

# **PENELITIAN ATAS PENELITIAN SENI DAN DESAIN: Suatu Studi Kerangka Filosofis-Paradigmatis bagi Penelitian Seni dan Desain Visual**

**Karna Mustaqim; D. Rio Adiwijaya; Ferdinand Indrajaya**

Visual Communication Design Department, School of Design, BINUS University  
Jln. K. H. Syahdan No. 9, Palmerah, Jakarta Barat 11480  
karnamustaqim@yahoo.com; rioadi@gmail.com; ferdinand\_indrajaya@yahoo.ca

## **ABSTRACT**

*This paper discusses philosophical framework of practice-based artistic research within the field of art and design in contrast with research in the natural and social science. It is stated that paradigm of artistic inquiry is illustrated with the role of practitioner as researcher wherein subjectivity, involvement and reflexivity are acknowledged, while (k)nowledge is negotiated – inter-subjective, context bound, and is a result of personal construction. Visual objects have been exhausting large amount of our physical and emotional energy in seeing it which certainly gives them a central role in contemporary ages. It is suggested that research could become part of the needs for experience, to inspire, or to collectively develop a profession. Recently, research as knowledge production has been increasing and gaining its interest within the creative art field. However, there is a foundation which underpins a research, at least some implicit philosophical assumptions of it, which serve as the basis of understanding of reality (ontology), and how to know and justify it (epistemology); and by explicating it, it is believed that scrupulous consideration of it may contribute practical benefits in conducting art and design research. In that regard, this paper presents ontological outlook of Heidegger and also epistemology of art of Merleau-Ponty – which rises within phenomenological tradition – as a philosophical framework which can serve as paradigmatic underpinning of artistic research, in contrast with objectivist approach already identical with research in general.*

**Keywords:** *philosophical framework, research paradigm, practice-based, ontology, epistemology*

## **ABSTRAK**

*Tulisan ini membahas kerangka filosofis penelitian artistik berbasis praktik bagi disiplin seni rupa dan desain yang membedakannya dari penelitian ilmu alam dan sosial. Paradigma penyelidikan artistik diilustrasikan dengan peranan praktisi sebagai peneliti yang subjektivitas, keterlibatan, dan reflektivitas itu diakui, dan bahwa pengetahuan dinegosiasikan, hasil dari inter-subjektivitas, terikat dengan konteks, dan merupakan konstruksi personal. Objek visual telah menghabiskan banyak energi fisik dan emosional dalam melihatnya dan pastinya hal itu memainkan peran sentral dalam budaya abad ini. Oleh karena itu, disarankan agar tugas meneliti dapat menjadi bagian dari kebutuhan pengalaman, untuk menginspirasi, atau untuk membangun sebuah profesi secara kolektif. Belakangan ini penelitian sebagai sebuah penciptaan pengetahuan telah menarik dan meningkat perhatiannya di bidangnya kreatif. Namun demikian, ditegaskan bahwa ada dasar yang melandasi suatu penelitian dilakukan, yaitu setidaknya beberapa asumsi filosofis yang implisit darinya, seperti pemahaman dasar atas realitas (ontologi), dan cara untuk mengetahui dan menjustifikasinya (epistemologi). Dengan mengemukakannya secara eksplisit, diyakini kehati-hatian dalam mempertimbangkan hal tersebut akan memberi manfaat praktis dalam menjalankan penelitian seni dan desain. Dalam hal itu, pada makalah ini dipaparkan pandangan ontologism Heidegger dan juga epistemologi seni Merleau-Ponty – yang dikembangkan lewat pendekatan fenomenologi – sebagai landasan filosofis yang dapat mendasari paradigma penelitian artistik dalam distingsinya dengan pendekatanobjektivistik yang terlanjur identik dengan penelitian pada umumnya.*

**Kata kunci:** *kerangka filosofis, paradigma penelitian, berbasis-praktik, ontologi, epistemologi.*

## PENDAHULUAN

Umumnya orang memandang penelitian sebagai sebuah pencarian dan penjelasan akan suatu hal dalam bentuk pengetahuan. Lebih jauhnya, McNiff (2006) menyarankan agar tugas meneliti dapat bertujuan sebagai bagian dari kebutuhan terhadap pengalaman-pengalaman, untuk menginspirasi, atau untuk membangun sebuah profesi secara kolektif. Akhir-akhir ini, penelitian sebagai sebuah bentuk penciptaan pengetahuan telah menarik dan meningkat perhatiannya di bidang seni kreatif (McNiff, 2006; Leavy, 2009). Maxwell (2005) menegaskan bahwa secara mendasar selalu ada yang melandasi dilakukannya suatu penelitian, yaitu setidaknya beberapa asumsi filosofis yang implisit, seperti cara memandang realitas atau dunia (ontologi), dan cara untuk mengetahui dan menjustifikasi hal tersebut (epistemologi). Dengan mengemukakannya secara eksplisit, Potter (2000) meyakini bahwa kejelian atau kehati-hatian dalam mempertimbangkan hal tersebut menyumbangkan manfaat praktis bagi perjalanan sebuah penelitian. Lebih tegasnya lagi, Guba (dalam Denzin & Lincoln, 1998) menekankan bahwa peneliti harus memahami dasar asumsi ontologis, epistemologis, dan metodologis serta mampu mendialogkannya. Paradigma atau yang juga dikenali sebagai asumsi filosofis atau pandangan dunia adalah istilah pemikiran yang signifikan disebarakan oleh Thomas Kuhn (1922 - 1966) yaitu mengenai kerangka pemahaman tentang realitas dan cara mendapatkan pengetahuan tentangnya (Maxwell, 2005). Ada beberapa macam paradigma penelitian, yang lebih kurang menurut Garratt (2005) merupakan semacam kerangka konseptual yang membimbing arah penyelidikan yang dilaksanakan. Tulisan ini sedikit bermaksud mengisi ruang perbincangan yang menyinggung wacana paradigma itu. Penelitian awal ini mengusulkan suatu sudut pandang penelitian artistik berbasis praktik bagi dunia keilmuan seni rupa dan desain yang mungkin dapat membedakannya dari pendekatan penelitian yang dilakukan di bidang ilmu alam dan ilmu sosial.

Pada umumnya bentuk penelitian yang dilakukan adalah objektivitas suatu artefak seni atau desain. Karya seni atau desain dikaji sebagai objek penelitian dan peneliti adalah subjek yang meneliti objek seni atau desain. Penelitian seperti ini sangat dipengaruhi oleh tata cara penelitian ilmiah. Berbeda dengan penelitian seni dan desain visual yang dalam rangka memahami disiplin keilmuan desain komunikasi visual sebagai fokus dari penelitian, peneliti adalah juga bertindak sebagai subjek sekaligus objek kajian. Pendekatan penelitian desain komunikasi visual seharusnya tidak terlepas dari peran peneliti yang adalah praktisi desain yang juga berperan sebagai instrumen dalam penelitian. Oleh karena itu, penelitian ini akan melakukan peninjauan teoretis dan filosofis terhadap domain penelitian seni rupa dan desain visual.

Tujuan meneliti pendekatan penelitian berbasis praktik seni rupa dan desain ini adalah untuk memberi gambaran wacana paradigma penelitian yang ada dengan mempertanyakan kembali serta menyelidiki dimana gerangan tempat penelitian dalam dunia seni rupa dan desain berada. Ditegaskan oleh Varto (2009) bahwa jika pendidikan seni tidak mempunyai kemandirian metodologis, alih-alih mengambil sendiri material penelitiannya sebagai titik-tolak membangun metodenya sendiri, penelitian seni justru memilih untuk mengaplikasikan metode dari berbagai keilmuan lainnya, yang artinya seni dapat diteliti melalui banyak ilmu, kecuali keilmuannya sendiri. Oleh karena itu, menurutnya, jika seni yakin pada kemungkinan disiplin seni itu sendiri, metode dan fondasi filosofis darinya akan secara bertahap berkembang menjadi dasar-dasar yang khas bagi penelitian seni. Untuk itu dibutuhkan sumbangsih pemikiran dasar bagi paradigma keilmuan desain yang akan terkait dengan kejelasan dalam membangun penelitian di dunia pendidikan seni rupa dan desain. Hasil yang dituju adalah merancang semacam model landasan filosofis dan teoretis bagi penelitian berbasis seni rupa dan desain berupa set paradigma penelitian artistik berbasis praktik yang penting bagi membedakannya dengan pendekatan kuantitatif maupun kualitatif dalam penelitian ilmu-ilmu alam (nomologis) atau ilmu-ilmu sosial (idiografis).

Manfaat dari mengenali kerangka filosofis-paradigmatis penelitian seni rupa dan desain yang diperlihatkan oleh hasil penelitian *preliminary* ini adalah kontribusinya pada *body of knowledge* keilmuan desain. Keilmuan desain yang dimaksud disini adalah sebagaimana diterangkan oleh Krippendorff (2005:209) sebagai keilmuan yang proaktif:

*“Science for design, a systematic collection of accounts of successful design practices, design methods, and their lessons, however abstract, codified, or theorized, whose continuous rearticulation and evaluation within the design community amounts to a self-reflective reproduction of the design profession. It also includes ways of drawing on related knowledge bases in support of particular design decisions, collaborating with diverse stakeholders, doing project-specific research and, most important, providing methods for validating designs. Its aim is to keep design discourse viable and productive.”*

Di sisi lain dunia seni rupa dan desain di Indonesia pada umumnya mengenali diri sebagai bidang yang berhubungan dengan dunia kerja, penyedia jasa yang cenderung praktis-praktis saja. Penelitian dan pengembangan disiplin keilmuan bagi batang tubuh pengetahuannya sendiri masih kurang mendapat perhatian. Dalam hal ini, Sachari (2006) berpendapat bahwa selain pendidikan, hal penting yang menjadi pilar tumbuhnya keilmuan desain adalah kegiatan riset yang dikaitkan dengan paradigma baru perguruan tinggi di Indonesia. Namun mengenai yang dimaksudkan sebagai paradigma baru itu sendiri belum diuraikan secara eksplisit. Dengan tuntutan penelitian sebagai bagian dari tridharma perguruan tinggi, di samping pendidikan dan pengabdian pada masyarakat, maka muncullah tantangan untuk lebih mengartikulasikan secara eksplisit seperti apakah sesungguhnya penelitian pada bidang praktis seni rupa dan desain umumnya, dan desain visual khususnya. Karena sejauh ini yang dikenal kebanyakan upaya penelitian dijalankan bukan melalui dari dalam seni rupa dan desain, melainkan misalnya melalui kacamata penelitian psikologi, sosiologi, *cultural studies* bahkan pemasaran, yang hasilnya merupakan sebuah kajian eksternal yang berjarak, dan paling jauh hanya dapat memberi dukungan tak langsung (contohnya, bagaimana kajian sosiologi atau psikologi musik dapat memberi inspirasi langsung bagi pengembangan kreasi dan apresiasi musik?). Dari sisi eksternal itu, karya seni rupa dan desain dipandang sebagai objek-objek untuk diteliti dan dinilai dari luar disiplin keilmuannya sendiri. Seni rupa dan desain dianggap kegiatan dari bidang praktikal. Karena itu untuk menjadi bidang ilmu, apalagi yang berbasis penelitian, seni rupa dan desain dituntut harus mampu mengikuti metode atau menjalankannya seperti disiplin keilmuan lainnya yang meneliti objek-objek dengan beragam hipotesis dan variabel yang diteliti. Akibatnya, disiplin keilmuan desain hingga saat ini belum mampu menjawab persoalan-persoalan dalam lingkup dirinya sendiri, dan cenderung menumpang cara pandang dari keilmuan lainnya. Istilah multidisiplin dan interdisiplin selalu digunakan untuk menggambarkan kekhasan ilmu desain visual yang tidak mandiri ini. Dengan alasan bangunan keilmuan desain disusun dari berbagai metode pendekatan disiplin keilmuan lainnya, yang akhirnya justru tak menambahkan wawasan kontributif langsung ke dalam bidang pengetahuan seni dan desain itu sendiri.

