

## ESTETIKA JEDA<sup>1</sup>

Goenawan Mohamad

“Karena semua istirahat-Nya adalah kerja dan semua kerja-Nya adalah istirahat”  
-- *Angelus Silesius*

### I.

Kadang saya bertanya-tanya bagaimana menutup *Hamlet*.

Kita tahu pada babak terakhir sang pangeran mati setelah mengucapkan kata-kata terakhirnya, “Dan selebihnya hening.” Namun segera setelah Horatio, sahabat karib sang pangeran, mengucapkan kata-kata murung “selamat malam, pangeran tersayang,” masuk Fortinbras dan tokoh-tokoh lainnya. Babak V Adegan II berakhir dengan enam kalimat yang berkenaan dengan Duta Besar Inggris, sepuluh kalimat yang lain dengan Horatio, dan diikuti oleh sebuah percakapan yang sama sekali tidak penting antara Horatio dan Fortinbras. Suatu bagian yang pelik, memang, karena ia bisa mengusik suasana adegan terakhir itu. Perlu seorang sutradara yang ulung untuk menjamin bahwa tragedi ini mencengkam kita hingga akhir.

Di panggung Shakespearean (sebagaimana dalam menulis puisi, dalam komposisi musik, dan dalam lukisan), menutup pementasan merupakan suatu soal yang pelik. Hal itu mirip dengan sekarat. Kita ingat Sylvia Plath, yang terkenal mengucapkan, “sekarat adalah sebuah seni”; hanya orang-orang yang memiliki kualitas seperti dirinya yang “bisa melakukannya dengan sangat baik.”

Demikianlah Kandinsky dengan bernas menyudahi sapuan kuasnya pada satu titik dan tidak pada titik yang lain. John Cage memutuskan 4' 33'' tidak merupakan suatu komposisi non-musikal lima-menit. Dalam proses setiap produksi artistik, selalu muncul persoalan bagaimana menghindari penggarapan satu bagian tertentu atau keseluruhan karya secara berlebihan. Apa yang menjadikan sebuah karya seni selesai? Apa yang mendorong sesuatu yang indah berhenti atau, lebih tepatnya, berjeda, khususnya ketika tidak ada plot dan tidak ada titik akhir?

Persoalan-persoalan inilah yang hendak saya ulas, khususnya dalam kaitannya dengan seni visual—tanpa merasa pasti bahwa presentasi saya akan sistematis dan jelas. Empat tahun lalu saya bercakap-cakap dengan Rusli, salah satu pelukis besar Indonesia, yang meninggal pada usia 90 tahun pada Mei 2005. Bagi saya, karya Rusli (**Gambar I**) seperti *haiku* dalam kaligrafi: garis-garis liris yang bergerak dan menghilang perlahan, yang pada akhirnya menyorankan suatu kepenuhan yang menyingkapkan dirinya, sebagian, dalam kekosongan.

---

<sup>1</sup> Naskah ini hanya untuk kepentingan “Seminar Membaca GM 2021”. Naskah belum diedit untuk kepentingan publikasi.

Saya bertanya kepada pelukis tersebut bagaimana ia memutuskan untuk menyudahi sebuah lukisan atau gambar, pun ketika sebagian besar kanvas atau kertasnya menghampar kosong (**Gambar II**).

Rusli tidak memberi saya jawaban yang jelas. Ia malah mengisahkan suatu masa di Santiniketan, India, pada 1920-an; sebagai murid Tagore, ia harus melatih dirinya sendiri selama berjam-jam untuk “merasakan” momen yang tepat untuk berkata kepada dirinya, “Selesai.” Waktu adalah suatu gerakan terus-menerus. Mungkin sesuatu yang indah tidak pernah berlangsung terlalu lama; ia bukan suatu kesenangan selamanya.

