kaca adalah *The Last Supper* karya Leonardo da Vinci, lukisan mural di “Santa Maria delle Grazie” di Milan yang dibuat sekitar 1495-98. Berbagai analisis tentang penerapan irisan kaca dilakukan, dan hasilnya diperdebatkan.

⁶⁴⁴ Ibid., 166-7.

⁶⁴⁵ Ibid., 167-8.

⁶⁴⁶ Ibid., 168-9.

Salvador Dali, yang melukis *The Sacrament of the Last Supper* pada 1955, justru menempatkan sebuah dodekahedron pada lukisannya itu, walaupun tidak diketahui apakah ia dengan sengaja menerapkan proporsi irisan kencana pada lukisan itu. *Sacrament* sendiri dianggap sebagai ‘*kitsch*’ (tidak bermutu) oleh beberapa kritikus seni.

Sebenarnya, jika seni romantik berpusat pada sejarah penebusan oleh Kristus, maka penderitaan Kristus di kayu salib adalah gagasan terkuat. Sketsa berukuran kecil yang dibuat oleh Yohanes Salib – seorang biarawan *Carmelite* – pada abad ke-16 dengan pen dan tinta di atas perkamen merupakan sebuah karya yang sangat orijinal. Sketsa itu menunjukkan Kristus di kayu salib. Yang membedakannya dari lukisan-lukisan atau sketsa-sketsa lain sebelumnya tentang penyaliban Kristus adalah perspektif yang digunakan, yaitu dari atas, seolah-olah menggambarkan sudut pandang Allah Bapa yang melihat Putra-Nya disalibkan. Permainan gelap terang pada sketsa itu juga menambah intensitasnya. Cahaya datang dari bagian atas belakang salib, sehingga Kristus berada dalam bayangan (lihat gambar 3.15). Graham M. Schweig mengatakan bahwa:

Kekuatan komposisi ini terletak pada tegangan dialektis antara dampak dari sudut pandang dan efek cahaya pada subjek, yang menghasilkan perasaan seturut antara keputusasaan dan pengharapan.⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ *The power of this composition lies in the dialectical tension between the impact of the angle of vision and the effect of light on the subject, which produce corresponding feelings of despair and hope.* Graham M. Schweig, “Imagery of Divine Love: The Crucifix Drawing of John of the Cross”, *Institute of Carmelite Studies*, 2000, n.pag. Web. 7 Jan. 2011. www.icspublications.com/archives/others/cs6_13.html.



Gambar 3.15 “Crucifixion” karya Yohanes Salib

Sumber: *Northern Plains Anglicans*, <http://northernplainsanglicans.blogspot.com/2009/04/st-john-of-cross-drawing-of-crucifixion.html>, n.pag.

Pada tahun 1951, diilhami oleh sketsa tersebut, Salvador Dali melukis *Christ of St. John of the Cross* yang sekarang berada di Kelvingrove Art Gallery and Museum di Glasgow. Dali mempertahankan perspektif dalam sketsa, yaitu dari sudut pandang Allah, untuk menggambarkan Kristus dan salib. Tapi ia menggunakan sudut pandang manusia untuk menggambarkan pemandangan laut atau danau dengan perahu yang tertambat yang ada di bawah salib. Salib Kristus tampak seperti jembatan antara Allah dan dunia fana. Selain perspektif, Dali juga mempertahankan bentuk geometris yang ada pada sketsa, yaitu segitiga dan lingkaran. Pada lukisan Dali, salib dan Kristus membentuk segitiga terbalik, sementara kepala Kristus membentuk lingkaran di tengah segitiga itu. Wajah Kristus tidak tampak dalam lukisan ini, sedangkan dalam sketsa, sebagian wajah Kristus tampak dari sisi kiri, tapi tertutup oleh bayangan gelap.

Kedua karya seni tersebut menampilkan hubungan proporsional irisan kencana antara gagasan dengan rupa indrawinya, walaupun bukan dalam bentuk proporsi matematis akurat. Akurasi proporsi yang terpenting di sini adalah hubungan antara keseluruhan dan bagian, serta bagian dan bagian dalam keseluruhan. Sekalipun keduanya menampilkan gagasan konkret, tapi tampak

bahwa dalam kesederhanaannya, sketsa Yohanes Salib lebih mampu menggambarkan penderitaan Kristus di kayu salib. Garis-garis yang ekspresif dan figur Kristus yang dramatis mampu mengungkapkan penderitaan itu dengan kuat. Lukisan Dali yang surealis, selain memadukan dua perspektif tampaknya juga memadukan dua masa: perahu dan orang-orang di sekitar danau tampaknya berasal dari masa kolonial (abad ke-17-19), seperti terlihat dari pakaian yang dikenakan; sebaliknya Kristus terlihat modern, terutama ditilik dari gaya rambutnya. Ia juga tidak bermahkota duri. Relativitas ruang-waktu tampak pada lukisan Dali ini.

Seperti tesis Hegel, Kristus dalam lukisan Dali memang tidak mampu sepenuhnya mewujudkan keilahian Kristus dalam rupa manusianya. Terlebih Yesus dalam *Sacrament of the Last Supper* yang memperlihatkan wajahnya dengan jelas, semakin jauh dari wujud Allah dalam rupa manusia. Ini menunjukkan bahwa, gagasan dalam seni sudah mencapai bentuk sejatinya sebagai roh mutlak, dan hanya bisa diwujudkan secara semadinya melalui roh atau akalbudi, bukan melalui yang indrawi.

b. Musik

Hegel menjelaskan bahwa seni kedua tempat langgam romantik menyatakan diri adalah musik, yang dikontraskan dengan lukisan. Walaupun medium musik masih indrawi, subjektivitas dan partikularitasnya telah berkembang lebih lengkap. Musik juga memperlakukan indrawi sebagai ideal dengan cara menegasi (*Aufheben*) dan mengidealisasi eksternalitas takacuh ruang, yang kemiripan lengkapnya diterima dan ditiru oleh lukisan, menjadi sekatan individual satu titik tunggal. Titik tunggal tersebut, *qua* negativitas ruang, adalah suatu proses konkret dan aktif dari negasi positif dalam atribut-atribut materi, dalam rupa gerak dan getar tubuh material dalam dirinya dan dalam relasi dengan dirinya sendiri.⁶⁴⁸

Dalam pandangan Hegel, idealitas materi dini yang tidak lagi tampil dalam bentuk ruang, tapi sebagai idealitas mewartu, adalah suara. Indrawi dinegasi dan keterlihatan abstraknya diubah menjadi keterdengaran. Suara memerdekakan isi ideal dari rendaman materi. Kedalaman awal materi dan inspirasi jiwa melengkapi

⁶⁴⁸ Hegel, *Introduction*, trans. Bosanquet, 169-70.

medium bagi kedalaman mental sebagai taktentu dan bagi jiwa (*Seele*) sebagai akalbudi terpusat, dan di dalam irama menemukan ujaran bagi hati dengan seluruh jangkauan rasa dan gairahnya. Musik adalah pusat seni-seni romantik, sama seperti seni pahat mewakili titik pusat antara arsitektur dan seni-seni subjektif romantik. Ia merupakan titik peralihan antara keindrawian meruang abstrak seperti dalam lukisan dengan kerohanian abstrak puisi. Seperti arsitektur, musik punya dalam dirinya suatu relasi munasabah antara kuantitas dengan pengertian, sebagai antitesis emosi dan kedalaman. Sebagai dasar, ia juga bermunasabah dengan hukum irama, konjungsi, dan suksesi.⁶⁴⁹

Musik dalam langgam romantik merupakan pewujudan roh mutlak yang hadir dan menjadi konkret di dalam jemaat, yaitu gereja. Pertobatan dan pengharapan bertemu dengan penebusan dan kasih di dalam pujian dan penyembahan melalui musik gereja. Musik dipandang superior terhadap lukisan dalam kemampuan untuk mengungkapkan roh takhingga. Ketidakmampuan rupa visual untuk mengungkapkan Allah dalam rupa manusia dinegasi oleh musik. Sekarang suara dan nadalah yang bertugas untuk mengungkapkan roh takhingga. Bukan hanya itu, jemaat tidak hanya mendengarkan musik, tapi dapat ikut serta dalam kesatuan dengan roh takhingga melalui nyanyian jemaat. Di sini hubungan antara keseluruhan dan bagian, serta antar bagian dalam keseluruhan sesungguhnya menjadi konkret.

c. Puisi

Selanjutnya, Hegel menguraikan bahwa ragam ketiga dan yang paling rohani dari antara bentuk-bentuk langgam romantik seni adalah puisi. Ciri khas puisi terletak pada kekuatannya untuk mempersembahkan unsur indrawi pada akalbudi dan gagasan-gagasannya, sama seperti musik dan lukisan yang dalam derajat masing-masing telah mulai memerdekakan seni. Suara, satu-satunya materi eksternal yang dipertahankan oleh puisi, bukan lagi rasa menyuara itu sendiri, tapi suatu tanda yang dalam dirinya sendiri hampa makna. Ia adalah tanda dari gagasan yang telah menjadi konkret dalam dirinya, bukan dari sekedar rasa taktentu dengan nuansa-nuansa dan tingkat-tingkatnya. Demikianlah suara berkembang menjadi kata,

⁶⁴⁹ Ibid., 170-1.

suara terartikulasi dalam dirinya, yang maknanya adalah untuk mengindikasikan gagasan-gagasan dan konsep-konsep. Titik sekedar negatif yang telah dikembangkan musik sekarang tampil sebagai titik konkret selengkapannya, titik tempat akalbudi, sebagai individual sadar-diri, memproduksi dari dirinya ruang takhingga gagasan-gagasannya dan menyatukannya dengan watak sewaktu suara.⁶⁵⁰

Dalam pandangan Hegel, unsur indrawi ini, yang dalam musik masih menyatu dengan rasa niskala secara langsung, dalam puisi dipisahkan dari isi kesadaran. Dalam puisi, akalbudi menentukan isi ini demi dirinya sendiri ke dalam rupa gagasan-gagasan, dan walau ia menggunakan suara untuk mengungkapkannya, suara itu hanyalah simbol tanpa nilai atau makna. Demikianlah, suara dapat direduksi menjadi sekedar huruf, karena yang terdengar, seperti yang tampak, ditekan menjadi sekedar indikasi akalbudi. Medium patut bagi wakilan puisi adalah khayalan puisi dan potret cendekia itu sendiri. Karena unsur ini jamak bagi semua langgam seni, maka puisi melewati semua langgam tersebut dan mengembangkan diri secara mandiri dalam masing-masing langgam.⁶⁵¹

Hegel berpendapat bahwa puisi adalah seni universal akalbudi yang telah terbebas dalam kodratnya dan tidak terikat untuk menemukan penjelmaannya dalam materi indrawi eksternal, tapi secara eksklusif menggema dalam ruang dan waktu niskala gagasan-gagasan dan rasa-rasa. Pada tahap tertingginya inilah seni berakhir dengan mentransendensi diri, mengabaikan medium perwujudan selaras akalbudi dalam bentuk indrawi, dan beranjak dari puisi khayalan ke prosa pikiran.⁶⁵²

Hegel mengambil karya Dante, *Divina Comedia*, sebagai salah satu contoh pewujudan kasih, yang merupakan pusat dari seni romantik. *Divina Comedia* diawali dari kasih Dante kepada Beatrice yang akhirnya dimurnikan menjadi kasih agamawi. Di sini tampak hubungan yang lengkap antara roh takhingga dengan roh hingga. Kasih yang berawal dari kasih Allah dalam penebusan oleh Kristus, dan menyatu dengan roh jemaat yang kemudian mewujudkannya pada kasih akan

⁶⁵⁰ Ibid., 171.

⁶⁵¹ Ibid., 171-2.

⁶⁵² Ibid., 172-3.

sesama, pada akhirnya dimurnikan kembali menjadi kasih kepada Allah. Hubungan proporsional antara keseluruhan dan bagian serta antar bagian dalam keseluruhan itu sendiri terwujud dengan sempurna dalam karya ini.

Untuk menunjukkan nilai romantik tentang kesetiaan, Hegel mengambil King Lear dan Kent sebagai contoh. Kent, yang tidak mengetahui siapa pria di hadapannya, tapi mengenali kualitas kewibawaan orang itu, menawarkan untuk melayani Lear. Kesetiaannya bukanlah ditujukan pada negara atau masyarakat yang ada di luar dirinya, tapi untuk memenuhi nilai-nilai di dalam dirinya sendiri. Di sini sebenarnya postulat Kant tentang moral universal menjadi konkret.

Pada momen terakhir seni romantik, karakter individual, yang juga merupakan tahap perpecahannya, Hegel mencontohkan beberapa karakter: Don Quixote karya Cervantes yang merupakan satir atas kekesatriaian, tapi sekaligus menampilkan karakter romantik Don Quixote yang mulia dan mengharukan; Juliet dalam *Romeo and Juliet* karya Shakespeare, yang mampu bangkit dari gadis kekanak-kanakan menjadi pribadi yang mengagumkan; serta King of Thule, yang menurut Hegel adalah yang terindah yang pernah ditulis oleh Goethe, yang mampu melongok pada jiwa takhingga dalam keutuhannya.

Seni romantik memang harus dikatakan sebagai yang paling konkret di antara langgam-langgam seni yang lain, karena ia memiliki gagasan yang konkret. Keindahan seni romantik adalah keindahan rohani, gagasan yang rohani diwujudkan oleh dan melalui kualitas rohani. Perpecahannya, sebagaimana teori Hegel, justru karena roh takhingga itu dapat diwujudkan dalam berbagai rupa dan karakter, sehingga ia justru tak lagi memadai untuk seni yang mementingkan kesatuan antara gagasan dan bentuk eksternal. Hegel berpendapat bahwa inilah akhir seni, yaitu seni dalam kodrat sejatinya sebagai pengungkapan roh takhingga.

Irisan kaca sendiri masuk dalam proporsi pada masa romantik ini. Diawali oleh Luca Pacioli, seorang biarawan Fransiskan, yang memperkenalkan kembali irisan kaca sebagai 'proporsi ilahi.' Albert Zeising meneruskan langkah Pacioli dengan mendorong penggunaan praktis irisan kaca sebagai kaidah proporsi pada arsitektur dan seni pada umumnya. Selanjutnya upaya itu terus bergulir, antara lain melalui Le Corbusier dan Ernst Neufert. Di sisi lain, para ahli sejarah seni atau ilmuwan dalam bidang lain, berupaya 'mencari' dan

membuktikan proporsi irisan kencana matematis, baik di alam maupun pada karya-karya seni, baik yang termasuk langgam seni simbolik, klasik, maupun romantik. Penerapannya sebagai kaidah proporsi matematis dengan segala tuntutan akurasinya itulah yang hingga kini menjadi bahan perdebatan.

3.5 Irisan Kencana sebagai Konsep

Dalam telaah di atas, telah disampaikan argumentasi bahwa irisan kencana, pertama-tama, bukanlah suatu kaidah proporsi yang memiliki tujuan pada dirinya untuk menjadi resep manjur dalam seni, baik dalam proses penciptaan suatu karya seni maupun proses apresiasinya. Irisan kencana ada setelah seni, karena ia adalah hasil abstraksi nalar yang berusaha menjelaskan hubungan antara gagasan dan bentuk. Adalah rasa dan emosi yang lebih dulu dapat mengenali roh mutlak berdasarkan masukan intuisi indrawi, dan daya khayal yang lebih dulu mampu mewujudkannya dalam bentuk artistik. Nalar memang sejak awal sudah terlibat dalam proses itu – karena gagasan berasal dari pemikiran tentang roh mutlak – tapi sebelum nalar mampu mewujudkannya dalam bentuk konsep yang jelas, maka citarasa artistik itulah yang mewujudkan gagasan indah *qua* indah dalam bentuk karya seni. Barulah setelah karya seni tercipta, nalar yang berpikir merenungkannya kembali, mengabstraksinya, dan akhirnya mampu menuangkannya dalam konsep yang lebih jelas.

Irisan kencana adalah salah satu konsep itu, yang merupakan upaya nalar untuk menjelaskan keindahan seni. Irisan kencana menjelaskan keindahan seni melalui proporsi, yaitu hubungan antara keseluruhan dan bagian yang dilihat sebagai suatu keutuhan di dalam dirinya sendiri. Perkembangan konsep irisan kencana sendiri pada tiap langgam seni, dengan demikian, merupakan perkembangan kesadaran dalam upaya memahami hubungan antara roh mutlak dengan dirinya sendiri sebagai roh hingga.

3.5.1 Kesadaran: Abstraksi Simbolik

Pada langgam seni simbolik naif, hubungan antara gagasan sebagai indah *qua* indah dan bentuk artistiknya belum mewujudkan proporsi irisan kencana. Gagasan masih pada tahap paling awal, sehingga wujud indrawinya masih sangat segera

dan simbolik, walaupun tidak semata-mata arbitrari. Misalnya gagasan dalam agama Mesir kuno tentang Allah sebagai sumber cahaya, yaitu sebagai dewa Ra, yang diwujudkan dalam berbagai bentuk, antara lain: banteng, ular, domba jantan, phoenix, manusia berkepala burung atau kumbang, dan sebagainya. Pewujudan itu sejalan dengan berkembangnya gagasan tentang Ra. Di sini tampak bahwa gagasan, yang adalah pemahaman kesadaran akan roh mutlak, mengalami momen-momen perkembangan yang juga mempengaruhi hubungannya dengan bentuk artistik indrawinya. Gagasan yang masih sangat abstrak menghasilkan bentuk artistik yang tak ideal pula. Kesatuan antara gagasan dan bentuk memang sudah ada pada tahap paling awal ini – yang oleh Hegel bahkan disebut sebagai pendahulu seni, atau dapat kita sebut sebagai pra-seni – tapi masih dalam bentuk segera dan abstrak, sehingga ia merupakan kesatuan taksejati.

Dalam seni simbolik, kesadaran berada pada tahap awalnya, yaitu sebagai kesadaran akan objek, yang dihadapkan pada jarak antara objek dalam kebenarannya dengan keyakinannya tentang objek itu.⁶⁵³ Di sini ia dihadapkan pada kekuatan universal yang membuatnya takjub dan gentar, tapi tak dapat dipahaminya, sehingga ia berusaha mewujudkan ketakjuban dan kegentarannya itu dalam bentuk-bentuk yang dikenalnya, yaitu benda-benda alam di sekitarnya, yang terindra olehnya. Ia merasakan kekuatan universal itu dekat pada dirinya, tapi tak terindra olehnya, sehingga ia memilih untuk mengungkapkannya melalui benda-benda alam yang dekat padanya pula sebagai simbol objek yang tak dikenalnya, tapi dirasakannya itu. Momen awal ini ditandai oleh abstraksi simbolik, di mana kesadaran belum mengenali roh takhingga dan hubungannya dengan dirinya sebagai roh hingga.

Melalui cara itulah ia mempertemukan dirinya sendiri – sebagai bagi-dirinya (*for-itself*) – dengan objek yang tak terindra olehnya itu, suatu pada-dirinya (*in-itself*), yaitu melalui wujud benda-benda alam yang terindra olehnya dan dipandangnya memiliki kualitas sesuai dengan yang dirasakannya tentang objek gagasannya itu, sehingga menjadi “pada-dirinya-dan-bagi-dirinya” (*in-itself-and-for-itself*). Kemudian yang partikular dialihrupakan menjadi universal

⁶⁵³ Howard P. Kainz, General Introduction, *Hegel's Phenomenology of Spirit: Selections Translated and Annotated*, by Hegel, trans. Howard P. Kainz (Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1994): xxi.

melalui penalaran, yang pada gilirannya akan menegasi gagasan awalnya tentang objek tersebut dan melahirkan momen dialektis baru bagi kesadaran.⁶⁵⁴ Hegel menjelaskan proses alihrupa itu sebagai berikut:

... aku meraih dengan cara ini Pengalaman mengenai apa kebenaran tentang kepastian indrawi itu sebenarnya: aku menunjuknya sebagai suatu Di sini yang adalah suatu Di sini di antara “di sini-di sini” lainnya, atau pada dirinya suatu “bersama” sederhana dari banyak “di sini-di sini;” dengan kata lain, aku menunjuknya sebagai suatu universal; aku menerimanya (*nehme es auf*) sebagaimana adanya ia dalam kebenaran (*Wahrheit*); dan bukannya “mengetahui” sesuatu segera, aku mengenali (*wahr nehme*) dia.⁶⁵⁵

Jika seni simbolik dapat disebut sebagai momen pra-seni, maka irisan kencana pada momen itu masih berupa pra-konsep. Nalar belum dapat menjelaskannya dalam hubungan dengan keindahan seni, baik secara matematis ataupun deskriptif. Walaupun bentuk-bentuk yang berkelindan dengan irisan kencana sudah mulai dikenal, dan mungkin ditakjubi, atau digunakan sebagai simbol, tapi nalar belum melihat hubungannya dengan proporsi dan keindahan dalam seni.

3.5.2 Kesadaran-Diri: Universal Abstrak

Kesadaran-diri, yaitu kesadaran yang sudah mengenali dirinya sebagai roh atau akalbudi, memberikan harapan bahwa keyakinan dan kebenaran dapat dibawa mendekat, karena ia sendirilah yang menjadi objeknya. Dalam kesadaran-diri ini, suatu jarak mulai timbul karena kebutuhan kita akan konfirmasi objektif (kebenaran) akan kepastian-diri kita dalam suatu diri lain (*the other*).⁶⁵⁶

Dalam seni klasik, diri lain ini adalah roh mutlak sebagai tak terubahkan yang transenden. Kesadaran-diri sudah mengenali hubungannya dengan roh mutlak dan menjadikannya gagasan yang baru. Roh mutlak tak lagi secara langsung diwujudkan melalui kerajaan binatang ataupun benda-benda alam, tapi dalam rupa manusia moral. Di sinilah perbedaan paling penting antara mitologi

⁶⁵⁴ Hegel, *Phenomenology*, 42

⁶⁵⁵ ... I attain in this way the Experience of what the truth of sensory certainty in fact is: I point it out as a Here that is a Here of other ‘heres,’ or in itself a simple ‘together’ of many ‘heres;’ in other words, I point it out as a universal; I receive it (*nehme es auf*) just as it is in truth (*Wahrheit*); and instead of ‘knowing’ something immediate, I perceive (*wahr nehme*) it. Ibid.

⁶⁵⁶ Kainz, “General Introduction,” xxi.

Yunani dengan mitologi Mesir. Jika dewa matahari Mesir, Ra, digambarkan dalam rupa berbagai binatang atau, dalam perkembangannya tertingginya, manusia berkepala binatang; maka dewa matahari Yunani, Helios, digambarkan dalam rupa manusia yang tampan bermahkotakan sinar matahari. Setiap hari ia mengendarai kereta mengelilingi langit dari Timur dan kembali pada saat petang. Apollo, dewa matahari keilahian baru Olympian, juga diwujudkan dalam rupa manusia yang tampan dan membawa lira. Pada Apollo memang sudah ditambahkan berbagai atribut ilahi lain selain terang; ia juga dewa bagi kebenaran dan nubuat, kesehatan, dan seni. Di sini tampak perkembangan gagasan tentang roh mutlak yang diungkapkan pula dalam seni.

Pada momen klasik, irisan kencana sudah dikenal sebagai kaidah matematis. Hubungannya dengan bentuk-bentuk geometris pun dikenali, bahkan konsepnya sebagai suatu pembagian yang dijelaskan oleh hubungan-hubungan antara keseluruhan dan bagian serta antar bagian dalam keseluruhan itu juga terjelaskan dengan baik. Dalam karya-karya seni pun esensi irisan kencana sebagai cerminan hubungan antara gagasan dan bentuk sebagai isi dan bagian sudah diterapkan. Namun, penerapan itu tidak secara langsung dikaitkan dengan konsep irisan kencana matematis, yang saat itu memang belum dikenali sebagai konsep proporsi pada seni. Pemahaman pada irisan kencana masih berupa pemahaman analitis, yaitu sebagai teorema matematika. Nalar belum berhasil melihatnya secara keseluruhan sebagai suatu sintesis dalam hubungannya dengan seni. Karena itu, walaupun seni telah lebih dulu menerapkan asas-asasnya, tapi konsep irisan kencana sebagai kaidah proporsi dalam seni belum terbentuk.

Pada momen ini Ideal tercapai dan kesatuan antara gagasan dan wujud artistik indrawinya menjadi konkret. Namun, kesatuan itu hanyalah merupakan kesatuan potensial. Kesatuan tersebut hanyalah merupakan kebenaran dalam bentuk universal abstrak, karena ia baru menjadi kebenaran bagi dirinya sendiri. Kesadaran-diri merasakan adanya jarak antara kepastian-dirinya dengan kebenaran objektif; ia membutuhkan konfirmasi dari suatu diri lain, yaitu roh mutlak itu sendiri. Jarak antara diri dan diri lain ini baru dapat diatasi ketika ia sampai pada perspektif baru, yaitu Nalar.

3.5.3 Nalar: Universal Konkret

Nalar (*Vernunft*) dimulai dengan intuisi mengenai identitas antara diri dan diri lain, antara pemikiran dan realitas. Nalar, yang merengkuh sesuatu sebagai keseluruhan dan dalam konteks, berusaha untuk meneguhkan identitas antara pemikiran dan realitas di alam serta dalam hubungan antar manusia, sampai akhirnya ia tiba pada konsep tentang ‘substansi etis’ (*ethical substance*), suatu jalinan sosial yang sekaligus mencerminkan dan mengkondisikan individual-individual anggotanya, suatu ‘kebenaran’ objektif yang didukung oleh individual-individual yang berperan serta di dalamnya.⁶⁵⁷

Pada langgam seni romantik, seni mendapatkan gagasan konkretnya dalam sejarah penebusan oleh Kristus: kehidupan, kematian, dan kebangkitan-Nya. Nalar telah menyadari bahwa gagasan yang adalah roh mutlak dan takhingga yang ada dalam kesatuan dan laras, bukan dalam pluralitas dan konflik seperti dalam seni klasik. Gagasan harus keluar dari antropomorfisme seni klasik yang menyeret roh mutlak ke tingkat manusia, dan dengan demikian memecah kesatuan seni klasik. Pada seni romantik, gagasan mengangkat manusia ke tingkat roh dan menjadikannya bagian roh mutlak.

Kesatuan antara Allah dan manusia secara sejati, menurut Hegel, menjadi konkret dalam Kristus. Tapi kesatuan konkret ini tak lagi dapat diungkapkan secara layak oleh seni, karena tak ada rupa indrawi yang dapat mewakili roh. Namun secara esensial, seni romantik merupakan pencapaian tertinggi akalbudi dalam mengungkapkan roh takhingga dalam hubungannya dengan dirinya sebagai roh hingga. Bukan hanya hubungan vertikal dengan Allah, yang merupakan hubungan antara keseluruhan dan bagian yang diungkapkan oleh seni romantik, tapi juga hubungan horisontal dengan sesama manusia, yang merupakan hubungan antar bagian dalam keseluruhan itu. Gereja, dalam hal ini, dipahami oleh Hegel sebagai substansi etis yang individu-individu di dalamnya mengkonfirmasi kebenaran yang sama tentang Allah. Pada saat ia mampu memandangnya sebagai *totum* itulah, nalar mampu melihat hubungan-hubungan proporsional dalam seni sebagai suatu Konsep, suatu universal konkret yang internal di dalam keindahan seni.

⁶⁵⁷ Ibid., xxi.

Irisan kencana telah dipahami sebagai kaidah proporsi, bahkan sebagai proporsi ilahi. Luca Pacioli, mungkin tanpa sepenuhnya menyadarinya, telah menempatkan irisan kencana pada tempat yang selayaknya, yaitu sebagai suatu Konsep keindahan dalam seni. Ia tidak menyarankan penggunaannya dalam produksi ataupun evaluasi karya seni, dan itu adalah tindakan yang tepat, karena seni memang dipimpin oleh nalar, tapi harus digerakkan oleh daya khayal. Seni bukanlah pekerjaan mekanis yang hanya membutuhkan pengetahuan dan keahlian saja; ia memerlukan bakat dan jenius untuk mencapai tataran keindahan seni yang sejati.

Sebagai Konsep, irisan kencana menjelaskan forma dan tujuan seni, penyebab formal-finalnya, yaitu indah sejati yang merupakan keindahan roh mutlak yang diungkapkan dalam rupa artistik dalam laras semadinya. Adalah panggilan seni untuk mengungkapkan keindahan ilahi itu, sehingga tidak salah jika Pacioli menamakan irisan kencana sebagai ‘proporsi ilahi,’ karena ia adalah suatu konstruksi sebagai hasil abstraksi nalar atas proporsi dalam seni. Sebagai Konsep, irisan kencana adalah universal konkret, karena ia internal dalam keindahan seni, dan menjadi konkret dalam wujud artistik seni. Wujud konkret itu bukan karena ia diterapkan secara matematis pada karya seni, tapi ia menjadi konkret pada saat bentuk artistik seni mewujudkan gagasan seturut dengan hubungan layaknya.