Maksud dari pernyataan terakhir dapat dielaborasi lebih lanjut sebagai berikut: dengan mengambil contoh bidang seni (*practice-based*) misalnya musik. Sebuah penelitian psikologi atau antropologi musik misalnya, memang bisa memberikan penjelasan tentang cara respons-respons psikologis orang terhadap musik, atau tentang cara musik menjadi bagian integral dari sebuah konstruksi sosio-kultural tertentu. Namun, berbagai penelitian dari luar kerangka konseptual bidang musik itu sendiri tidak akan menyumbang wawasan, pengetahuan, ataupun metode apapun yang signifikan bagi kreativitas penciptaan musik dengan segala dinamika dan kompleksitas khas yang terkait dengan struktur-struktur formal-material musik itu sendiri, yang secara logis adalah tugas utama sebuah disiplin bernama jurusan musik. Lalu bagaimanakah penelitian dari dalam disiplin musik yang tidak bermaksud pertama-tama untuk mencari penjelasan eksternal atas musik? Tentang penelitian internal seni dan desain, Borgdorff (2009:3) telah menyatakannya secara tajam:

“...much artistic research is conducted not with the aim of producing knowledge, but in order to enhance what could be called the artistic universe; as we know, this involves producing new images, narratives, sounds or experiences, and not primarily the production of formal knowledge or validated insights. Although knowledge and understanding may well emerge as byproducts of artistic projects, this is not usually intended from the beginning.”

Pada pandangan Varto (2009) yang berkaitan dengan pendidikan seni, dikatakan bahwa metode-metode dari bidang studi lainnya dalam beberapa kasus dapat saja meningkatkan praktik pendidikan seni, namun yang demikian kurang berhasil dalam mengembangkan praktik dari aspek yang diperlukan oleh pendidikan seni itu sendiri. Resep metode universal yang sudah dianggap manjur dan berlaku secara universal di bidang keilmuan lainnya, seperti yang terdapat dalam ilmu alam dan ilmu sosial positivistik, mungkin saja diterapkan ke dalam penelitian seni rupa dan desain dan menghasilkan temuan baru. Akan tetapi, temuan itu bukan berupa pengetahuan baru yang bermakna untuk dicapai bilamana dikaitkan kembali secara khususnya bagi pengetahuan praktikal dan “internal” dunia seni dan desain. Karena jika kita kembali ke contoh musik, bagaimana mungkin misalnya seorang Arnold Schoenberg pada awal abad ke-20 muncul dengan terobosan musik baru yang bernama musik atonal (*twelve-tone* atau *chromatic*) – yang nantinya pada abad 20 akan menginspirasi musik *Jazz* setelah sebelumnya selama 2000 tahun musik Barat cenderung menjalankan musik diatonik-modal (7 nada dalam satu oktaf modalitas) – jika dia, Schoenberg, sebagai seorang “sarjana musik” justru menyibukkan diri dengan “penelitian yang mau menjelaskan musik secara sosiologis dalam jurnal” ketimbang terlibat dan bergumul dengan berpraktik mengeksperimentasikan musik? Bisa dibayangkan bagaimana ketidakmungkinan logika penelitian baik yang nomologis (menjelaskan hukum-hukum alam secara kausal-mekanik) sebagaimana ilmu alam, ataupun idiografis (deskripsi kekhasan sebuah realitas sosial-kultural-historis) dapat membantu menghasilkan musik atonal. Sementara, logika atau paradigma penelitian seperti itu cenderung diterapkan begitu saja pada bidang seni dan desain. Bukan berarti psikologi atau sosiologi musik tidak signifikan pada dirinya sendiri atau secara akademis, namun pertanyaan terbesarnya adalah bagaimana mungkin penelitian seperti itu dapat menyuburkan praktik dan kreativitas seni dan desain? Haruskah bidang seni dan desain “membunuh kreativitasnya sendiri” demi suatu status akademis? Arnold Schoenberg hanyalah satu contoh dari fenomena kreativitas tunggal (*singular*) di dalam sejarah bidang yang dikenal sebagai seni dan desain, namun harus disingkirkan dari cakrawala penelitian hanya karena memang paradigma penelitian yang ada saat ini, karena cenderung didominasi pendekatan objektivistik, tidak dapat mengakomodasinya.

Menyelidiki paradigma penelitian dapat membantu membuat distingsi antara penelitian dalam ilmu-ilmu alam, sosial, dan seni. Hardiman (2003) menjelaskan bahwa bidang ilmu alam dihasilkan oleh penalaran ilmiah yang melalui proses penelitian, abstraksi, dan objektifikasi. Dalam konteks ilmiah itu, menurutnya, semuanya dianggap sebagai fakta-fakta positif-empiris (reifikasi) yang lalu membuat wilayah ini dipisahkan dari dunia penghayatan batin manusia, dan menjadi daerah materi-mekanis yang di dalamnya sebuah penelitian memperoleh pengetahuan mengenai *das Sein* (apa yang ada – fakta-fakta) dan bukan tentang *das Sollen* (apa yang seharusnya – wilayah nilai moral atau estetis), dengan hanya menyalin pengetahuan dari fakta-fakta yang ada. Proses alam diselidiki untuk ditemukannya hubungan sebab-akibat yang dianggap niscaya dan sesuai dengan perumusan deduktif-nomologikal, yang fenomena berulang kali dialami akan menghasilkan kecukupan hukum teoretis. Walhasil, seandainya kajian seni rupa dan desain hanya menggunakan pendekatan serupa itu, Walker (2004) yakin bahwa artis akan melakukan rasionalitas instrumental yang melulu mengendalikan dan memanipulasi objek (dan bahkan subjek) seni, seni hanya diperlakukan sebagai “*representasi impersonal dunia seperti yang dijelaskan sains objektivistik*” (Matthews, 2006:137), dan dikhawatirkan akan berakhir dalam proposisi premis deduktif dalam artian harfiah. Kritik Walker (2004) menyatakan:

*“...the absurdity of the 'objective' criteria of art school research speak, the absurdity of using the models of the physical or social sciences when framing research in visual art; the models should come from the humanities, where 'objective truth' is somewhat hedged around with questions of viewpoint and interpretation. It was as if visual art suffered from an inferiority complex, and had to wear a different set of clothes to look respectable...”*

Dalam penelitian sosial sebagai praksis komunikasi, Hardiman (2003) diungkapkan bahwa adanya suatu bentuk metode penelitian dengan “paradigma komunikasi” yang berasal dari Juergen Habermas. Penelitian niscaya memang sebuah upaya komunikasi berupa hasrat dan kebutuhan untuk mengartikulasikan dan menyalurkan atau menyampaikan pikiran-pikiran tentang sesuatu kepada orang lain. Hardiman (2005) menyoroti paradigma komunikasi bagi penelitian sosial dan ilmu-ilmu sosial yang termasuklah di dalamnya kesenian. Kuantifikasi data-objektif dan prediksi-prediksi yang ada pada penelitian kuantitatif pada taraf tertentu menurutnya tetaplah bermanfaat, tetapi untuk wilayah sosial, dibutuhkan metode yang dapat menangkap keunikan, perubahan, kedalaman, penghayatan, proses-proses subjektif, dan makna, yang sifatnya kualitatif (Hardiman, 2005).

Yang diungkapkan oleh Hardiman membantu kita membuat distingsi antara pendekatan nomologis-kuantitatif dengan idiografik-kualitatif dengan yang terakhir ini melandasi penelitian sosial-kualitatif, yang juga sampai pada derajat tertentu relevan dengan penyelidikan dalam seni dan desain karena berada dalam wilayah proses-proses subjektif dan makna. Dalam Gray dan Malins (2004) dinyatakan bahwa di antara konsep-konsep penting bagi seniman (dan desainer) yang terlibat dalam penelitian adalah sebagai ‘praktisi yang reflektif.’ Konsep ‘praktik reflektif’ dan ‘refleksi didalam tindakan’ ini disajikan oleh Schön (1983:22). Menurut Schön (1983) dan Gray dan Malins (2004), dipastikan bahwa banyak dari kegiatan seniman (dan desainer) adalah pengetahuan pribadi yang tidak biasanya diartikulasikan, dan kadang-kadang bahkan tak dapat dilukiskan. Hal itu bergantung pada prinsip belajar sambil mengerjakannya (*learning by doing*). Seniman atau desainer sama-sama mencoba untuk menyatukan penelitian dan praktik dalam refleksi retrospektif – refleksi-terhadap-tindakan – sebagai keterampilan penelitian yang kritis dan bagian dari proses tinjauan umum, evaluasi, dan analisis. Yang lainnya adalah refleksi-dalam-tindakan yang digambarkan sebagai suatu kegiatan yang melibatkan kesadaran terhadap yang sedang dikerjakan dan tindakan mengasahnya kembali sembari mengerjakannya. Peneliti sebagai seniman berarti kesenimanannya si peneliti dalam pemahaman peneliti sebagai instrumen penelitian yang mendominasi (Brodsky, 2008:766), namun hal ini juga mencakup wilayah konseptual kebersenian dan kepekaan kreatif dan estetika, tidak semata-mata olah keterampilan teknis atau menggelar ke-seniman-an (Knowles & Cole, 2008).

Sekitar 1980-an, Eisner (2002:213), profesor emeritus bidang pendidikan seni dari Stanford University School of Education, Amerika Serikat, mengawali diperkenalkannya istilah *art-based research*, yaitu:

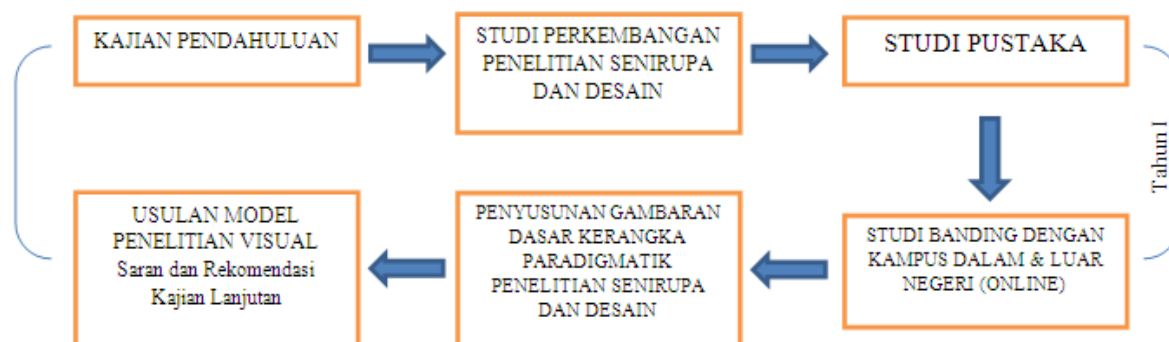
*“...Arts-based research begins with the recognition that the arts as well as the sciences can help us understand the world in which we live.... Arts-based research is a way to ensure that science-based research alone does not monopolize how educational practice can be studied or what needs to be done to describe it.”*

Barone (2008) mengatakan setidaknya terdapat dua tujuan penelitian yang berbasis seni ini, yaitu: (1) meningkatkan pemahaman yang diperoleh melalui komunikasi dari realitas subjektif atau kebenaran personal yang dapat terjadi hanya melalui kerja-kerja kesenirupaan (melalui karya dan proses berkarya), dan (2) beringsut mengalihkan pandangan tradisional epistemologi objektivis yang kadung diidentikan dengan kebanyakan penelitian sains sosial. Selanjutnya Taylor dan Bogdan (1984) menjelaskan bahwa perspektif fenomenologi merupakan pusat konsepsi kita tentang metodologi kualitatif. Perspektif fenomenologi ini mengeksplorasi variabel tak berwujud (*intangible*) yang hasilnya nanti berupa deskripsi fenomenal (perihal yang langsung terberi pada kesadaran) dari hal

yang sedang dipelajari. Atas dasar ini, penelitian difokuskan pada filsafat fenomenologi, khususnya ontologi (seni) dari Heidegger (1977) dan aspek-aspek epistemologis seni Merleau-Ponty (1964; 2005). Keduanya dapat dikatakan merevolusi secara paradigmatis pemahaman dasar atas kesadaran (diri) dan tubuh, sebuah wilayah fenomenal yang sentral dalam pengetahuan dan praktik, yang artinya juga memiliki implikasi mendasar bagi pemahaman tentang penelitian bahkan secara umum bukan hanya seni dan desain, tetapi juga bagi bidang terakhir ini dapat menerangi pencarian atas kerangka paradigmatis.