## II.

Keindahan menyingkapkan dirinya dalam penemuan akan ke-liyan-an (*otherness*). Ia adalah suatu momen intensitas dan permenungan yang kehilangan maknanya dalam pengulangan. Namun, begitu tercengkeram olehnya, kita terdorong untuk mengulangi, dengan satu atau lain cara. Wittgenstein pernah berkata, “Ketika mata melihat sesuatu yang indah, tangan ingin melukiskannya.”<sup>1</sup> Namun paling banter yang bisa kita harapkan adalah “mukjizat pengulangan yang mustahil.”<sup>2</sup>

“Pengulangan” mungkin mengacu pada suatu jenis mimesis, namun tindakan tersebut tidak mengandung jaminan akan berhasil; tidak ada istilah yang sudah dipastikan sebelumnya untuk hal ini. Malahan, tindakan tersebut terancam melepaskan ke-liyan-an yang melingkupinya. Karena itulah ia merupakan suatu “mukjizat.” Kemustahilannya menyorakan suatu jenis tindakan yang berbeda.

Karena alasan itulah saya memilih untuk menggunakan gagasan tentang mimesis yang lain, dengan meminjam penjelasan Roger Caillois: tindak mimetik didorong oleh “suatu godaan ruang.”<sup>3</sup> Ini sama sekali bukan merupakan suatu tindakan ofensif, yang dirancang untuk mengejutkan seekor mangsa, juga bukan suatu tindakan defensif, di mana sang agen beradaptasi dengan dan membuat dirinya menyerupai lingkungan sekelilingnya dalam suatu usaha untuk melindungi dirinya sendiri dari pemangsa. Ia non-utilitarian, atau lebih tepat, “tidak-bertujuan”: sang agen menjadikan dirinya sendiri, meminjam kata-kata Caillois, “mirip, bukan mirip sesuatu, tapi sekadar mirip.” Ia menemukan ruang dalam suatu “kepemilikan yang konvulsif.”

Menemukan ruang merupakan keharusan seni visual; inilah yang dilakukan Michelangelo dalam mural-muralnya yang luas, dan Mondrian dalam karya-karyanya yang lugas. Kanvas Pollock tentu saja merupakan contoh yang lebih baik: ruang yang ia temukan teresapi oleh “kepemilikan konvulsif” untuk menjadi “sekadar mirip”—mirip dengan sesuatu yang tak hadir. “Pengulangan” itu merupakan suatu tindak untuk mendapatkan kembali “pengagungan sesaat” yang asali dalam menghadapi yang indah, namun hal ini tidak terkait dengan suatu model atau asal-usul. Tindak ini tidak memiliki “tujuan” yang terlihat sebelumnya, yang menjadi patokan di mana ruang ditemukan. Ia tidak memiliki *idos* yang stabil dan selamanya bisa dikenali.

Apa yang sering kali diterima begitu saja adalah bahwa dalam seni visual “godaan ruang” tersebut sangat berkelindan dengan logika visual dan kejelasan. Inilah yang terjadi sejak pengenalan perspektif selama Renaissance Italia. Martin Jay, dalam studinya yang mengesankan tentang “penistaan penglihatan” dalam pemikiran Prancis abad ke-20, menjelaskan bahwa sejak saat itu, “Ruang, dan bukan obyek-obyek di dalamnya, mulai menjadi semakin penting” dalam kanvas-kanvas Eropa.<sup>4</sup> Dan bersamaan dengan hal ini, muncul paradoks. Di satu sisi, sebagaimana yang dikemukakan Bergson, ruang terbuka pada “upaya intuisi”, dan intuisi memberikan “jalan masuk yang mudah ke dalam interioritas obyek.”<sup>5</sup> Di sisi lain, jalan masuk tersebut sering kali terhalangi, antara lain oleh representasi visual.<sup>6</sup> Ruang, tidak seperti waktu, sangat rentan terhadap “serangan gencar visualisasi,” untuk meminjam ungkapan Lefebvre.<sup>7</sup>

Dari sudut pandang yang lebih materialis, Lefebvre mendedahkan suatu kesimpulan yang paralel dengan pandangan negatif Bergson tentang logika visual: segala yang terlihat, termasuk ruang, “direduksi menjadi suatu citra—dan menjadi kebekuan pekat”<sup>8</sup> yang sejalan dengan cara-cara sains. Dalam tatanan ilmiah baru tersebut, “ruang dirampok kebermaknaan substantifnya menjadi suatu sistem koordinat linear abstrak yang tertata dan seragam.”<sup>9</sup> Dalam sains, menurut epistemologi Bergsonian, pikiran kita memproduksi struktur-struktur spasial sebagai suatu “benang panduan imajiner” untuk “menguasai realitas yang pada dasarnya temporal dan mengelak untuk dikalkulasi dan diukur.”<sup>10</sup> Dengan demikian, pengetahuan itu ilmiah hanya sejauh ia “dapat dimatematisasikan atau dapat digeometriskan.”<sup>11</sup>