3.6 Intisari: Momen-Momen Dialektis Irisan Kencana dan Pemurnian Gagasan dalam Seni

Irisan kencana, yang sebagai konsep lebih dulu dikenal dalam matematika, kemudian lebih dikenal sebagai kaidah proporsi. Bahkan, sebagai kaidah proporsi, irisan kencana menjadi salah satu subjek yang paling kontroversial. Kontroversi itu bukan mengenai nilainya sebagai kaidah proporsi, tapi justru karena berbagai upaya untuk membuktikan penerapannya, baik oleh para arsitek dan seniman besar dari masa ke masa, maupun oleh ‘perancang agung’ di alam.

Telaah mengenai kelindan antara irisan kencana dan langgam-langgam seni partikular serta aneka seni individual dalam sistem Hegel pada Bab ini ditujukan untuk menjelaskan bahwa irisan kencana adalah hasil penalaran akan

hubungan-hubungan proporsional yang merupakan esensi keindahan seni. Sebagai konsep, irisan kencana berada setelah seni, bukan mendahuluinya. Kekuatan seni justru adalah dalam hal kemampuannya untuk mengungkapkan, melalui medium artistik indrawi, apa yang tak (atau belum) terjelaskan oleh nalar. Itulah sebabnya Hegel mengatakan bahwa seni adalah tahap pertama pengenalan akan yang ilahi, yaitu roh mutlak. Setelah seni melakukan panggilannya, yaitu mengungkapkan roh mutlak dalam bentuk artistik indrawi, barulah nalar mencernanya kembali dan dengan demikian ia memasuki momen baru dalam perkembangannya.

Dengan demikian, kontroversi mengenai penerapan irisan kencana sebenarnya belum menyentuh wilayah esensialnya. Jika pembahasan mengenai nilai irisan kencana sebagai 'proporsi ilahi' dilakukan dengan cara analisis matematis untuk menemukan, atau menolak, penerapannya pada karya-karya seni maupun pola-pola alami, maka perdebatan yang terjadi justru bukan mengenai esensi irisan kencana sebagai proporsi ilahi itu sendiri. Analisis matematis tentang suatu proporsi akan selalu menyisakan dua ruang interpretasi, yaitu: pertama, masalah akurasi dan toleransi; dan yang kedua, kearbitrarisan penentuan ukuran-ukuran yang diperbandingkan dalam suatu struktur tertentu. Semakin kompleks struktur, semakin beragam ukuran yang ada, maka semakin luas pulalah pilihan untuk membuat perbandingan, sehingga seolah-olah nisbah atau proporsi apapun akan dapat ditemukan secara matematis dalam struktur itu; apalagi jika dikombinasikan dengan toleransi. Dengan demikian, satu struktur yang sama dapat dengan mudah dianalisis dan ditafsirkan secara berbeda oleh pakar yang berbeda.

Perdebatan di atas tidak menyentuh esensi, karena sebagai konsep, irisan kencana memang tidak dimaksudkan untuk diterapkan kembali dengan akurat secara matematis pada produksi karya seni, ataupun pada apresiasinya. Nalar mencari keteraturan dan regularitas untuk memahami realitas, tapi daya khayal harus dibebaskan dari ikatan-ikatan formal agar mampu berkreasi dengan bakat dan jeniusnya. Gagasan memang diawali oleh pemikiran, yaitu pemikiran mengenai roh mutlak sebagai indah dalam seni; tapi pada waktu nalar belum mampu menjelaskannya sebagai konsep, daya khayal dan citarasa estetik mampu mempersembahkannya dalam bentuk konkret, yaitu dalam rupa indrawi

partikular. Maka esensi irisan kencana adalah sebagai konsep yang menjelaskan hubungan-hubungan proporsional keindahan seni, bukan sebagai resep keindahan seni.

Momen-momen yang dilalui irisan kencana pada langgam-langgam seni partikular yang berbeda, serta aneka seni individual yang berbeda, menunjukkan tahap-tahap perkembangannya sebagai konsep. Momen pertama, yaitu pada langgam seni simbolik, khususnya simbolik naif, hubungan proporsional irisan kencana tidak dikenal dalam seni. Hubungan antara keseluruhan dan bagian, yaitu hubungan antara gagasan sebagai isi yang adalah keseluruhan dan rupa artistik indrawinya yang adalah bagian-bagian, belum mencerminkan proporsi irisan kencana. Dalam kesatuan taksejati itu, gagasan dan rupa indrawi disejajarkan, sehingga nisbahnya adalah satu. Keseluruhan tidak benar-benar menjadi keseluruhan, karena gagasan dan bentuk adalah saling asing satu sama lain. Gagasan masih sangat abstrak, berangkat dari ketakjuban akan fenomena alam, sedangkan pemikiran belum mampu merumuskannya dengan tepat. Karenanya objek-objek alam secara langsung digunakan sebagai wakilan bagi gagasan abstrak itu, yang menyebabkan kesatuan antar keduanya hanya merupakan kesatuan taksejati antar dua unsur yang saling asing.

Bentuk seni individual yang paling layak bagi seni simbolik, dalam pandangan Hegel, adalah arsitektur. Dalam arsitektur Mesir, piramida agung di Giza adalah karya yang paling banyak ditelaah secara matematis untuk membuktikan penerapan proporsi irisan kencana padanya. Namun tidak ditemukan bukti tertulis dari masa itu yang dapat mendukung bahwa proporsi irisan kencana matematis memang diterapkan padanya; sedangkan analisis matematis telah diuraikan kelemahannya. Sebagai konsep, irisan kencana juga belum tampil pada momen seni simbolik itu.

Pada momen berikutnya, yaitu langgam seni klasik, hubungan proporsional antara gagasan dan bentuk artistik indrawinya telah seturut dengan irisan kencana. Sebagaimana keseluruhan terhadap bagian terbesar, demikian bagian terbesar terhadap bagian terkecil. Sebagaimana gagasan tentang dewa terhadap wakilannya dalam rupa manusia moral, demikian akalbudi manusia terhadap tubuhnya. Wakilan artistik indrawi dalam seni klasik Yunani adalah

seturut dan selaras dengan gagasannya, sehingga gagasan menjadi konkret dalam tampaknyanya itu. Bentuk seni individual yang paling tepat bagi seni klasik adalah seni pahat. Patung dewa-dewi Yunani yang indah mewujudkan gagasan tentang dewa-dewi itu secara konkret. Ia bahkan menjadi rujukan bagi gagasan. Gagasan universal telah menjadi Ideal, dan keindahan seni tercapai. Namun kesatuan antara gagasan dan seni itu masih berupa kesatuan potensial, karena ia hanya berlaku pada tataran gagasan abstrak. Gagasan tentang seorang dewa memang bisa diwujudkan secara konkret oleh wakilan indrawinya, tapi gagasan tentang keilahian sebagai keseluruhan tidak dapat diwujudkan dengan semadinya. Pluralitas dan konflik dalam politeisme Yunani tidak memungkinkan hubungan selaras dan semadinya antara gagasan dan wakilan indrawi.

Irisan kencana dikenal dalam matematika dan sering dikaitkan dengan kosmologi, terutama melalui ke-lima padatan Platonik. Euclid mendefinisikannya dengan sangat tepat dalam *Elements* sebagai ‘pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata,’ dan yang dimaksudkannya sebagai nisbah ekstrem dan rerata adalah ‘sebagaimana keseluruhan terhadap bagian terbesar, demikian bagian terbesar terhadap bagian terkecil.’ Meskipun begitu, irisan kencana belum dikenal sebagai kaidah proporsi. Konsep tentang irisan kencana, atau yang pada masa itu disebut sebagai ‘irisasi’ saja, masih terbatas pada matematika. Penerapannya secara matematis pada seni, jika pun ada, hanya secara tidak langsung dan taksadar dalam rupa padatan Platonik yang digunakan sebagai simbol.

Momen selanjutnya, yaitu langgam seni romantik, menunjukkan pemurnian gagasan lebih jauh lagi. Kekristenan menjadi sumber bagi gagasan, sehingga roh mutlak yang mengambil rupa manusia itu menjadi gagasan konkret bagi seni. Kesatuan pada seni romantik adalah kesatuan sadar, karena kesadaran mengenali dirinya sendiri sebagai roh dan dalam hubungannya dengan roh mutlak. Gagasan dan wakilan indrawi menjadi konkret dalam kesatuan sadar, yaitu dalam rupa Kristus. Masalah yang timbul kemudian dalam seni romantik adalah ketidakmampuan bentuk-bentuk indrawi untuk mewakili yang rohani itu. Gagasan telah menjadi dirinya sendiri sebagai roh takhingga, dan semakin sulit bagi seni untuk mewujudkannya dalam bentuk artistik indrawi. Pada titik inilah Hegel menyatakan bahwa seni adalah masa lampau. Ia tak lagi sanggup

menunaikan panggilannya untuk mengungkapkan roh takhingga melalui wakilan artistik indrawi, karena tak ada bentuk indrawi yang mampu mewakili roh.

Hubungan proporsional antara gagasan dan seni pada langgam seni romantik mencerminkan proporsi irisan kaca pada berbagai tataran, baik dalam seni lukis, musik, maupun puisi, yang menurut Hegel adalah milik seni romantik. Hubungan vertikal antara manusia dan Allah, dan hubungan horisontal antar manusia diwujudkan dalam seni romantik sebagai konkret. Irisan kaca juga masuk ke wilayah proporsi sebagai konsep proporsi ilahi melalui biarawan Fransiskan, Luca Pacioli. Ia dapat disebut sebagai proporsi ilahi secara tepat dalam seni, bukan karena ia merupakan wujud esensi kelima Plato, tapi karena ia merupakan konsep tentang hubungan antara roh takhingga, yang ilahi sebagai gagasan mutlak dalam seni, dan kesadaran manusia yang mewujudkannya melalui wakilan artistik indrawi dalam seni.

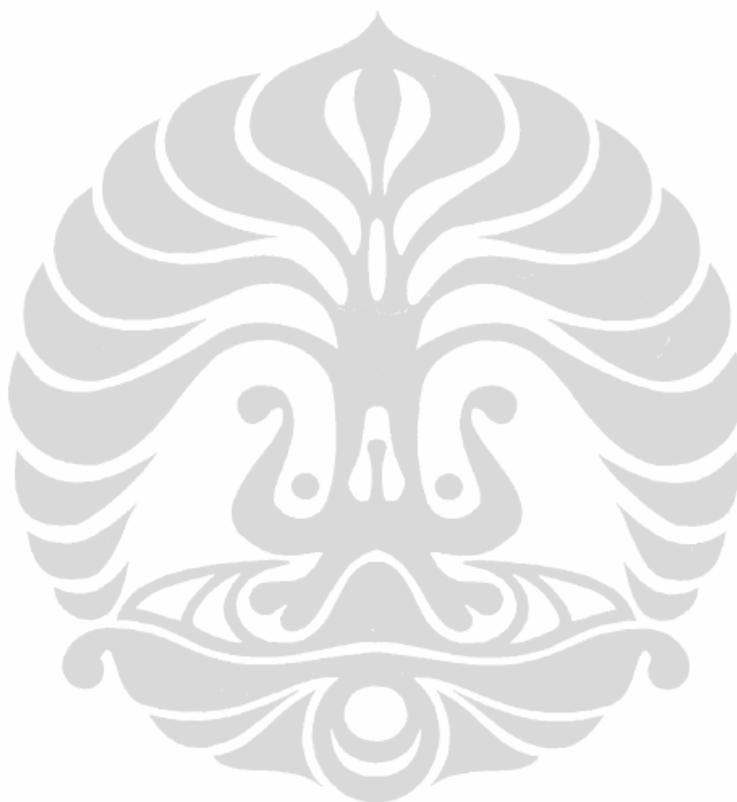
Demikianlah momen-momen dialektis irisan kaca dalam langgam seni simbolik, klasik, dan romantik sebenarnya menunjukkan pemurnian gagasan dan tahap-tahap perkembangan kesadaran sendiri dalam meraih pemahaman akan roh takhingga melalui seni. Berangkat dari kesadaran, menuju kesadaran-diri dan Nalar, di sepanjang perjalanannya akalbudi melakukan analisis dan sintesis pula pada konsep hubungan proporsional yang merupakan esensi keindahan seni, yaitu hubungan antara gagasan dan rupa indrawi. Irisan kaca adalah hasil abstraksi hubungan proporsional itu, yang menunjukkan perkembangan kesadaran pada tiap-tiap momen untuk melihatnya sebagai keseluruhan dan pada konteksnya; untuk menjadikannya Konsep yang adalah universal konkret.

Hegel merangkum seluruh perjalanan kesadaran dan gagasan tentang indah dalam satu paragraf berikut:

Dan, dengan demikian, apa yang diwujudkan oleh seni-seni partikular dalam karya-karya seni individual, menurut konsepsi abstrak mereka sebenarnya adalah langgam-langgam universal yang berisikan gagasan keindahan yang menyingkap dirinya. Sebagai pewujudan eksternal gagasan inilah Pantheon seni yang luas sedang didirikan, yang arsitek dan pembangunnya adalah roh keindahan yang bangun menuju pengetahuan-diri, dan yang untuk menyelesaikannya sejarah dunia akan membutuhkan berabad-abad evolusi.⁶⁵⁸

⁶⁵⁸ *And, therefore, what the particular arts realize in individual works of art, are according to their abstract conception simply the universal types which constitute the self-unfolding Idea of*

Jika roh keindahan terjaga dan senantiasa membangun diri menuju pengetahuan-diri (*self-knowledge*), maka ia akan mencari jalan untuk terus menyingkapkan dirinya sebagai indah artistik. Ia tidak memiliki alasan untuk berpaling dari seni, karena melalui seni dan di dalam seni ia bisa maujud sebagai indah dalam keindrawian.



beauty. It is as the external realization of this Idea that the wide Pantheon of art is being erected, whose architect and builder is the spirit of beauty as it awakens to self-knowledge, and to complete which the history of the world will need its evolution of ages. Hegel, Introduction, trans. Bosanquet, 175.

BAB 4
MENGGAPAI ANANTA:
KESATUAN EMBRIONIK, DIFERENSIASI, RE-INTEGRASI

Dan waktu kudengar angin berdesau lewati pepohonan
Aku bandingkan suaranya dengan senyap takhingga.
Dan kekal datang padaku, dan seluruh masa lampau,
Dan masa kini, serta riuh-rendahnya.
Di tengah kebesaran ini pikiranku tenggelam:
Dan karam di lautan ini sungguh manis bagiku.
— GIACOMO LEOPARDI⁶⁵⁹

Pada akhir pembahasan di Bab 3 telah disimpulkan bahwa irisan kaca sebagai Konsep mengalami momen-momen dialektis pada langgam-langgam seni simbolik, klasik, dan romantik. Proses dialektis irisan kaca sebagai kaidah proporsi menunjukkan perkembangan gagasan dalam seni, yaitu pemurniannya. Dengan demikian, dialektika irisan kaca adalah juga dialektika kesadaran dalam upaya menggapai roh takhingga yang merupakan gagasan dalam seni. Proses dialektis kesadaran dalam memahami takhingga inilah yang selanjutnya akan ditelaah dalam Bab ini.

Pandangan-pandangan tentang takhingga (*the infinite*) umumnya bertumpu pada kemalaran (*continuity*) atau ketiadaakhiran (*endlessness*) yang dipandang sebagai kualitas atau komponen utama takhingga. Berkaitan dengan ketiadaakhiran itulah *lemniscate* atau ∞ sejak abad ke-17 digunakan sebagai simbol takhingga. Selain ketiadaakhiran, takhingga juga dihubungkan dengan ketaktertentuan (*indefiniteness*) dan ketakterpahaman (*inconceivability*).⁶⁶⁰ Dalam pandangan Hegel, progresi takhingga semacam ini adalah takhingga negatif atau yang palsu, karena ia hanyalah negasi yang hingga; tapi yang hingga akan bangkit

⁶⁵⁹ *And when I hear the wind rustling through the trees / I compare its voice to the infinite silence. / And eternity occurs to me, and all the ages past, / And the present time, and its sound. / Amidst this immensity my thought drowns: / And to flounder in this sea is sweet to me.* Giacomo Leopardi, "The Infinite," 1819, trans. Kenneth David West, 2003, *Old Poetry*, <http://oldpoetry.com/opoem/26184-Count-Giacomo-Leopardi-The-Infinite>. Terjemahan bebas Bahasa Indonesia oleh penulis.

⁶⁶⁰ Rudy Rucker, *Infinity and the Mind: The Science and Philosophy of the Infinite*, 1982 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), 1.

lagi terus-menerus dan tak pernah dapat disingkirkan atau diserap.⁶⁶¹ Jika progresi takhingga, baik semakin besar maupun semakin kecil, adalah semata-mata takhingga potensial atau bahkan takhingga negatif, maka apakah, atau apakah ada, takhingga sejati itu?

Burke berpendapat bahwa takhingga adalah sumber utama sublim. Bahkan ia mengatakan bahwa sublim, yang disebutnya sebagai teror yang menyenangkan (*delightful terror*),⁶⁶² adalah milik takhingga. Walaupun berbeda pandangan mengenai konsep-konsep tentang indah dan sublim, terutama dalam hal asal-muasal masing-masing dan inherensinya dalam diri manusia, baik Kant maupun Burke sependapat bahwa takhingga merangsang bangkitnya rasa sublim.⁶⁶³ Sublim, dalam pandangan Kant, adalah ketika dalam upayanya untuk mengungkapkan takhingga dalam yang hingga, nalar mendapati bahwa tak ada bentuk indrawi yang mampu mewakilkannya. Kalau begitu, apakah takhingga memang tak akan pernah menjadi konkret, seperti dikatakan oleh Aristoteles? Jika takhingga tak pernah menjadi aktual, seni tak akan pernah mampu mencapai tujuannya untuk mengungkapkan gagasan keindahan, yaitu gagasan tentang roh takhingga sebagai indah, dan menjadikannya konkret melalui wakilan artistik indrawinya. Untuk itu, sangat penting menelaah kembali konsepsi tentang takhingga.

4.1 Takhingga: Potensial dan Aktual

Kisah Achilles dan kura-kura adalah salah satu paradoks Zeno yang terkenal. Dalam lomba lari di antara keduanya, kura-kura mendapat kelonggaran sepanjang setengah lintasan. Zeno mendaku bahwa Achilles tak akan pernah dapat menyusul kura-kura, karena ketika ia sampai di tempat kura-kura mulai berlari, kura-kura sudah akan ada pada setengah lintasan sisa di depannya, dan demikian seterusnya. Jarak di antara mereka akan semakin berkurang *ad infinitum*, tapi tak akan pernah

⁶⁶¹ Hegel, *Logic*, 174.

⁶⁶² Burke, *Enquiry*, 73.

⁶⁶³ Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764); *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, terj. F. J. T. Goldthwait (University of California Press, 1960) 48-50 sebagaimana dikutip dalam Fatma Ipek Ek and Deniz Şengel, "Piranesi between Classical and Sublime," *Middle East Technical University Journal of the Faculty of Architecture* 24, no. 1 (2007): 17.

dapat dihilangkan.⁶⁶⁴ Dalam kondisi ini, bukan saja Achilles tak akan pernah dapat menyusul kura-kura, kura-kura pun tak akan pernah mencapai garis akhir. Paradoks ini adalah argumentasi Zeno melawan pluralitas. Dombrowsky, mengutip Whitehead, mengatakan bahwa paradoks tersebut – dan juga paradoks-paradoks Zeno lainnya – mengandung kesesatan dalam hal salah menempatkan kekonkretan; asumsi yang digunakan adalah bahwa wilayah abstrak kemungkinan malar (*continuous possibility*) adalah sama dengan dunia aktual kejadian-kejadian diskret yang sepenuhnya konkret.⁶⁶⁵ Dengan kata lain, takhingga adalah potensialitas, bukan aktualitas.

Jauh sebelum Whitehead, Aristoteles sudah membedakan dua macam takhingga, yaitu takhingga potensial dan takhingga aktual. Takhingga potensial adalah deret yang tak pernah selesai, karena langkah selanjutnya selalu dimungkinkan; takhingga aktual adalah deret takhingga yang sudah lengkap. Dalam pandangan Aristoteles: “tak ada takhingga yang bisa eksis; dan jika bisa, setidaknya konsep tentang takhingga tidaklah takhingga.”⁶⁶⁶ Dalam kalimat Whitehead:

Ada kemenjadian malar, tapi tak ada kemalaran menjadi; kejadian-kejadian aktual adalah makhluk-makhluk yang menjadi dan mereka tidak malar secara aktual, hanya secara potensial.⁶⁶⁷

Cantor berpendapat bahwa pembedaan Aristoteles antara takhingga potensial dan aktual ini meragukan, sebab:

... sebenarnya takhingga potensial hanya memiliki realitas pinjaman, sejauh konsep takhingga potensial selalu menunjuk pada konsep takhingga aktual yang secara logis mendahuluinya dan yang pada keberadaannya ia bergantung.⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ Diané Collinson and Kathryn Plant, *Fifty Major Philosophers*, 1987, 2nd edn. (New York: Routledge, 2006), 18.

⁶⁶⁵ Daniel A. Dombrowski, “Oppy, infinity, and the neoclassical concept of God,” *Int. J. Philos. Relig.* (2007) 61: 28.

⁶⁶⁶ “... *nothing infinite can exist; and if it could, at least the notion of infinity is not infinite.*” Aristotle, *Metaphysics*, Book II Part 2.

⁶⁶⁷ *there is a becoming of continuity, but no continuity of becoming. The actual occasions are the creatures that become and they are not actually continuous, only potentially so.* Whitehead dalam Dombrowsky, “Oppy,” 28.

⁶⁶⁸ *... in truth the potentially infinite has only a borrowed reality, insofar as a potentially infinite concept always points towards a logically prior actually infinite concept whose existence it*

Cantor membedakan takhingga aktual ke dalam tiga konteks: pertama ketika ia terwujud dalam bentuk paling lengkap sebagai takhingga mutlak atau dapat disebut sebagai ‘mutlak’ saja, yaitu dalam Allah, *Deo*; kedua ketika ia terjadi dalam dunia ciptaan yang kontingen; dan ketiga ketika akalbudi meraihnya *in abstracto* sebagai besaran matematis, bilangan, atau tatanan.⁶⁶⁹

4.1.1 Takhingga Mutlak

Ketika aku mempertimbangkan rentang hidupku yang begitu kecil diserap oleh keabadian segala waktu, atau bagian kecil ruang yang dapat kusentuh atau kulihat ditelan oleh kebesaran ruang takhingga yang tak kukenal dan yang tak mengenalku, betapa aku ketakutan dan terperanjat melihat diriku sendiri berada di sini dan bukannya di sana ... sekarang dan bukannya nanti.

— BLAISE PASCAL⁶⁷⁰

Etienne Gilson menulis bahwa walaupun takhingga adalah atribut Allah yang paling dikenal oleh para teolog, tampaknya Agustinus ‘melupakannya’ dalam daftar atribut Allah. Sekalipun demikian, Gilson – seperti juga Rucker dan banyak penulis lain – berpendapat bahwa Agustinus meyakini bahwa Allah adalah takhingga. Drozdek beranggapan bahwa kesimpulan itu tidak tepat; bagi Agustinus, takhingga bukan atribut Allah, karena Allah melampaui bahkan yang takhingga. Dalam periode Manichean-nya, Agustinus memandang Allah sebagai realitas ragawi (*corporeal reality*) takhingga yang mengelilingi bumi seperti ‘lautan takhingga’ yang meluas secara takhingga di angkasa. Setelah pertobatannya, ia mencampakkan pandangan itu dan melihat Allah sebagai

depends on. Georg Cantor, *Gesammelte Abhandlungen*, Abraham Fraenkel dan Ernst Zermelo, eds. (Springer Verlag, 1932), 404 sebagaimana dikutip dalam Rucker, *Infinity*, 3.

⁶⁶⁹ Rucker, *Infinity*, 9.

⁶⁷⁰ *When I consider the small span of my life absorbed in the eternity of all time, or the small part of space which I can touch or see engulfed by the infinite immensity of spaces that I know not and that know me not, I am frightened and astonished to see myself here instead of there ... now instead of then*. Blaise Pascal, *Pensées et Opuscules*, Pensée No. 205, ed. Leon Brunschvicg (Classiques Hachette, 1961), 427 dalam *ibid.*, 2.

tak hingga secara berbeda dari yang dibayangkannya dulu; dan pengetahuan itu bukan diturunkan dari persepsi indrawi.⁶⁷¹

Terdapat tiga aspek penting dalam pemikiran Agustinus mengenai tak hingga: pertama, tak hingga adalah konsep bawaan (*inborn*) yang memungkinkan pengetahuan; kedua, tak hingga dapat ditemukan dalam bentuk termurninya dalam matematika, dan karenanya matematika adalah alat terbaik untuk meraih pengetahuan tentang Allah; dan ketiga, Allah bukanlah hingga maupun tak hingga dan kebesaran-Nya melampaui bahkan yang tak hingga.⁶⁷²

Drozdek memandang Jean de Ripa, pemikir abad ke-14, sebagai penerus pemikiran Agustinus. Menurut Ripa, Allah adalah raya (*immense*), lebih besar daripada tak hingga. Ripa menjadikan eksplisit apa yang implisit dalam Agustinus: kerayaan melampaui tak hingga meruang sebagaimana kekekalan melampaui tak hingga mewaktu. Ia menggunakan proporsi untuk menjelaskannya:

jika

c adalah kekekalan Allah,
d adalah kekekalan mewaktu,
a adalah ada Allah (*entitas Dei*),
b adalah totalitas seluruh benda ciptaan,

maka

$$a / b = c / d.$$

Karena

c harus lebih besar daripada *d*,

maka

a juga lebih besar daripada *b*.

Dengan demikian secara niscaya Allah melampaui tak hingga.⁶⁷³

Karena tak hingga dapat menjadi nyata, maka ia adalah bagian dunia fisis. Dengan demikian, rantai kausal tak hingga atau proses tak hingga juga

⁶⁷¹ Adam Drozdek, "Beyond Infinity: Augustine and Cantor", *Laval théologique et philosophique*, 51:1 (1995): 127-128. <http://id.erudit.org/iderudit/400897ar>.

⁶⁷² Drozdek, "Beyond Infinity," 133.

⁶⁷³ *Ibid.*, 136.

dimungkinkan. Hal ini melemahkan bukti ontologis yang bersandar pada kemustahilan rantai kausal takhingga. Bagi Ripa, bukti tersebut haruslah bersandar pada kodrat Allah yang harus melampaui kosmos, bukan pada takhingga. Allah adalah sempurna karena Ia melampaui batasan-batasan takhingga dalam segala hal. Hanya 'ada raya' (*immense being*) yang dapat menjadi pencipta, tak ada satu pun di alam yang dapat memenuhi syarat itu.⁶⁷⁴

Masalah yang timbul dalam penalaran Ripa adalah kita harus mempostulatkan kekekalan Allah lebih besar daripada kekekalan mewartu, atau dengan kata lain, bahwa Allah ada di luar waktu, seperti pendapat Agustinus. Kekekalan mewartu adalah waktu takhingga yang ada dalam kemalaran. Menurut Agustinus, waktu takhingga bukanlah kekekalan, karena waktu ada secara parsial, dalam masa kini.⁶⁷⁵ Kosmologi modern tampaknya mendukung posisi ini, yaitu bahwa jagad raya memiliki awal dalam waktu, yaitu pada saat terjadinya Dentuman Besar (*the Big Bang*).

Hal ini juga tidak dapat menjawab pertanyaan tentang apa yang ada sebelum, dan mungkin sesudah, waktu. Berbagai teori disusun untuk menjelaskan hal ini, dan terutama dikaitkan dengan teori tentang jagad raya yang mengembang, misalnya ruang-waktu toroidal (*toroidal space-time*), yaitu ruang-waktu yang membulat mengelilingi suatu sumbu linier di tengahnya, tanpa pernah berpotongan dengannya.⁶⁷⁶ Teori ini, tentunya berlandaskan pada matematika. Pandangan bahwa waktu adalah suatu lingkaran bersumber pada doktrin pengulangan abadi (*eternal recurrence*). Sehubungan dengan itu, Rucker mengingatkan bahwa jika jagad raya benar-benar mengembang selamanya, maka tak mungkin ia dapat mengulangi dirinya, karena jarak rata-rata antar galaksi adalah kuantitas yang senantiasa bertambah dan tak pernah kembali pada nilai semula.⁶⁷⁷

⁶⁷⁴ Ibid.

⁶⁷⁵ Ibid.

⁶⁷⁶ Rucker, *Infinity*, 13-4.