## METODE PENELITIAN

Penelitian dasar ini adalah penelitian kepustakaan (*library reseach*) dengan menelusuri buku rujukan terkait dengan penelitian seni rupa dan desain pada tingkatan pasca-sarjana. Terutama dengan memerhatikan publikasi yang diterbitkan dari berbagai institusi pendidikan dunia yang sudah melibatkan dan menerapkan '*practice-based research*' dalam kehidupan dan debat akademis penelitian seni rupa dan desain mereka. Kemudian penelitian dilakukan dengan meninjau secara *online* keragaman penelitian berbasis seni rupa dan desain ini sebagai studi banding dengan konsepsi penelitian visual *School of Design* Binus University yang kini sedang dibangun. Sebagai suatu usulan paradigmatis penelitian seni rupa dan desain, maka sebagai langkah fondasional, dilakukan peninjauan tekstual dan refleksi kritis terhadap kerangka filosofis dasar (ontologis, epistemologis, etis/estetis) yang mengonstitusi pandangan umum terhadap realitas dan pengetahuan tentangnya, yang otomatis termuat dalam segala kegiatan penelitian ilmiah. Berikut ini gambar diagram alur penelitian.



Gambar 1 Diagram alur penelitian

## HASIL DAN PEMBAHASAN

Sebagaimana telah disinggung, bahwa tulisan ini hendak menawarkan fenomenologi sebagai salah satu perspektif filosofis dalam memahami ulang seni rupa dan desain, maka selang pandang tentang yang dimaksud dengan fenomenologi layak dipaparkan. Fenomenologi, secara harfiah berarti studi tentang fenomena. Pemahaman ini bertolak dari etimologi fenomenologi yang dibangun dua kata bahasa Yunani, yakni: pertama, *phainomenon* yang merupakan kata turunan dari kata kerja *phainestai* yang berarti yang menampakkan, atau penampakan itu sendiri. Dengannya, *phainomenon* dapat diartikan juga sebagai yang nampak berikut dengan caranya menampakkan diri. Kedua, *logos*, yang dapat diartikan sebagai sebuah studi, doktrin, ataupun ilmu sebagaimana diterapkan dalam ilmu-ilmu pengetahuan lainnya seperti biologi (*logos* tentang hayat) atau psikologi (*logos* tentang psike/jiwa). Studi tentang fenomena berarti studi tentang ketersingkapan.

Yang menjadi fokus perhatian dari fenomenologi bukanlah semata-mata tentang yang nampak, namun lebih kepada bagaimana sesuatu nampak atau tersingkap sebagai sesuatu. Dari pemahaman ini, fenomenologi bukan fokus pada ke-apa-an, namun lebih kepada ke-bagaimana-an dari fenomena. Bagaimana sesuatu nampak atau tersingkap sebagai sesuatu tidak datang dari ruang kosong? Bagaimana sesuatu nampak sebagai robot atau mesin daripada sebagai manusia? Bagaimana sesuatu nampak sebagai terminal angkutan umum daripada universitas? Bagaimana seseorang nampak sebagai tukang ajar pengejar setoran daripada seorang pendidik? Pertanyaan-pertanyaan tersebut beserta jawabannya tidak lepas dari peran kesadaran. Sesuatu nampak sebagai sesuatu bagi kesadaran, dan kesadaran jugalah yang menjadi salah satu masalah terbesar yang dicoba untuk ditelisik oleh fenomenologi. Penampakan dipahami sebagai bentuk (*forma*) dari keterberian; ia terberi bagi kesadaran. Kata keterberian di sini digunakan untuk mendeskripsikan bagaimana sesuatu nampak sebagai sesuatu bagi kesadaran secara langsung dan paling mendasar, mendahului segala macam penafsiran abstrak-reflektif tentangnya, sebelum analisis-analisis objektif tentangnya. Bukan seperti misalnya, biologi atau psikologi yang sudah begitu saja memandang adanya tubuh atau jiwa sebagai objek penelitiannya, fenomenologi justru mempertanyakan fenomena tubuh dan jiwa sebelum diandaikan sebagai objek atau diobjektifikasi.

Secara historis, dalam lingkup filsafat Barat, fenomenologi sebagai suatu gerak pemikiran mendapatkan struktur sistematiknya dari filosof awal abad 20, yakni Edmund Husserl. Fenomenologi merupakan sebuah usaha filosofis untuk melampaui pendekatan metafisis terhadap kenyataan atau realitas yang meng-urat-nadi pemikiran filsafat Barat dalam terang modernitas. Semenjak Yunani kuno, metafisika secara tradisional mendekati dan memahami kenyataan sebagai objek (bersifat ke-bendaan/ke-apa-an) yang nampak, bukan penampakan itu sendiri. Metafisika tradisional menyuguhkan narasi-narasi besar tentang realitas, konsep-konsep abstrak tentang hal yang *real*, yang kurang, atau tidak *real*. Metafisika tradisional memberi porsi secara lebih signifikan kepada kawasan yang *intelligible* (yang dianggap tetap dan tak berubah-ubah, rasional) dari wilayah fenomena/penampakan (selalu dalam gerak dan berubah-ubah, irasional). Namun sebelum Husserl, ada setidaknya dua filosof dalam modernisme yang sudah memulai suatu usaha filosofis untuk mengangkat martabat fenomena/penampakan, yakni Immanuel Kant dan Friedrich W. Nietzsche.

Melalui Kant, realitas atau kenyataan pada dirinya sendiri tidak dapat diketahui atau dengan istilah khas Kant: benda pada dirinya sendiri/*the thing in itself/das Ding an sich*. Dengan demikian, klaim akan pemahaman mutlak akan realitas secara *intelligible* menjadi bermasalah dan dengannya metafisika tradisional pun juga problematis. Kant membangun distingsi epistemologis antara kawasan fenomena (*phenomenon*) dan kawasan noumena (*noumenon*). *Noumena* adalah kawasan yang disebutnya sebagai *das Ding an Sich*, sebagai yang pada dirinya sendiri tak dapat diketahui, hanya dapat dipikirkan. Sedangkan batas pengetahuan kita adalah kawasan fenomena, yang nampak dan yang terberi melalui penginderaan (*aesthesis* bukan *nous* pada kawasan *intelligible* atau intelek). Dari kawasan fenomena yang berubah-ubah tetap pengetahuan yang objektif dimungkinkan, yakni yang disebutnya sebagai kategori formal pengetahuan pada diri subjek. Kategori-kategori formal pada subjek ini menjadi syarat-syarat kemungkinan pengetahuan. Jadi hanya dengan bertolak dari fenomena, bertolak dari proses pencerapan inderawi, pengetahuan tetap menjadi mungkin karena ada kategori formal pengetahuan yang diandaikan berlaku secara universal pada kesadaran subjek, bukan hasil turunan dari *das Ding an Sich*.

Kurang dari seratus tahun kemudian, Nietzsche secara lebih radikal mencoba membersihkan filsafat Barat dari metafisika; mencoba memberikan tempat yang lebih mulia kepada kawasan fenomena/penampakan yang menurutnya sudah dicaci-maki semenjak Plato dengan istilah *doxa*. Bagi Nietzsche, distingsi hierarkis yang memuliakan yang *intelligible* (intelek) lebih dari pada yang *sensible* (inderawi), esensi lebih dari pada eksistensi, yang niscaya lebih dari pada yang kontingen, tersemayem semenjak Plato. Dari Plato, kawasan fenomena/penampakan atau kawasan inderawi adalah kawasan yang berubah-ubah dan darinya pengetahuan yang sah dan objektif tidaklah mungkin. Yang dihasilkan darinya hanyalah semata-mata pendapat (*doxa*). Bagi Nietzsche, esensi realitas yang

niscaya dan tak berubah-ubah itu tidak ada, semuanya sudah terkontaminasi oleh perspektif tertentu yang datang dari individu tertentu. Yang dianggap sebagai esensi yang niscaya dan universal dari kenyataan laten dan kontingen perspektif individual tertentu; yang niscaya justru kontingen. Dan jika mau dipaksakan untuk adanya suatu benda pada dirinya sendiri yang dapat diketahui, penampakan/fenomena adalah bagian darinya dan perspektif seharusnya adalah juga bagian esensial dari *das Ding an sich* itu sendiri.

Dari kedua filosof, Kant dan Nietzsche, sudah terlihat bahwa pembelaan terhadap kawasan fenomena telah mendapatkan benih-benihnya. Namun bukan hanya itu saja kemiripan dari keduanya, ada satu aspek terkait dengan suatu model kesadaran yang dipegang teguh oleh keduanya, dan model kesadaran inilah yang nantinya justru dipermasalahkan juga oleh fenomenologi. Model kesadaran apa yang dipegang teguh oleh keduanya? Model kesadaran yang menempatkan pertama-tama kesadaran sebagai subjek, dan hal ini berujung pada sebuah metafisika, yakni metafisika subjek. Subjek menjadi narasi besar modernitas. Kant dengan menempatkan kategori-kategori formal pada subjek yang mengetahui, dan Nietzsche yang meradikalisasi subjek sebagai titik tolak pemahaman realitas, dengan menekankan aspek kontingensi terhadap perspektif individual. Pemahaman akan kesadaran pertama-tama adalah hadir sebagai subjek dan hanya melaluinya kepastian pemahaman akan realitas menjadi mungkin, ditengarai pada awal modernisme oleh seorang filsuf Prancis, Rene Descartes. Demi memenuhi hasratnya terhadap suatu model realitas yang niscaya dan universal, pemahaman dualistis dan sekaligus mekanistik terhadap realitas dibangun secara sistematis.

Menurut fenomenologi, pemikiran modern sejak Descartes cenderung memperlakukan kesadaran (subjektivitas) sebagai sebuah substansi (*res cogitans*) di antara substansi lainnya di alam (*res extensa*, realitas benda-benda material yang meluas dalam ruang). Di sini manusia bagi Descartes adalah makhluk dualistis karena tubuhnya adalah termasuk substansi material yang meruang (*res extensa*) sementara kesadarannya adalah substansi yang berpikir (*res cogitans*.) Meskipun Descartes memberi status pada *res cogitans* lebih tinggi dari benda, persoalan terbesarnya yang nanti akan juga mewarnai pandangan saintis adalah bahwa kedua aspek itu (terlepas dari doktrin dualisme memiliki banyak masalah, salah satunya adalah tentang *res cogitans* bisa terhubung dengan *res extensa*, sebuah masalah dualisme klasik jiwa dengan tubuh) dipikirkan dalam satu kategori. Pada masa Descartes yang tentu masih metafisis, keduanya adalah *res* atau substansi, dan setelah positivisme menolak konsep substansi sebagai metafisis, kedua aspek itu dilihat sebagai bagian dari alam atau fakta alamiah. Dalam bahasa lain, subjektivitas pada masa Descartes meskipun dianggap substansi sebagaimana benda-benda namun *terprivilese* (karena mampu berpikir atau menyadari diri), perlahan akan semakin kehilangan *privilese* itu justru dalam pandangan positivistik yang pada gilirannya juga mengobjektivasi kesadaran (baca: meneliti subjektivitas sebagai objek penelitian dengan pendekatan objektivis seturut metodologi ilmu alam) dan dengan itu pada titik ekstrem mereduksinya hanya sebagai sebuah fenomena psiko-kimiawi otak. Atas dasar asumsi ontologis ini pulalah, penelitian positivistik membangun kerangka konseptual-metodologis bagi penelitian atas kesadaran manusia dan artefak-artefak kultural yang terkait erat dengan kesadaran itu. Suatu kerangka yang sebetulnya amat reduktif dan mempermiskin makna manusia sebagaimana nanti akan menjadi lebih jelas dalam kajian pustaka ini. Konsekuensi kekeliruan yang direfleksikan oleh Edmund Husserl pelopor fenomenologi, yakni para penafsir membaurkan sesuatu yang semata metodologis dengan ada yang sesungguhnya (Supelli, 2008:88).