⁶⁷⁷ Ibid., 15.

4.1.2 Takhingga Fisis

Parmenides, Plato, dan Aristoteles beranggapan bahwa ruang jagadraya adalah hingga dan terbatas (*bounded*). Pandangan ini berlawanan dengan mayoritas pandangan metafisika pada masa berikutnya bahwa ruang jagadraya adalah takhingga dan tak terbatas. Sejalan dengan perkembangan pemikiran fisika modern, terbuka kemungkinan ketiga, yaitu bahwa ruang jagadraya adalah hingga dan tak terbatas. Salah satu kemungkinannya adalah jika jagadraya berupa suatu *hypersphere*, yaitu: “suatu bulatan yang pusatnya di mana-mana dan kelilingnya tidak di mana pun.”⁶⁷⁸

Definisi ini sama persis dengan pepatah terkenal yang dikutip oleh Ripa pada abad ke-14. Allah secara esensial adalah tak terbatas dan melampaui segala bulatan (*sphere*) yang dapat terbayangkan, maka pepatah itu berbunyi: “Allah adalah suatu bulatan takhingga dengan pusat di mana-mana dan keliling tak di mana pun.”⁶⁷⁹ Rucker mencatat bahwa pepatah itu diatribusikan pada pesulap legendaris Hermes Trismegistus.⁶⁸⁰

Plato beranggapan bahwa waktu adalah sesuatu yang diciptakan. Dalam *Timaeus* ia menulis bahwa:

Untuk membuat jagadraya sedapat mungkin abadi, sang Pencipta memutuskan untuk membuat sebuah citra keabadian yang bergerak, dan ketika ia telah menata langit, ia membuat citra itu abadi tapi bergerak menurut bilangan, sedangkan keabadian itu sendiri beristirahat dalam kesatuan; dan citra ini kita sebut waktu.⁶⁸¹

Sebaliknya, Democritus (420 S.M.) berpendapat bahwa waktu tidak diciptakan, sebagai konsekuensi logis keabadian gerak atom-atom. Pandangan ini menginspirasi definisi Aristoteles mengenai waktu sebagai: “jumlah gerakan

⁶⁷⁸ “a sphere whose center is everywhere and whose circumference is nowhere.” Ibid., 16-7.

⁶⁷⁹ “God is an infinite sphere with center everywhere and circumference nowhere.” Drozdek, “Beyond Infinity,” 136.

⁶⁸⁰ Rucker, *Infinity*, 17.

⁶⁸¹ *In order to make the universe eternal so far as might be, the Creator resolved to have a moving image of eternity, and when he set in order the heaven, he made the image eternal but moving according to number, while eternity itself rests in unity; and this image we call time.* Plato, *Timaeus*, sebagaimana dikutip dalam Max Jammer, “Concept of Time in Physics: A Synopsis”, *Physics in Perspective*, 9 (2007), 267. Tidak ada catatan mengenai versi *Timaeus* yang digunakan.

dalam hal sebelum-dan-sesudah.”⁶⁸² Dengan demikian Aristoteles berpendapat bahwa gerak memiliki prioritas ontologis dan logis terhadap waktu. Ia juga mengatakan, berlawanan dengan Plato, bahwa realitas waktu bergantung pada eksistensi subjek. Pandangan Aristoteles ini ditolak oleh Giordano Bruno (1548-1600) yang mempostulatkan prioritas ontologis waktu terhadap gerak.⁶⁸³

Galileo dalam *Discorsi* (1638) memperkenalkan waktu sebagai variabel bebas untuk menjelaskan percepatan gerak benda-benda. Lebih jauh, Newton (*Principia*, 1687) membangun teori mengenai kemutlakan gerak, ruang, dan waktu. Hume menolak pandangan Newton bahwa waktu adalah terbagi secara takhingga (*infinitely divisible*). Dalam menanggapi Hume, Kant menyatakan bahwa waktu, dan juga ruang bukanlah objek persepsi, melainkan suatu moda untuk mempersepsi objek. Dengan demikian Kant mengaitkan corak-corak waktu, kesinambungan, kehomogenan, takhingga, dan keterbagian takhingga bukan pada eksistensi objektif melainkan pada intuisi manusia.⁶⁸⁴

Pandangan Newton juga dikritik oleh Locke yang menyatakan bahwa asal-muasal konsep waktu adalah pengalaman perseptual akan perjalanan ide-ide dalam akalbudi. George Berkeley beranggapan bahwa perjalanan ide-ide hanyalah ukuran waktu, bukan waktu itu sendiri. Berkeley juga menolak pandangan Newton mengenai kemutlakan gerak, ruang, dan waktu. Dalam pandangan Berkeley, bagi manusia waktu selalu relatif, subjektif, dan pribadi.⁶⁸⁵ Leibniz juga menolak eksistensi waktu mutlak. Menurutnya, waktu dibentuk oleh kejadian-kejadian (*events*) dan merupakan hubungan antar kejadian. Dalam teori kausal tentang waktu, ia mendefinisikan waktu sebagai: “urutan eksistensi hal-hal yang tidak simultan.”⁶⁸⁶ Pandangan ini kemudian diadaptasi oleh Einstein sebagai dasar teori relativitas khusus.⁶⁸⁷

Pada tahun 1907, Hermann Minkowski memperkenalkan konsep yang kemudian disebut sebagai ‘ruangwaktu Minkowski’ mengenai antarrhubungan

⁶⁸² “... a number of movement with respect to before-and-after.” Aristoteles, *Physics*, 219 b 1-3, sebagaimana dikutip dalam Jammer, “Concept of Time,” 267-8.

⁶⁸³ Ibid.

⁶⁸⁴ Ibid., 273-4.

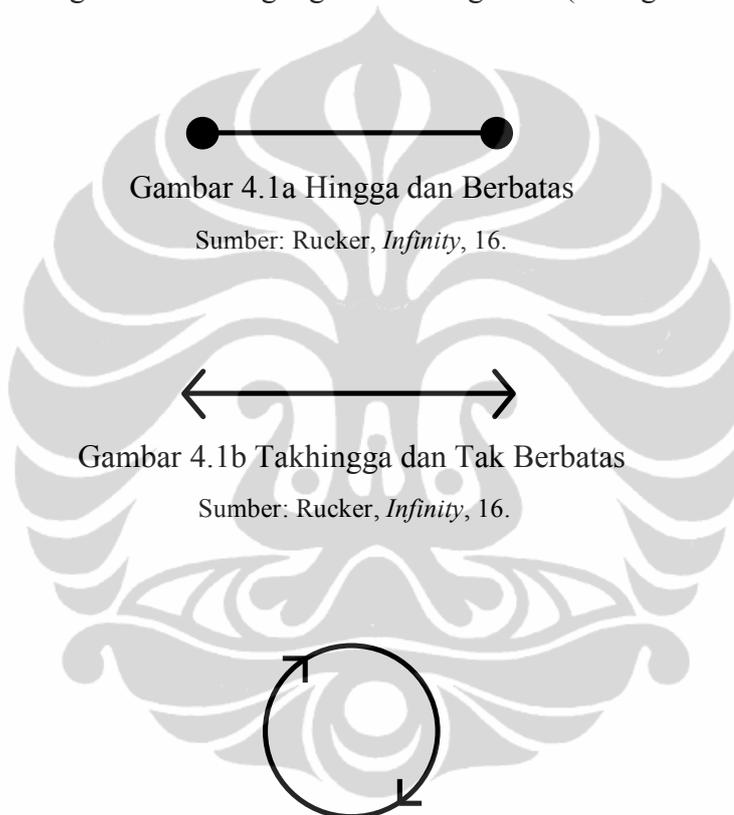
⁶⁸⁵ Ibid., 270-2.

⁶⁸⁶ ... the order of existence of those things which are not simultaneous. Leibniz sebagaimana dikutip dalam Jammer, “Concept of Time,” 272-3.

⁶⁸⁷ Ibid.

ruang dan waktu yang lalu dimanfaatkan dalam fisika relativitas. Sejalan dengan perkembangan mekanika kuantum, Stephen Hawking memperkenalkan konsep waktu imajiner (*imaginary time*), di mana ruangwaktu adalah hingga dan tak terbatas.⁶⁸⁸ Dengan demikian, perkembangan ilmu fisika sejak abad ke-duapuluh telah membawa konsekuensi redefinisi konsep ruangwaktu.

Untuk memudahkan pemahaman, perbedaan antara konsep hingga dan terbatas, takhingga dan tak terbatas, serta takhingga dan terbatas dapat ditampilkan secara geometris sebagai garis dan lingkaran (lihat gambar 4.1a-c).



Gambar 4.1a Hingga dan Berbatas

Sumber: Rucker, *Infinity*, 16.

Gambar 4.1b Takhingga dan Tak Berbatas

Sumber: Rucker, *Infinity*, 16.

Gambar 4.1c Takhingga dan Berbatas

Sumber: Rucker, *Infinity*, 16.

4.1.3 Takhingga Matematis

John Locke, dalam *Essay Concerning Human Understanding*, mengakui adanya takhingga dalam matematika, berdasarkan postulat ‘untuk setiap bilangan terdapat suatu bilangan yang lebih besar’ (Bab XVI). Ia mengatakan bahwa:

⁶⁸⁸ Ibid., 276, 279.

Dan penambahan atau kebertambahan (jika seseorang lebih menyukai kata ini) tanpa akhir bilangan, begitu jelas pada akalbudi, adalah kupikir, yang memberi kita ide tergambar dan paling terpilah tentang takhingga (II.xvi.8).⁶⁸⁹

Locke mengindikasikan bahwa ketakhentian proses penambahan tak bergantung pada sifat-sifat empiris aktual dunia meruang-mewaktu, yang membuka kemungkinan bahwa kita dapat, melalui induksi matematis, mengkonstruksi suatu bilangan yang tidak memiliki aplikasi empiris. Ia mengatakan bahwa gagasan-gagasan kita tidak selalu membuktikan eksistensi sesuatu. Di sisi lain, ia juga berpendapat bahwa matematika membimbing kita pada corak-corak aktual dunia fisik, sehingga tak ada maknanya berbicara tentang corak meruang-mewaktu dunia jika tidak mengacu pada sistem bilangan.⁶⁹⁰ Ia mengatakan:

Kita cenderung berpikir bahwa ruang pada dirinya sesungguhnya tak terbatas, dan menurut imajinasi tersebut ide tentang ruang atau perluasannya secara alami memimpin kita (II.xvii.4).⁶⁹¹

Disamping takhingga dalam pengertian takhingga banyaknya atau takhingga besarnya, juga dikenal adanya takhingga kecil (*infinitesimal*). Descartes, dalam penjelasannya mengenai gerakan materi pada ruang-ruang tak beraturan, berargumentasi bahwa materi harus menyesuaikan bentuk untuk memungkinkan gerakan, dan dalam penyesuaian bentuk tersebut ia membagi diri menjadi bagian-bagian. Menurut Descartes:

Terdapat pembagian takhingga atau tak tertentu materi menjadi bagian-bagian kecil, dan jumlahnya sangat besar, sehingga bagaimanapun kecilnya suatu bagian materi yang dapat kita bayangkan, kita harus memahami bahwa bagian itu sedang menjalani pembagian aktual menjadi bagian-bagian yang lebih kecil lagi.⁶⁹²

⁶⁸⁹ *And this endless addition or addibility (if any one like the word better) of numbers, so apparent to the mind, is that I think, which gives us the clearest and most distinct idea of infinity (II.xvi.8).* John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, A.C. Fraser edn. (Clarendon press, 1894) Vol. I, sebagaimana dikutip dalam Edward E. Dawson, "Locke on Number and Infinity", *The Philosophical Quarterly* 9, no. 37 (1959): 305-6.

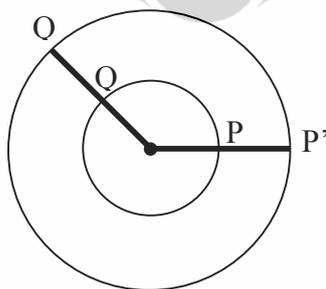
⁶⁹⁰ Dawson, "Locke," 306.

⁶⁹¹ ... we are apt to think that space in itself is actually boundless, to which imagination the idea of space or expansion of itself naturally leads us (II.xvii.4). Dawson, "Locke," 306.

⁶⁹² *There is an infinite or indefinite division of matter into small parts, and the number of these is so great that, however small a part of matter we may imagine, we must conceive it as undergoing actual division into still smaller parts.* René Descartes, *Oeuvres de Descartes*, Rev. edn., ed. Ch.

Dalam kalkulus yang dikembangkan oleh Newton-Leibniz, takhingga kecil memegang peran penting. Misalnya, untuk mengukur kecepatan pada waktu t_0 , digunakan interval waktu yang takhingga kecilnya yang dilambangkan dengan dt . Walaupun kemudian penggunaan takhingga kecil dalam kalkulus digantikan oleh proses limit, tapi secara umum diakui perannya dalam memungkinkan perkembangan pesat kalkulus.⁶⁹³

Dengan mengatakan bahwa pengetahuan tentang Allah sebagai takhingga tidak diperoleh dari persepsi indrawi, Agustinus menunjuk pada matematika, yang dianggapnya sebagai ciri kemanusiaan dan merupakan semurninya hasil kognisi. Pengetahuan tentang objek-objek matematis, dengan demikian, dianggap sebagai batu loncatan menuju pengetahuan tentang Allah. Pada awal abad ke-16, Galileo Galilei menawarkan solusi bagi suatu paradoks abad pertengahan tentang takhingga. Jika garis dipandang sebagai kumpulan titik-titik yang takhingga banyaknya, sedangkan keliling sebuah lingkaran dengan radius 2 adalah dua kali lebih panjang daripada lingkaran dengan radius 1, maka keliling lingkaran pertama seharusnya mengandung dua kali lebih banyak titik dibandingkan keliling lingkaran pertama. Tapi jika kita menggambar radius ke-dua lingkaran itu dari titik pusat yang sama, terlihat bahwa untuk setiap titik P pada lingkaran kecil, terdapat titik P' pada lingkaran besar (lihat gambar 4.2). Dengan demikian tampaknya ada dua takhingga yang sekaligus sama dan berbeda.⁶⁹⁴



Gambar 4.2 Paradoks Dua Lingkaran

Sumber: Rucker, *Infinity*, 4.

Adam dan P. Tannery (Vrin/CN.R.S., 1964-76), 60 dalam Samuel Levey, "Leibniz on Mathematics and the Actually Infinite Division of Matter", *The Philosophical Review* 107, no.1 (1998), 52.

⁶⁹³ Rucker, *Infinity*, 6-7.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, 5.

Galileo mengatakan bahwa keliling yang lebih kecil dapat dijadikan sama dengan keliling yang lebih besar dengan cara menambahkan takhingga banyaknya jarak takhingga. Ia mengatakan bahwa, masalah yang timbul dalam hal itu hanya jika kita memberikan pada takhingga corak-corak yang biasanya kita berikan pada hingga. Menurutnya hal itu salah, karena kita tak dapat berbicara tentang kuantitas takhingga yang satu sebagai lebih besar atau kurang atau sama dengan yang lain. Ia memberikan contoh yang kemudian dikenal sebagai paradoks Galileo (lihat tabel 4.1).⁶⁹⁵

Tabel 4.1 Paradoks Galileo

1	2	3	4	5	6	7	...
↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕
1	4	9	16	25	36	49	...

Sumber: Rucker, *Infinity*, 5.

Diketahui bahwa tidak semua bilangan asli adalah bilangan kuadrat sempurna, maka terdapat lebih sedikit bilangan kuadrat sempurna daripada bilangan asli. Tapi sebaliknya, setiap bilangan asli adalah akar kuadrat suatu bilangan kuadrat sempurna, sehingga banyaknya bilangan asli adalah sama dengan banyaknya bilangan kuadrat sempurna. Untuk menjawab masalah dalam paradoks inilah Galileo mengatakan bahwa corak-corak bilangan hingga tak dapat diterapkan pada takhingga.

Drozdek memandang bahwa Georg Cantor, pendiri teori himpunan, adalah penerus filsafat Agustinus melalui matematika. Bagi Cantor, matematika hanya menaruh minat pada realitas imanen dan karenanya tak wajib membuktikan takhingga imanen itu, karena matematika harus mematuhi kaidah konsistensi yang menjamin bahwa ciptaannya: “dapat dan harus diperlakukan dalam matematika sebagai eksisten dan sejati.”⁶⁹⁶ Cantor memperkuat pandangannya dengan

⁶⁹⁵ Ibid.

⁶⁹⁶ “... can and must be treated in mathematics as existent and real.” Drozdek, “Beyond Infinity,” 137.

mengajukan argumen tentang ‘kesatuan jagadraya,’ yaitu bahwa kebebasan dalam matematika dibatasi oleh kodrat jagadraya dan karenanya juga oleh kodrat akalbudi. Dengan demikian harus ada keseturuan dan kemiripan niscaya antara realitas imanen dan transenden. Maka, pernyataan matematis tidak terpisahkan dari realitas; teori himpunan, misalnya, adalah pernyataan tentang benda-benda-pada-dirinya, tentang ‘ada sejati’ (*true being*). Dalam suratnya pada Th. Esser (1896), Cantor menulis bahwa “... ‘teori himpunan umum ... adalah sepenuhnya milik metafisika’ dan adalah pelayannya.”⁶⁹⁷

Pada akhir abad ke-19, Georg Cantor merumuskan teori mengenai takhingga aktual. Berbeda dengan konsep naif mengenai takhingga yang berpandangan bahwa hanya ada satu takhingga, dan takhingga itu tak tercapai (*unattainable*) dan tidak sungguh-sungguh nyata, Cantor menyatakan bahwa terdapat berbagai tingkat takhingga yang terdapat di antara takhingga mutlak, yang mempertahankan konsep takhingga naif, dan yang hingga.⁶⁹⁸ Cantor membedakan antara takhingga mutlak dengan lintashingga (*transfinitum*), yaitu takhingga dalam dunia dan dalam akalbudi. Mutlak tak dapat ditentukan secara matematis, tapi lintashingga dapat ditemukan dalam dunia material dan rohani. Lintashingga, dengan kelimpahan alihragam dan bentuknya secara niscaya menunjuk pada mutlak, takhingga sejati, yang besarannya tak pernah dapat diperbesar atau dikurangi dan karenanya secara kuantitatif adalah maksimum mutlak.⁶⁹⁹

Lintashingga memiliki beberapa tingkatan yang dapat diketahui (*erkanni*); sedangkan mutlak hanya dapat dikenali (*anerkannt*). Walaupun mutlak tak dapat diketahui, Cantor berpendapat bahwa ‘rangkaian takhingga mutlak bilangan-bilangan’ (*absolutely infinite sequence of numbers*), yaitu deret semua takhingga, dapat dianggap sebagai ‘suatu simbol yang sesuai bagi mutlak’ (*a suitable symbol of the Absolute*).⁷⁰⁰ Mengenai lintashingga sendiri, Cantor mengatakan bahwa: “tampak jelas bagi kita bahwa ia terbatas, dapat ditingkatkan dan karenanya

⁶⁹⁷ “... ‘the general set theory ... belongs entirely to metaphysics’ and is its servant.’ Ibid.

⁶⁹⁸ Rucker, *Infinity*, 7-9.

⁶⁹⁹ Drozdek, “Beyond Infinity,” 138.

⁷⁰⁰ Ibid.

berkelindan dengan hingga.”⁷⁰¹ Drozdek menyimpulkan bahwa dengan pernyataannya itu Cantor kembali pada keyakinan Agustinus bahwa: “semua takhingga secara tak terjelaskan dijadikan hingga di hadapan Allah.”⁷⁰²

Bilangan-bilangan lintashingga, menurut Cantor, bukanlah ciptaan murni akalbudi; mereka hanya ditemukan di dalam akalbudi dan dalam dunia, dan adalah cerminan – walaupun tak sempurna – gagasan-gagasan ilahi dalam akalbudi.⁷⁰³ Pandangan ini dapat dibandingkan dengan pandangan Lissitzky tentang analogi antara seni dan matematika. Menurut Lissitzky, seni adalah ‘non-objektif,’ dalam arti karya seni adalah objek yang otonom dan tidak mengacu pada hal lain. Ia beranggapan bahwa kedua karakteristik itu juga terdapat pada pemikiran matematika modern. Lissitzky berpendapat bahwa matematika adalah: “produk termurni kreativitas manusia: sebuah kreativitas yang tidak mengulang (mereproduksi), melainkan mencipta (memproduksi).”⁷⁰⁴

Pandangan Lissitzky ini sekilas tampak bertolak-belakang dengan Cantor. Tapi sebenarnya dengan non-objektif Lissitzky lebih menekankan pada keaslian seni dan matematika sebagai ciptaan manusia; sedangkan pendapat Cantor bahwa objek-objek matematis selalu menunjuk pada realitas bukan berarti bahwa ia meniru realitas, tapi justru merupakan abstraksi akalbudi atas realitas. Sekilas, keyakinan Cantor menyerupai ajaran Parmenides tentang keseturuan akalbudi dengan realitas, yaitu bahwa yang dapat dipikirkan oleh akalbudi adalah ada dalam realitas.

Walaupun demikian, seperti dikatakan oleh Locke bahwa ide tidak selalu membuktikan eksistensi, maka teori himpunan Cantor juga tidak terlepas dari permasalahan. Diamond mencatat bahwa akumulasi paradoks-paradoks telah menimbulkan keraguan terhadap teori himpunan takhingga. Lebih jauh ia mengatakan bahwa bagaimanapun juga:

⁷⁰¹ “clearly appears to us as limited, capable of being augmented and thus related to the finite.” Georg Cantor, *Gesammelte Abhandlungen* (Hildesheim: Georg Olms, 1962), 207 sebagaimana dikutip dalam Drozdek, “Beyond Infinity,” 138.

⁷⁰² “all infinity is in some ineffable way made finite to God.” Drozdek, “Beyond Infinity,” 138.

⁷⁰³ Ibid.

⁷⁰⁴ “... purest product of man's creativity: a creativity which does not repeat (reproduce), but creates (produces).” El Lissitzky, “Proun”, terj. E. Bowlit; dalam *El Lissitzky* (Galerie Gmurzynska, 1976), 61; sebagaimana dikutip dalam Esther Levinger, “Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism”, *Leonardo* 22, no.2 (1989), 228.

Dalam hal teori himpunan, paradoks-paradoks tersebut terus bertahan sekalipun telah dilakukan upaya-upaya paling keras untuk menyingkirkan mereka, dan apakah teori himpunan memberi jawaban memuaskan atau tidak hanyalah masalah opini.⁷⁰⁵

Terdapat dua pandangan berlawanan mengenai hal ini, yang diwakili antara lain oleh Brouwer dan Weyl di satu sisi, dan Gödel di sisi lain. Menurut Weyl:

Sebuah lapangan kemungkinan yang terbuka menuju takhingga telah dikelirukan sebagai suatu wilayah tertutup hal-hal yang berada dalam dirinya sendiri. Seperti ditunjukkan oleh Brouwer, ini merupakan kesesatan, kejatuhan dan dosa asal teori himpunan, bahkan jika pun tiada paradoks yang timbul darinya. ... Dalam suatu penilaian mengenai sumbangsih Russel terhadap logika matematis ia (Gödel) mengatakan bahwa paradoks-paradoks tersebut menyingkapkan “fakta yang menakjubkan bahwa intuisi logis kita adalah berlawanan-diri”. Saya mengaku bahwa dalam perkara ini saya tetap setia di sisi Brouwer, yang menyalahkan paradoks-paradoks tersebut bukan pada intuisi logis transendental yang menipu kita melainkan pada suatu kesalahan tanpa sengaja yang dilakukan dalam perjalanan dari himpunan hingga menuju takhingga.⁷⁰⁶

Paradoks Russel (*Russel's Paradox*) yang terkenal dan telah menggoyahkan teori himpunan naif Frege itu dapat dijabarkan sebagai berikut:

jika

S adalah himpunan semua himpunan yang bukan anggota dirinya sendiri,

dan

semua himpunan dapat menjadi anggota suatu himpunan,

maka

apakah S adalah anggota dirinya sendiri ($S \in S$)?

⁷⁰⁵ *However, in the case of set theory, the paradoxes persist in spite of the most strenuous efforts to remove them, and whether or not set theory gives correct answers is a matter of opinion.* R.J. Diamond, “Each and All”, *The British Journal for the Philosophy of Science* 13, no. 52 (1963), 278.

⁷⁰⁶ *... a field of possibilities open into infinity has been mistaken for a closed realm of things existing in themselves. As Brouwer pointed out, this is a fallacy, the Fall and Original sin of set theory, even if no paradoxes result from it. ... In a recent appraisal of Russell's contribution to mathematical logic he (Gödel) says that the paradoxes reveal ‘the amazing fact that our logical intuitions are self-contradictory’. I confess that in this respect I remain steadfastly on the side of Brouwer, who blames the paradoxes not on some transcendental logical intuition which deceives us but on an error inadvertently committed in the passage from finite to infinite sets.* Hermann Weyl, *Philosophy of Mathematics and Natural Science* (Princeton, 1949), 234 sebagaimana dikutip dalam Diamond, “Each and All,” 278.

Penyelesaian atas pertanyaan di atas membawa kita pada suatu paradoks, karena

jika $S \in S$, maka $S \notin S$,

sebaliknya

jika $S \notin S$, maka $S \in S$,

maka

S adalah anggota S jika dan hanya jika S bukan anggota S .

Usaha Russel sendiri untuk memecahkan paradoks tersebut melalui teori jenis (*theory of types*) yang menghindari rujukan-diri (*self-reference*) dipandang terlalu *ad hoc* untuk dapat menyelesaikan paradoks itu. Bahkan jika pun ia dapat menyelesaikan Paradoks Russel, teori jenis tidak efektif untuk menyelesaikan paradoks-paradoks lain.⁷⁰⁷

Gödel sendiri terkenal dengan penemuannya pada tahun 1930-an bahwa matematika tidaklah lengkap. Teorema Ketaklengkapan Gödel (*Gödel's Incompleteness Theorem*) – yang dapat dipandang sebagai pengembangan Paradoks Russel – menyatakan bahwa setiap sistem aksiomatik yang bermaksud menjelaskan matematika sebagaimana kita ketahui pastilah taklengkap, dalam arti bahwa selalu ada satu pernyataan benar yang dapat diungkapkan dalam sistem tersebut yang tak dapat dibuktikan secara formal oleh aksioma-aksioma tersebut.⁷⁰⁸ Teorema ini menyatakan bahwa ketaklengkapan adalah esensial dalam setiap sistem matematika, dan teorema Gödel menunjukkan bahwa keterbuktian (*provability*) lebih lemah daripada kebenaran, karena dalam setiap sistem terdapat proposisi-proposisi tak terputuskan (*undecidable*). Secara lebih jelas, hal ini ditunjukkan oleh Popper dengan teori falsifikasinya: jika suatu sistem tidak terbukti takkonsisten (*inconsistent*) maka dapat dikatakan bahwa ia dikoraborasi

⁷⁰⁷ A.D. Irvine, "Russell's Paradox," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2009 Edition), ed. Edward N. Zalta, URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/russell-paradox/>>, n. pag.

⁷⁰⁸ Thomas Jech, "Set Theory," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2009 Edition), ed. Edward N. Zalta, URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/set-theory/>>, n. pag.

(*corroborated*), tapi bukan berarti sistem itu adalah benar atau terbukti. Ia hanya tidak tak terbukti.⁷⁰⁹

Leighton (1904) – mengomentari Dedekind, Cantor, Bolzano, Couturat, Russel, dan yang lainnya – menyebut takhingga dalam logika simbolis dan matematika tersebut sebagai ‘takhingga baru’ yang memiliki karakteristik dasar wakilan-diri (*self-representation*). Menurutnya, takhingga baru itu tidak benar-benar mampu menunjukkan takhingga, melainkan hanya menunjukkan bahwa: “tampaknya akalbudi kita memang mentransendenkan keadaan-keadaan eksistensialnya sendiri dan menerapkan takhingganya sendiri,”⁷¹⁰ yang oleh Poincaré disebut sebagai aksioma takhingga (*axiom of infinity*). Pandangan Leighton menggarisbawahi pengakuan Cantor bahwa lintashingga, yang disebutnya sebagai salah satu bentuk takhingga aktual, adalah terbatas dan memiliki ciri hingga. Sebagai pantulan takhingga mutlak, lintashingga justru tidak mampu mewakili kecukupdirian dan afirmasi mutlak.⁷¹¹

4.2 Ananta: Kesatuan Takhingga dan Hingga

Hegel mengatakan bahwa takhingga matematis yang mengandung iterasi takhingga adalah takhingga negatif yang hanya mengungkapkan eliminasi yang ‘seharusnya’ atas yang hingga. Progresi takhingga bukanlah takhingga sejati. Yang terjadi adalah proses penegasian takhingga, yang merupakan proses menjadi dirinya dalam yang lain secara takhenti. Inilah yang dalam perkataan Whitehead adalah kemenjadian malar: proses menjadi yang tak pernah mencapai tujuannya. Dalam pandangan Hegel:

Jika dikatakan bahwa takhingga adalah tak teraih, maka pernyataan itu benar, tapi hanya karena pada gagasan takhingga dilekatkan keadaan yang secara sederhana dan eksklusif adalah negatif.⁷¹²

⁷⁰⁹ Miles Mathys, “Gödel’s Incompleteness Theorems (In passing),” (7 Mar. 2011), <http://milesmathis.com/godel.html>, n. pag.

⁷¹⁰ “... *our minds do seem to transcend their own existential states and imply their own infinitude.*” J.A. Leighton, “The Infinite New and Old”, *The Philosophical Review*, 13:5 (1904), 503.

⁷¹¹ Ibid.

⁷¹² *If it be also said, that the infinite is unattainable, the statement is true, but only because to the idea of infinity has been attached the circumstance being simply and solely negative.* Hegel, *Logic*, 175.

Konsistensi Hegel untuk menjadikan hanya yang konkret dan hadir sebagai sasaran filsafat, termasuk filsafat seni, memberikan konsekuensi bahwa mutlak atau takhingga haruslah konkret dan hadir. Karena itu, sangat penting untuk menelaah kembali konsepsi takhingga matematis, yang terikat pada kemalaran, ketiadaakhiran, ketaktertentuan, atau ketakterpahaman, yang per definisi adalah abstrak. Takhingga dalam definisi ini adalah, seperti dikatakan Hegel, negatif; ia adalah negasi hingga. Dengan demikian, untuk memperoleh konsepsi takhingga yang konkret dan hadir, ia harus dinegasi kembali. Negasi atas negasi itulah yang akan memberikan afirmasi.

4.2.1 Tanpa Negasi

Menurut Hegel, istilah ‘takhingga’ sendiri sebenarnya sudah mengungkapkan kebenaran; takhingga adalah bukan hingga. Karena hingga adalah negatif pertama, maka takhingga adalah negatif negasi itu, yaitu takhingga sejati yang identik dengan dirinya sendiri dan dengan demikian adalah afirmasi. Ia mengkritik dualisme yang menaruh oposisi mustahil antara hingga dan takhingga, dan gagal melihat situasi sederhana yang menjadikan takhingga sebagai satu di antara dua, dan dengan demikian direduksi menjadi sekedar partikular, di mana hingga adalah partikular yang lain. Takhingga semacam itu, yang hanyalah suatu partikular, berdampingan dengan hingga yang menjadi batas dan penghalang baginya. Ia bukanlah apa ia seharusnya, yaitu takhingga, tapi hanya sekedar hingga.⁷¹³

Hegel menjelaskan bahwa dalam keadaan berdampingan itu, dunia ini sebagai hingga dan dunia lain sebagai takhingga, suatu martabat permanensi dan kemerdekaan yang setara diberikan pada keduanya. Ada hingga dijadikan ada mutlak yang memiliki kemerdekaan dan stabilitas. Inilah yang terjadi pada progresi takhingga: pada satu saat ia mengakui bahwa hingga tak memiliki aktualitas mandiri, ada mutlak, tanpa akar dan perkembangan pada dirinya, tapi hanya sekedar sementara. Namun di momen berikutnya hal ini dilupakan; hingga yang dijadikan pasangan bagi takhingga, sepenuhnya terpisah darinya, dan diselamatkan dari penihilan, dianggap sebagai teguh dalam kemandiriannya.

⁷¹³ Ibid., 176-7.

Ketika pikiran mengira bahwa ia sudah ditinggikan ke tingkat takhingga, ia menjumpai takdir sebaliknya; ia hanyalah takhingga yang semata-mata hingga, dan hingga yang sudah ditinggalkannya di belakang harus selalu ditarik kembali dan dijadikan mutlak. Bagi Hegel, barangsiapa mengatribusikan pada hingga persistensi takluwes dalam perbandingan dengan takhingga, tidaklah berada jauh di atas metafisika sebagaimana yang mereka pikirkan, sebaliknya mereka masih berada pada tingkat metafisis paling bawah pemahaman.⁷¹⁴

Hegel berpendapat bahwa takhingga matematis atau kuantitatif, dengan pembilangan *ad infinitum*, adalah takhingga palsu yang berupaya untuk menegasi atau melampaui suatu limit yang terus-menerus berulang. Proses itu terjadi terus-menerus tanpa pernah mencapai tujuannya. Suatu proses tak dapat mengubah ciri sesuatu melalui kemalaran saja, dan agregat sejuta unit tidaklah lebih bebas dari pembatasan dibanding agregat sepuluh unit. Suatu cacat pada jenis tertentu tak dapat dikompensasi dengan kuantitas semata-mata. Pengulangan unit-unit yang tak berubah tak membuat kita beranjak ke manapun dari tempat semula. Suatu proses yang tak berubah adalah tetap sama; jika ia tidak memberikan kepuasan sejak awal, maka ia juga tak memuaskan pada akhirnya. Takhingga sejati Hegelian bukanlah sesuatu yang takhenti atau taknyata. Takhingga sejati adalah kelengkap-dirian atau kepuasan. Yang ‘takhingga’ adalah yang tanpa batas, karena ia tidak menunjuk pada yang ada di luar dirinya sendiri untuk penjelasan atau pembenaran.⁷¹⁵

4.2.2 Kesatuan

Dari telaah di atas, Hegel menunjukkan adanya penihilan keterpilahan antara hingga dan takhingga yang dibuat oleh pemahaman dalam konsep takhingga matematis. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa takhingga dan hingga adalah satu; takhingga sejati, kebenaran, harus didefinisikan dan diungkapkan sebagai kesatuan antara hingga dan takhingga. Pernyataan itu mengandung kebenaran, tapi juga terbuka bagi penyimpangan makna dan kepalsuan, seperti kesatuan antara ada dan nihil yang telah ditelaah sebelumnya. Selain itu, ia juga

⁷¹⁴ Ibid., 177.

⁷¹⁵ Bosanquet, *Esay, Introduction*, by Hegel, xxiv.

bisa dianggap mereduksi takhingga menjadi kehinggaan dan membuat hingga menjadi takhingga. Hal ini terjadi karena dalam pernyataan di atas, hingga seolah-olah dibiarkan ada pada tempatnya sendiri, tidak secara gamblang diungkapkan bahwa ia diserap. Ketika hingga diidentifikasi dengan takhingga, maka ia tak mungkin tetap berada pada keadaannya dalam kesatuan itu, dan sedikitnya akan mengalami perubahan pada ciri-cirinya. Tapi hal sama juga bisa terjadi pada takhingga, yang sebagai negatif akan juga mengalami sebagian sisinya diambil darinya. Inilah yang akan terjadi dengan pengertian abstrak satu sisi tentang takhingga. Namun, takhingga sejati tidaklah semata-mata ada dalam posisi satu sisi, dan tidak kehilangan dirinya. Negasi atas negasi bukanlah netralisasi; takhingga adalah afirmatif, dan hanya hingga yang diserap olehnya.⁷¹⁶

Ada-di-sini-dan-sekarang, yang pertama kali dipahami sebagai ada dalam afirmasi, memiliki realitas. Dengan demikian bahkan kehinggaan pun dalam momen pertama adalah realitas. Serupa dengan itu, takhingga pemahaman yang dipadukan dengan hingga, hanyalah salah satu di antara dua hingga; bukan kebenaran utuh, tapi unsur tak substansial. Namun yang terpenting adalah tidak menganggap takhingga sebagai sekaligus partikular dan hingga. Takhingga sejati adalah berelasi-diri dalam perjalanannya menuju diri lain, dan di dalam diri lain. Apa yang diubah dalam diri lain, menjadi diri lain dari diri lain. Dengan demikian, ada, sebagai negasi atas negasi, dipulihkan kembali; sekarang ia menjadi ada-bagi-dirinya.⁷¹⁷

Dengan demikian terdapat tiga momen dalam perjalanan menuju takhingga sejati. Momen pertama adalah abstraksi atau pemahaman. Hingga dan takhingga masing-masing adalah ada-pada-dirinya, dan takhingga dibedakan dari hingga. Pada momen pertama ini masing-masing memiliki afirmasi pada dirinya. Momen kedua adalah momen rasional negatif atau dialektis. Pada momen ini disadari bahwa keduanya tak bisa dipahami secara terpisah dari yang lain. Takhingga hanya bisa dipahami melalui yang hingga, yaitu melalui hubungannya dengan hingga. Tahap ini adalah tahap dialektis, karena terjadi kontradiksi pada pemahaman: di satu sisi takhingga adalah cukup-diri dan dapat dipahami pada dirinya; di sisi lain ia hanya dapat dipahami melalui hingga dan dalam

⁷¹⁶ Hegel, *Logic*, 177-8.

⁷¹⁷ *Ibid.*, 176-8.

hubungannya dengan hingga. Pada saat bersamaan ia adalah bebas dan juga terikat. Maka momen ketiga adalah momen yang sangat penting, yang disebut momen rasional positif atau spekulatif. Pada momen ini pemahaman menyadari bahwa untuk menyelesaikan kontradiksi pada momen sebelumnya maka ia harus memandangnya sebagai suatu keseluruhan: yaitu keseluruhan takhingga dan semua hingga. Mutlak atau bebas bukanlah takhingga saja, tapi takhingga beserta seluruh hingga yang bergantung padanya dan diserap olehnya. Keseluruhan inilah yang tak bersyarat dan bebas.⁷¹⁸

Satu-satunya yang tak bersyarat adalah keseluruhan, yang di dalamnya takhingga dan hingga adalah bagian. Keseluruhan tak bersyarat, relatif pada bagian-bagiannya, karena ia tidak berada dalam hubungan dengan mereka sebagaimana mereka berada dalam hubungan satu sama lain. Hubungan antar bagian adalah eksternal satu sama lain; tapi bagian-bagian adalah internal terhadap keseluruhan. Maka hubungan antara keseluruhan dan bagian-bagiannya adalah hubungan-diri (*self-relation*).⁷¹⁹ Keseluruhan inilah takhingga sejati atau ‘ananta.’

4.2.3 Ananta

Ananta dibedakan dari takhingga dalam beberapa hal: pertama, ananta adalah aktual yang cukup-diri, sedangkan takhingga adalah potensial yang selalu ‘menjadi’ tanpa pernah mencapai tujuannya; kedua, ananta adalah keseluruhan yang mencakup takhingga dan hingga, dan terjelaskan oleh hubungan-hubungan dalam dirinya, sedangkan takhingga berada dalam oposisi terhadap hingga dan terjelaskan melalui hingga; ketiga, ananta adalah tak bersyarat dan bebas, ia adalah mutlak, sedangkan takhingga masih dibatasi oleh diri lainnya, yaitu hingga, sehingga ia tidak bebas dan karenanya juga tidak mutlak.

Ananta sebagai takhingga sejati Hegel memiliki persamaan dan perbedaan dibandingkan dengan takhingga dalam pemikiran Agustinus, yaitu dalam hal:

⁷¹⁸ Beiser, *Hegel*, 167-8.

⁷¹⁹ *Ibid.*, 168-9.

1. Agustinus berpendapat bahwa takhingga adalah konsep bawaan yang memungkinkan pengetahuan. Hal ini sejalan dengan pendapat Hegel bahwa mutlak adalah terberi dalam filsafat, sehingga pertanyaan “Apakah mutlak itu ada?” menjadi tak relevan. Yang seharusnya ditanyakan adalah “Apakah mutlak itu?”
2. Agustinus berpendapat bahwa takhingga dapat ditemukan dalam bentuk sejatinya dalam matematika. Sebaliknya, Hegel menunjukkan bahwa takhingga matematis adalah proses takhingga, iterasi malar yang terus-menerus berusaha menegasi yang lainnya tapi tak pernah mencapai tujuannya. Karena itu takhingga matematis bukanlah takhingga sejati, melainkan takhingga negatif atau palsu. Takhingga sejati bagi Hegel adalah ananta yang merupakan keseluruhan dan adalah afirmatif pada dirinya, karena ia adalah negasi atas negasi. Ananta mencakup takhingga maupun hingga yang diserap olehnya, sehingga hubungannya dengan bagian-bagian adalah internal, yaitu suatu hubungan-diri.
3. Agustinus mengatakan bahwa Allah bukanlah hingga maupun takhingga, tapi melampaui takhingga. Terdapat kemiripan antara pandangan Agustinus dan Hegel, sejauh Allah atau mutlak melampaui takhingga. Mutlak adalah ananta, yang mencakup baik takhingga maupun hingga, karenanya ia lebih besar daripada takhingga.

4.3 Ananta dalam Seni Simbolik, Klasik, dan Romantik

Seni dalam bentuk tertingginya adalah ungkapan roh mutlak dalam wakilan artistik indrawi. Dalam seni, kesadaran menggapai mutlak sebagai gagasan tentang indah yang merupakan isi bagi seni. Isi inilah yang dijadikan konkret dalam wujud artistik indrawinya, sehingga indah ideal tercapai. Dengan demikian, gagasan sangat penting dalam seni. Gagasan yang abstrak atau yang pada kodratnya tidak memiliki bentuk konkret tidak mendapati wakilan indrawi yang seturut dengannya. Sebaliknya gagasan yang tidak layak akan menghasilkan paduan yang buruk, yang tidak proporsional, dan karenanya tidak dapat dikatakan indah.

Proporsi dalam seni adalah hubungan-hubungan antara gagasan dan wakilan indrawinya. Gagasan sebagai keseluruhan dan wakilan indrawi sebagai bagian-bagian harus ditampilkan dalam proporsi layaknya, sehingga tercapai Ideal sebagai realitas konkret. Dalam realitas ideal itulah ananta diwujudkan sebagai indah dalam seni.

Ananta, sebagai takhingga sejati yang konkret dan hadir, merupakan sasaran filsafat, sesuai pernyataan Hegel bahwa filsafat hanya berurusan dengan yang konkret dan hadir, bukan dengan pemikiran-pemikiran abstrak tentang dunia di luar sana. Takhingga hadir dalam kesadaran, dan melalui hubungannya dengan takhingga itulah, kesadaran memperoleh penjelasan atas adanya. Takhingga yang hadir dalam kesadaran itulah yang memperoleh wujud konkret dalam rupa artistik indrawi dalam seni. Ananta diwujudkan secara konkret dalam keindahan seni yang dilahirkan oleh akalbudi manusia. Perjalanan kesadaran melalui momen-momen dialektis dalam seni simbolik, klasik, dan romantik ditelaah pada bagian berikut untuk menelusuri proses kesadaran dalam memahami takhingga dan mewujudkan ananta dalam seni.

4.3.1 Kesatuan Embrionik sebagai Universal Alami

Seni simbolik naif, yang oleh Hegel disebut sebagai pendahulu seni, merupakan momen pertama pertemuan antara kesadaran dan mutlak. Bermula dari ketakjuban atas fenomena-fenomena alam, kesadaran tergerak untuk menjadikan konkret pengalaman rohaninya dengan takhingga yang di luar dirinya dan tak terpahami olehnya itu dalam rupa indrawi yang dapat dipahaminya. Terpesona oleh kekuatan dan kebesaran alam yang misterius, kesadaran mengambil alam itu sendiri sebagai gagasannya, yang kemudian diwujudkan dalam rupa alam pula. Di sini gagasan yang masih abstrak berada dalam kesatuan segera dengan wakilan indrawinya. Alam-segera dijadikan simbol-simbol untuk memberi wujud konkret bagi gagasannya.

Tapi, gagasan yang masih abstrak tidak mampu memberi pimpinan yang memadai bagi daya khayal dalam mewujudkan rupa artistik indrawinya. Dalam seni simbolik naif, rasa sublim yang timbul akibat pertemuan dengan takhingga yang tak terpahami itu diwujudkan dalam simbol-simbol objek alami dengan skala

yang digelembungkan untuk menyatakan kebesaran, kemegahan, kedahsyatan, atau kekuatan takhingga. Ini menghasilkan sublim yang taksejati, yang hanya didasarkan pada ukuran sebagai pewujudan rasa takjub dan gentarnya. Dengan demikian, kesatuan segera antara kesadaran dan takhingga pada momen ini merupakan kesatuan taksejati antara dua entitas yang saling asing.

Seni simbolik sublim, yang merupakan puncak seni simbolik, mampu melepaskan diri dari pengelembungan skala seperti yang terjadi pada seni simbolik naif. Dalam mewujudkan takhingga sebagai transenden yang tak terpahami dan tak terjangkau olehnya, kesadaran melihat dirinya yang hingga sebagai nihil di hadapan takhingga. Karenanya, takhingga tak pernah dapat diwujudkan secara konkret, karena segala objek indrawi yang mewakili gagasan hanyalah sekedar simbol, bukan wakilan yang seturut dengan gagasan itu sendiri. Momen ini adalah tahap diferensiasi dalam seni simbolik sublim, di mana kesadaran mengenali perbedaannya dengan takhingga, sekaligus membutuhkan penjelasan atas adanya dari takhingga.

Seni simbolik reflektif, yang menutup langgam seni simbolik, berusaha mencapai tujuannya untuk mewakili gagasan dengan menggunakan perbandingan. Akibatnya, seni simbolik reflektif jatuh pada prosa dan memecah perkembangan seni simbolik. Dalam momen ini, proporsi antara gagasan dan isi yang diwujudkan pada seni simbolik reflektif tidak lagi gigantik seperti pada seni simboli naif. Tapi proporsi ini dicapai dengan mereduksi takhingga, sehingga proporsi tersebut tetap tak mampu memantulkan hubungan ideal antara gagasan dan rupa indrawi. Momen ini merupakan tahap re-integrasi atau penyatuan kembali dalam seni simbolik, yaitu momen di mana kesadaran merasakan keterpisahannya dengan takhingga dan menginginkan persatuan kembali dengannya.

Ananta pada seni simbolik masih berupa kesatuan embrionik, yaitu momen afirmasi di mana kesadaran dan takhingga masih asing satu sama lain. Proporsi yang dipantulkan oleh seni simbolik naif adalah penerapan secara langsung “ukuran” gagasan pada rupa indrawi, karena kesadaran belum mengenal hubungan sejatinya dengan takhingga. Sedangkan pada seni simbolik sublim, takhingga adalah yang tak dapat dibandingkan dengan hingga. Semua wujud

alami yang digunakan untuk mewujudkan hingga merupakan semata-mata simbol yang tak layak bagi takhingga. Pada seni simbolik reflektif, jarak dengan takhingga didekatkan, tapi melalui reduksi gagasan takhingga, yaitu dengan mengenakan unsur hingga yang dianggap mendekati sebagian ciri takhingga padanya sehingga ia dapat diperbandingkan dan diwujudkan secara konkret dalam rupa indrawi. Hal ini membuat seni simbolik reflektif menjauh dari seni dan menjadi prosa.

Ananta pada momen seni simbolik masih berupa universal alami, yaitu gagasan abstrak yang diwujudkan dalam bentuk-bentuk alami. Kesadaran, dalam perkembangan hubungannya dengan takhingga, menyadari bahwa objek alam segera tak dapat menjadi wakilan layak bagi takhingga seperti dalam seni simbolik naif. Bertolak dari sana, ia menegasi dirinya pada seni simbolik sublim, sehingga objek alam hanyalah wakilan tak layak bagi gagasan takhingga. Tapi keadaan tersebut juga tidak memberi nalarnya kepuasan, karena takhingga tampak semakin jauh darinya dan semakin tak terpahami. Seni simbolik reflektif adalah kemajuan dari sisi gagasan, karena kesadaran berusaha menegasi lagi negasinya, sehingga ia berada pada keadaan afirmatif lagi dengan tetap mempertahankan unsur-unsur takhingga dan hingga dalam wujud konkret yang baru. Yang menjadi masalah dalam momen ini adalah: dalam proses negasi atas negasi, takhingga diperlakukan seperti hingga, sehingga ia juga mengalami 'pemotongan sisi-sisinya' dalam proses penyatuan kembali itu. Akibatnya, ananta belum terwujud dengan selayaknya, karena takhingga yang seharusnya menjadi keseluruhan yang menyerap hingga ke dalamnya untuk menjadi bagian-bagiannya ternyata hanya menjadi satu di antara dua hingga. Karena itu, perkembangan menuju momen berikutnya diperlukan untuk memurnikan gagasan.

4.3.2 Diferensiasi sebagai Partikular Manusiawi

Momen pertama seni klasik adalah tahap perkembangannya, yang ditandai dengan pemurnian gagasan tentang keilahian yang diilhami oleh agama-agama Timur. Keilahian Mesir kuno yang mengambil bentuk binatang atau objek-objek alam mengalami alihrupa ke arah antropomorfisme. Kesadaran pada momen ini mulai mengenal dirinya dan kodratnya sebagai roh, sehingga wakilan paling layak bagi

roh takhingga sesungguhnya adalah manusia. Maka kerajaan binatang diturunkan derajatnya, dari pewujudan dewa-dewi menjadi simbol kejahatan. Kalaupun masih ada simbol-simbol binatang dalam keilahian Yunani, mereka ditempatkan pada derajat yang lebih rendah daripada keilahian dalam rupa manusia.

Momen berikutnya dalam tahap perkembangan seni klasik adalah juga pemurnian gagasan tentang takhingga. Diferensiasi terjadi dalam bentuk perseteruan antara keilahian lama dan keilahian baru. Keilahian lama, yaitu dewa-dewi Titan, yang dipandang sebagai gagasan yang belum memadai bagi moralitas takhingga yang mulai dikenal oleh kesadaran, diperhadapkan dengan keilahian baru Olympia yang mengusung nilai-nilai moral baru yang lebih layak bagi kesadaran-diri, yaitu kesadaran yang telah mengenal dirinya sebagai manusia moral dalam hubungannya dengan takhingga.

Pada momen perkembangan seni klasik, kesadaran memurnikan gagasannya tentang takhingga dan ia mengenal dirinya sendiri sebagai roh, satu-satunya yang cakap untuk mewakilkan roh takhingga dalam wujud indrawi secara artistik. Ananta, kesatuan antara takhingga dan hingga mulai menunjukkan wujud konkretnya. Walaupun demikian, gagasan tentang takhingga dalam kesatuan ini barulah pada tahap perkembangan awal. Kesadaran, dalam identifikasi dirinya dengan takhingga, belum mampu memisahkan unsur-unsur hingga dari atribut-atribut yang seharusnya melekat pada takhingga sebagai miliknya yang sejati.

Momen selanjutnya dalam tahap perkembangan seni klasik adalah tahap re-integrasi kesadaran-diri dengan takhingga. Keilahian baru, yaitu dewa-dewi Olympia, mulai menata dan mengorganisasi dirinya. Dalam kesatuan kembali ini, tidak semua nilai-nilai lama disingkirkan, sebagian di antaranya dilestarikan dalam tatanan yang baru, dalam afirmasi dengan gagasan baru.

Setelah tahap perkembangan seni klasik, momen kedua dalam langgam seni klasik adalah tahap ideal seni klasik. Pada momen ideal seni klasik inilah puncak seni klasik dicapai. Gagasan mendapat wujud dalam individualitas dewa-dewi yang mencapai keindahan ideal dalam seni pahat Yunani. Patung dewa-dewi Yunani dalam rupa manusia moral indrawi merupakan wakil konkret bagi gagasan bangsa Yunani kuno tentang keilahian. Gagasan konkret mendapat rupa sejatinya dengan proporsi yang seturut dengan hubungan-hubungan antara

gagasan dan wakilan indrawi. Kesadaran-diri menemukan takhingga dalam akalbudinya dan mewujudkannya melalui akalbudinya dalam rupa manusia moral. Ananta pada momen ini terwujud sebagai Ideal, yaitu gagasan tentang indah dalam wujud artistik indrawinya. Hubungan proporsional antara takhingga dan kesadaran dipantulkan dengan tepat, yaitu seturut dengan gagasannya.

Pada perkembangan selanjutnya, yaitu momen keruntuhan seni klasik, kesadaran makin mengenal takhingga sebagai roh yang lebih tinggi daripada roh manusia dengan segala ciri kemanusiaannya. Wakilan langsung gagasan takhingga dalam wujud manusia individual tak lagi memadai sebagai ungkapan takhingga. Antropomorfisme menyebabkan dewa-dewi individual Yunani makin jauh dari tempat seharusnya sebagai roh takhingga. Pada tahap itulah, seni klasik beranjak lagi ke arah prosa melalui satir. Tapi Romawilah, dan bukan Yunani, yang dipandang sebagai tanah bagi satir. Pada masyarakat Yunani sendiri, negara telah menjadi kekuatan yang besar, yang menihilkan hak-hak individu. Pada situasi ini, kesadaran kembali mengharapkan kebebasannya, dan itu tidak didapatnya dari mitologi, tapi dari filsafat, sehingga dimulailah kebangkitan filsafat Yunani, serta keruntuhan seni klasik.

Secara umum, langgam seni klasik mewujudkan kesadaran dalam diferensiasinya dengan takhingga. Kesadaran menyadari perbedaannya dengan takhingga, tapi ia memerlukan afirmasi dan penjelasan dari takhingga. Ia menyadari hubungannya dengan takhingga yang tidak sekedar universal dan abstrak, tapi takhingga yang berelasi dengan kesadaran. Seni klasik mewujudkannya melalui keilahian dalam rupa manusia moral ragawi. Inilah gagasan yang mencapai wujud konkretnya sebagai partikular manusiawi. Namun demikian, dalam tahap diferensiasi ini, ananta juga belum terwujud dengan selayaknya, karena gagasan tentang takhingga dalam hubungannya dengan hingga adalah gagasan yang mengalami tarik-menarik di antara takhingga dan hingga. Takhingga bukanlah sebenarnya takhingga dengan segala atributnya sebagai mutlak, tapi takhingga menurut kesadaran yang bertumpu pada daya khayalnya.

Hegel mengatakan, pada titik itu agama Yunani yang berakar pada daya khayal tak lagi bisa mengembangkan dirinya, dan kesadaran harus mencari jawabannya di dalam sejarah. Ini adalahantisipasi bagi seni romantik, yang

mendapatkan gagasannya bukan dari daya khayal, tapi dari Allah yang menyejarah dalam Kekristenan. Kesadaran-diri, sementara itu, sudah memulai perkembangannya pada momen berikutnya, yaitu sebagai nalar. Ia memerlukan bentuk lain untuk mewujudkan gagasannya, yaitu melalui langgam seni romantik. Di Yunani sendiri, nalar mulai mencari jalannya melalui filsafat. Sokrates dan Plato akan mengkritik seni (klasik), justru dari titik pusat gagasannya sendiri, yaitu moralitas.

4.3.3 Re-Integrasi sebagai Individual Rohani

Seni romantik memperoleh gagasannya dari agama Kristen yang berpusat pada sejarah penebusan oleh Kristus. Jika pada seni klasik, gagasan tentang ananta sebagai kesatuan antara kodrat ilahi dan kodrat manusia berasal dari daya khayal dan karenanya tidak mampu mengungkapkan kodrat sejati Allah, maka pada seni romantik cacat pada gagasan itu dibatalkan dan dilampaui (*Aufgehoben*). Pada seni romantik, kesatuan antara kodrat ilahi dan kodrat manusia menjadi konkret dalam sejarah penebusan oleh Kristus: kehidupan, kematian, dan kebangkitannya. Inilah yang merupakan dasar momen pertama seni romantik, yaitu lingkaran agamawi.

Pada momen pertama seni romantik ini, gagasan telah mencapai kesempurnaannya sebagai gagasan yang layak dan konkret bagi seni. Kesatuan antara takhingga dan hingga merupakan kesatuan sejati, karena wujud indrawi bagi roh takhingga bukan lagi berasal dari daya khayal manusia, melainkan berakar pada sejarah. Kesadaran sudah mencapai bentuknya yang layak pula sebagai nalar yang mampu menangkap kesatuan itu. Ananta pada bentuk sejatinya, yaitu sebagai keseluruhan antara takhingga dan hingga yang diserapnya menjadi bagian-bagiannya, terwujud dengan sempurna.

Namun, Hegel menganggap seni romantik tidak lagi mampu mencapai ideal, puncak keindahan seni. Hal ini disebabkan oleh pendapat Hegel bahwa tidak ada bentuk indrawi apa pun yang memadai untuk mewakili roh takhingga dalam hubungannya dengan kesadaran sebagai nalar, padahal seni pada kodratnya adalah indrawi. Jika tak ada yang indrawi yang mampu mewakili hubungan rohani di antara yang rohani, maka nalar, menurut Hegel, harus mencari jalannya

dalam bentuk lain yang lebih memadai, yaitu filsafat. Dalam hal itulah Hegel menyimpulkan bahwa seni romantik adalah inferior terhadap seni klasik, yaitu dalam hal kemampuannya untuk mengungkapkan gagasan rohani secara selayaknya.