Dan adalah fenomenologi, gerakan pemikiran filosofis kontemporer besar di Eropa kontinental abad ke-20 yang melancarkan kritik mendasar terhadap naturalisme/psikologisme yang laten di dalam paradigma positivistik, sekaligus membuka ruang baru bagi eksplorasi dimensi-dimensi kesadaran. Kesadaran, dipahami bukan lagi sebagai substansi (rasionalisme Descartes), persepsi inderawi (empirisme Locke,) ataupun fakta alamiah psiko-kimiawi otak sebagaimana psikologisme inilah yang juga memberi ruang bagi penelitian praktis seni dan desain. Karena persis kedua bidang ini tidak semata bergerak di wilayah penyingkapan fakta-fakta alamiah (*das Sein*), melainkan di wilayah yang dalam terminologi tradisional disebut wilayah nilai (*das Sollen*: etika dan estetika). Bidang moral dan



seni memang tidak meneliti fakta-fakta material-empiris melainkan bergerak sebagai kegiatan refleksi dan pengajuan nilai-nilai: yang moral (baik-buruk) dan yang estetis (indah-jelek.) Pelukis misalnya tidak meneliti lukisan yang sudah ada sebagaimana seorang fisikawan meneliti *brownian motion* yang sudah ada di alam, ataupun antropolog mau memahami suku Badui yang sudah ada, melainkan berefleksi dan mengajukan lukisan indah yang tadinya belum ada (maka objek empiris yang siap diteliti). Psikologisme mungkin bisa menjawab: telitilah calon pemirsanya supaya lukisan dibuat tampak indah untuk mereka. Jawaban untuk itu lebih kurang begini: secara akal sehat, penulis kiranya meyakini bahwa tidak satu manusiapun di muka bumi ini yang menerima seluruh nilai-nilai yang berupaya diwujudkan di dalam hidupnya (misalkan lewat pengorbanan hidup, nilai-nilai estetis-religius) direduksi hanya sebagai fungsi-fungsi fisiko-kimiawi otak saja dan tidak bermakna lebih dari itu karena misalnya penelitian neurospikologi telah menunjukkannya. Dan mereduksi proposal bernilai moral atau estetis hanya melulu sebagai fakta alamiah yang diteliti secara empiris-positivistik (alih-alih didiskusikan dan diajukan), itulah persis cacat logis dari naturalisme, yang juga berupaya mengerangkakan nilai melulu sebagai objek bagi penelitian fakta-fakta positif (pertanyaannya apa fakta positif dari sebuah proposal?). Fenomenologi berupaya membuka kembali penyelidikan kesadaran bukan melulu sebagai fakta psikologis atau alamiah melainkan sebagai suatu *locus* penyingkapan *Ada*. Artinya, hanya pada kesadaran manusia realitas atau *Ada* itu menampakkan dirinya sudah selalu sebagai sesuatu (*what is*) yang bernilai bagi kita (*matters to us*).

Husserl sebagai pelopor fenomenologi, awalnya mendudukan kesadaran yang mampu menyadari dirinya itu sebagai kesadaran atau subjektivitas transendental (kepentingan Husserl di sini adalah epistemologis, mengingat seluruh pengetahuan kita juga adalah sebentar kesadaran akan dunia, dan naturalisme telah sedemikian rupa mereduksi kesadaran dalam satu kategori yang sama dengan dunia alamiah maka risikonya adalah relativisme nilai/nihilisme selain juga tentunya determinisme materialistik.) Lewat tesis subjektivitas transendental, kesadaran tidak lagi dipahami sebagai benda atau organ, ataupun sebagai wadah kosong yang disebut *mind* (pikiran) yang siap menampung isi pikiran, melainkan kesadaran sudah selalu melampaui dirinya sendiri: selalu terarah ke luar dirinya dan tertaut pada objeknya. Kesadaran sudah selalu kesadaran terhadap sesuatu. Itulah yang dimaksud sebagai intensionalitas kesadaran, dan kiranya inilah penemuan terbesar fenomenologi Husserl, namun bukan dalam arti sebagaimana orang menemukan sebuah barang inovatif baru melainkan ini adalah sebuah pemahaman diri baru yang melihat kesadaran bukan lagi sebagai entitas atomistik yang terisolasi sebagaimana dipahami metafisika atau alam pemikiran Barat sebelumnya. Namun Martin Heidegger akan meradikalkan lebih jauh intensionalitas kesadaran itu sebagai *being-in-the-world* karena baginya, Husserl masih menerima begitu saja konsep subjek dari filsafat tradisional yang tadinya mau diatasi, yang termuat kembali dalam konsep subjektivitas transendental sebagai suatu intuisi yang bening dan terisolasi dari dunia. Terminologi *being-in-the-world* yang diajukan Heidegger sendiri lebih kurang bermaksud menggambarkan bahwa kesadaran secara mendasar tidaklah pertamanya semacam menyembul ke permukaan dan menjadi terang benderang bagi dirinya sendiri sehingga dapat dijadikan titik tolak (sebagai subjektivitas transendental), melainkan kesadaran itu pertama-tama berada di luar dirinya, larut dalam kesibukan praktis dunia keseharian dan melupakan dirinya sendiri. Misalkan orang itu peneliti, pada banyak waktu ia tenggelam dalam keasyikan bekerja menangani piranti riset bersama kolega, di lain waktu mungkin bisa saja tegang, namun semuanya itu tertaut erat dengan berbagai urusan atau hal-hal yang penting baginya sebagai bagian dari dunia penelitian. Orang-orang itu tidak terlalu ambil pusing dengan apa atau siapa dirinya secara paling mendasar. Dirinya adalah kesibukannya dalam dunia itu sendiri. Seperti dikutip dari Heidegger (1982:159):

*“[Dasein] never finds itself otherwise than in the things themselves, and in fact in those things that daily surround it. It finds itself primarily and constantly in things because, tending them, distressed by them, it always in some way or other rests in things. Each one of us is what he pursues and cares for.”*

Istilah *Dasein* di atas, adalah nama yang Heidegger berikan untuk kesadaran yang berada di luar dirinya, terlibat saling menjalin *di dalam* dan *sebagai* dunianya, entah dunia peneliti, dunia

musisi, dunia olahragawan dan sebagainya. Terjemahan harfiah dari *Dasein* adalah *berada di sana*. *Di sana* bermakna di dunianya, *being-in-the-world*. Ini semua adalah upaya Heidegger untuk memberi penekanan atau kontras yang tegas antara kesadaran yang sebelumnya (oleh tradisi cartesian, bahkan Husserl) dipahami secara terlalu epistemik sebagai suatu subjek pengetahuan yang bening, otonom dan terpilah dengan tegas dari sekelilingnya, dengan kesadaran yang senyatanya ada jika orang memerhatikannya dengan amat saksama lewat pendekatan fenomenologi (yakni deskripsi tanpa prasangka teoretis). Konsekuensi dari tilikan Heidegger ini tentu luar biasa besar bagi pemahaman diri. Singkatnya kesadaran manusia, pertama-tama bukanlah sesuatu yang mengawang-awang, netral, dan tanpa sikap peduli atau keterlibatan praktis apapun, bagaikan sebuah kelereng tergeletak di atas ruang cartesian pada sumbu  $x$ ,  $y$ ,  $z$  tertentu dan pada suatu waktu  $t$  tertentu. Namun pertama-tama dan pada umumnya, kesadaran itu ada *di dalam* dan *sebagai* Dunia. Dunia dengan  $D$  besar itu jelas bukanlah ruang geometris yang netral, melainkan ruang-ruang kehidupan yang sudah selalu dimaknai secara kultural oleh keberadaan *Dasein*. *Dasein* adalah Dunia itu (entah Dunia atlet, musisi, atau peneliti seperti telah dicontohkan), ia berada di dalamnya, dan melihat segala sesuatu dengan *kacamata* Dunianya maka ia antara menaruh minat atau malah menghindari sesuatu karena terlalu asing atau menjengkelkannya. Inilah sumbangan pandangan Heideggerian pertama yang dapat ditarik: kesadaran sudah selalu berbentuk sikap praktis, *ethos* terhadap apapun (termasuk diri sendiri.) Persis karena cara berada kesadaran itu adalah *being-in-the-world*, manusia adalah *Dasein*. Peneliti positivis yang paling rigor sekalipun tidak dapat menampik bahwa ia adalah bagian dari Dunia penelitian positivis dengan sikap yang menaruh minat pada metodologi ketat dan menjauhi berbagai irasionalitas. Orang dari Dunia lain akan punya sikap yang berbeda (secara konten), namun bentuknya atau forma kesadarannya sama, yakni sama-sama *being-in-the-world*.

Persoalan kesadaran belum selesai sampai di situ karena analisis Heidegger tentang hal tersebut amat detail dan rumit lebih dari 400 halaman dengan *magnum opus: Being and Time*. Beberapa poin yang kiranya cukup signifikan akan dibahas. Telah dibahas *being-in-the-world* sebagai kesadaran yang cenderung tenggelam dalam kesibukan praktis keseharian. Kesibukan itu tidak sekadar berarti orang berpindah-pindah ke berbagai penjuru koordinat ruang globus yang terukur, namun ia bermukim (*dwelling*) di berbagai kawasan Dunianya. Orang kerasan di berbagai seluk-beluk Dunianya, kesadarannya berserak ke sudut-sudut itu. Meskipun demikian, kesibukan keseharian yang membuat kerasan tidak pernah semulus dan selancar itu tanpa pernah ada gangguan sama sekali. Selalu ada kemungkinan, dan faktanya itu terjadi setiap waktu, yakni terjadi gangguan atau *moment of breakdown*. Apa yang terjadi ketika laboratorium sang peneliti kebakaran? Sang musisi kehilangan kekasihnya yang lari dengan orang lain? Sang atlet mengalami cedera kronis? Ini adalah momen yang amat penting bagi kesadaran karena ia akan berganti modus secara fundamental.

Sebelumnya tadi dalam kesibukan keseharian yang lancar-lancar saja, modus kesadaran yang bekerja pada *Dasein* dinamai Heidegger sebagai *Zuhandenes* atau *ready-to-hand*. Harfiahnya adalah siap-di-tangan, artinya dalam kesibukan praktis, segala sesuatu tampak sebagai piranti-piranti yang siap pakai atau berciri ada-untuk. Mobil ada-untuk dikendarai ke kantor. Kantor ada-untuk menangani manajemen produksi di pabrik. Pabrik ada-untuk memproduksi massal sepatu. Sepatu ada-untuk didistribusikan ke gerai-gerai mancanegara, dan seterusnya sampai akhirnya mencapai totalitas jejaring piranti-piranti. Namun kebanyakan orang tidak menyadari jejaring yang saling terkoneksi itu saat tenggelam dalam kesibukan, mulai dari berangkat ke kantor dengan mobil, rapat manajemen di kantor, sampai mengontrol pabrik dan distribusi ke gerai-gerai karena semuanya menjadi alunan keseharian yang menghisap. Manusia larut dalam *Zuhandenes*, lenyap menjadi bagian dari kesibukan, yang menjadi bagian lagi dari jejaring kesibukan lainnya sampai seluruh dunia, yang memang pada masa kini diwarnai oleh kesibukan industrial-produktif.

Sampai di sini jelas bahwa (kesadaran) diri itu justru belum muncul, sama sekali tidak ada *cogito* di sana, yang sadar akan dirinya dengan terang benderang sebagai suatu sekrup dari mesin industri raksasa itu. Yang ada, orang menikmati dan larut dalam kesehariannya sebagai manajer, memperkenalkan diri di rapat bisnis sebagai manajer, pulang ke rumah sebagai manajer yang pulang

ke rumah. Namun persis ketika terjadi *moment of breakdown*, sebut saja mobilnya pagi hari mogok, barulah jejaring praktis itu tersingkap. Maksudnya, mogoknya mobil ini membuatnya mulai sadar laporan bisnisnya yang belum selesai untuk rapat nanti siang di kantor, yang akan berpengaruh ke keputusan jumlah produksi bisa menghambat proses distribusi dan seterusnya. Momen itu mengantar *Dasein* yang tadinya lupa diri dan larut dalam dunia piranti yang dipakai atau diurusnya begitu saja kepada bentuk kesadaran lain yang analitis dan memilah-milah. Inilah modus sekunder atau kedua dari kesadaran yakni *Vorhandenes* atau *present-at-hand*. Secara harfiah lebih kurang (tergeletak) dihadapan-tangan. Artinya, hal-hal yang tadinya tersembunyi karena selalu siap-di-tangan, kini karena misalnya mobil mengalami kerusakan, mulai tersingkap sebagai sesuatu yang tidak praktis lagi di hadapannya, teronggok sebagai sebuah objek. Contoh lain orang yang kehilangan istri misalnya, baru menyadari makna seorang istri setelah *moment of breakdown* yang sebelumnya ia hanyut dalam hubungan yang praktis dalam bentuk saling merawat. Yang sebetulnya istimewa dari modus atau cara nampaknya realitas secara *Vorhandenes* ini yaitu ia adalah modus yang sama dengan kesadaran ilmiah, yang mengobjektivasi benda-benda secara berjarak (tanpa keterlibatan praktis, berjarak. Di sini, diri pun dapat muncul dalam kesadaran sebagai objek, sebagaimana Descartes ketika menemukan *cogito*, yang lalu mengkristal secara formal-konseptual sebagai *the subject*. Ciri yang khas dari modus *Vorhandenes* ini adalah pemikiran representasional. Artinya, realitas yang tadinya digumuli secara amat intim dalam *Zuhandenes*, kini dinamai dalam kesadaran sebagai berbagai representasi.