Di sisi lain, Hegel mengakui bahwa dari sisi gagasan, yaitu takhingga sebagaimana dikenali oleh nalar, seni romantik adalah yang tertinggi di antara langgam-langgam seni lainnya. Hal ini tercermin pada perkembangan kedua momen pertama seni romantik, setelah sejarah penebusan oleh Kristus, yaitu gagasan tentang kasih. Menyadari keterbatasannya dalam mengungkapkan keilahian Kristus dalam rupa manusia ragawi dalam wujud lukisan atau patung, maka intisari penebusan itu sendirilah, yaitu kasih, yang dijadikan gagasan pada momen negasi ini. Pewujudan kasih ilahi dan tanggapan vertikal manusia akan kasih ilahi tersebut diwujudkan terutama dalam seni musik.

Demikian pula tahap ketiga momen pertama itu, yaitu gereja sebagai momen konfirmasi, di mana nalar memperoleh konfirmasinya dari kesadaran-kesadaran lain sebagai satu kesatuan dalam jemaat. Ananta diwujudkan secara lebih konkret dalam hubungan antara Allah dengan gereja-Nya, yang di dalamnya tercakup hubungan antar umat di dalam gereja. Hubungan cukup-diri sebagai keseluruhan dengan hubungan-hubungan internalnya sendiri merupakan wujud ananta pada momen pertama seni romantik ini. Dengan demikian, momen pertama seni romantik ini dapat disebut sebagai momen klasik pada seni romantik.

Secara keseluruhan, momen pertama seni romantik ini merupakan tahap re-integrasi nalar dengan takhingga. Setelah kesatuan embrionik pada seni simbolik terpecah dan takhingga sebagai 'diri lain' dinegasi oleh kesadaran yang sudah mengenal dirinya dalam seni klasik, maka seni romantik merupakan proses negasi atas negasi itu. Diri lain ini dinegasi kembali sehingga kesatuan antara kesadaran dengan takhingga sebagai aku dan diri lain pada momen ini merupakan afirmasi. Ananta sebagai wujud kesatuan itu merupakan takhingga sejati yang menjadi gagasan konkret bagi seni romantik.

Momen kedua langgam seni romantik adalah kekesatriaian yang mengalihrupakan gagasannya sebagai watak ananta, yaitu kehormatan, kasih, dan kesetiaan yang diwujudkan dalam bentuk puisi-puisi dalam *genre* kekesatriaian.

Gagasan di sini adalah cukup-diri, karena tindakan-tindakan kehormatan, kasih, dan kesetiaan bukan dilakukan demi sesuatu yang ada di luar dirinya, entah negara atau masyarakat, tapi demi nilai-nilai di dalam dirinya sendiri. Proporsi yang lebih berfokus pada hubungan vertikal antara ananta dan hingga pada momen pertama seni klasik, lingkaran agamawi, pada momen kedua ini dinegasi dan difokuskan pada hubungan horisontal antar individu-individu hingga.

Pada momen ketiga langgam seni romantik, yaitu keruntuhannya, kemerdekaan atau kemandirian karakter individu menjadi ciri utamanya. Pada tahap ini, tiap karakter dalam puisi dapat menjadi ungkapan gagasan, tidak selalu dan bukan hanya karakter atau tokoh utamanya saja. Pada titik inilah, menurut Hegel, seni romantik mengalami perpecahan. Ketika pilihan akan wakilan indrawi menjadi terbuka lebar dan tak lagi terikat pada kaidah apa pun, maka yang terjadi berikutnya adalah kearbitrarisan simbol. Nalar, menurut Hegel, sekali lagi tidak menemukan pemuasannya pada seni dan mencari bentuk pengungkapan lain di luar seni. Seni menjadi masa lampau yang tak akan kembali lagi sebagai ungkapan kebenaran ilahi.

Secara umum, langgam seni romantik mewujudkan ananta dalam individual-individual rohani. Mutlak ditampilkan dalam wujudnya yang sejati, yaitu sebagai subjektivitas melalui re-integrasi. Berbeda dengan ciri seni klasik sebagai partikular manusiawi yang menonjolkan kodrat kemanusiaan, maka pada seni romantik kodrat kerohanian manusialah yang mengemuka. Dengan demikian, pada seni romantiklah kesadaran, sebagai Nalar, mencapai puncak pengenalannya akan takhingga dan mewujudkan hubungan anantanya dalam wakilan artistik indrawi sebagai wujud konkretnya.

4.4 Seni Rohani

Hegel mengatakan bahwa Ideal terwujud dalam seni klasik, karena gagasan pada seni klasik sudah berupa gagasan konkret sebagai roh yang memiliki wakilan layaknya dalam rupa manusia. Pada saat gagasan itu diwujudkan dalam seni pahat dalam bentuk patung dewa-dewi Yunani, ia diwujudkan secara proporsional dalam hubungan-hubungannya. Karena per definisi, indah adalah keseturan

tampakan indrawi dengan gagasannya, maka seni klasik layak disebut sebagai Ideal; puncak pencapaian seni dalam mewujudkan gagasan indah *qua* indah.

Tapi, gagasan dalam seni klasik, walaupun sudah berkembang dibandingkan dengan gagasan pada seni simbolik dan mampu mengidentifikasi roh atau akalbudi manusia sebagai pewujudan layak roh mutlak, sebenarnya belum meraih mutlak sebagai roh takhingga. Karenanya, Ideal dalam seni klasik adalah Ideal secara indrawi, yaitu dipandang dari sisi pencapaian rupa indrawi yang benar-benar seturut dengan gagasan. Dalam hal ini seni klasik mampu mencapai tujuan seni, yaitu untuk mewujudkan gagasan sebagai konkret dalam bentuk artistik yang seturut dengannya.

Namun, dipandang dari sisi isi, yaitu pencapaian kesadaran dalam meraih mutlak dan menjadikannya isi seni yang layak, seni klasik berada jauh di bawah seni romantik. Satu-satunya alasan bagi Hegel untuk mengatakan seni romantik tidak mampu mencapai Ideal seperti seni klasik adalah karena gagasan dalam seni romantik adalah gagasan sejati, dalam arti mutlak dikenali sebagai roh, dan wakilan layak bagi roh mutlak adalah akalbudi manusia, bukan semata-mata tubuhnya. Pada saat kesadaran sudah mencapai momen kesadaran-diri dan mengenali takhingga dan dirinya sendiri sebagai roh inilah, Hegel berpendapat bahwa menjadi mustahil bagi rupa indrawi untuk benar-benar mampu mewakilkannya. Seni tak mampu lagi mewujudkan mutlak dalam bentuk-bentuk indrawi yang seturut dan selayaknya, karena kodrat seni adalah indrawi, sedangkan kodrat mutlak adalah roh. Kesadaran harus mencari bentuk lain untuk mewujudkan mutlak, yaitu dalam filsafat. Pandangan ini sejalan dengan sistem Hegel yang memandang bahwa Nalar memperoleh pengetahuan mutlak di dalam filsafat.

Pertanyaan penting dalam hal ini adalah: “Apakah hubungan antara kesadaran dan mutlak tak perlu lagi diwujudkan sebagai gagasan indah *qua* indah yang tetap memiliki ada indrawi konkret?” Jika filsafat telah mampu memuaskan kita dengan pengetahuan mutlak, maka jawaban atas pertanyaan di atas mungkin adalah ‘tidak perlu.’ Dengan demikian seni benar-benar adalah milik masa lampau dan kita tidak perlu lagi mengharapkan seni berperan kembali sebagai ungkapan kebenaran rohani. Tapi jika kita tidak yakin atas jawaban untuk pertanyaan itu,

atau jika kita melihat di sekeliling kita ada senjang yang perlu dijembatani, atau jika batin kita merindukan keindahan seni sejati, kita perlu mempertanyakan kembali tesis Hegel bahwa seni dalam ada sejatinya telah menjadi milik masa lampau.

4.4.1 *Post Art Mortuum?*

Pada permulaan abad ke-20, Franz Rosenzweig mendeklarasikan bahwa ia hidup pada zaman *post Hegel mortuum*, karena manusia posmodern tampaknya telah meninggalkan kerohanian, kerinduan pada mutlak, bahkan keyakinan akan perkembangan.⁷²⁰ Filsafat abad ke-20 yang diwarnai oleh luka-luka peradaban, tampaknya makin menjauhkan kita dari optimisme dan pengharapan tentang pengenalan akan mutlak yang akan membangun kesadaran menuju roh subjektif, dan – dalam tesis Hegel – pengetahuan mutlak. Pertanyaan yang menjadi judul bagian ini terilhami oleh keluh-kesah Rosenzweig dan merupakan tanggapan atas kesimpulan Hegel dua abad yang lalu mengenai takdir seni. Apakah kita hidup pada zaman *post art mortuum*? Sebelum menjawab pertanyaan ini dan pertanyaan sebelumnya, kita bisa melihat kembali momen-momen perkembangan seni sebagaimana dipetakan oleh Hegel sendiri.

Pada tahap terakhir langgam seni klasik, yaitu momen keruntuhannya, kesadaran sebagai nalar telah meninggalkan seni dan mencari pengungkapan gagasannya dalam filsafat. Tentunya sejarah telah mencatat bahwa kebangkitan nalar di Yunani pada abad ke-6 S.M., mujizat Yunani (*the Greek miracle*) itu, merupakan titik tolak kebangkitan nalar di seluruh dunia yang perkembangannya dalam berbagai bidang dapat disaksikan di sekeliling kita saat ini. Tapi, yang perlu digarisbawahi dalam dalam ini adalah kenyataan bahwa perkembangan filsafat klasik itu tidak mencegah lahirnya seni romantik. Bahkan seni romantik, yang memperoleh gagasannya dari Kekristenan, berkembang pesat dan menjadi ilham pula bagi perkembangan sains dan filsafat. Kenyataan ini tentunya relevan pula untuk menjadi bahan pertimbangan pada situasi saat ini.

Ketika Hegel, setelah keruntuhan seni romantik, menyatakan bahwa nalar harus mencari jawaban dan pengungkapan mutlak dalam filsafat, dunia seni Eropa

⁷²⁰ Beiser, *Hegel*, 1.

– menurut periodisasi umum para ahli sejarah seni, yang masih terbuka untuk dipertanyakan – berada pada era neoklasik yang sering diklasifikasi sebagai periode pramodern, yaitu antara Renaisans dan modernisme. Klasifikasi Janson yang lebih terinci memisahkan periode itu menjadi periode Pencerahan (1750-89) dan periode Romantisisme (1789-1848).⁷²¹ Periode berikutnya adalah modern dan posmodern, yang secara umum diterima bahwa periode itu dimulai setelah Perang Dunia II atau sekitar tahun 1945, yang antara lain didorong oleh berkembangnya gaya internasional (*international style*) yang terutama marak dalam dunia arsitektur. Gaya internasional berfokus pada ekonomi dan fungsi.

Periode modern dan posmodern inilah, yang tampaknya mendukung tesis Hegel bahwa seni, dalam bentuk sejatinya, adalah milik masa lampau. Bahkan teori-teori estetika pun meninggalkan indah dalam seni dan mencari pembenarannya dari psikologi dan fisiologi, atau bahkan ilmu-ilmu lain, termasuk komputer. Teknologi yang memudahkan seni fraktal, dengan mengkonversi pola bilangan-bilangan menjadi citra geometris fraktal, membuat ‘seni’ tersedia bagi semua orang. Perkembangan ini sekaligus juga menurunkan nilai sejati seni, seperti diangkat oleh Hegel.

Di sisi lain, zaman posmodern juga menyaksikan manusia-manusia yang kehilangan pegangan dan mencari akarnya kembali pada agama. Baik sebagai sekedar gaya hidup, maupun sebagai pelarian taknalar, kecenderungan ini menyiratkan juga kedangkalan manusia, bersama-sama dengan maraknya kembali hedonisme dan utilitarianisme dalam berbagai ragam dan gradasinya. Kedangkalan inilah, yang harus ditolak. Schiller telah menengarainya dalam surat-surat estetikanya yang ditulis lebih dari dua ratus tahun lalu. Sekarang, gejala itu semakin rumit. Seni telah mengalami pula pendangkalan itu dalam berbagai bentuk. Untuk alasan ini saja, perlu bagi seni sejati untuk hidup, atau hidup kembali. Kita tidak perlu hidup pada zaman *post art mortuum*.

Apakah hubungan antara kesadaran dan mutlak tak perlu lagi diwujudkan sebagai gagasan indah *qua* indah dalam rupa artistik indrawi? Mewujudkan gagasan indah *qua* indah dalam rupa artistik indrawi adalah panggilan khusus seni. Indah ditampilkan sebagai ada ontiknya, tidak diabstraksi atau

⁷²¹ Lihat H.W. Janson and Anthony F. Janson, *History of Art: The Western Tradition*, 1962, revised 6th edn. (Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, 2004), 5-11.

diuniversalkan seperti dalam sains atau filsafat. Perbedaan utama seni dan filsafat atau sains adalah bahwa dalam seni, akalbudi tidak mengubah gagasan menjadi konsep. Ia membiarkan gagasan ada sebagai gagasan dan mewujudkannya sebagai ada konkret. Ini berbeda dengan sains atau filsafat yang mengabstraksi gagasan menjadi suatu konsep universal. Karya seni selalu partikular dan diapresiasi sebagai partikular pula, bukan sebagai universal.

Berbagai aspek atau dimensi lain dari hubungan antara kesadaran dan mutlak dapat diungkapkan melalui bentuk-bentuk lain, tapi sebagai indah indrawi konkret, hanya senilah yang tepat bagi pengungkapan gagasan. Filsafat mengungkapkan gagasan indah dalam bentuk konsep, demikian pula sains. Ketika seni modern dan posmodern, setidaknya dalam definisi, sudah meninggalkan indah, apakah itu juga dapat diartikan bahwa kesadaran tak lagi merindukan gagasan keindahan itu, yaitu keindahan yang berasal dari roh mutlak? Untuk menjawab pertanyaan itu, kita perlu melihat bahwa ternyata periodisasi seni sebagaimana umum diterima saat ini, dengan berbagai variasinya, tak dapat dilihat sebagai mewakili seluruh jenis seni yang sezaman. Selalu ada variasi dan jalur-jalur paralel, terlebih lagi pada masa seni modern dan posmodern. Hal ini terutama disebabkan oleh kriteria klasifikasi atau periodisasi yang lebih bebas, berdasarkan gaya, dibandingkan langgam-langgam seni Hegel yang masuk pada wilayah metafisisnya. Karya-karya seni yang merupakan pengungkapan kesadaran akan mutlak masih banyak diciptakan dan diapresiasi hingga kini. Hal ini menunjukkan bahwa kerinduan akan gagasan indah *qua* indah yang diwujudkan secara konkret dalam bentuk artistik masih tetap menyala dalam diri manusia.

Dalam pembahasan terdahulu telah dirujuk pandangan El Lissitzky tentang seni non-objektif dan analoginya dengan teori bilangan modern. Pandangan Lissitzky menunjukkan kedekatannya dengan Suprematisme, suatu gerakan seni yang berfokus pada geometri dalam seni. Malevich mendaku bahwa Suprematisme lahir pada tahun 1913 di Moskow, walaupun pameran lukisan Suprematis pertamakali diadakan di Petrograd pada Desember 1915.⁷²² Mengenai Suprematisme, Malevich mengatakan bahwa:

⁷²² Susan P. Compton, "Malevich's Suprematism - The Higher Intuition," *The Burlington Magazine* 118, No. 881 (Aug., 1976), 577.

Bagi budaya artistik baru tersebut, benda-benda menguap bagaikan asap dan seni berjalan menuju suatu tujuan dalam dirinya sendiri, ciptaan, ia berjalan menuju dominasi bentuk-bentuk alam.⁷²³

Apollinaire berpandangan bahwa:

Para pelukis muda ... semakin menjauh dari ilusi optik dan proporsi lokal seni lama untuk menjelaskan keagungan bentuk-bentuk metafisis. Inilah sebabnya mengapa seni masa kini, jika pun ia bukan hasil langsung kepercayaan-kepercayaan agamawi tertentu, tetap mempersembahkan beberapa karakteristik seni agung, yaitu seni rohani.⁷²⁴

Dengan demikian, Suprematisme dapat disebut sebagai salah satu contoh gerakan seni untuk mencari ada ontologisnya. Seni kembali dipandang sebagai ungkapan ‘bentuk-bentuk metafisis’ – yang dalam Suprematisme diwujudkan sebagai bentuk-bentuk geometris – untuk menyatakan keagungan rohani, dan karenanya – dalam pandangan Apollinaire – dapat dipandang sebagai seni rohani.

Contoh lain bisa didapati pada karya-karya Jeihan, pelukis terkenal Indonesia yang adalah juga seorang penyair berkarakter.⁷²⁵ Ia pernah mengatakan bahwa: “Kaki kanan saya seni rupa. Kaki kiri saya sastra. Dengan keduanya saya menuju langit.”⁷²⁶ Mengapa menuju langit? Banita mencatat bahwa:

Dalam kapasitasnya sebagai seniman, baik sebagai pelukis ataupun penyair, Jeihan menyimpan jejak tema ketuhanan yang cukup kuat dalam karyanya. Hal ini menunjukkan bahwa Tuhan menjadi bagian penting, bahkan sangat penting dalam hidupnya.⁷²⁷

⁷²³ *For the new artistic culture, things have vanished like smoke and art goes towards an end in itself, creation, it goes towards the domination of the forms of nature.* Ibid.

⁷²⁴ *Young painters..., are getting further and further from the old art of optical illusions and local proportions, in order to explain the greatness of metaphysical forms. This is why current art, if it isn't the direct emanation of particular religious beliefs, presents nonetheless, several characteristics of great art, that is to say, of religious art.* Ibid., 578.

⁷²⁵ Jeihan bukan saja dipandang sebagai seorang penyair yang berkarakter, tapi pun seorang penggerak sastra Indonesia yang merupakan protagonis gerakan Puisi mBeling dan banyak membantu penerbitan buku-buku sastra. Lihat Hikmat Gumelar dan Atasi Amin, Prolog, *Aura Jeihan*, x-xiii, ed. Hikmat Gumelar dan Atasi Amin (Bandung: Jeihan Institute, 2010), xiii.

⁷²⁶ Dikutip dalam *ibid.*

⁷²⁷ Baban Banita, “Tuhan Jeihan,” dalam *Aura Jeihan*, 11-24, ed. Hikmat Gumelar dan Atasi Amin (Bandung: Jeihan Institute, 2010), 11.

Permana menyejajarkan cara Jeihan memandang puisi dengan Jalaludin Rumi – penyair yang juga dibahas oleh Hegel dalam kuliah-kuliah estetikanya⁷²⁸ – yaitu perspektif sufisme yang memandang ilham sebagai suatu *kasyf* atau ketersingkapan mistis. Kiasan yang disukai oleh para sufi untuk menggambarkan usaha mereka memperoleh ketersingkapan adalah: “citra hati sebagai sebuah cermin yang memantulkan – atau gagal memantulkan – hakikat-hakikat yang berada di luar jangkauan pikiran.”⁷²⁹ Tema sufistik dalam karya Jeihan terlihat jelas dalam sajaknya yang berjudul “Syukur dan Tafakur” berikut ini:

mari kita cuci
diri kita dengan
peluh sendiri
di siang hari
dan
mari kita basuh
hati kita dengan
air mata sendiri
di malam hari⁷³⁰

Mulyana berpendapat bahwa dengan sajak itu, Jeihan memuliakan kerja sebagai ungkapan rasa syukur atas anugrah Tuhan, sekaligus mengevaluasi diri melalui tafakur.⁷³¹

Selain Jeihan, seniman Indonesia lainnya yang juga dikenal dengan dimensi sufinya adalah Danarto. Seperti Jeihan, Danarto juga seorang seniman lengkap: cerpenis, penyair, penulis naskah drama, sutradara teater, dan pelukis. Sapardi Djoko Damono menyebut cerita pendek Danarto pada dasarnya mirip dengan dunia ciptaan anak-anak yang tidak memiliki kecenderungan ke nalar,⁷³² namun sarat gagasan mistik dan rangkaian kata mirip mantra.⁷³³ ‘Mantra’ yang

⁷²⁸ Hegel menyebut gaya Rumi sebagai mistisisme-panteistik (*pantheistic-mysticism*). Lihat Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. 2, trans. T.M. Knox, 1975, paperback edn. (Oxford: Oxford UP, 1988), 1098. Google Books.

⁷²⁹ Bulky Ranga Permana, “Inspirasi dan Puisi: Jeihan dan Rumi,” dalam *Aura Jeihan*, 25-34, ed. Hikmat Gumelar dan Atasi Amin (Bandung: Jeihan Institute, 2010), 27-8.

⁷³⁰ Jeihan Sukmantoro, “Syukur dan Tafakur,” sebagaimana dikutip dalam Topik Mulyana, “Dimensi Profetik Sajak-Sajak Jeihan,” dalam *Aura Jeihan*, 123-32, ed. Hikmat Gumelar dan Atasi Amin (Bandung: Jeihan Institute, 2010), 128.

⁷³¹ Mulyana, “Dimensi profetik,” *Aura Jeihan*, 128.

⁷³² Sapardi Djoko Damono, Pengantar, dalam *Godlob: Kumpulan Cerita Pendek*, vii-xvii, oleh Danarto, 1974, cet. ke-3 (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987), viii.

⁷³³ *Ibid.*, xi-xiv.

menyihir pembaca untuk selanjutnya tunduk pada alur penalaran Danarto yang tak biasa itu misalnya dapat ditemukan pada kalimat-kalimat pembuka “Armageddon” sebagai berikut:

Dataran tandus dataran batu, tumbuh lurus tak kenal waktu. Belalang mencuat mengorak sayapnya, ilalang pucat karena panas-Nya. Dataran tandus dataran batu, dataran rumput, dataran ilalang. Belalang bertengger di batu-batu. Batu diremas-remas-Nya menjadi debu. Dan debu diterbangkan angin pudar ke segala penjuru.⁷³⁴

Dalam ‘mantra’ itu, sesungguhnya juga terlihat kecenderungan Danarto pada mistik. Damono mengatakan bahwa “puncak kegiatan mistik selalu digambarkan sebagai menyatunya manusia dengan Tuhan, menyatunya pencinta dengan Kekasihnya.”⁷³⁵ Dalam cerita pendek berjudul  dikisahkan tokoh Rintrik mengatakan bahwa keinginan terakhirnya adalah: “Syahwat yang besar sekali,” yaitu: “Melihat wajah Tuhan.”⁷³⁶ Jika dicermati, terdapat kontradiksi yang unik dalam keinginan terakhir Rintrik ini, karena sebelumnya ia justru mengatakan bahwa:

Justru aku memperlihatkan Pribadi Mahatunggal yang nyata-nyatanya. Ini! Serupa permata cahaya yang jelas menyelimuti kita. Saking jelasnya hampir-hampir mata kita bisa merabanya. Kita renangi permata cahaya itu hingga kita sampai pada langitnya, pada jurangnya, pada pojoknya dan tikungannya dan kita dapati semuanya wajah Tuhan.⁷³⁷

Uniknya, tokoh Rintrik justru buta. Mungkin itu sebabnya ia mengatakan bahwa “mata kita bisa merabanya,” seperti orang buta ‘melihat’ dengan rabaannya. Tema ‘kekasih Tuhan’ ini juga muncul dalam cerita pendeknya yang lain, “Adam Ma’rifat,” sebagai berikut:

bahtera melaju terus, toko-toko meledak, siapakah kekasih Tuhan, yang embun tak sejuk, yang bunga tak kembang, Adam Ma’rifat, di pojok jalan, di pojok toko, di pojok kesenangan,

⁷³⁴ Danarto, “Armageddon,” dalam *Godlob: Kumpulan Cerita Pendek*, 75-89, oleh Danarto, 1974, cet. ke-3 (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987), 75.

⁷³⁵ Damono, Pengantar, *Godlob*, xii.

⁷³⁶ Danarto, “,” dalam *Godlob: Kumpulan Cerita Pendek*, oleh Danarto, 10-32, 1974, cet. ke-3 (Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987), 32.

⁷³⁷ *Ibid.*, 30.

bahtera melaju terus, supermarket-supermarket meledak
siapakah kekasih Tuhan, yang angin tak sepoi yang kerikil tak tajam, Adam
Ma'rifat, genangan selokan, kursi pemerintahan⁷³⁸

Contoh-contoh di atas mungkin bisa mewakili seni rohani dalam bentuk sastra, seperti penyair dan kritikus seni Prancis Guillaume Apollinaire memandang lukisan Suprematisme sebagai salah satu bentuk seni rohani.

Di sisi lain, jika kita menyelami pernyataan Hegel sesuai maksudnya yang sesungguhnya, yaitu seni sebagai ungkapan roh dan hikmat suatu bangsa seperti pada masa seni simbolik dan klasik, atau bahkan romantik, maka pernyataan bahwa seni sudah selesai dapat dibenarkan untuk saat ini. Clark menulis tentang antinomi seni modern: kapitalisme di satu sisi dan purisme di sisi lain. Dalam pandangan Clark, seni modern selalu berada di bawah bayang-bayang ketermilikan oleh dan pelayanan pada Ekonomi sebagai ideal. Suatu hal yang ironis, karena ketermilikan dan pelayanan dipandang sebagai musuh sejati modernitas.⁷³⁹ Di Indonesia, Sambodja juga mencatat keadaan sastra Indonesia 1960-an yang ditandai oleh kentalnya nuansa politik yang memecah para sastrawan ke dalam dua kubu: Lekra yang mengusung slogan 'seni untuk rakyat' dan Manikebu dengan slogan 'seni untuk seni.'⁷⁴⁰ Keterpecahan ini masih terasa dampaknya sampai sekarang, misalnya dalam bentuk 'perang sejarah' melalui penerbitan buku-buku sejarah sastra menurut versi masing-masing. Sambodja juga mencatat masih terbacanya perasaan luka dan pedih yang mendalam, bahkan dendam, yang tersirat (atau tersurat) dalam karya-karya sastra masa kini yang dihasilkan oleh para (mantan – pen.) sastrawan Lekra.⁷⁴¹ Apakah keadaan ini tak dapat dinegasi kembali?

Clark mencatat kedua-wajahan modernisme: berbalik-ke dalam (*inward-turning*) dan menjangkau-keluar (*outward-reaching*), purisme dan oportunisme, daya sentripetal dan daya sentrifugal. Ia berpendapat bahwa kegandaan ini disebabkan oleh fakta bahwa seni menemukan dirinya makin lama makin

⁷³⁸ Danarto, "Adam Ma'rifat," dalam *Adam Ma'rifat: Kumpulan Cerita Pendek*, 16-27, oleh Danarto (Jakarta: Balai Pustaka, 1982), 26-7.

⁷³⁹ T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, 1999, 2nd printing (New Haven and London: Yale UP, 2001), 8.

⁷⁴⁰ Asep Sambodja, *Historiografi Sastra Indonesia 1960-an* (Jakarta: bukupop, 2010), 3.

⁷⁴¹ *Ibid.*, 194.

mendekati batas dan berada di ambang kekosongan dan kesunyian. Para praktisi senantiasa dipaksa untuk menyadari betapa sempitnya ruang, atau substansi representasional, yang diberikan pada mereka untuk bekerja di tengah dunia barang-barang yang mengkonsumsi-segala.⁷⁴² Apakah melankolisme Clark dalam memandang seni modern tersebut meyakinkan kita akan tamatnya seni sebagai ungkapan kebenaran?

Danto mengatakan bahwa pada masa Hegel, seni telah mulai berurusan dengan prosesnya sendiri: seni tentang seni. Selanjutnya Danto menjelaskan bahwa dalam pandangan Hegel, sejarah berhenti pada kesadaran akan proses-prosesnya sendiri, atau dengan kata lain, pada pengetahuan-diri, yang bagi Hegel sama dengan kebebasan. Ketika kebebasan tercapai, sejarah berhenti.⁷⁴³ Danto sendiri berpendapat bahwa modernisme dalam seni ditandai oleh upaya pendefinisian-diri (*self-definition*): “Seni adalah X dan bukan lainnya,” yang disebut oleh Danto sebagai esensialisme yang merupakan karakteristik seni modern.⁷⁴⁴

Pertanyaan Tolstoy: “Apa seni itu?” bergema kembali pada tahun 1964, ketika Warhol memamerkan “Brillo Boxes”-nya, seperti dicatat oleh Danto. Dalam pandangan Danto, Warhol telah menunjukkan bahwa suatu karya seni tak dapat disamai oleh sesuatu yang tampak seperti karya seni tapi bukan karya seni. Maka Danto berpendapat bahwa “perbedaan antara seni dan bukan-seni terletak bukan pada kesamaan mereka – dan itu adalah semua yang terlihat oleh mata.”⁷⁴⁵ Dengan pernyataannya itu, Danto bermaksud menekankan bahwa yang lebih penting adalah membebaskan para pencipta-seni dari tugas untuk menemukan esensi seni – seperti dibebankan pada mereka oleh modernisme – dan dengan demikian mereka juga dilepaskan dari sejarah, dan memasuki zaman kebebasan. Danto menegaskan bahwa: “Seni tidak berakhir dengan tamatnya sejarah seni.”⁷⁴⁶

Dengan demikian, Danto menekankan bahwa yang berakhir adalah ‘sejarah seni,’ bukan seni itu sendiri. Maka dengan sendirinya, seni – yang telah

⁷⁴² Ibid., 407.

⁷⁴³ Arthur C. Danto, “Narratives of the End of Art,” *Grand Street* vol. 8 no. 3 (1989): 179.

⁷⁴⁴ Ibid.

⁷⁴⁵ “the difference between art and non-art cannot rest in what they have in common-and that will be everything that strikes the eye.” Ibid., 180.

⁷⁴⁶ “Art does not stop with the end of art history.” Ibid., 181.

dibebaskan dari kewajibannya untuk mendefinisikan dirinya sendiri – dapat berfokus lagi pada penciptaan yang dipimpin oleh kebebasan daya khayal untuk kembali berupaya mengungkapkan kebenaran. Dengan begitu, kita dapat mengatakan bahwa keadaan di mana seni tidak lagi menjadi ungkapan roh atau hikmat suatu masyarakat masih dapat dinegasi kembali. Keresahan akan kedangkalan, kemerosotan moral, permisivisme, dan kegamangan nilai, merupakan indikasi perlunya suatu momen kebangkitan baru, seperti sudah dimulai bahkan sejak awal abad ke-20. Apakah kerinduan semacam ini juga ada dalam dunia seni Indonesia?

Trisno Sumardjo mengkritik orang-orang yang dalam pandangannya:

tidak berani melakukan perubahan dalam kehidupan semasyarakat; banyak yang hanya mengulang-ulang apa yang sudah ada, agar aman tak mempertaruhkan apa-apa dalam penghidupan yang telah stereotip.⁷⁴⁷

Ia juga menegaskan bahwa seni adalah bentuk kerohanian yang dapat ‘menjiwai masyarakat’ dan secara timbal-balik juga ‘dijiwai oleh masyarakat.’ Dalam perkataan Trisno Sumardjo:

Mengolah kerohanian itu dalam bentuk kesenian, hidup manusia Indonesia Baru bertalian dengan cita yang mendasari pekerjaannya, tapi ia pun tak lepas dari keadaan sekelilingnya, tegasnya masyarakat. Masyarakat bisa menjiwai cita serta amalannya dan sebaliknya si seniman bisa menjiwai masyarakat dengan daya ciptanya. Hasilnya mungkin penerusan pada pengolahan lebih lanjut atas kebudayaan, mungkin pembinaan tradisi baru.⁷⁴⁸

Tampaklah bahwa kerinduan dan optimisme akan kebangkitan seni selalu ada di berbagai tempat dan budaya. Dengan demikian, kita dapat meyakini pentingnya momen kebangkitan baru itu bagi seni. Seni, yaitu seni rohani yang bertujuan mengungkapkan mutlak pada kesadaran, dapat mengambil perannya kembali. Untuk itu, seni harus kembali ke akarnya, yaitu pada gagasan sebagai keseluruhan yang memungkinkan bagian-bagiannya ada.

⁷⁴⁷ Trisno Sumardjo, “Apa Pentingnya Seni Lukis Modern bagi Kita?” dalam *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*, 41-6, penyunting Aminudin TH Siregar dan Enin Supriyanto (Jakarta: Nalar, 2006), 41-2.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, 42.

4.4.2 Bagian terhadap Keseluruhan

Seni rohani bersumber dari pengenalan akan Allah. Untuk memungkinkan lahir kembalinya suatu langgam seni rohani, maka kesadaran harus kembali pada pencariannya akan mutlak, dan pada kerinduannya untuk mewujudkan ananta sebagai indah konkret dalam seni. Kodrat manusia sebenarnya tetap sama dari masa ke masa, dan pertanyaan yang sama selalu terulang kembali dalam ragamnya masing-masing. “Tak ada sesuatu yang baru di bawah matahari”, kata Pengkhotbah.⁷⁴⁹ Jika Pythagoras mengangkat bilangan ke tingkat ilahi, maka hingga saat ini pun mistisisme bilangan masih berkembang. Perdebatan tentang irisan kaca, di antaranya, diwarnai juga oleh kecenderungan pada pesona mistisisme bilangan ini. Jika prosaisme dan kearbitrarian pada akhirnya memecah seni simbolik, klasik, dan romantik, maka kehausan yang sama akan keindahan ilahi juga bisa mendorong lahirnya langgam seni yang baru.

Seni rohani ini, yang perjalanannya sudah dimulai sejak seni simbolik, seni klasik, hingga seni romantik, mendapatkan ilhamnya, gagasannya, dari Allah. Hubungan antara kesadaran dengan Allah sebagai roh takhingga mutlak itulah yang diwujudkan kembali bagi kesadaran melalui seni. Filsafat mungkin bisa memuaskan nalar dalam pencariannya akan takhingga, tapi nalar seringkali berada di belakang intuisi dan daya khayal dalam mengungkapkan konsep-konsepnya. Terlebih lagi, gagasan sebagai indah dalam rupa indrawi, yang dapat dipersepsi oleh indra dan dengan demikian ‘dialami,’ adalah tugas khusus seni. Filsafat bisa menelaah makna ‘indah’ selama berabad-abad. Konsepsi tentang indah dapat diperdebatkan sepanjang waktu tanpa pernah dialami. Tapi seorang Kahlil Gibran, dengan bakat dan jeniusnya, dapat mempersembahkan makna indah pada kesadaran dalam wujud konkret yang indah,⁷⁵⁰ sehingga indah dapat dialami. Karena itu, seni dan filsafat harus berjalan bersama-sama lagi, seperti pada seni romantik.

Kesadaran tidak perlu menunggu pewahyuan baru dalam sejarah untuk membangkitkan kembali suatu seni rohani. Ia hanya perlu memurnikan kembali hubungannya dengan yang ilahi, dan mewujudkannya sebagai indah dalam seni.

⁷⁴⁹ Pengkhotbah 1:9b.

⁷⁵⁰ Lihat kutipan karya Gibran, “Before the Throne of Beauty” pada awal Bab 2.

Pemurnian kembali gagasan dalam seni inilah yang akan membangkitkan kembali seni rohani dan kedudukannya sebagai ungkapan takhingga dalam wujud artistik konkretnya. Sebagai bagian yang bergantung pada keseluruhan, kesadaran perlu mengenali kembali posisi dan hubungan-hubungannya di dalam ananta, baik hubungan vertikalnya dengan keseluruhan, yaitu ananta itu sendiri, maupun selanjutnya, hubungan horisontalnya dengan bagian-bagian yang lain di dalam ananta.

4.4.3 Bagian terhadap Bagian

Hegel berpendapat bahwa kebenaran tidak bisa ada kalau ia tidak menjadi kebenaran bagi seseorang atau sesuatu. Pandangan ini sejajar dengan pendapatnya yang ditulis dalam bagian awal Bab yang sangat terkenal dalam *Phenomenology of Spirit*, yaitu “Masterdom and Slavery” (“Herrschaft und Knechtschaft”), bahwa:

Kesadaran-diri ada pada-dan-bagi-dirinya ketika (dan karena) ia ada pada-dan-bagi-dirinya **untuk-yang-lain**; yaitu bahwa, ia ada hanya sebagai sesuatu yang **dikenali**.⁷⁵¹

Konsep ini disebut oleh Hegel sebagai kesatuan-dalam-keduaan (*unity-in-duality*, *Einheit der seiner Verdopplung*) atau Konsep Ananta (*Concept of Infinity*).⁷⁵² Kainz menjelaskan bahwa *Undendlichkeit* di sini bukanlah takhingga matematis, tapi takhingga sejati yang dijelaskan Hegel, yaitu: “meliputi kehadiran bagi diri dalam diri-lainnya atau (diungkapkan sebagai proses) dalam menghampiri diri dalam diri-lainnya.”⁷⁵³

Kebutuhan akan pengenalan atau penghargaan (*recognition*) itu mendorong terjadinya pertarungan hidup-mati antara kesadaran dan diri-lainnya. Pertarungan itu menghasilkan konsekuensi tragis, yaitu bahwa kesadaran-diri harus berkompromi dan menerima penghargaan satu-sisi dalam hubungan Tuan-

⁷⁵¹ *Self-Consciousness exists in-and-for-itself while (and because) it exists in-and-for-itself for-another; that is, it exists only as something recognized.* Hegel, *Phenomenology*, trans. Kainz, §178, 50.

⁷⁵² Ibid.

⁷⁵³ “consists in being present to oneself in one’s other or (expressed as process) in coming to oneself in one’s other.” Hegel, *Encyclopaedia*, §94 sebagaimana dikutip dalam Kainz, Note, *Phenomenology*, by Hegel, 50.

Hamba. Hubungan ini berjalan sampai akhirnya ia tiba pada keselarasan dalam suatu momen pembalikan yang ironis.⁷⁵⁴

Filsafat Hegel tentang diri-lain (*the other, Andern*) ini juga mempengaruhi pemikiran selanjutnya dalam filsafat, misalnya melalui filsafat pos-strukturalisme Jacques-Marie Emile Lacan. Winnubst mengutarakan bahwa Konsep (*Begriff*) Hegel ini dilanjutkan – diwujudkan dan sekaligus diburaikan (*embodied and disembodied*) – oleh Lacan dalam konsepnya tentang *phallus*.⁷⁵⁵ Pada Lacan, perkembangan hubungan kuasa taksetangkup (*assymetrical power relation*) antara Tuan dan Hamba ini juga mempengaruhi konsepnya tentang hubungan antara psikoanalisis dan pasiennya.⁷⁵⁶

Pandangan Lacan tentang diri-lain (*the Other*) ini, yang secara sekilas bertentangan dengan pandangan Levinas tentang wajah liyan (*the Other*) sebagai pengalaman etis, dibahas oleh Hans-Dieter Gondek. Ia berpendapat bahwa:

Satu hal, dalam setiap kasus, adalah sama pada psikoanalisis menurut Lacan dan pada etika liyan menurut Levinas: penekanan pada taksetangkup dalam pengalaman dengan liyan, tak hanya sebagai gambaran titik awal, yaitu, sebagai suatu keadaan yang harus dilampaui dan menjadi kesatuan lebih tinggi atau timbal-balik setimbang, tapi lebih sebagai suatu keadaan mendasar yang taktereduksi dan dinilai positif dalam setiap sikap etis terhadap liyan.⁷⁵⁷

Dengan demikian, patut diduga bahwa filsafat Hegel – yang banyak dipandang sebagai pemikir konseptual *par excellence*⁷⁵⁸ – tentang dialektika tuan-hamba (*master-slave dialectics*) juga memasuki filsafat posmodern. Smith mencatat pengaruh Hegel pada pos-strukturalisme Prancis melalui Alexandre Kojève dan

⁷⁵⁴ Kainz, *Argument, Phenomenology*, by Hegel, 49.

⁷⁵⁵ Shannon Winnubst, "Exceeding Hegel and Lacan: Different Fields of Pleasure within Foucault and Irigaray," *Hypatia* 14, No. 1 (Winter, 1999), 15.

⁷⁵⁶ Robert Wicks, *Modern French Philosophy: From Existentialism to Postmodernism* (Oxford: Oneworld Publications, 2003).

⁷⁵⁷ *One thing, in any case, is common to psychoanalysis according to Lacan and to the ethics of the Other according to Levinas: the emphasis on asymmetry in the experience of the Other, not only as a description of the starting point, that is, as a condition which is to be sublimated into a higher unity or a balanced reciprocity, but rather as an irreducible and positively valued fundamental condition of any ethical attitude whatsoever toward the Other.* Hans-Dieter Gondek, "Cogito and Séparation: Lacan/Levinas," trans. Angela Esterhammer, *JEP European Journal of Psychoanalysis* 2 (Fall 1995-Winter 1996).

⁷⁵⁸ Winnubst, "Exceeding Hegel," 14.

Jean Hyppolite yang kemudian diteruskan oleh Derrida.⁷⁵⁹ Selain Derrida, tokoh pos-strukturalis lain yang banyak membahas Hegel adalah Paul de Man, antara lain kajiannya mengenai simbol dalam estetika Hegel.⁷⁶⁰

Melalui proses dialektis, pertarungan hidup-mati antara kesadaran dan diri-lain, hubungan kuasa taksetangkup, akhirnya dapat dicapai keselarasan dalam hubungan antara keduanya. Proses dialektis ini telah ditelusuri dalam langgam-langgam seni simbolik, klasik, dan romantik, sampai akhirnya kesadaran menemukan gagasan layak bagi seni, yaitu gagasan yang sejatinya rohani. Dengan demikian, seni rohani juga merupakan ungkapan hubungan antara bagian dan bagian, atau antar manusia. Seni romantik tidak hanya mewujudkan hubungan vertikal dengan ananta, tapi juga hubungan horisontal dengan sesama yang dijiwai oleh nilai-nilai ananta, misalnya kasih dan kesetiaan. Hubungan antara kesadaran dan kesadaran lain merupakan suatu momen yang pengungkapannya dalam seni rohani juga dapat membangkitkan seni dan menempatkannya kembali pada kedudukan layaknya.

Bagaimana dengan tesis Hegel bahwa yang sejatinya rohani tak dapat diwakilkan secara selayaknya dan semadinya oleh yang indrawi? Jika indah ideal dalam pengertian indrawi sulit dicapai lagi oleh seni yang gagasannya sepenuhnya rohani, maka definisi itu perlu ditelaah kembali. Hegel mengatakan bahwa puisi adalah bentuk paling tepat bagi seni romantik, karena wujud indrawinya sangat minimal. Ia tidak membutuhkan warna, atau cadas, atau cahaya, atau bahkan suara. Yang dibutuhkannya hanyalah pikiran dan daya khayal, karena kita dapat mengingat kembali puisi yang pernah kita baca atau dengar, dan mengalami kembali keindahannya. Tentunya tetap diperlukan adanya suatu medium untuk membawa puisi itu pertama kalinya pada kesadaran. Tapi hal ini menunjukkan bahwa medium indrawi itu hanya merupakan sarana untuk membawa keindahan gagasan pada kesadaran. Dengan demikian, indah ideal tetap dapat dicapai secara rohani. Dalam hal ini, justru persyaratan bagi seni seperti

⁷⁵⁹ John H. Smith, "U-topian Hegel: Dialectic and Its Other in Poststructuralism," *the German Quarterly* 60, No. 2 (1987): 238-40.

⁷⁶⁰ Lihat Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's 'Aesthetics'," *Critical Inquiry* 8, No. 4 (1982): 761-75.

yang ditekankan oleh Hegel, yaitu bahwa di dalam seni, yang indrawi dirohanikan dengan cara menampilkan yang rohani secara indrawi.

4.5 Intisari: Roh Hingga Menggapai Ananta dalam Seni Rohani

Ananta sebagai takhingga sejati harus dibedakan dari takhingga negatif, yaitu proses negasi takhingga yang tak pernah dapat melengkapkan dirinya dan mencapai tujuannya. Jika bagi Agustinus, matematika dapat menjelaskan konsep takhingga, maka bagi Hegel konsep takhingga matematis itu adalah takhingga palsu, atau takhingga negatif. Tapi dipandang sebagai suatu dialektika tersendiri, memang takhingga matematis adalah penjelasan bagi ananta, yaitu pada momen kedua sebagai diferensiasi. Ananta dapat dipandang sebagai momen ketiga yang telah menegasi kembali takhingga matematis.

Ananta, dalam pengertian Hegel, adalah kesatuan takhingga dan hingga yang dipandang sebagai suatu keseluruhan. Keseluruhan ini adalah suatu *totum*, yaitu keseluruhan yang memungkinkan bagian-bagiannya; bukan suatu kompositum, yaitu keseluruhan yang dibentuk oleh bagian-bagian atau bagian yang memungkinkan keseluruhan. Sebagai suatu *totum*, hubungan-hubungan di dalam ananta adalah hubungan internal di dalam dirinya. Ia adalah cukup-diri dan tidak memerlukan penjelasan dari luar dirinya.

Perjalanan kesadaran sendiri sebagai roh dalam pengenalannya akan roh mutlak dapat dilihat pada pantulannya dalam seni simbolik, seni klasik, dan seni romantik. Pada seni simbolik, kesadaran mengenal hubungannya dengan mutlak dalam kesatuan segera atau kesatuan embrionik. Wujud hubungan itu adalah universal alami pada seni simbolik. Gagasan abstrak diwujudkan melalui objek-objek alam dalam kesatuan segera, yang membuat keduanya saling asing dalam kesatuan itu. Ananta sebagai keseluruhan takhingga dan hingga dalam seni simbolik masih belum mencapai bentuk sejatinya, karena sebagai kesatuan taksejati, takhingga belum menjadi keseluruhan yang meliputi hingga sebagai bagian dirinya.

Pada momen seni klasik, kesadaran telah mengenal dirinya sebagai kesadaran-diri. Ia adalah roh yang merupakan wujud layak bagi mutlak. Momen ini adalah momen diferensiasi, di mana kesadaran membedakan diri yang telah

dikenalnya sebagai roh hingga dari mutlak yang adalah roh takhingga. Di sisi lain ia membutuhkan konfirmasi dari takhingga sebagai diri lainnya. Maka wujud seni klasik adalah partikular manusiawi. Gagasan dan rupa indrawi dalam seni klasik sudah mencapai wujud ideal, dalam arti hubungan antara keduanya sudah terwujud secara selayaknya, selaras dan seturut. Maka ananta pada momen seni klasik adalah keseluruhan takhingga dan hingga yang berada pada tahap partikular, yaitu bahwa gagasan universal sudah menjadi konkret dalam wujud partikularnya. Dengan demikian seni klasik adalah puncak keindahan wakilan indrawi dalam seni.

Pada seni romantik, kekurangan pada gagasan yang dialami oleh seni klasik dapat diatasi, karena gagasan pada seni romantik tak lagi berasal dari daya khayal semata-mata, tapi dari sejarah, yaitu sejarah penebusan oleh Kristus. Seni romantik merupakan puncak keindahan gagasan rohani. Pada momen ini, yaitu tahap re-integrasi, universal dan partikular dipersatukan kembali, dan mewujudkan dalam individual rohani. Kesadaran telah berkembang menjadi Nalar yang mampu melihat secara keseluruhan, bukan hanya bagian-bagian secara analitis, maka ananta pada tahap seni romantik adalah ananta sejati. Hubungan antara kesadaran sebagai Nalar dengan roh takhingga merupakan hubungan antara bagian dengan keseluruhan secara utuh.

Setelah seni romantik, Hegel mendeklarasikan tamatnya seni, yaitu seni sebagai ungkapan mutlak. Seni dalam ada sejatinya adalah masa lampau. Masa kini dan masa depan adalah milik filsafat. Pernyataan ini masih bisa digugat kembali, mengingat dialektika dan perkembangan baru selalu dimungkinkan, seperti tercermin juga dalam perjalanan seni, sejak simbolik hingga romantik. Kebangkitan kembali seni rohani diperlukan dan dimungkinkan, mengingat kondisi masa ini yang menumbuhsururkan kedangkalan. Di sisi lain, peluang terbuka bagi kebangkitan kembali seni rohani, karena mulai timbul kegamangan dalam menyikapi berbagai kecenderungan eksterioritas pada manusia. Pada saat itulah seni rohani dapat bangkit kembali dengan gagasan yang dimurnikan kembali dan wakilan indrawi yang benar-benar dirohanikan. Dengan demikian kita tak perlu hidup dalam zaman *post art mortuum*.

Seni rohani seharusnya mendapatkan gagasannya dari pengenalan akan Allah dan mewujudkan hubungan vertikal itu dalam rupa artistik indrawinya. Hubungan proporsional antara Allah sebagai mutlak dan ananta ditampilkan dalam wujud keindahan seni, yaitu dalam laras dan keseturutannya dengan gagasan rohani. Hubungan antara bagian dan keseluruhan yang terwujud secara proporsional di dalam seni rohani akan mewujudkan lagi keindahan seni. Selain itu, seni rohani juga merupakan pengungkapan bagi hubungan antar bagian, yaitu hubungan antar manusia, antara kesadaran yang satu dan kesadaran lain dalam upaya mendapatkan pengetahuan mutlak. Sebagaimana hubungan antara kesadaran dan ananta, demikian seharusnya hubungan antar kesadaran. Jika wujud konkretnya dalam rupa artistik seni dapat menampilkan proporsi yang selaras dan seturut dengan gagasan itu, indah dalam seni dapat dialami pula.

Walaupun begitu, patut diingat bahwa dialektika adalah suatu proses yang tidak pernah berhenti pada satu momen. Pergulatan yang terus terjadi antara subjek dan objek dalam kesadaran adalah dialektika yang dinamis. Seperti juga dialektika seni sebelumnya tidak berhenti pada seni klasik, walaupun ia dianggap sudah mencapai Ideal, maka hubungan antara gagasan dan bentuk, keseluruhan dan bagian, serta antar bagian dalam seni rohani pun juga akan mengalami proses dinamis serupa. Seperti juga Nalar yang dalam proses dialektis dipandang telah mencapai afirmasi dalam pemikiran filsafati, yaitu pengetahuan mutlak, ternyata dalam perkembangannya pun terus bergolak dan mengalami dialektika dan perpecahannya kembali, yang mungkin kelak akan dinegasi kembali.

BAB 5 PENUTUP: INDAH, KONKRET, ANANTA

Filsafat, sebagai *pemikiran* tentang dunia, selalu datang setelah realitas menyelesaikan proses pembentukan dan mencapai kedewasaannya Ketika filsafat melukiskan warna kelabunya di atas yang kelabu, suatu langgam kehidupan sudah menjadi tua dan tak dapat disegarkan kembali oleh gambaran filsafat, ia hanya dapat dipahami. Burung Hantu Minerva baru mengepakkan sayapnya menjelang petang.

— G.W.F. HEGEL⁷⁶¹

Kutipan di atas, yang berasal dari prakata Hegel pada *Philosophy of Right*, secara tepat menggambarkan peran filsafat dalam kehidupan. Filsafat tidak dapat menyegarkan kembali, apalagi mendahului, suatu langgam kehidupan. Demikian pula filsafat seni Hegel yang memotret langgam-langgam seni partikular: seni simbolik, seni klasik, dan seni romantik, serta menjelaskannya sebagai konsep yang terpahami. Pada saat Hegel datang dengan filsafat seni itu, ia sendiri mengatakan bahwa seni adalah milik masa lampau.

Dalam pembahasan terdahulu telah diuraikan perjalanan kesadaran untuk memahami takhingga sebagai gagasan indah dalam seni dan mewujudkannya melalui rupa artistik indrawi. Jika kesatuan antara isi rohani dan rupa indrawi itu adalah indah Ideal, maka kesatuan antara takhingga dan hingga adalah ananta dalam seni. Bagian Penutup ini akan merangkum hasil-hasil penelitian yang diuraikan dalam Bab-Bab sebelumnya, serta mencoba memberikan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan yang dirumuskan pada awal perjalanan penelitian ini.⁷⁶²

⁷⁶¹ *Philosophy, as the thought about the world, always comes on the scene just after reality has completed its formative processes and reached maturity When philosophy paints its grey on grey, a style of life has already become old and cannot be rejuvenated by philosophy's depiction, but only understood. The Owl of Minerva only takes wing at the approach of twilight.* G.W.F. Hegel, *Hegel's Philosophy of Right*, trans. T.M. Knox (Oxford: Oxford UP, 1967) sebagaimana dikutip dalam Kainz 1994, xix.

⁷⁶² Lihat hal. 43.

5.1 Indah Sejati: Bukan Sekedar Ketepatan Matematis

Tulisan ini diawali dengan mengulang pertanyaan Tolstoy: “Apa seni itu?” Dari antara pandangan tentang seni, sejak awal posisi yang diambil adalah pandangan metafisis tentang seni, yaitu seni yang memiliki ada ontologis. Sebagai konsekuensi pandangan ini, maka indah tak dapat dipisahkan dari seni. Seni berada dalam satu wilayah dengan agama dan filsafat, dengan satu sasaran yang sama, yaitu pengetahuan mutlak atau takhingga. Sebagai ada ontik, seni memiliki tujuan pada dirinya, bukan sebagai sarana untuk mewujudkan tujuan sesuatu yang lain di luar dirinya. Tujuan sejati seni untuk mengungkapkan gagasan, yaitu gagasan tentang mutlak, *qua* indah melalui wakilan artistik indrawi. Maka indah dalam seni ditentukan oleh gagasan yang merupakan isi seni.

Hegel menempatkan keindahan seni jauh di atas keindahan alam, karena keindahan seni adalah keindahan yang lahir dari dan dilahirkan kembali oleh akalbudi. Sejalan dengan tujuan seni sebagai pengungkapan mutlak dalam wujud konkret artistik indrawi, maka hanya roh atau akalbudi (*Geist*) yang cakap untuk mengungkapkannya. Maka seni, sejatinya adalah rohani. Pada seni, yang indrawi dirohanikan, yaitu melalui pewujudan yang rohani secara indrawi. Posisi ini dapat dibandingkan dengan pengharapan Kant dalam *Critique of Judgment*, yaitu untuk mengalihrupakan dunia alami menjadi ‘dunia moral’ yang berpusat pada kebebasan manusia. Jika Kant berbicara tentang postulat dan universal abstrak, maka Hegel menjadikannya sesuatu yang konkret.

Indah dalam seni hanya dapat dicapai ketika gagasan memperoleh wakilan artistik indrawi yang semadyanya sehingga gagasan memperoleh wujud konkretnya. Untuk dapat diwujudkan secara konkret dalam rupa artistik, gagasan haruslah layak dan konkret. Tanpa terpenuhinya kedua syarat itu dalam gagasan, indah sejati tidak bisa dicapai. Gagasan adalah keseluruhan bagi suatu karya seni, maka keindahannya ditentukan oleh hubungan-hubungan antara keseluruhan dan bagian yang diwujudkan dalam proporsi karya seni itu.

Proporsi dalam karya seni sebenarnya merupakan pewujudan hubungan-hubungan antara gagasan dan bentuk indrawi sebagai keseluruhan dan bagian dalam satu kesatuan. Maka gagasan indah *qua* indah menjadi Ideal ketika ia mendapatkan wujud konkretnya dalam wakilan artistik indrawi yang proporsional.

Dengan demikian, proporsi dalam seni tidak bisa dipandang sebagai pertama-tama ketepatan ukuran matematis. Sebagaimana Hegel mengatakan bahwa nalar, melalui filsafat, hanya menyapukan warna kelabu di atas yang kelabu, demikian pula kaidah proporsi matematis dalam teori seni adalah abstraksi nalar atas hubungan-hubungan proporsional yang diwujudkan dalam seni oleh intuisi dan daya khayal. Maka kaidah proporsi harus dipandang terutama sebagai konsep yang menjelaskan pemahaman mengenai hubungan antara gagasan dan wakilan indrawi dalam rupa artistik seni.

Dengan demikian, pertanyaan penelitian pertama, yaitu: “Apakah keindahan suatu karya seni dapat didaku sebagai hasil penerapan kaidah proporsi pada wakilan indrawi dalam proses penciptaannya; atau apakah proporsi suatu karya seni dihasilkan oleh akalbudi seniman yang menangkap gagasan indah *qua* indah yang menjadi isi karya seni tersebut?” dapat dijawab. Keindahan suatu karya seni tidak dapat dihasilkan melalui penerapan langsung kaidah proporsi matematis pada bentuk-bentuk indrawi tanpa memperhatikan hubungan proporsional antara isi rohani dan wakilan indrawinya. Penciptaan suatu karya seni membutuhkan keutuhan akalbudi, bakat dan jenius seniman untuk menangkap gagasan rohani yang merupakan isi karya seni tersebut dan memberinya rupa indrawi semadinya.

5.2 Universal Konkret: Keseluruhan dan Bagian

Irisan kaca, sebagai kaidah proporsi yang dipandang memiliki nilai artistik tinggi tapi sekaligus juga subjek yang kontroversial, baik dalam seni maupun matematika, juga memiliki berbagai kualitas yang membuatnya memenuhi syarat untuk ditelaah dialektikanya dalam langgam-langgam seni partikular. Yang pertama, irisan kaca, melalui pentagram, dapat ditelusuri sampai pada masa Babilonia dan terus ada pada masa Plato, abad pertengahan, Renaisans, dan eksis hingga kini. Yang kedua, pada irisan kaca terdapat kualitas ‘kebaruan’ yang merangsang keingintahuan dan membuatnya senantiasa menarik untuk diteliti.