Namun bagi Heidegger jelas bahwa berpikir representasional bukanlah suatu kesadaran yang ultima melainkan derivat dari sikap pertama yang lebih mendasar, pra-teoretis, dan belum mengenal keterpilahan subjek-objek dalam *Zuhandenes*. Di tangan Descartes, kesadaran direpresentasikan sebagai aku atau *thinking thing* dan menjadi datum epistemologis bagi kepastian pengetahuan atas seluruh realitas dengan cara mencapai kesadaran yang jernih dan terpilah-pilah. Inilah momen atau epos historis (*Ereignis*) ketika “subjek metodologis” menjadi jangkar penentu objektivitas. Namun dapat terlihat walaupun mungkin sulit, bahwa *aku* atau *cogito* yang diajukan Descartes adalah “*pseudo aku*” karena yang sedang menyadari *aku* luput untuk ditangkap karena terus mengalir *dalam* dan *sebagai* waktu. Pada Heidegger, kesadaran adalah mewartu, waktu yang mengalir dari adanya menuju tiadanya. *Cogito* Descartes bukanlah kesadaran itu sendiri melainkan hanyalah representasi kesadaran. Sementara kesadaran akan selalu mendunia dalam kehidupan (tertaut dengan hal-hal dan urusan-urusan), representasi atasnya memang tampak statis dan terisolasi karena ia hanyalah sebuah *snapshot* saja, namun member ilusi bahwa realitas kesadaran berhasil ditangkap.

*Representational thinking* inilah yang kemudian dalam tilikan kritis Heidegger ditunjukkan menjadi batu sendi metodologis dalam penelitian objektivis yang memang mau tak mau harus merepresentasikan seluruh objek penelitiannya ke dalam bahasa atau kalimat-kalimat atomistis. Dan manusia (kesadaran) di sini tinggal menunggu sedikit waktu saja untuk tergelincir menjadi sesama objek representasi di dalam penelitian objektivis untuk dicerabut dari dimensi kehidupan konkretnya. Paham behaviorisme dalam psikologi adalah contoh konkret. Di sana manusia (kesadarannya) dianalisis dan dipilah-pilah bagaikan suatu struktur atomik-mekanistik, lalu hasil representasi statis itu dianggap sebagai realitas *psike* manusia. Representasionalisme membekukan kesadaran sebagai *lived-life* ke dalam *snapshot*, yang dikira lebih riil daripada realitas kesadaran yang mengalir atau mewartu itu sendiri. Bersamaan dengan perjalanan sejarah kesadaran manusia Barat Modern yang semakin saintifis, memuncak pada teknologi Revolusi Industri yang mengubah wajah seluruh Eropa dan kini hampir seluruh dunia menjadi mesin-mesin industrial-birokratis raksasa, pertanyaan sokratis *who am I* memang seakan sudah terkubur habis. Namun, modernisasi pada skala globus itu tetap dibayangi persoalan mendasar kemanusiaan: neurosis dan kesepian akut meskipun hidup di tengah hiruk-pikuk *cyberspace*, krisis makna, krisis lingkungan hidup, dan eksploitasi entah alam maupun manusia yang berjalan seakan tanpa batas dan kendali. Kesadaran manusia modern memang tetap bergerak dalam modus *Zuhandenes* yakni sibuk dalam hiruk-pikuk kesibukan industri global, namun dengan cara-cara yang semakin efisien dan efektif – artinya juga semakin eksploitatif dengan cara penuh kendali), *thanks to Vorhandenes* dengan berpikir representasionalnya. Teknosains, dengan metodologi ketatnya, memang telah amat luar biasa membantu dan mempermudah kehidupan, namun ia seakan memiliki

dinamikanya sendiri yang berada di luar kendali manusia. Itu justru karena, dalam penjelasan Heideggerian dari Hubert Dreyfus: “dorongan untuk mengendalikan segalanya” yang inheren dalam cara berpikir metodologis-teknosains “adalah persis yang tidak kita kendalikan” (Thomson, 2011: 203-204). Ketakterkendalian itu tertaut erat dengan cara berpikir representasional dalam riset yang selalu mengobjektivasi:

“Knowing, as research, calls whatever is to account with regard to the way in which and the extent to which it lets itself be put at disposal of representation. Research has disposal over anything that is when it can either calculate it in its future course in advance or verify a calculation about it as past. Nature, in being historiographically verified as past, become, as it were, “set in place” [gestellt]. Nature and history become the object of a representing that explains. Such representing counts on nature and takes account of history. Only that which becomes object in this way is – is considered to be in being. We first arrive at science as research when Being of whatever is, is sought in such objectiveness. This objectifying of whatever is, is accomplished in a setting before, a representing, that aims at bringing each particular being before it in such a way that man who calculates can be sure, and that means be certain, of that being. We first arrive at science as research when and only when truth has been transformed into the certainty of representation. What it is to be is for the first time defined as the objectiveness of representing, and truth is first defined as the certainty of representing, in the metaphysics of Descartes.” (Heidegger, 1977: 126-127)

Apapun dimengerti dalam kerangka dualitas (subjek-objek) dan dalam kejernihan representasi. Pertanyaan selanjutnya adalah inikah akhir dari pemahaman diri atau kesadaran? Apakah kesadaran hanya bergerak hilir-mudik di antara *Zuhandenes* dan *Vorhandenes* tanpa bisa keluar dari sana? Bukankah diri yang *real* belum muncul di sana karena pada *Zuhandenes*, orang adalah kesibukannya, atau fungsinya dalam jejaring sistem? Pada *Vorhandenes* sebagaimana *cogito* Descartes, diri itu hanyalah *pseudo aku* atau representasi? Dan Heidegger memang mengelaborasi lebih jauh kedua modus kesadaran tersebut sebagai *das Man*, harfiahnya berarti “orang,” yang berciri impersonal dan konformistis. Lalu siapa atau apa “orang” itu? Bukan siapapun sekaligus siapapun, anonim, namun itulah yang banyak ditunjukkan dalam perilaku keseharian ketika dalam celotehan obrolan “orang bilang kita baiknya begini dan jangan begitu,” “kata orang-orang dalam survey, film *anu* bagus,” “toserba itu murah,” “calon gubernur itu bagus,” dan sebagainya. Ada nada banal di sana, tetapi lagi-lagi itulah alunan kesadaran keseharian. Diri yang otentik cenderung tidak muncul ke permukaan, melainkan tertimbun oleh obrolan-obrolan hilir mudik yang tidak jelas dari mana datangnya dan akan sampai ke mana. Celotehan yang setiap hari berhamburan di media sosial kemungkinan membawa gejala yang sama. Namun demikian, orang merasa “kerasan” dengan itu, hanya saja *das Man* memang menjadi tiran di sana. Lalu bagaimana dengan subjek sebagaimana dipikirkan Descartes? Itukah diri? Itu bukan diri karena hanya merupakan sebuah representasi, sebuah konsep “manusia” tertentu, dan orang bisa saja mengonformisasikan diri dengan representasi semacam itu. Namun yang jelas *cogito* tetaplah impersonal, tidak menangkap dinamika kesadaran yang dihidupi, yang punya nama dan sejarah, maka sebetulnya diri itu jauh dari ciri “kebendaan” (sebagaimana representasi) melainkan berciri “mewaktu” atau peristiwa. Contohnya, *moment of breakdown* yang malah “mengusik” atau memodifikasi kesadaran seorang *person* ketimbang sekadar ide *cogito*. Representasi bekerja (dan bahkan dominan pada manusia modern) justru bukan sebagai cara berada “diri yang otentik”, melainkan yang “in-otentik”.

Berarti pertanyaan tetap belum terjawab, yakni ke manakah atau di manakah diri? Heidegger menyatakan bahwa diri, yang paling “otentik,” secara ekstrem muncul persis bukan karena kesadaran setiap orang itu sebuah benda berpikir bernama “subjek” melainkan dalam tarikan menuju satu-satunya kemungkinan paling ultima pada masa depannya yang kelak tak akan pernah mungkin diwakilkannya ke siapapun juga yakni kematiannya sendiri (dalam pekerjaan misalnya, orang masih bisa diwakilkan oleh rekannya yang kompetensinya sepadan jika sakit, namun siapa bisa menyongsongkan ajal bagi orang lain). Ini tidak berarti bahwa fenomenologi Heidegger akan berujung pada filsafat keputusan, melainkan sebaliknya, sebagaimana disarikan dari komentar De Beistegui

(2005); orang justru akan berupaya keras menjadi dirinya sendiri yang otentik, merealisasikan potensialitasnya yang paling mungkin justru karena ia berhingga. Orang yang hidup abadi, mungkin akan merasa selalu punya waktu untuk apapun dan kemungkinan juga akan menunda-nunda apapun maka itu tidak akan merealisasikan apapun (binatang dan tumbuhan juga mungkin tidak insaf akan kematiannya sendiri, maka tidak berupaya merealisasi diri lewat kebudayaan dan hanya menjadi semacam *life forces* untuk bertahan hidup). Atau orang yang tidak akan pernah mati (seperti *das Man*) juga mungkin hanya akan hilir-mudik di antara *Zuhandenes* dan *Vorhandenes* tanpa ada jalan keluar. Namun yang perlu ditarik di sini adalah percuma mencari definisi kesadaran sebagai sesuatu yang telah jadi (esensi), bahkan jika orang mencoba menggantinya dari tradisi agama sekalipun, kesadaran diri yang digambarkan di sana akan selalu “ideal” dan belum sampai (terproyeksikan ke masa depan, berciri waktu bukan “benda”). Dari sini dimengerti bahwa kesadaran bukanlah sesuatu yang utuh, bening, padat, dan sudah jelas dari dirinya sendiri, melainkan sebaliknya, selalu dalam proses “menjadi” (*becoming*) dengan cara tidak bisa lain, menggali dari tradisinya dalam menggapai potensialitasnya. Dengan kata lain, kesadaran seseorang tidak akan lepas dari tradisi kultural yang sudah selalu mendapati dirinya, namun berbagai kemungkinan realisasi diri atas dasar modal tradisi itu terbentang di hadapannya.

Namun tidak bisa dibayangkan apa yang telah cukup panjang dijelaskan sebagai *being-in-the-world* tadi, yakni modus kesadaran yang secara khas tertaut dengan dunia praktisnya sebagai sesuatu dekadensi atau sikap primitif. *Being-in-the-world* yang faktis ini adalah *conditio humana*, suatu “nasib” yang dipikul manusia, yang modern sekalipun, maka juga tak bisa kita anggap sebagai sikap “primitif” yang inferior. Sebaliknya, sikap ilmiah yang mengobjektivasi pun tumbuh dari ladang keseharian ini dan tak pernah dapat melepaskan diri secara total darinya (sebagaimana dipahami dalam dualisme.) Maka itu sains masa kini juga didapati selalu sibuk sebagai *teknosains*: penelitian ilmiah masa kini tidak pernah merupakan suatu refleksi teoretis murni melainkan selalu dijalankan dan dibiayai secara institusional-global justru dalam rangka kesibukan praktis-teknologis. Jikalau mau disebut kejatuhan, justru teknosains inilah yang bagi Heidegger akan mencerminkan suatu keterjeratan manusia modern dalam kecenderungan tanpa henti untuk selalu mengobjektivasi, mengendalikan, dan memanipulasi apapun secara ilmiah-teknologis, termasuk di dalamnya manusia itu sendiri – manusia dalam birokrasi teknologis modern misalnya di korporat-korporat disebut sumber daya manusia, mirip dengan sumber daya alam seperti batu bara, minyak bumi, dan lain-lain. Dalam cara pandang yang tekno-saintistis tersebut, realitas atau segalanya memang tampak sebagai *Bestand*, terjemahan Inggrisnya *stock* atau *standing reserve* (sumber daya) dan sikap yang tepat terhadapnya adalah mengobjektivasi (dalam representasi), mengkalkulasi, dan memanipulasi secara optimal. Orang teramat sulit menghindarinya karena itulah cara realitas menampakkan diri di periode historis modern, tak terkecuali pada institusi pengetahuan paling *adiluhung* sekalipun (universitas) dengan seluruh kesibukan riset teknosains bermetodologi objektivistik. Fenomena keterjeratan kontemporer ini disebut Heidegger *Gestell* (*enframing* atau “bingkai realitas”, arti literalnya dapat diterjemahkan sebagai rak atau *template*). *Gestell* ini begitu kuat berurat berakar dalam kemanusiaan karena teknologi atau teknik ternyata bukan sekadar piranti melainkan sikap dasar manusia dalam pertautannya dengan realitas, sebagai *being-in-the-world* yang tercermin dalam *Zuhandenes*. Problematika ini yang menjadi *concern* utama dari seluruh upaya filosofis Heidegger kemudian.