Irisan kaca didenotasikan sebagai ϕ atau phi dan memiliki kelindan geometris dengan ke-lima padatan Platonik: tetrahedron, oktahedron, kubus, ikosahedron, dan dodekahedron, maupun bentuk-bentuk turunannya. Euclid

mendefinisikan irisan kencana sebagai ‘pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata,’ sedemikian sehingga sebagaimana keseluruhan terhadap bagian terbesar, demikian bagian terbesar terhadap bagian terkecil. Sebagai bilangan irasional, nilainya adalah $1,618\dots$ dan berkelindan erat dengan deret Fibonacci.

Walaupun irisan kencana, dalam bentuk pentagram dan pentagon telah dikenal oleh orang Babilonia, Mesopotamia, dan Mesir kuno, tidak ditemukan bukti bahwa mereka telah mengenalnya sebagai kaidah proporsi. Dalam langgam seni simbolik, wujud konkret bagi gagasan merupakan kesatuan taksejati, di mana gagasan abstrak diwakilkan dalam rupa objek-objek alami sebagai simbol-simbol segera dengan proporsi yang digelembungkan dalam upaya mencapai sublim. Sublim sejati tak tercapai, karena proporsi itu lebih menghasilkan kemewahan, kebesaran, kekuatan, dan sebagainya. Baru pada seni simbolik sublim, objek-objek alam digunakan sebagai simbol untuk mewakili gagasan tentang takhingga yang tak tergapai oleh hingga. Inilah puncak seni simbolik, tapi hubungan antara keseluruhan dan bagian masih tetap merupakan keterasingan. Proporsi irisan kencana juga tidak dijumpai pada arsitektur, yang menurut Hegel adalah bentuk sejati seni simbolik.

Pada seni klasik, irisan kencana sebagai konsep matematika telah terbentuk dengan baik, tapi tidak ditemukan konsep irisan kencana sebagai kaidah proporsi pada seni. Telaah terhadap seni simbolik menunjukkan bahwa dipandang dari hubungan-hubungan antara gagasan sebagai keseluruhan dan wakilan indrawi sebagai bagian, proporsi irisan kencana telah diterapkan pada seni klasik. Patung-patung dewa-dewi Yunani menunjukkan hubungan proporsional yang laras dan setangkup antara gagasan dan wakilan indrawinya. Ideal yang dicapai oleh seni klasik Yunani memang menunjukkan hubungan antara gagasan dengan wakilannya yang seturut dan semadyanya. Kesatuan yang dicapai adalah kesatuan potensial, karena gagasan belum benar-benar merupakan gagasan konkret sejati.

Namun, sekalipun Phidias merupakan inspirasi dalam penggunaan simbol phi bagi irisan kencana, dan ia sering didaku sebagai menerapkan irisan kencana pada karya-karyanya, tidak ditemukan bukti ataupun dokumentasi tertulis yang bisa menguatkan posisi tersebut. Mengingat irisan kencana memang belum dijadikan kaidah proporsi pada seni pada masa Yunani kuno, maka daku

kedekatan proporsi pada berbagai karya seni klasik Yunani, termasuk kuil Parthenon yang terkenal, lebih tepat dipandang sebagai jenius para seniman dan arsitek yang lebih dulu, melalui intuisi dan daya khayalnya, sanggup menerjemahkan hubungan antara gagasan dan bagian secara proporsional, jauh sebelum nalar menjelaskannya sebagai konsep.

Pada seni romantik, irisan kaca telah menjadi konsep proporsi yang terkenal sejak Luca Pacioli mendeklarasikannya sebagai proporsi ilahi. Sekalipun demikian, penggunaan irisan kaca sebagai kaidah proporsi praktis tidak didorong oleh Pacioli. Dalam hal ini, Pacioli telah menempatkan irisan kaca pada tempatnya yang seharusnya, yaitu sebagai konsep yang menjelaskan hubungan antara gagasan rohani dalam seni dengan wakilan indrawinya. Dalam hal ini, penamaannya sebagai proporsi ilahi dapat dijelaskan. Dalam seni romantik sendiri, hubungan antara gagasan yang telah mencapai puncak kesempurnaannya dengan wakilan indrawinya merupakan kesatuan sadar antara kodrat manusia dan kodrat ilahi. Proporsi irisan kaca terwujud dalam hubungan antara keseluruhan dengan bagian-bagiannya. Terdapat berbagai daku mengenai penerapan sengaja irisan kaca pada karya-karya seni romantik, namun tidak semuanya dapat dibuktikan secara meyakinkan. Kalaupun ada penerapan yang memang disengaja, ketepatan ukuran matematis proporsi irisan kaca tampaknya bukanlah tujuan. Sekali lagi, irisan kaca sebagai kaidah proporsi memang lebih tepat dipandang sebagai konsep daripada resep, baik dalam produksi maupun apresiasi karya seni.

Dengan demikian, pertanyaan penelitian kedua: “Apakah momen-momen dialektis irisan kaca pada seni simbolik, seni klasik, dan seni romantik menunjukkan adanya tahap-tahap pemurnian gagasan sebagai isi seni yang konkret dan hadir?” dapat pula dijawab. Dialektika irisan kaca pada langgam-langgam seni simbolik, klasik, dan romantik merupakan perjalanan kesadaran dalam upaya memahami takhingga mutlak yang merupakan isi rohani seni. Proses pemurnian gagasan dalam seni, seperti tampak pada dialektika hubungan proporsional antara gagasan dan bentuk artistik indrawi mulai dari seni simbolik, klasik, dan romantik, menunjukkan adanya proses dialektis pada gagasan. Nalar yang memahami hubungan-hubungan proporsional pada seni dalam forma

ruangwaktu kemudian mengabstraksinya dan memberinya bentuk bilangan dan geometri, yaitu irisan kaca sebagai kaidah proporsi matematis.

Ketika gagasan takhingga diwujudkan dalam rupa indrawi hingga oleh akalbudi sehingga yang indrawi dirohanikan, maka seni memiliki hubungan-hubungan cukup-diri dan terjelaskan oleh hubungan-hubungan di dalam dirinya. Ketika akalbudi mampu mewujudkan kesatuan antara isi rohani layak dengan rupa artistik semadinya yang menunjukkan hubungan proporsional antara keduanya, maka ketika itulah ananta terwujud dalam seni.

5.3 Subjektivitas Ananta: Satunya Aku dan Diri-Lain

Ananta, sebagai takhingga sejati dalam pengertian sebenarnya, yaitu bahwa tak ada yang menegasinya dan tak ada di luar dirinya yang membatasinya, dibedakan dengan takhingga matematis. Menurut Hegel, takhingga matematis adalah proses negasi takhingga dan tak pernah mencapai pemenuhan dirinya. Akibatnya, ia selalu mencari penjelasannya dalam diri-lainnya, yaitu yang hingga. Sebaliknya, ananta adalah keseluruhan yang meliputi takhingga dan hingga serta hubungan-hubungan di dalam dirinya, dengan demikian tak ada yang menegasinya dan tak ada yang membatasi di luar dirinya, karena ia tidak mencari penjelasan dari sesuatu di luar dirinya.

Perjalanan dialektis kesadaran dimulai dari seni simbolik, di mana kesadaran dan takhingga masih berada pada tahap kesatuan embrionik. Tahap ini adalah tahap afirmasi, tapi keduanya masih saling asing dalam kesatuan segera itu. Dalam seni klasik, kesadaran adalah kesadaran-diri yang telah mengenal dirinya sebagai roh hingga dalam hubungannya dengan roh takhingga. Tahap ini merupakan momen diferensiasi, di mana kesadaran membedakan dirinya dengan takhingga, sekaligus mencari penjelasan adanya di dalam takhingga.

Tahap berikutnya dalam seni romantik adalah momen re-integrasi, kesadaran sebagai nalar menegasi kembali apa yang dinegasinya pada momen sebelumnya. Negasi atas negasi ini merupakan afirmasi, sehingga ia berada dalam kesatuan sadar dengan yang lainnya, yaitu dengan takhingga. Kesatuan antara kesadaran sebagai roh hingga dengan gagasan sebagai roh takhingga ini merupakan subjektivitas ananta, yaitu universal dan partikular yang telah

mencapai momen re-integrasi dan merupakan afirmasi satu sama lain. Dalam seni, ananta diwujudkan sebagai kesatuan antara kesadaran dan takhingga dalam bentuk hubungan vertikal manusia dan Allah, serta sebagai kesatuan antara kesadaran dan diri-lain dalam bentuk hubungan horisontal antar manusia.

Pertanyaan ketiga dalam penelitian ini adalah: “Apakah pengetahuan mengenai takhingga dimungkinkan untuk diperoleh melalui momen-momen dialektis akalbudi dalam seni?” Jawaban atas pertanyaan ini berkelindan dengan pemurnian gagasan dalam seni. Hanya jika pemurnian gagasan terjadi dalam sejarah seni simbolik sampai seni romantik, maka dapat dikatakan bahwa kesadaran berdialektika dalam seni dan meraih pemahaman akan takhingga sebagai gagasan dalam seni melalui momen-momen dialektisnya. Pemahaman ini kemudian diwujudkan oleh nalar dalam bentuk kaidah proporsi matematis. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa melalui seni, nalar meraih pemahaman akan yang rohani.

5.4 Tamatnya Seni, Mulainya Seni

Jika setelah seni romantik, Hegel mengumumkan berakhirnya seni sebagai ungkapan kebenaran ilahi dan dengan demikian dimulainya filsafat (modern), maka perjalanan dialektika seni menunjukkan bahwa harapan akan perkembangan baru, momen-momen dialektis baru selalu ada. Dalam zaman posmodern yang penuh dengan relativitas nilai ini, seni sebagai ungkapan mutlak justru dapat menjadi pemenuhan kebutuhan batin manusia yang kian gamang dalam keterombang-ambing nilai. Seni telah membuktikan dirinya mampu mengungkapkan apa yang belum mampu dijelaskan oleh nalar, maka tak ada alasan untuk tak mempercayainya ketika nalar pada zaman posmodern ini tak lagi mampu menjelaskan beragam fenomena dengan memuaskan. Keterpecahan narasi tak seharusnya mencegah seni rohani untuk meraih kembali tempatnya yang layak, sebagaimana telah disediakan oleh filsafat Hegel baginya.

Panggilan seni adalah mengungkapkan gagasan indah *qua* indah dalam rupa artistik indrawi. Dalam seni, pengetahuan akan objek diungkapkan sebagai partikular indrawi yang dapat dipersepsi oleh indra dan, mengutip Kant, menimbulkan harapan akan kebenaran nilai-nilai universal. Keindrawiannya

inilah yang menjadi kekuatan, sekaligus kelemahan, seni sebagai ungkapan kebenaran rohani. Dengan demikian, seperti sudah ditunjukkan antara lain melalui gerakan Suprematisme, kerinduan akan seni rohani selalu hadir dalam akalbudi manusia.

Keterpecahan narasi dalam filsafat posmodern justru merupakan saat yang tepat bagi seni rohani untuk mengambil tempat yang lebih signifikan dalam estetika. Bukan semata-mata sebagai gerakan dalam seni, tapi juga sebagai konsepsi dalam estetika modern. Seni rohani adalah seni yang kembali pada tujuannya untuk mengungkapkan kebenaran-kebenaran metafisis, bukan sebagai suatu konsep, tapi sebagai keindahan artistik indrawi. Bentuk lebih tegas seni rohani modern tentu masih perlu dirumuskan lebih jauh, tapi semangat yang sama telah ditemukan pada gerakan Suprematisme. Jika estetika, atau tepatnya, filsafat seni murni mendukung gerakan-gerakan tersebut dengan konsepsi yang jelas, maka seni rohani dapat menjadi momen dialektis baru yang merupakan komplemen bagi filsafat.

Hegel mengatakan bahwa ketika kesadaran sebagai Nalar telah berhadapan dengan pemikiran sebagai objek yang adalah bagian dari dirinya juga, maka pengetahuan mutlak diperoleh melalui filsafat, tidak lagi melalui seni yang dibatasi oleh keindrawian. Apakah ini menjadi penghalang bagi seni untuk kembali menegasi dirinya? Dalam pembahasan tentang dialektika irisan kencana dalam langgam-langgam seni, tampak bahwa nalar mengabstraksi konsep dalam keindahan seni dan dengan demikian meraih pemahaman tentang proporsi sebagai hubungan antara gagasan dan bentuk. Di sisi lain, juga tampak bahwa hubungan antara seni dengan agama, filsafat bukanlah suatu hubungan yang bergerak maju secara linier, tapi lebih tepat disebut sebagai berkelindan dan mengulir. Dengan demikian, dialektika seni tidak dapat dikatakan sudah berhenti ketika filsafat dimulai. Sebaliknya, seni akan terus berdialektika seiring dengan kegelisahan yang menjadi ciri kesadaran.

Pertanyaan keempat dalam penelitian ini adalah: “Apakah seni rohani dimungkinkan setelah terpecahnya kesatuan antara gagasan dan wakilan indrawi pada seni romantik; atau dengan kata lain, apakah tesis Hegel mengenai berakhirnya era seni sebagai ungkapan kebenaran dapat dinegasi oleh suatu

momen dialektis yang lebih tinggi?” Menilik uraian Hegel sendiri tentang momen-momen dialektis seni, maka selalu dimungkinkan bangkitnya momen dialektis baru pada saat momen sebelumnya mengalami perpecahan atau disintegrasi. Filsafat yang, dua ratus tahun setelah Hegel, telah mengalami proses dialektikanya sendiri dan sampai pada filsafat posmodern dengan narasi-narasi kecilnya, dapat disejajarkan dengan momen-momen perpecahan pada seni simbolik, klasik, dan romantik. Dengan demikian, tidak mustahil suatu momen dialektis baru bagi seni rohani akan bangkit, walaupun untuk itu diperlukan suatu narasi besar yang menyatukan gerakan-gerakan yang sudah ada saat ini.

Akhirnya, jika Hegel, dalam kutipan pembuka Bab ini, menegaskan bahwa filsafat hanya menjelaskan dan memahami, tapi tidak mengubah yang sudah lalu, maka demikian pula penelitian ini. Pemikiran dalam penelitian ini adalah suatu upaya untuk menjelaskan dialektika irisan kaca dalam langgam-langgam seni Hegelian dan kelindannya dengan takhingga dalam bentuk konsep filsafat. Pemikiran ini menyapukan cat kelabu di atas dinding kelabu, bukan untuk menyegarkan kembali yang sudah tua, tapi untuk memahami warna kelabunya; dan kemudian beranjak dari sana ke tahap dialektis yang lebih tinggi, barangkali untuk kembali menyapukan cat kelabu di atas dinding yang lain, tapi dengan pemahaman yang lebih baik.

5.5 Refleksi Penutup

Dalam penelitian ini telah ditelaah kelindan antara irisan kaca sebagai kaidah proporsi matematis dan indah ontologis serta takhingga dalam seni untuk membuktikan tesis yang dinyatakan pada bagian awal penelitian, yaitu bahwa ‘irisan kaca adalah konsep keindahan ontologis seni yang diabstraksi dalam proses dialektika seni dan merupakan wujud konkret keutuhan hubungan proporsional antara kesadaran dan takhingga sebagai suatu ananta.’ Pertanyaan-pertanyaan penelitian pun telah dijawab pada Bab penutup ini.

Namun demikian, bukan berarti bahwa semua pokok pemikiran yang terkait dengan penelitian ini telah tuntas dibahas. Justru dalam perjalanan penelitian ini ditemukan pokok-pokok bahasan yang tidak dapat dibahas secara terinci karena akan menyebabkan pergeseran dari pokok bahasan utama, tapi

sangat menarik untuk ditelusuri lebih lanjut. Pokok-pokok bahasan tersebut antara lain:

1. Hegel menyatakan bahwa seni, dalam ada tertingginya, adalah ragam pengungkapan kebenaran ilahi atau sarana untuk meraih pengetahuan mutlak bersama dengan agama dan filsafat. Pertanyaan yang kemudian timbul adalah: “Apakah hanya ketiga bidang itu yang dapat menjadi sarana bagi pengetahuan mutlak?” dan “Bagaimana dengan sains dan matematika murni, yang dalam ada ontologisnya juga bergulat dengan pertanyaan-pertanyaan metafisis?”
2. Takhingga matematis atau kuantitatif dipandang sebagai takhingga negatif atau palsu oleh Hegel, dan memang hingga saat ini belum ada sistem dalam matematika yang dapat memberikan penjelasan memuaskan atas tantangan Hegel tersebut. Namun demikian, mengingat perkembangan sains, misalnya fisika kuantum atau bahkan astronomi yang tidak lagi sepenuhnya bergantung pada eksperimen atau pengamatan dalam menelurkan teori-teori atau aksioma-aksioma barunya, maka terbuka harapan akan hadirnya suatu sistem baru dalam matematika yang lebih mampu menjelaskan takhingga secara matematis. Jika demikian, apakah pandangan Hegel tentang takhingga afirmatif, yaitu ananta, mendapat dukungan ataukah tantangan?
3. Dialektika Hegel dibaca ulang oleh para pemikir Prancis, antara lain Hyppolite dan Derrida, sebagai intersubjektivitas kesadaran-diri yang membawa pada penafsiran berorientasi-bahasa. Di sisi lain, logosentrisme dalam sistem Hegel juga mendapat tantangan. Ini menimbulkan pertanyaan: “Bagaimana sesungguhnya pengaruh filsafat seni Hegel pada seni modern dan kontemporer?” dan “Apakah pengaruh Hegel pada filsafat posmodern juga tampak pada perkembangan seni kontemporer?”
4. Dalam penelitian ini disimpulkan bahwa dialektika seni masih terus berlanjut, dan bahwa suatu momen seni rohani baru akan bangkit. Seni rohani itu adalah seni yang mengungkapkan kebenaran-kebenaran metafisis dan bergerak menuju pengetahuan mutlak pada tingkat yang lebih tinggi. Namun bagaimanakah bentuk konkret seni rohani tersebut? Suprematisme, dengan bentuk-bentuk geometris dan minimalisme-nya, mendaku diri sebagai seni

metafisis. Tapi setelah satu dekade, gerakan itu masih tetap menjadi salah satu di antara banyak aliran seni, bukan sebagai arus utama. Maka pertanyaannya adalah: “Gagasan konkret apa yang dapat membangkitkan seni rohani sebagai arus utama dalam momen baru seni?”

Demikianlah beberapa pertanyaan yang timbul selama proses penelitian yang sudah dilakukan. Pertanyaan-pertanyaan tersebut tentu terlalu rumit untuk diselesaikan di sini dan bukan merupakan fokus utama penelitian ini, tapi dipandang perlu dicatat sebagai refleksi penutup untuk mengingatkan bahwa masih banyak pokok bahasan terkait yang belum ditelaah di sini, yang mungkin berguna bagi penelitian di masa mendatang.

Akhirnya, memandang kembali seluruh perjalanan penelitian ini sebagai satu keutuhan, nyatalah bahwa pemikiran-pemikiran yang terungkap adalah juga bagian dialektika kesadaran. Dalam perjalanan menuju muasal, penyebab formal-final, *Geist* meraih takhingga dalam indah konkret dan terus berproses untuk mewujudkan ananta dalam setiap momennya.

Dalam satu salam bagimu, Allahku, biarlah seluruh indraku menyebar dan menjamah dunia ini di kakimu.

Seperti awan-hujan bulan Juli bergayut rendah oleh beban rinai tak tercurah biarlah seluruh akalbudiku bertelut di pintumu dalam satu salam bagimu.

Biarlah seluruh laguku mengumpulkan aneka alunan nada mereka ke dalam satu arus tunggal dan mengalir ke laut kesunyian dalam satu salam bagimu.

Seperti sekawanan bangau rindu rumah terbang malam dan siang pulang ke sarang-sarang pegunungan mereka biarlah seluruh hidupku berangkat menuju rumah abadinya dalam satu salam bagimu.

— RABINDRANATH TAGORE⁷⁶³

⁷⁶³ *In one salutation to thee, my God, let all my senses spread out and touch this world at thy feet. / Like a rain-cloud of July hung low with its burden of unshed showers let all my mind bend down at thy door in one salutation to thee. / Let all my songs gather together their diverse strains into a single current and flow to a sea of silence in one salutation to thee. / Like a flock of homesick cranes flying night and day back to their mountain nests let all my life take its voyage to its eternal home in one salutation to thee.* Rabindranath Tagore, *Gitanjali: Song Offerings, A collection of prose translations made by the author from the original Bengali, With an introduction by W. B. Yeats*, new edn. (New York: The MacMillan Co., 1917), 94. Terjemahan Bahasa Indonesia oleh penulis.

GLOSARIUM

Ananta (*das Unendliche, the true infinite*): Ananta adalah takhingga sejati dalam filsafat Hegel, yaitu yang tak memiliki batas dan tak mengandung negasi. Karena itu ananta haruslah keseluruhan yang bagian-bagiannya sudah terkandung di dalamnya. Ananta dibedakan dari takhingga matematis atau takhingga kuantitatif yang oleh Hegel disebut sebagai takhingga buruk (*bad infinite*) atau takhingga palsu (*false infinite*). Takhingga palsu ditemukan dalam dua keadaan: (1) yang melampaui hingga atau negasi hingga; dan (2) iterasi takhingga. Keadaan pertama adalah takhingga palsu karena takhingga dibatasi oleh hingga yang ada di luar dirinya dan karenanya masih mengandung negasi, sedangkan keadaan kedua adalah takhingga palsu karena ia bukan keseluruhan yang lengkap dan cukup-diri, tapi senantiasa harus menegasi yang hingga yang selalu hadir kembali (Beiser 319).

Bilangan Irasional (*irrational number*): Bilangan irasional adalah bilangan real yang tidak dapat diungkapkan sebagai pecahan a/b , di mana a dan b adalah bilangan bulat, dengan b tidak sama dengan nul. Bilangan irasional adalah bilangan real yang tidak dapat dinyatakan sebagai desimal yang berakhir dengan 0 atau desimal yang berulang, seperti misalnya $2/5$ dapat dinyatakan sebagai 0,40 atau $1/3$ dapat dinyatakan sebagai 0,3333... atau $1/7$ sebagai 0,142857142857.... Bilangan irasional, misalnya $\sqrt{2}$ adalah 1,414213562373....

Deret Fibonacci (*Fibonacci Sequence*): Suatu deret bilangan yang diperoleh dengan menjumlahkan dua bilangan berurutan pada deret itu untuk mendapatkan bilangan berikutnya, atau $F_n = F_{n-2} + F_{n-1}$. Deret Fibonacci adalah urutan bilangan 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, Deret Fibonacci dihubungkan dengan irisan kencana karena nisbah antara dua bilangan berurutan pada deret Fibonacci mendekati 1,618 atau $(F_{n+1} / F_n) \approx 1,618$. Semakin besar n , semakin stabil nisbah tersebut di sekitar nilai ϕ .

Gagasan (*Idee, idea*): Gagasan dalam filsafat Hegel bukanlah forma atau pola dasar (*archetype*) Platonik, tapi lebih tepat dipandang sebagai tujuan atau penyebab final Aristotelian (Beiser 318). Hegel mengakui pentingnya gagasan Platonik tentang indah, tapi ia juga menolak transendensinya. Bagi Hegel, gagasan baru menjadi konkret ketika diwujudkan dalam rupa artistik indrawi, yaitu dalam keindahan seni.

Ideal: Ideal adalah kesatuan antara gagasan dan bentuk dalam karya seni, yaitu kesatuan antara isi rohani seni (gagasan) dan rupa artistik indrawinya. Ideal tercapai pada saat rupa indrawi menunjuk pada isi rohani, dan dengan demikian ia bukan lagi indrawi segera, melainkan sekedar kemiripan dengan yang indrawi. Hegel menggunakan istilah dirohanikan (*spiritualized*) untuk merujuk pada keindrawian itu.

Irisan Kencana (*Golden Section*): Pembagian suatu garis dalam cara tertentu sedemikian sehingga nisbah antara keseluruhan dan bagian terbesar adalah sama dengan nisbah antara bagian terbesar dan bagian terkecil. Jika garis AB dibagi menjadi dua bagian tak sama besar di titik C, dengan $AC > CB$, maka garis itu dikatakan telah dibagi dalam proporsi irisan kencana jika $AB : AC = AC : CB$. Irisan kencana didefinisikan sebagai “pembagian dalam nisbah ekstrem dan rerata” (*division in mean and extreme ratio* atau DEMR) dalam karya klasik Euclid, *Elements*. Irisan kencana berkelindan dengan figur-figur kosmik (*cosmic figures*) atau padatan Platonik (*Platonic solids*). Irisan kencana juga dikenal sebagai nisbah kencana (*golden ratio*), bilangan kencana (*golden number*), atau proporsi ilahi (*divine proportion*) dan didenotasi sebagai ϕ (phi). Irisan kencana harus dibedakan dari rerata kencana (*golden mean*) yang merupakan ajaran moral. Phi adalah bilangan irasional, karena $\phi = (1 + \sqrt{5}) / 2 = 1,618\dots$ Phi berkelindan erat dengan deret Fibonacci, karena nisbah antara dua bilangan berurutan dalam deret Fibonacci berkonvergen pada ϕ .

Konkret (*konkret, concrete*): Hegel membedakan konkret dari abstrak dalam dua hal. Pertama, konkret adalah sesuatu yang dipahami dalam konteks keseluruhan, sedangkan abstrak adalah sesuatu yang dipahami terlepas dari konteksnya. Kedua, konkret adalah suatu universal atau keseluruhan yang mendahului atau memungkinkan bagian-bagiannya, sedangkan abstrak adalah suatu universal atau keseluruhan yang mengikuti bagian-bagian yang menjadikan ia mungkin. Perbedaan antara universal konkret dan abstrak adalah perbedaan skolastik tradisional antara komposit (*compositum, composite*) dan totalitas (*totum, totality*) (Beiser 316).

Melampaui (*Aufheben, to supersede*): Hegel mendefinisikan “*aufheben*” sebagai negasi wajar pada kesadaran, yang melampaui (*aufhebt*) sedemikian sehingga ia mempertahankan (*retain*) dan melestarikan (*preserve*) apa yang dilampauinya, dan dengan demikian melanjutkan (*survive*) pelampauannya sendiri. *Aufheben* sering diterjemahkan sebagai *sublation* atau sublimasi, dan menurut Howard P. Kainz sebenarnya berpadan lebih tepat dengan *sublimation* atau sublimasi dibandingkan dengan sublimasi, karena pada sublimasi tidak tercakup pengertian mempertahankan atau melestarikan. Kainz tidak menggunakan sublimasi sebagai padanan *Aufheben* karena kata itu sudah digunakan dalam pengertian psikoanalitik Freudian (Kainz xiii). Proses melampaui atau *aufheben* adalah esensi dialektika Hegel.

Mutlak (*das Absolute, the Absolute*): Hegel menggunakan “mutlak” sebagai istilah teknis untuk merujuk pada objek filsafat, agama, dan seni. Mutlak digunakan dalam berbagai tingkat pengertian oleh Hegel, termasuk sebagai padanan “Allah” atau “kebenaran”. Secara lebih tepat, mutlak adalah yang memiliki eksistensi dan esensi cukup-diri atau mandiri (*independent*) dan tidak bergantung pada sesuatu yang lain untuk ada atau memiliki esensi atau kodratnya (Beiser 315). Dengan demikian mutlak adalah ananta.

Proporsi (*proportion*): Proporsi adalah hubungan antara keseluruhan dan bagian-bagiannya, yang mencakup juga hubungan antar bagian. Hubungan-hubungan tersebut diwujudkan dalam bentuk nisbah-nisbah sesuai suatu kaidah tertentu, yang disebut kaidah proporsi matematis. Kaidah proporsi matematis dipandang penting dan banyak dikembangkan dalam arsitektur. Di antara kaidah-kaidah proporsi yang utama adalah sistem proporsi Renaisans yang bersumber pada bilangan bulat dan sistem proporsi yang bersumber pada bilangan irasional ($\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$), termasuk irisan kaca.

Roh (*Geist, spirit, mind*): *Geist* dapat diterjemahkan sebagai roh (*spirit*) atau akalbudi (*mind*). Roh digunakan dalam arti luas sebagai kesadaran komunitas di mana roh individual berhubungan dengan totalitas roh. Roh bukanlah suatu daya (*faculty*) individual pada akalbudi yang dipertentangkan dengan emosi, kehendak, dan sebagainya, melainkan keseluruhan kesadaran (Kainz xvi).