“*Enframing means the gathering together of that setting-upon which sets upon man, i.e., challenges him forth, to reveal the real, in the mode of ordering, as standing-reserve. Enframing means the way of revealing which holds sway in the essence of modern technology and which is itself nothing technological.*” (Heidegger, 1977: 20)

“Esensi” teknologi bukanlah sekadar piranti-piranti teknologis ataupun sarana-sarana untuk mencapai tujuan, melainkan sebuah sikap dasar (*conditio humana*) dalam menyingkap realitas (terkait yang Ada, suatu pemahaman akan Ada, suatu cara ber-Ada). *Being-in-the-world* dalam modus *Zuhandenes* kiranya sudah cukup menjelaskan hal itu. *Vorhandenes* yakni representasi kesadaran sebagai subjek rasional otonom yang lepas dari Dunia (pemilahan subjek-objek) dalam *modern*

*science* sejak Descartes ternyata tidak melepaskan kemanusiaan dari kesibukan praktis dasarnya, melainkan justru makin mengintensifikasinya lewat *mathematical-physical science*, menjadi *technoscience*. Dan tekno-sains kontemporer memang bukan lagi domain khusus para spesialis melainkan seakan “ruh zaman” bernama *Gestell*, sebuah “cara ber-Ada bersama manusia” yang semakin menjadi terinstitusionalisasikan secara global dalam sebuah jejaring produksi-birokratis raksasa – contohnya paper ini sendiri dibuat sebagai bagian dari kegiatan “lumrah” *global academic research paper production* yang memaksa semua isinya bermanfaat teknis-praktis, setelah diteliti lebih dulu objek-objeknya oleh subjek-subjek rasional-otonom lewat metode ilmiah yang cenderung berpikir representasional. Tekno-sains abad *cyberspace* sudah semakin menjadi keseharian, tirani tanpa seorang tiran. Jika mau dipahami sebagai dekadensi kemanusiaan, persis adalah ketika komunitas global kehilangan kemampuannya melihat secara transparan pandangan dunia tekno-saintistis itu sendiri, yang atas nama metodologi ilmiah terus-menerus menjustifikasi dirinya (sementara metodologi itu bertumpu secara paradigmatis pada pemilahan konseptual subjek-objek). Dalam kaitannya dengan tema penelitian seni dan desain visual dari penelitian ini, pendekatan positivistik, naturalistik ataupun psikologistik yang mapan itu sebetulnya, lewat fenomenologi telah ditunjukkan asumsi-asumsi filosofis dasarnya dan keterbatasan-keterbatasannya.

Seni sebagai suatu domain estetika, artinya tertaut erat dengan nilai, mesti dilihat terkait erat dengan *ethos* (sikap atau cara hidup.) Dan seperti pada tilikan Friedrich Nietzsche, ia sejajar atau bahkan lebih primordial dibanding sains. Bagi Heidegger, sains atau penelitian berjarak hanyalah modus turunan yang terjadi ketika praktik itu mengalami masalah (*moment of breakdown*.) Maka kini kitapun biasa mengenal sains sebagai *problem-solving*, misalnya meteorologi bukan sekadar mau tahu atmosfer demi tahu saja melainkan mau menjawab kebutuhan praktis: bagaimana meramalkan cuaca supaya penerbangan misalnya lancar dan tidak celaka. Persis *practical-turn* dalam khazanah pemikiran kontemporer inilah yang membuka kembali ruang-ruang penyelidikan reflektif dalam bidang-bidang yang kental dengan *ethos* sebagaimana seni dan desain, yang secara historis empiris-pun sudah ada lebih dahulu jauh sebelum sains itu tumbuh. Dengan kata lain, praktikalitas di mata fenomenologi bukan sesuatu yang “rendah” melainkan dia primer atau mendasar pada manusia, dan juga berciri pengetahuan (*know-how*, *phronesis* atau *practical wisdom* jika dalam bahasa Aristoteles, dibedakan dengan *know-that* atau *theoretical wisdom*). Karena dalam kegiatan praktikal itu, Ada atau realitas justru menyingkapkan dirinya secara sangat intim selain juga pra-teoretis, namun persis tak akan dapat dicermati dan dideskripsikan dengan memadai jikalau direduksi sebagai objek penelitian ke bawah mikroskop metodologi empirik-positivistik. Persis karena pendekatan penelitian tersebut bersifat objektivis-representasional dan berjarak yang merupakan derivat atau turunan dari “cara berada” praktikal manusia yang lebih fundamental dan holistik.

Fenomenologi ingin mengamati dengan cermat gerak batin dan/atau tubuh dalam praktik-praktik kreatif dan artefaknya dengan cara melepaskan diri dari asumsi-asumsi filosofis naturalisme atau psikologisme (dualisme subjek-objek) yang laten dalam metodologi penelitian umum. Namun seniman/desainer di sini adalah praktisi yang akan melakukan penelitian reflektif itu sendiri. Juga perlu digarisbawahi bahwa maksud praktikal di sini bukan sekadar teknik praktis untuk misalnya bermain musik, melainkan lebih mendasar dari itu: bagaimana “manusia artis/desainer” menggumuli dan menghayati berbagai dimensi realitas (komposer dengan bunyi dan waktu, penari dengan tubuh dan ruang-waktu, arsitek dengan material, ruang dan tubuh) dalam dan melalui berbagai sikap-sikap yang ekspresif sekaligus cermat, disiplin sekaligus larut, menyeluruh (*Gestalt*) sekaligus subtil, detail dan kompleks. Dari situ kita lalu bisa terlihat suatu “cakrawala kebermaknaan realitas material” menjadi terealisasi melalui praktik: suatu “kebenaran seni yang memeristiwa”. Kebenaran itu yang dalam pemikiran Heidegger disebut *aletheia* (*unhiddenness, disclosure of being*) atau *Ereignis* (*event of appropriation*) harus dibedakan dari kebenaran berupa ketepatan penjelasan fisikalistik atas fakta material ataupun deskripsi idiografik atas fakta sosial. Justru kebenaran sebagai “peristiwa ketersingkapan Ada” yang *concernful* itu lebih primordial dari kebenaran korespondensi dalam pengetahuan ilmiah, karena realitas harus bahkan sudah selalu tersingkap terlebih dulu sebagai sesuatu yang diakrabkan dan digeluti dengan peduli (lewat praktikalitas) sebelum dapat dicocokkan dengan

konsep apapun dalam pernyataan-pernyataan pengetahuan teoretis (sebagai representasi). Karena jika realitas yang dihadapi itu 100% asing (dalam suatu sikap *pure detachment yang representasional*), mustahil realitas bahkan dengan daya-daya kognitif “tertinggi” sekalipun untuk dikenal dan dinyatakan apapun tentangnya.

Realitas yang patah seratus persen dengan kita dalam suatu pandangan yang menganggap sikap teoretis-kognitif (dualisme subjek-objek) sebagai sikap utama terhadapnya, akan menjadi realitas yang tak akan pernah dapat dikenali. Namun toh orang dapat mengenali realitas, persis karena ia sudah lebih dulu menghidupinya (sementara positivisme/naturalisme memahami realitas manusia secara terbalik: sikap teoretis-berjarak lebih primer dibanding sikap praktis, dan inilah warisan dualisme Descartes yang masih laten). Demikian pula “pandangan terbalik” yang sama diberlakukan pada seni dan desain jika bidang yang praktikal itu justru secara primer dianggap bertugas melulu meneliti dan menghasilkan pengetahuan teoretis-formal berjarak atasnya. Dalam salah satu penyelidikan fenomenologisnya, Merleau-Ponty bahkan menunjukkan bahwa geometri sekalipun (ilmu murni/logika, bukan ilmu empiris) bukanlah prestasi kognitif yang turun dari ketinggian langit nalar konseptual-abstrak (sangat metafisis) ataupun sekadar turun dari otak (sangat naturalistis dan nihilistis) melainkan berjangkar pada praktik tubuh yang menghayati dan menelusuri dunia material. Dari sanalah orientasi arah dalam abstraksi ilmu geometri itu dapat diasalkan.

Seni dan desain sebagaimana dijelaskan Borgdorff tidak pertama-tama mau menjelaskan realitas secara teoretis-abstrak namun memaknainya (*making it matters*) dalam suatu penyingkapan (*disclosure*) melalui praktik membuat (*making*). Materi dan ruang yang telah disingkapkan oleh arsitektur misalnya, menjadi ruang yang bermakna, tidak sekadar onggokan benda-benda alam ataupun piranti-piranti yang fungsional-keras belaka. Suara yang telah disingkapkan oleh musik menjadi susunan bunyi penuh makna (tidak sama dengan bebunyian mentah), gerak oleh tari menjadi gerak yang bermakna (tidak sama dengan gerak fungsional semisal menyangga tubuh supaya tidak jatuh, berlari saat terlambat dan sebagainya), torehan grafik oleh seni visual menjadi susunan citra yang bermakna (tidak sama dengan informasi mentah) dan seterusnya. Namun perlu dicatat bahwa makna di sini tidak lagi bisa dipahami melulu sebagai representasi (gambar  $x$  bermakna karena merujuk ke hal  $y$ , musik  $a$  bermakna karena merujuk ke hal  $b$ , dan seterusnya) karena persis fenomenologi telah mengkritik dan menunjukkan kelemahan teori representasi (dalam seni disebut *mimesis*). Lebih tepat realitas terlebih dulu menyingkapkan diri sebagai  $a$  tanpa perlu dicari rujukannya ke  $b$ . Contohnya dalam seni misalnya, bagaimana mencari rujukan makna sebuah musik instrumentalia ke realitas alamiah, adakah rujukannya? Tanpa rujukan itupun, musik instrumental tetap bermakna. Juga makna tidak dapat direduksi kepada fakultas psikologis manusia (teori ekspresi atau psikologisme) karena justru dengan itu akan menempatkan manusia sebagai pusat realitas, titik alfa dan omega dari makna, dengan konsekuensi bahkan Allah dan nilai-nilai agama atau moral pun hanyalah proyeksi psikis manusianya sendiri, suatu nihilisme filosofis. Kembali dengan contoh musik misal karya J. S. Bach, maknanya tidak terletak pada intensi Bach itu sendiri. Karena musisi kontemporer masih dapat memaknai atau menafsirkan karya itu tanpa perlu tahu atau membuktikan maksud asli Bach lewat studi biografis misalnya. Lagipula hal terakhir ini mustahil selain tidak relevan dengan kebermaknaan musik karena Bach sudah meninggal dan tak mungkin lagi diwawancara untuk verifikasi makna secara objektif.

Terakhir, makna juga tidak dapat dikatakan secara eksklusif terletak pada struktur-struktur formal-gramatikal (seperti pada formalisme dan strukturalisme) karena jika demikian, manusia hanya menjadi “boneka” dari suatu *pre-established structure*, sebagaimana asumsi objektivistik dalam ilmu alam saat menelisik hukum-hukum kausal-mekanik yang bekerja di balik semua fenomena alam. Jika seni dan desain hanyalah hukum-hukum tersembunyi yang tetap dan kausal-mekanis, konsekuensi filosofis paling ekstrem adalah nihilisme, atau kematian manusia dalam terminologi strukturalisme Saussurean/Levi-Straussian. Jika dipahami demikian, dihubungkan kembali ke bidang seni, seorang musisi/komposer akademik tidak mungkin bertugas utama meneliti hukum-hukum alamiah di balik musik sebagaimana seorang peneliti fisika meneliti objek-objek alam – itupun jika hukum-hukum

alamiah itu betul-betul satu-satunya kenyataan di balik seni dan mengeksplicitkannya dalam *paper* jurnal hanya agar seluruh komunitas akademik dapat menjadi komposer kaliber (seturut hukum mekanis-kausal universal, atau probabilitas saintis menjadi seniman). Pengandaian lain, sebagaimana seorang musisi tidak masuk akal ditugaskan untuk menjadi sosiolog musik yang berjarak total terhadap kegiatan bermusiknya, maka seorang sosiolog kaliber sekalipun tidak mungkin diberi tugas utama menghasilkan karya-karya musikal kaliber alih-alih misalnya meneliti komunitas musik tertentu. Isu *practice-based* bukanlah sembarang isu yang didorong *ignorance* atau ketidakmautahuan komunitas seni dan desain, melainkan justru sungguh-sungguh suatu problematik pengetahuan.

Dalam problematika terkait penelitian seni dan desain, maka fenomenologi yang telah menunjukkan primasi praktis (*the primacy of practice*) dari sesuatu yang menjadi “jantung pengetahuan” selama ini yakni kesadaran itu sendiri, kiranya dapat memberi pendasaran filosofis yang kuat bagi *practice-based research*. Lewat fenomenologi khususnya Heidegger dan Ponty, “subjek” pengetahuan sebagai semacam *cogito* yang sikap dasarnya adalah teoretis-berjarak telah dipinggirkan (*decentering the subject*) dan dengan itu sikap objektivasi berjarak-total terhadap objek penelitian pun terkena. Mirip dengan Heidegger, fenomenologi Merleau-Ponty pun harus dibaca dalam sikap kritisnya terhadap kecenderungan saintistis yang menelisik realitas melulu secara objektif, termasuk terhadap kekhasan individu manusia itu sendiri. Diawali dengan kritiknya terhadap model kesadaran yang terkotori genangan dualisme, entah itu Empirisme ala Lockean maupun intelektualisme/idealisme ala Cartesian, Kantian, sampai Husserlian, keduanya adalah asumsi klasik yang ingin diatasi oleh Merleau-Ponty dengan fenomenologi tentang persepsi dan tubuh. Melalui empirisme, persepsi dipahami sebagai peristiwa kausal sebagaimana dipostulasikan terhadap alam. Persepsi sebagai relasi kausal dari penjumlahan sensasi. Persepsi akan sesuatu adalah hasil dari rangsangan eksternal terhadap indera. Kesadaran adalah sesuatu yang kosong, sebuah *tabula rasa* yang pasrah tunduk pada hukum kausal atas panca indra. Jika dikaitkan dengan seni, makna sebuah lukisan yang dibuat oleh seorang seniman menjadi tidak ada bedanya dengan dibuat oleh robot, karena keduanya bertindak murni hasil rangsangan eksternal, lepas dari *being-in-the-world*. Sedangkan Intelektualisme, kesadaran dipahami sebagai mercusuar kenyataan. Realitas menjadi “*sebuah semesta yang secara sempurna terang benderang pada dirinya sendiri.*” (Merleau-Ponty, 2005:41). Berkaitan dengan seni, bayangkan sebuah karya seni yang untuk mengapresiasinya melulu bergantung pada pikiran sang seniman; hadir atau tidak hadirnya manifestasi material dari sebuah karya, tidak jadi masalah selama dapat bertanya pada senimannya (verifikasi). Pun jika manifestasi material dari karyanya hadir, cara menafsirkannya sudah diarahkan kategori formal kesadaran dari entah itu seniman sebagai subjek atau institusi seperti galeri ataupun museum. Enigma atau misteri karya seni digersangkan.

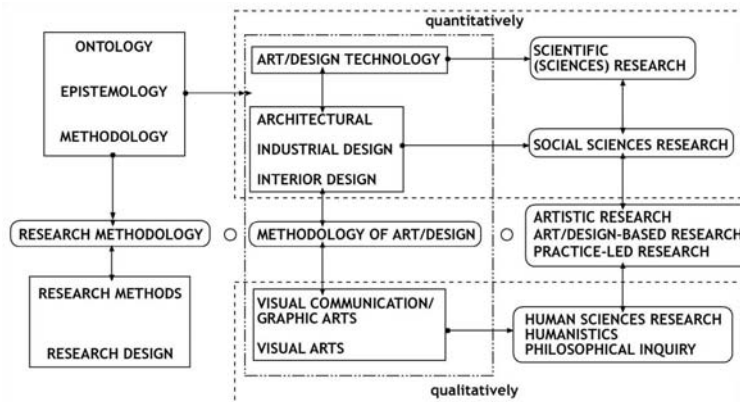
Dengan empirisme, persepsi menjadi tidak mungkin, sedangkan dengan intelektualisme, persepsi menjadi sesuatu yang percuma (karena semua sudah terang benderang). Kedua-duanya memandang persepsi secara atomistik, kausalistik, dan objektif, melupakan kebertautannya dengan Dunia dan menggusur keintimannya dengan tubuh. Sedangkan menurut Merleau-Ponty, tubuh bukanlah sesuatu yang selayaknya objek yang dikendalikan kesadaran subjek, namun kesadaran subjek pun turut dipengaruhi oleh tubuh. Jalinan keduanya tersulam secara *chiasmic*, saling bersilangan. Terkait dengan persepsi, tubuh adalah basis persepsi dan persepsi adalah persepsi yang menubuh. Persepsi tentang ‘aku’ tidak lepas dari tubuhku itu sendiri. Sebagaimana dikatakan oleh Gabriel Marcel melalui tulisan Merleau-Ponty: “aku adalah tubuhku.” Pada saat manusia mengalami sakit gigi, tidak mungkin melepaskan sejenak rahang kita tanpa memengaruhi kesadaran kita. *Moment of breakdown* pada gigi suka atau tidak turut memengaruhi kesadaran, sikap, dan perilaku. Kesadaran adalah kesadaran yang menubuh. Demikian juga antara seniman dengan materialnya, tidak mungkin hubungan antara keduanya adalah mutlak hadir secara objektif. Ide seorang seniman turut dipengaruhi cara ia berdialog dengan materialnya secara *chiasmic*, bukan kausalistik ataupun *pure intellectualism* sebagaimana dikira paham dualisme empirik dan idealistik. Jika seniman itu seorang pelukis, ia pun turut dilukis oleh lukisannya, ia menubuh dengan alat dan materialnya. Tidak niscaya kesadarannya



secara murni yang menentukan karya lukisnya atau malahan objek lukisannya yang serta-merta mendikte kesadarannya sebagai seorang seniman.

Tidak mungkin suatu persepsi atau pemahaman tentang realitas tanpa adanya tubuh, betapa mengerikannya hal tersebut; semengerikan pikiran yang dapat melukis begitu saja. Intinya, pendekatan yang melulu objektif dan nomologis bukan hanya tidak cukup untuk menjelaskan kenyataan se-adanya dan terlalu menciutkannya dalam skema subjek-objek. Objektifikasi pandangan tentang Dunia adalah sebuah gerak militansi agresif demi perceraian manusia dengan Dunianya, manusia dengan hidupnya. Nihilisme sebagai spiritualitas modern seakan menjadi – seperti apa yang pada Plato adalah *The Form of The Good* – kini cita-cita robotik yang monumental. Maka dari itu peneliti *practice-based* bukan lagi subjek yang terputus dan mengobjektivasi entah dirinya, seniman lain, artefak, atau suatu komunitas seni sebagai objek-objek penelitian yang hasil utamanya sebatas laporan fakta-fakta seturut epistemologi objektivis. Namun pertama-tama larut dalam keseharian Dunia berkaryanya yang sarat dengan makna, dan dengan bantuan pendekatan refleksi fenomenologis, dapat mencoba mengambil jarak dan membuat kesehariannya itu menjadi lebih transparan dalam refleksi dan mendeskripsikannya. Jika ditanya tentang konten refleksinya, tentulah tradisi seni dan desain itu sendiri yang menjadi titik tolak berkaryanya.

Tanpa perlu meraba-raba dalam kegelapan seperti apa upaya-upaya seperti ini, tradisi praktik seni dan desain selama 2500 tahun selalu memiliki figur-figur yang melakukan studi-studi ini walau dalam kacamata paradigma penelitian *nonpractice-based* mungkin tak akan dianggap sebagai penelitian. Argumennya, jika refleksi rasional tidak sah sebagai penelitian, lalu bagaimana misalnya ilmu filsafat, teologi, atau filologi? Tidak sahhkah sebagai ilmu pengetahuan hanya karena tidak melakukan observasi fakta material-empiris? Mengambil model filologi misalnya, dapat digali kembali karya dan refleksi para perupa seperti Paul Klee, Wassily Kandinsky, atau musisi seperti John Cage, desainer seperti Wolfgang Weingart, dan sebagainya, bukan sebagai objek-objek empiris seperti pada survei psikologi atau pemasaran. Kini dengan bantuan bidang sejarah seni dan desain yang semakin maju (setidaknya di Barat), studi-studi diskursif-reflektif semacam ini amat sangat dimungkinkan. Kendala yang kita hadapi sekarang bukanlah ketiadaan sumber-sumber studi, melainkan cengkraman paradigma objektivistik, yang jika dijadikan satu-satunya pendekatan sah dalam penelitian seni dan desain, akan memiskinkan pemahaman bahkan tentang makna dalam konteks menjadi manusia itu sendiri – sebagai yang terbuka pada nilai-nilai, mentransendental diri, dan bukan sekadar fakta keras. Kembali ke bagian awal tulisan yang mengutip Gray dan Malins (2004,) bahwa paradigma penyelidikan artistik diilustrasikan dengan peranan praktisi sebagai peneliti yang subjektivitas, keterlibatan dan reflektivitas itu diakui, dan bahwa pengetahuan itu dinegosiasikan, hasil dari intersubjektivitas, terikat dengan konteks, dan merupakan konstruksi personal. Sebelumnya lewat analisis-eksistensial Martin Heidegger atas modus kesadaran manusia, dapat dibedakan antara yang disebut sebagai fakta (dalam *Vorhandenes*) dan makna yang dijumpai manusia dalam praktikalitas kehidupan secara individual maupun kolektif (dalam *Zuhandenes*). Maka ketika Gray dan Malins menyebut konstruksi makna atau pengetahuan personal dalam konteks seni dan desain, tidak perlu dipahami sebagai anarkisme individual, suatu *idiosyncrasy* yang tak dapat dipertanggungjawabkan secara sosial karena pada kenyataannya tidak ada hanya satu orang seniman atau desainer. Seni dan desain terbangun dalam komunitas yang historis, dalam dialog-dialog intersubjektivitas makna entah antarseniman/desainer maupun dengan masyarakat. Di sanalah ruang bermain bagi praktik dan diseminasi pengetahuan seni dan desain (dalam bentuk karya dan tulisan), sebagai diskursus dalam ruang makna, yang tidak sama dengan diseminasi fakta-fakta. Menyamakan begitu saja fakta dengan makna adalah sebuah kecacatan logis (*logical fallacy*) tersendiri.



**Gambar 2** Posisi dinamis penelitian dan penyelidikan seni yang membantu membedakan sekaligus menyelaraskan penyelidikan mengenai sains alam, sains sosial, dan seni

Penelitian ini merupakan upaya untuk merespons masalah mengenai hubungan antara penelitian seni dan penelitian ilmiah dasar dalam domain penelitian akademik. Pertanyaan yang diambil sebagai titik tolak untuk dikemukakan adalah: mengapa penelitian seni sering kali masih dikecualikan dari domain penelitian dan pengembangan? Upaya untuk menjawab pertanyaan ini akan mempunyai keterkaitan dengan pengetahuan. Apakah jenis pengetahuannya dan bagaimana sesuatu hal itu diambil/dipertimbangkan sebagai pengetahuan dalam domain penelitian dan pengembangan? Apakah pengetahuan dalam penelitian seni adalah bukan-pengetahuan? Dalam kriteria apakah itu merupakan pengetahuan yang tidak-mengetahui (*un-knowledge*)? Berikut ini tanggapan terhadap beberapa pertanyaan tersebut.

Sebelum melangkah lebih jauh, sebuah penjelasan singkat mungkin diperlukan mengingat penggunaan kata '*un-knowledge*'. Alasannya adalah bahwa untuk menempatkan sebagai 'bukan (*not*) pengetahuan (*knowledge*)' atau mungkin 'kejahilan' (*ignorance*), dalam kasus ini akan menghakimi seni dan penelitian seni sebagai hal yang tidak memberikan kontribusi apapun pada pengetahuan, dan harus diakui bahwa ini akan berlebihan dan *absurd*. Di lain pihak jika kata itu adalah pengetahuan yang digunakan, hal ini nantinya bertentangan dengan pertanyaan yang dikemukakan. Adalah persis perspektif dan makna dari kata pengetahuan itulah yang dalam penelitian seni (dan juga dalam penelitian ilmiah saintifis) yang dipertanyakan. Oleh karena itu, bahkan penggunaannya seperti dalam bahasa Inggris, yang secara tata bahasa tidaklah benar, diputuskan untuk tetap menyajikan kata pengetahuan (*un-knowledge*) secara negatif, bukan dengan yang lainnya (semisal kejahilan atau *ignorance*). Dengan kesadaran bahwa kata riset mengiringi pertanyaan pokok yang diusulkan tersebut. Dengan demikian dibutuhkan penjelasan atau definisi terhadap hal tersebut. Berikut ini hal yang dipahami sebagai kegiatan penelitian:

*"...when a person intends to carry out an original study, often within a single discipline, in order to enhance our knowledge and understanding. It begins with questions or issues that are relevant in the research context, and it employs methods that are appropriate to the research and which ensure the validity and reliability of the research findings. An additional requirement is that the research process and the research outcomes be documented and disseminated in appropriate ways..."* (Borgdoff, 2009:3)

Lalu bagaimana dengan penelitian seni? Sehubungan dengan hal ini, akan dimulai dengan menggunakan trikotomi yang ditemui dalam kaitannya dengan jenis penelitian seni (Borgdoff, 2006) yakni penelitian pada seni (*research on the arts*), penelitian untuk seni (*research for the arts*), dan penelitian dalam seni (*research in the arts*). Penelitian yang pertama, penelitian pada seni, mengacu pada penyelidikan terhadap seni dan praktiknya melalui perspektif teoretis tertentu, terutama dari perspektif ilmu sosial. Jadi, seni dan praktiknya ditentukan dari domain dan perspektif ilmu sosial.