Tak hingga (*the infinite*): Tak hingga dalam penelitian ini digunakan dalam dua pengertian: pertama, tak hingga matematis atau tak hingga kuantitatif yang disebut sebagai tak hingga negatif atau tak hingga palsu oleh Hegel; kedua, sebagai roh mutlak yang belum dikenal oleh kesadaran atau belum berada dalam kesatuan sadar-diri dengan kesadaran. Pada saat kesatuan antara tak hingga dan kesadaran terwujud dalam seni – sebagai indah dalam seni – maka ananta sebagai tak hingga sejati pun terwujud.

DAFTAR REFERENSI

I. BUKU

- Aquinas, St. Thomas. *Philosophical Texts: Selected and Translated with Notes and An Introduction*. 2nd edn. Translated by Thomas Gilby. London: Oxford UP, 1952.
- Aristotle. *The Poetics of Aristotle: Translated from Greek into English and from Arabic into Latin, with a Revised Text, Introduction, Commentary, Glossary, and Onomasticon*. Translated by D.S. Margoliouth. London: Hodder and Stoughton, 1911.
- Augustine, St. *The Confessions of Augustine*. 1843. Translated by William G.T. Shedd. New edition. Boston: D. Lothrop, 1860.
- Banita, Baban. "Tuhan Jeihan." Dalam *Aura Jeihan*, disunting oleh Hikmat Gumelar dan Atasi Amin, 11-24. Bandung: Jeihan Institute, 2010.
- Beiser, Frederick. *Hegel*. 2005. New York and London: Routledge, 2006.
- Bosanquet, Bernard. Prefatory Essay. In *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art: Translated from the German with Notes and Prefatory Essay*, by G.W.F. Hegel, translated by Bernard Bosanquet, xiii-xxxiii. London: Keegan Paul, 1886.
- Boulton, James T. Introduction. In *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 1958, by Edmund Burke, edited by James T. Boulton, xi-cxxviii. 2nd edn. London and New York: Routledge, 2008.
- Boyer, Carl B. and Uta C. Merzbach. *A History of Mathematics*. 1968. 2nd edn. New York: John Wiley & Sons, 1989.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful: Edited with an Introduction and Notes*. 1958. Edited by James T. Boulton. London and New York: Routledge, 2008.
- Burnet, John. Notes. In *Plato's Phaedo: Edited with Introduction and Notes*, by Plato, edited by John Burnet. Oxford: Clarendon P, 1963.
- Burton, David M. *The History of Mathematics: An Introduction*. 1997. 6th edn. New York: McGraw-Hill, 2007.

- Carroll, Noël. "Art and Interaction." In *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, edited by Christopher Janaway, 58-77. Oxford: Blackwell, 2006.
- Chapman, Emmanuel. *St. Augustine's Philosophy of Beauty*. Ph.D. Thesis. University of Toronto. May 1934.
- Clark, T.J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. 1999. 2nd printing. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- Collingwood, R.G. "The Principles of Art (extract)." In *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, edited by Christopher Janaway, 145-59. Oxford: Blackwell, 2006.
- Collinson, Diané and Kathryn Plant. *Fifty Major Philosophers*. 1987. 2nd edn. New York: Routledge, 2006.
- Damono, Sapardi Djoko. Pengantar. Dalam *Godlob: Kumpulan Cerita Pendek*, oleh Danarto, vii-xvii. 1974. Cetakan ketiga. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987.
- Danarto. "♡." Dalam *Godlob: Kumpulan Cerita Pendek*, 10-32. 1974. Cetakan ketiga. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987.
- Danarto. "Armageddon." Dalam *Godlob: Kumpulan Cerita Pendek*, 75-89. 1974. Cetakan ketiga. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1987.
- Danarto. "Adam Ma'rifat." Dalam *Adam Ma'rifat: Kumpulan Cerita Pendek*, 16-27. Jakarta: Balai Pustaka, 1982.
- Dickie, George. "The Institutional Theory of Art." In *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, edited by Christopher Janaway, 167-80. Oxford: Blackwell, 2006.
- Fideler, David. *Jesus Christ, Son of God: Ancient Cosmology and Early Christian Symbolism*. Wheaton: Quest Books, 1993. Google Books.
- Gibran, Kahlil. "Before the Throne of Beauty." In *Tears and Laughter*, 57-59. 2007. New Delhi: Sterling Publishers, 2009. Google Books.
- Gumelar, Hikmat dan Atasi Amin. Prolog. Dalam *Aura Jeihan*, disunting oleh Hikmat Gumelar dan Atasi Amin, x-xiii. Bandung: Jeihan Institute, 2010.
- Guyer, Paul. *Kant*. London and New York: Routledge, 2006.

- Hayon, Y.P. *Logika: Prinsip-Prinsip Bernalar Tepat, Lurus, dan Teratur*. Edisi Revisi. 2001. Jakarta: ISTN, 2005.
- Hegel, G.W.F. "Hegel's Introduction to the Philosophy of Art as the Science of Aesthetics." In *The Philosophy of Art: An Introduction of the Scientific Study of Aesthetics*, translated by W. Hastie, 3-48. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1886.
- Hegel, G.W.F. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Vols. I and II. Translated by T.M. Knox. 1975. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Hegel, G.W.F. *Hegel's Phenomenology of Spirit: Selections Translated and Annotated*. Translated by Howard P. Kainz. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1994.
- Hegel, G.W.F. *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art: Translated from the German with Notes and Prefatory Essay*. Translated by Bernard Bosanquet. London: Keegan Paul, 1886.
- Hegel, G.W.F. *The Logic of Hegel: Translated from the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*. Translated by William Wallace. 1873. 2nd edn., revised and augmented. 1904. Oxford: Oxford UP, 1965.
- Hegel, G.W.F. *The Philosophy of Art: Being the Second Part of Hegel's Aesthetik, in Which are Unfolded Historically the Three Great Fundamental Phases of the Art Activity in the World, Translated, and Accompanied with an Introductory Essay Giving an Outline of the Entire Aesthetik*. Translated by WM. M. Bryant. New York: D. Appleton, 1879.
- Hepburn, R.W. "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty (extracts)." In *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, edited by Christopher Janaway, 82-97. Oxford: Blackwell, 2006.
- Hohler, T.P. *Imagination and Reflection: Intersubjectivity: Fichte's Grundlage of 1794*. Martinus Nijhoff Philosophy Library vol. 8. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1981. Google Books.
- Hume, David. "Of the Standard of Taste." In *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*, edited by Christopher Janaway, 105-21. Oxford: Blackwell, 2006.

- Hutcheson, Francis. *An Inquiry into Our Original Ideas of Beauty and Virtue, In Two Treatises*. 4th edn. London: Midwinter et.al., 1738.
- Janaway, Christopher, ed. *Reading Aesthetics and Philosophy of Art: Selective Texts with Interactive Commentary*. Oxford: Blackwell, 2006.
- Janson, H.W. and Anthony F. Janson. *History of Art: The Western Tradition*. 1962. Revised Sixth Edition. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, 2004.
- Jones, Vincent and John Thackara. Foreword. In *Architect's Data*, by Ernst Neufert, vii-viii. 2nd (International) English edn. London: Halsted Press, 1980.
- Kainz, Howard P. General Introduction. In *Hegel's Phenomenology of Spirit: Selections Translated and Annotated*, by Hegel, translated by Howard P. Kainz, xix-xxiv. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1994.
- Kalajdzievski, Sasho. *Math and Art: An Introduction to Visual Mathematics*. Boca Raton: CRC Press, 2008.
- Kant, Immanuel. *Kant's Critique of Judgement: Translated with Introduction and Notes*. Translated by J.H. Bernard. London: MacMillan, 1914.
- Kant, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*. Translated by J.M.D. Meiklejohn. Project Gutenberg. 10th edn. July 2003.
- Kerami, Djati dan Ellya Iswati, penyunting. *Glosarium Matematika*. 1995. Jakarta: Balai Pustaka, 2008.
- Knight, William. *The Philosophy of the Beautiful: Being Outlines of the History of Aesthetics*. London: John Murray, 1891.
- Kutschera, Franz von. *Ästhetik 2 um ein Vorwort erweiterte Auflage*. Berlin: de Gruyter, 1998. Google Books.
- Lauwerier, Hans. *Fractals: Endlessly Repeated Geometrical Figures*. 1987. Translated by Sophia Gill-Hoffstädt. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Lee, Desmond. Appendix I: The Philosophical Passages in the Republic. In *The Republic*, 2nd edn., by Plato, translated by Desmond Lee, 369-76. London: Penguin, 2007.
- Livio, Mario. *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*. 2002. 1st paperback edn. New York: Broadway Books, 2003.

- Longinus, Dionysius. *On the Sublime: Translated from the Greek, with Notes and Observations, and Some Account of the Life, Writings, and Character of the Author*. Translated by William Smith. London: F. C. and J. Rivington, 1819.
- Losee, John. *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*. 4th edn. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Margoliouth, D.S. Introduction: On the Esoteric Style. In *The Poetics of Aristotle: Translated from Greek into English and from Arabic into Latin, with a Revised Text, Introduction, Commentary, Glossary, and Onomasticon*, by Aristotle, translated by D.S. Margoliouth, 21-76. London: Hodder and Stoughton, 1911.
- Meredith, J.C. "Last Stages of the Development of Kant's Critique of Taste." In *Kant's Critique of Aesthetic Judgement: Translated, with Seven Introductory Essays, Notes, and analytical Index*, translated by James Creed Meredith, xxxvii-1. Oxford: Clarendon P, 1911.
- Meredith, J.C. "The Beautiful." In *Kant's Critique of Aesthetic Judgement: Translated, with Seven Introductory Essays, Notes, and analytical Index*, translated by James Creed Meredith, li-lxx. Oxford: Clarendon P, 1911.
- Michelet, C.L. "Michelet's Philosophy of Art as the Science of Aesthetics." In *The Philosophy of Art: An Introduction of the Scientific Study of Aesthetics*, translated by W. Hastie, 49-118. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1886.
- Mulyana, Topik. "Dimensi Profetik Sajak-Sajak Jeihan." Dalam *Aura Jeihan*, disunting oleh Hikmat Gumelar dan Atasi Amin, 123-32. Bandung: Jeihan Institute, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. "The Birth of Tragedy: or Hellenism and Pessimism." 1872. Translated by WM. A. Haussmann. 1909. In *The Complete Works of Friedrich Nietzsche: The First Complete and Authorised English Translation*, vol. 1, edited by Oscar Levy. 3rd edn. London: George Allen and Unwin, 1923.

- Padovan, Richard. *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. 1999. London and New York: E & FN Spon, 2001.
- Permana, Bulky Rangga. "Inspirasi dan Puisi: Jeihan dan Rumi." Dalam *Aura Jeihan*, disunting oleh Hikmat Gumelar dan Atasi Amin, 25-34. Bandung: Jeihan Institute, 2010.
- Plato. "Symposium." In *The Dialogues of Plato*, translated by Seth Benardete, 231-86. New York: Bantam, 1986.
- Plato. *The Republic*. Translated by Desmond Lee. 2nd edn. 1974. London: Penguin, 2007.
- Rucker, Rudy. *Infinity and the Mind: The Science and Philosophy of the Infinite*. 1982. Princeton, NJ: Princeton UP, 1995.
- Russel, Bertrand. *Sejarah Filsafat Barat: Kaitannya dengan Kondisi Sosio-Politik Zaman Kuno hingga Sekarang*. Diterjemahkan oleh Sigit Jatmiko et.al. 2002. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2004.
- Sambodja, Asep. *Historiografi Sastra Indonesia 1960-an*. Jakarta: bukupop, 2010.
- Schiller, Friedrich. "Letters on the Aesthetical Education of Man." In *Aesthetical and Philosophical Essays*, edited by Nathan Haskell Dole, 4-110. Boston: Francis A. Nicolls, 1902.
- Schiller, Friedrich. "On Grace and Dignity." In *Aesthetical and Philosophical Essays*, edited by Nathan Haskell Dole, 168-232. Boston: Francis A. Nicolls, 1902.
- Stevens, Gary. *The Reasoning Architect: Mathematics and Science in Design*. Singapore: McGraw-Hill, 1990.
- Sumardjo, Trisno. "Apa Pentingnya Seni Lukis Modern bagi Kita?" Dalam *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*, disunting oleh Aminudin TH Siregar dan Enin Supriyanto, 41-6. Jakarta: Nalar, 2006.
- Tagore, Rabindranath. *Gitanjali: Song Offerings, A collection of prose translations made by the author from the original Bengali, With an introduction by W. B. Yeats*. New edn. New York: The MacMillan Co., 1917.

- Tennyson, Alfred, Lord. "To R.C. Trench, Afterwards Archbishop of Dublin." In *Tennyson and His Friends*, edited by Lord Tennyson Hallam, 79-80. London: MacMillan and Co, 1911.
- Tolstoy, Leo. *What is Art? Translated from the Original Ms., with an Introduction*. Translated by Aylmer Maude. New York: Funk and Wagnalls Co., 1904.
- Whitehead, Alfred North. *The Concept of Nature*. 1920. Great Books in Philosophy. New York: Prometheus Books, 2004.
- Wicks, Robert. *Modern French Philosophy: From Existentialism to Postmodernism*. Oxford: Oneworld Publications, 2003.
- Wilardjo, Liek dan Dad Murniah, penyunting. *Glosarium Fisika*. 1995. Jakarta: Balai Pustaka, 2002.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1891. London: Penguin Books, 1994.

II. SERIAL

- Arnheim, Rudolf. "A Review of Proportion." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, no. 1 (1955): 44-57. <http://www.jstor.org/stable/426640>.
- Benjafield, John and Christine Davis. "The Golden Section and the Structure of Connotation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6, no. 34 (1978): 423-427. <http://www.jstor.org/stable/430482>.
- Bereiter, Carl. "Constructivism, Socioculturalism, and Popper's World 3." *Educational Researcher* 23, no. 7 (1994): 21-23. <http://www.jstor.org/stable/1176935>.
- Binkley, Timothy. "Langer's Logical and Ontological Modes." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no.4 (1970): 455-464. <http://www.jstor.org/stable/428485>.
- Blake, Edwin M. "Dynamic Symmetry – A Criticism." *The Art Bulletin* 3, no. 3 (1921): 107-127. <http://www.jstor.org/stable/3046381>.
- Bufford, Samuel. "Susanne Langer's Two Philosophies of Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, no. 1 (1972): 9-20. <http://www.jstor.org/stable/429606>.

- Carrier, David. "The Era of Post-Historical Art." *Leonardo* 20, no. 3 (1987): 269-272. <http://www.jstor.org/stable/1578172>.
- Collins, Bradford R. "What Is Art History?" *Art Education* 44, no. 1 (1991): 53-39. <http://www.jstor.org/stable/3193265>.
- Compton, Susan P. "Malevitch's Suprematism – The Higher Intuition." *The Burlington Magazine* 118, no. 881 (1976): 576-583, 585. <http://www.jstor.org/stable/878498>.
- Danto, Arthur C. "Narratives of the End of Art." *Grand Street* 8, no. 3 (1989): 166-181. <http://www.jstor.org/stable/25007242>.
- Dawson, Edward E. "Locke on Number and Infinity." *The Philosophical Quarterly* 9, no. 37 (1959): 302-308. <http://www.jstor.org/stable/2216363>.
- Diamond, R.J. "Each and All." *The British Journal for the Philosophy of Science* 13, no. 52 (1963): 278-286. <http://www.jstor.org/stable/685325>.
- Dombrowski, Daniel A. "Oppy, Infinity, and the Neoclassical Concept of God." *International Journal of Philosophy and Religion* 61 (2007): 25-37. doi 10.1007/s11153-006-9104-7.
- Falbo, Clement. "The Golden Ratio: A Contrary Viewpoint." *The College Mathematics Journal* 36, no. 2 (2005): 123-134. <http://www.jstor.org/stable/30044835>.
- Fonseca, Rory. "Shape and Order in Organic Nature: The Nautilus Pompilius." *Leonardo* 26, no. 3 (1993): 201-204. <http://www.jstor.org/stable/1575811>.
- Frings, Marcus. "The Golden Section in Architectural Theory." *Nexus Network Journal* 4, no. 1 (2002): 9-32. doi 10.1007/s00004-001-0002-0.
- Gearhart, Suzanne. "The Dialectic and its Aesthetic Other: Hegel and Diderot." *MLN* 101, no. 5 (1986): 1042-1066. <http://www.jstor.org/stable/2905710>.
- Good, I. J. "Complex Fibonacci and Lucas Numbers, Continued Fractions, and the Square Root of the Golden Ratio (Condensed Version)." *The Journal of the Operational Research Society* 43, no. 8 (1992): 837-842. <http://www.jstor.org/stable/2583103>.
- Green, Paul B. "Expression of Pattern in Plants: Combining Molecular and Calculus-Based Biophysical Paradigms." *American Journal of Botany* 86, no. 8 (1999): 1059-1076. <http://www.jstor.org/stable/2656967>.

- Jammer, Max. "Concepts of Time in Physics: A Synopsis." *Physics Perspectives* 9 (2007): 266-280. doi 10.1007/s00016-007-0349-z.
- Johnson, James R. "The Unknown Langer: Philosophy from the New Key to the Trilogy of Mind," *Journal of Aesthetic Education* 27, no. 1 (1993): 63-73. <http://www.jstor.org/stable/3333342>.
- Kalman, Dan and Robert Mena. "The Fibonacci Numbers: Exposed." *Mathematics Magazine* 76, no. 3 (2003): 167-181. <http://www.jstor.org/stable/3219318>.
- Leighton, J.A. "The Infinite New and Old." *The Philosophical Review* 13, no. 5 (1904): 497-513. <http://www.jstor.org/stable/2176860>.
- Levey, Samuel. "Leibniz on Mathematics and the Actually Infinite Division of Matter." *The Philosophical Review* 107, no. 1 (1998): 49-96. <http://www.jstor.org/stable/2998315>.
- Levinger, Esther. "Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky: His Relationship to Suprematism and Constructivism." *Leonardo* 22, no. 2 (1989): 227-236. <http://www.jstor.org/stable/1575236>.
- Lorand, Ruth. "Classifications and the Philosophical Understanding of Art." *Journal of Aesthetic Education* 36, no. 3 (2002): 78-96. <http://www.jstor.org/stable/3333599>.
- Malabou, Catherine and Lisbeth During. "The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, Dialectic." *Hypatia* 15, no. 4 (2000): 196-220. <http://www.jstor.org/stable/3810686>.
- Man, Paul de. "Sign and Symbol in Hegel's 'Aesthetics'." *Critical Inquiry* 8, no. 4 (1982): 761-75. <http://www.jstor.org/stable/1343196>.
- Maor, Eli. "Symbol of Perfect Proportions." Rev. of Mario Livio. *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number. Science, New Series* 299, no. 5609 (2003): 1016. <http://www.jstor.org/stable/3833539>.
- Markowsky, George. "Misconceptions about the Golden Ratio." *The College Mathematics Journal* 23, no. 1 (1992): 2-19. <http://www.jstor.org/stable/2686193>.

- Mueller, Gustav E. "The Hegel Legend of 'Thesis-Antithesis-Synthesis'." *Journal of the History of Ideas* 19, no. 3 (1958): 411-414.
<http://www.jstor.org/stable/2708045>.
- Pritchard, Matthew. "Directions in Contemporary German Aesthetics." Rev. of *Ästhetisches Denken*, by Wolfgang Iser, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als Allgemeine Wahrnehmungslehre*, by Gernot Böhme, and *Ästhetische Korrespondenzen: Denken in Technischen Raum*, by Reinhard Knodt. *The Journal of Aesthetic Education* 43, no. 3 (2009): 117-127.
 doi 10.1353/jae.0.0046
- Rigby, J.F. "Equilateral Triangles and the Golden Ratio." *The Mathematical Gazette* 72, no. 459 (1988): 27-30. <http://www.jstor.org/stable/3617983>.
- Rosenstein, Leon. "Metaphysical Foundations of the Theories of Tragedy in Hegel and Nietzsche." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, no. 4 (1970): 521-533. <http://www.jstor.org/stable/428493>.
- Sharp, John. "Spirals and the Golden Section". *Nexus Network Journal* 4, no. 1 (2002): 61-80. doi 10.1007/s00004-001-0005-x.
- Sharp, John. Rev. of *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*, by Richard Padovan. *Nexus Network Journal* 4, no. 1 (2002): 113-121.
 doi 10.1007/s00004-001-0008-7.
- Smith, John H. "U-topian Hegel: Dialectic and Its Other in Poststructuralism." *The German Quarterly* 60, no. 2 (1987): 237-61.
<http://www.jstor.org/stable/407253>.
- Sokel, Walter, "On the Dionysian in Nietzsche." On Exploring Language in Philosophy, Poetry, and History. *New Literary History* 36, no. 4 (2005): 501-520. <http://www.jstor.org/stable/20057911>.
- Staten, Henry. "'The Birth of Tragedy' Reconstructed." Nietzsche and Romanticism. *Studies in Romanticism* 29, no. 1 (1990): 9-37.
<http://www.jstor.org/stable/25600820>.
- Storeygard, Adam. "Greek Origami: A Sculpture Exploring the Golden Ratio." *Leonardo* 34, no. 3 (2001): 227-229. <http://www.jstor.org/stable/1576940>.

- Vandenabeele, Bart. "Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime." *Journal of Aesthetic Education* 37, no. 1 (2003): 90-106.
doi 10.1353/jae.0.0020.
- Voloshinov, Alexander V. "Symmetry as a Superprinciple of Science and Art." *Leonardo* 29, no. 2 (1996): 109-113. <http://www.jstor.org/stable/1576340>.
- Wassel, Stephen R. Letter from the Editor: The Golden Section in the Nexus Network Journal. *Nexus Network Journal* 4, no. 1 (2002): 5-6.
doi 10.1007/s00004-001-0001-1.
- Winnubst, Shannon. "Exceeding Hegel and Lacan: Different Fields of Pleasure within Foucault and Irigaray." *Hypatia* 14, no. 1 (1999): 13-37.
<http://www.jstor.org/stable/3810621>.
- Wittkower, Rudolf. "The Changing Concept of Proportion." *Daedalus* 89, no. 1 (1960): 199-215. <http://www.jstor.org/stable/20026560>.
- Wood, Philip R. "Beyond the Simulacrum of Religion versus Secularism: Modernist Aesthetic 'Mysticism'; or, Why We Will Not Stop Revering 'Great Books'." *Religion and Literature* 37, no. 1 (2005): 93-117.
<http://www.jstor.org/stable/40059978>.
- Yourgrau, Wolfgang. Rev. of *Symmetry*, by Hermann Weyl. *Philosophy and Phenomenological Research* 18, no. 3 (1958): 409-413.
<http://www.jstor.org/stable/2104552>.

III. WAWANCARA

- Sukmantoro, Jeihan. "Jeihan Mencari Jalan ke Asal." Wawancara dengan Putu Fajar Arcana. *Persona*, Kompas. 19 Desember 2010.

IV. KARYA LAIN DAN KARYA NONCETAK

- We-Envision. *Art Authority for iPad*. Version: 4.2. Copyright © 2009-11 Open Door Networks, Inc. and Project A, Inc.
- Weber, Andrew Lloyd and Charles Hart. "The Music of the Night." *The Phantom of the Opera*. 1986.

V. PUBLIKASI ELEKTRONIK

- “Glosarium Pusat Bahasa.” 2008. *Kementrian Pendidikan Nasional*. Accessed 20 Dec. 2010. <http://pusatbahasa.diknas.go.id/glosarium>.
- “Sophocles.” *The Literature Network*. Accessed 21 Feb. 2011. <http://www.online-literature.com/sophocles>.
- Aristotle. “Metaphysics.” Translated by W.D. Ross. *The Internet Classics Archive*. Accessed 19 Dec. 2008. <http://www.classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.html>.
- Blake, William. “Auguries of Innocence.” *Art of Europe*. Accessed 29 Dec. 2010. <http://www.artofeurope.com/blake/bla3.htm>.
- Budd, Malcolm. “Aesthetics.” Ed. E. Craig. *Routledge Encyclopaedia of Philosophy*. London: Routledge. Accessed 26 Feb. 2011. <http://www.rep.routledge.com/article/M046>.
- Budd, Malcolm. “The Aesthetic of Nature.” *Proceedings of the Aristotelian Society New Series* 100 (2000): 137-157. <http://www.jstor.org/stable/4545321>.
- Drozdek, Adam. “Beyond Infinity: Augustine and Cantor.” *Laval Théologique et Philosophique* 51, no. 1 (1995): 127-140. Accessed 1 Feb. 2009. <http://id.erudit.org/iderudit/400897ar>.
- Ek, Fatma İpek and Deniz Şengel. “Piranesi between Classical and Sublime.” *Middle East Technical University Journal of the Faculty of Architecture* 24, no. 1 (2007): 17-34. <http://jfa.arch.metu.edu.tr/content/view/64/29>.
- Gallagher, Daniel. “The Platonic-Aristotelian Hybridity of Aquinas’ Aesthetic Theory.” *Hortulus: The Online Graduate Journal of Medieval Studies* 2, no. 1 (2006): 2-15. http://www.hortulus.net/~hortulus/index.php/Vol._2%2C_No._1%2C_2006.
- Gondek, Hans-Dieter. “Cogito and Séparation: Lacan/Levinas.” Translated by Angela Esterhammer. *JEP European Journal of Psychoanalysis* 2 (Fall 1995 – Winter 1996): n.pag. Accessed 26 Feb. 2011. <http://www.psychomedia.it/jep/number2/ gondek.htm>.

- Hume, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. 1777. Edited by L.A. Selby-Bigge. 2nd edn. 1902. Project Gutenberg, 2006. Ebook #9662.
- Husein, Abaza. "New Approach for Understanding the Golden Section." *Visual Mathematics* 10, no. 3 (2008): 1-33. Accessed 22 Feb. 2011.
<http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/abaza2008/abaza.pdf>.
- Irvine, A.D. "Russell's Paradox." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Summer 2009 Edition. Ed. Edward N. Zalta. Accessed 25 Feb. 2011.
<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/russell-paradox>.
- Jech, Thomas. "Set Theory." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2009 Edition. Ed. Edward N. Zalta. Accessed 26 Feb. 2011.
<http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/set-theory>.
- Leopardi, Giacomo. "The Infinite." 1819. Trans. Kenneth David West. 2003. *Old Poetry*. Accessed 7 Jan. 2011. <http://oldpoetry.com/opoem/26184-Count-Giacomo-Leopardi-The-Infinite>.
- Mathys, Miles. "Gödel's Incompleteness Theorems (In passing)." *The Greatest Standing Errors in Physics and Mathematics*. Accessed 7 Mar. 2011.
<http://milesmathis.com/godel.html>.
- McWhinnie, Harold J. "A Review of Research on the Golden Section Hypothesis in Art and Design." *Honas Seminar on Golden Section* (1990). ERIC Document Reproduction Service. Accessed 30 Nov. 2008.
<http://www.eric.ed.gov/ERICWebPortal/recordDetail?accno=ED36862>.
- Monnerot-Dumaine, Alexis. "The Fibonacci Fractal." *Centre National de la Recherche Scientifique: hyper articles en ligne* (13 Mar. 2009): 1-16. Accessed 26 Apr. 2009. <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00367972/fr>.
- Morris, William Edward. "David Hume." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2010): n. pag. Ed. Edward N. Zalta. Accessed 21 Dec. 2010.
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/hume>.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*. Project Gutenberg, 2005. Ebook #7206.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*. Trans. Ian Johnston. *Johnstonia* (Jan. 2009). Accessed 20 Feb. 2011.
http://records.viu.ca/~johnstoi/nietzsche/tragedy_all.htm.

Petrusevsky, Vladimir M. "The First Excited State of the Hydrogen Atom and the Golden Ratio: A Link or a Mere Coincidence?" *Bulletin of the Chemists and Technologists of Macedonia* 25, no. 1 (2006): 61-63.

www.mjcece.org.mk/PDF/25_1_132.pdf.

Salvatore, Giandinoto. "Incorporation of the Golden Ratio Phi into the Schrödinger Wave Function Using the Phi Recursive Heterodyning Set." *Proceedings of the FIRST UNIFIED THEORIES SYMPOSIUM* Budapest, Hungary, 15-19 September 2006. Edited by R. L. Amoroso, Cs. Varga & I. Dienes. Accessed 30 Nov. 2008.

www.metaelmelet.hu/egyelm/abs/Salvatore%20Giandinoto.pdf.

Schellekens, Anna Elisabeth. *A Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgments: Towards an Aesthetic Psychology*. Ph.D. Thesis. King's College London, 2008. <http://sas-space.sas.ac.uk/1056/>.

Schweig, Graham M. "Imagery of Divine Love: The Crucifix Drawing of John of the Cross." *Institute of Carmelite Studies* (2000): n. pag. Accessed 7 Jan. 2011. http://www.icspublications.com/archives/others/cs6_13.html.