Adapun yang kedua, penelitian untuk seni, menempatkan seni sebagai objektif tujuannya. Sedikit berbeda dari yang pertama memosisikan seni sebagai objek penelitian ilmiah, kegiatan penyelidikan yang satu ini lebih kepada upaya memanipulasi dan mengeksplorasi material bahan ilmiah yang akan menghasilkan instrumen tertentu untuk praktik seni rupa.

Sebelum melanjutkan tipe ketiga dari penelitian seni, akan disoroti satu kesamaan antara dua jenis seni penelitian yang disebutkan. Di sini ditunjukkan dengan jelas bahwa kedua jenis penelitian seni menerapkan perspektif objektif terhadap seni dan praktiknya. Yang pertama secara eksplisit menunjukkan bahwa seni dan praktiknya menjadi objek yang diselidiki dalam kategori bingkai ilmu sosial dalam rangka untuk memahaminya. Yang kedua, seni dan praktiknya ditentukan sebelumnya dengan objektif dan manipulasi serta eksplorasi materi secara ilmiah. Tipe kedua penelitian seni cenderung untuk menentukan 'apa yang harusnya seni itu' secara objektif sementara tipe yang pertama cenderung mencari 'apakah seni itu' sebenarnya dari perspektif ilmiah yang dianggap proyektif juga. Pada keduanya, seni dan praktiknya dalam kedua hal tersebut masih tidak terhindarkan dari domain saintifik. Penelitian seni kurang lebih sama seperti penelitian ilmiah atau setidaknya terjenuhkan oleh itu. 'Apa itu seni' dan 'apa yang seharusnya seni itu' diteliti secara ekstrinsik, bukan secara intrinsik. Hal ini sebenarnya belumlah memberikan jawaban terhadap yang sebenarnya dimaksud dengan penelitian seni dan pengetahuan seni.

Jenis ketiga yakni, penelitian dalam seni, mungkin yang paling kontroversial di antara jenis-jenis penelitian seni tadi. Jenis penelitian ini memberikan respons kritis terhadap perbedaan yang jelas antara subjek dan objek, sehingga menjauhkan si peneliti dan praktik seni, suatu pemisahan antara teori dan praktik dalam kegiatan penelitian, sebagaimana yang berlangsung di dua tipe penelitian seni yang diuraikan sebelum ini. Jenis penelitian seni yang satu ini menganggap praktik artistik pada dirinya sebagai komponen penting baik itu proses dan maupun hasil penelitian (Borgdoff, 2006), kedua-duanya itu bagian dari sifat alami penelitian seni sendiri. Praktik berkesenian dipahami sebagai wujud dari penelitian itu sendiri. Penelitian dalam seni dengan demikian bertujuan untuk menggambarkan dan mengartikulasikan pengetahuan yang terkandung (*embodied knowledge*) dalam mempraktikkan seni, yang mencakupi jalinan teori, pengalaman, pemahaman, dan aspek sejarah lainnya. Praktik seni sebagai penelitian seni dipahami dalam keterbatasan historisnya.

Aturan yang berlaku dalam penelitian seni ini berbeda dengan yang dari penelitian ilmiah dasar dan juga dari kedua jenis penelitian seni tersebut. Jenis penelitian yang ini tidak dimulai dengan pertanyaan penelitian jelas dan nyata berbeda ataupun hipotesis. Pada dasarnya ini bukan jenis penelitian yang dituntun oleh hipotesis (*hypothesis-led*) melainkan lebih diarahkan oleh penjelajahannya (*discovery-led*). Dan ini melempar si artis pada keterbukaan dari hasil yang tak dapat diduga-duga atau pandangan yang mengejutkan selama praktik penelitian tersebut berlangsung; terbukanya pada proses kemenjalinan (*intertwining*) itu sendiri. Berbeda dengan penelitian ilmiah dasar yang bertujuan untuk menghasilkan pengetahuan formal atau wawasan ilmiah yang tervalidasi dimana pertanyaannya, hipotesisnya, dan metodenya umumnya sudah disiapkan sejak awal, yang dituntun oleh hipotesis-hipotesis (Borgdoff, 2009), yang mana hal ini tidaklah demikian terjadinya pada penelitian seni.

Pertanyaan penelitian, hipotesis, metode, dan juga klosur pemaknaan bagi pengetahuan itu sendiri cenderung menjadi terang dan baru menjadi pasti sedikit demi sedikit selama kegiatan penelitian berlangsung. Aspek ketidakpastian pada hasilnya, bukan dalam bentuk pengetahuan yang pragmatis, ilmiah saintifik, dan objektif, yang mungkin menjadi salah satu faktor utama yang membuat penelitian dalam seni ini, menjadi hal yang tidak sesuai dengan kriteria dan ekspektasi dari definisi penelitian yang sudah dikatakan sebelumnya yakni tidak sesuai dengan domain penelitian ilmu alam maupun sosial.

Seni, bagi Merleau-Ponty, adalah membawa kebenaran ke dalam Ada (*brings truth into being*) (Merleau-Ponty, 2005:xix). Mirip dengan pemahaman ini, jenis ketiga dari penelitian seni, yakni

penelitian dalam seni juga merupakan sebuah peristiwa menghadirkan kebenaran seni dan praktiknya menjadi Ada, dalam arti merealisasi atau mewujudkan dirinya, kebenarannya (dapat dikatakan maknanya dalam kontras dengan fakta sedikit demi sedikit; baik pertanyaannya, hipotesis, dan metodenya. Ini semua juga merupakan upaya untuk membawa ilmu pengetahuan, seperti disarankan oleh Merleau-Ponty untuk kembali rendah hati (*bringing science back down to earth*) melalui perubahan cara pandang terhadap penelitian artistik berbasis praktik, sehingga seniman atau desainer tidak perlu menukar bajunya menjadi ilmuwan yang bukan dirinya yang sejati.

## SIMPULAN

Pengalaman sejarah, teori dan praktik, subjek dan objek, pikiran, tubuh, dan dunia, semua terjalin dalam peristiwa kiasmik, selau terbuka untuk hasil yang tidak terduga dan sering kali mengagetkan. Pengetahuan dalam praktik seni adalah suatu prarefleksif, dan jenis pengetahuan ini sebenarnya fundamental-reflektif, pengetahuan yang ilmiah (Parry & Wrathall, 2011), bahwa kita telah mengandaikan bahwa hal seperti pikiran saintifik sebagai bagian dari anggapan umum yang sudah benar adanya begitu saja. Filsafat, dalam arti ilmiah, memberitahu kita untuk berpikir tentang pengalaman diri sendiri, sementara lukisan membuka kemungkinan untuk memiliki pengalaman bersama dengan dunia (Parry & Wrathall, 2011). Penelitian ilmiah dasar, memberitahu kita tentang dunia dan dunia seni formatif-ilmiah, sedangkan penelitian dalam seni membuka kemungkinan, pengalaman tak terduga dengan yang disebut seni itu sendiri. Pengetahuan yang tiada disangka-sangka, yang belum menjadi pengetahuan, ketidaktahuan dari penelitian seni (*the un-knowledge of the art research*).

Dikemukakannya pandangan ini tidak berarti bahwa penulis menolak sama sekali perspektif ilmiah pada seni. Hanya saja tulisan ini dimaksudkan untuk memperlihatkan bahwa nyata adanya cara alternatif yang berbeda dalam melakukan penelitian seni selain yang hanya melalui sebuah dasar ilmiah saintifik. Sebagai sebuah bidang penelitian untuk pendidikan tinggi, penelitian seni rupa dan desain masih dalam perdebatan yang panjang untuk mendapatkan bentuk pengakuan yang lebih baik dari kalangan dunia ilmiah saintifik. Disarankan untuk kelanjutan penyelidikan paradigm penelitian seni rupa dan desain dengan memerhatikan hal yang menjadi tanda tanya bagi karakteristik penelitian artistik dari Borgdorff (2012:7) yaitu: "*How can we differentiate artistic research practice from artistic practice?*" yang artinya lebih kurang bagaimana kita bisa membedakan penelitian praktik artistik dari praktik artistik – berkesenian? Mudah-mudahan dengan kajian penelitian ini bisa menimbulkan pertanyaan-pertanyaan yang dapat dikaji lebih lanjut untuk menjelang penelitian artistik berbasis praktik yang punya tempat layak di dunia akademis masa depan.

## DAFTAR PUSTAKA

- Barone, T. E. (2008). Art-Based Research. In Given, L. M. (Ed.) *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, pp. 29-32. Thousand Oaks: SAGE.
- Borgdorff, H. (2006). *The Debate on Research in the Arts*. Diakses 26 Agustus 2010 dari [http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff\\_publicaties/The\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf)
- \_\_\_\_\_. (2009). *Artistic Research within the Fields of Science*. Diakses 8 Maret 2012 dari [http://www.utbildning.gu.se/digitalAssets/1322/1322679\\_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf](http://www.utbildning.gu.se/digitalAssets/1322/1322679_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf)

- \_\_\_\_\_. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspective in Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (Eds.) (1998). *The Landscape of Qualitative Research: Theories and Issues*. Thousand Oaks, California: SAGE.
- De Beistegui, M. (2005). *The New Heidegger*. London: Continuum.
- Eisner, E. W. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. /New Haven & London : Yale University Press.
- Garratt, D. (2005). The Positivist Paradigm in Contemporary Social Science Research: Key Concepts. In *Research Methods in the Social Science*, edited by B. Somekh and C. Lewin, 207 - 214. London: SAGE.
- Gray, C., and Malins, J. (2004). *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Hants: Ashgate.
- Hardiman, F. B. (2003). *Melampaui Positivisme dan Modernitas: Diskursus Filosofis tentang Metode Ilmiah dan Problem Modernitas*. Yogyakarta: Kanisius.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Memahami Negativitas: Diskursus tentang Massa, Teror, dan Trauma*. Jakarta: Kompas.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*, transl. by William Lovitt. New York: Garland Publishing.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Basic Problems of Phenomenology*, transl. by A. Hofstadter. Bloomington: Indiana University Press.
- Krippendorff, K. (2005). *Semantic Turn: A New Foundation for Design*. USA: CRC Press.
- Maxwell, J. A. (2005). *Qualitative Research Design: An Interactive Approach*. 2nd Ed. California: Sage Publication Ltd.
- Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind in *The Primacy of Perception*, trans. James M. Edie. USA: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences in *The Primacy of Perception*, trans. James M. Edie. USA: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. Great Britain: Routledge.
- Parry, J. D. & Wrathall, M. (2011). Introduction to Art and Phenomenology in *Art and Phenomenology*, ed. Joseph D. Parry. USA & Canada: Routledge.
- Potter, G. (2000). *The Philosophy of Social Science: New Perspective*. Essex: Prentice Hall - Pearson Education Ltd.
- Sachari, A. (2006). Perspektif Pendidikan dan Riset Bidang Desain di Indonesia. *Jurnal Ilmiah Desain 2D3D*, 3(1), hal. 3 – 17.

- Schon, D. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- Taylor, S. J., and Bogdan, R. (1984). *Introduction to Qualitative Research Methodology: The Search for Meanings*. New York: Wiley.
- Thomson, I. D. (2011). *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Varto, J. (2009). *Basics of Artistic Research: Ontological, Epistemological and Historical Justifications*. University of Art and Design Helsinki.
- Walker, J. F. (2004). The Reckless and the Artless: Practical Research and Digital Painting. *Working Papers in Art and Design* 3. Diakses 26 Agustus 2010 dari [http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol3/jfwfull.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/jfwfull.html).