Dalam sebuah era ketika bentuk-bentuk pengertian pada umumnya berorientasi ke arah presisi dan prediksi (yang “dapat digeometriskan”) serta ke arah kebenaran dan keefektivan, godaan ruang tersebut memunculkan seni visual yang lebih mengunggulkan penyelesaian. “Pengulangan” tidak lagi dianggap sebagai “mustahil”; “mukjizat” tidak lain ketimbang suatu pencapaian.

Inilah yang terjadi ketika karya seni menjadi produk, ketika menciptakan artifak berarti mendedahkan bentuk pada materi, ketika menggambar berarti membekukan ketidakstabilan hal-ihwal menjadi suatu rencana, ketika hubungan antara seniman dan karya seni tidak ditandai oleh ketegangan terus-menerus antara sikap bermain-main dan ketekunan yang serius. Inilah era subyektivitas praktis. Sebagaimana yang akan saya jabarkan secara singkat, seni visual di bawah pendudukan Nazi merupakan suatu contoh yang menarik.

### III.

“Saya tidak akan membiarkan lukisan-lukisan yang tidak selesai!”  
 -- Adolf Hitler, in Munich, 1973<sup>12</sup>

Tidak seorang pun tahu apa maksud gagasan Hitler tentang “lukisan yang selesai” ketika ia membuka pameran *Grosse Deutsche Kunstausstellung* pertama di Munich pada 18 Juli 1937 itu. Namun sangat mungkin bahwa dalam pikirannya ia membayangkan dua karya

Arno Breker (**Gambar III**): *Die Partei* (**Gambar IV**) dan *Wehrmacht* (**Gambar V**), yang ditempatkan di dekat pintu masuk Reich Chancellery (**Gambar VI**).

Keduanya memperlihatkan bagian luar yang berkilat dan rapi dari patung tubuh berorot yang sempurna. Keduanya memancarkan keberhasilan sang seniman dalam usaha untuk mengubah suatu gagasan yang mendesak menjadi suatu kehadiran yang konstan (dan megah). Keduanya merupakan contoh suatu koherensi untuk bertindak sebagai sebuah *telos* atau tujuan yang menentukan esensi mereka. Keduanya seperti karya-karya arsitektur.

Mirip dengan banyak karya seni di bawah kekuasaan Nazi di Jerman, keduanya juga mengandaikan suatu proyek ikonik yang melakukan semua hal namun menghilangkan konteks. Mereka adalah bagian dari suatu tatanan yang didefinisikan oleh esensi yang diandaikan.

Asumsi yang mendasari semua itu adalah kejelasan tujuan, kemungkinan untuk menata realitas, dan pengendalian hasrat. Jelas, apa yang ada di balik asumsi tersebut adalah penegasan-diri manusia dalam sebuah dunia di mana ada pada dasarnya sama dengan menghendaki.

Bagaimanapun ini adalah suatu masa yang—meminjam judul film dokumenter Leni Riefenstahl tentang pawai Partai Nazi di Nuremberg pada 1934—merayakan “kemenangan kehendak.” Kita mungkin ingat, pawai tersebut jelas-jelas digelar untuk menandakan datangnya suatu Tatanan Baru. Dalam sebuah periode yang umumnya ditandai oleh suatu suasana perang, seruan akan “ketegasan,” di mana menjadi tegas berarti tegas secara sadar, tersebar luas. Pendeknya, “kehendak bertindak seperti ‘semacam *coup d’etat*’,” sebagaimana yang dikemukakan Hannah Arendt.<sup>15</sup> Kehendaklah yang memunculkan keindahan—serta makna menjadi manusia.

Dalam pidato pembukaannya pada *Grosse Deutsche Kunstausstellung* pertama (**Gambar VII**), yang digelar tidak lama setelah Jerman menjadi tuan rumah Olimpiade 1936 di Berlin, Hitler mengumumkan bahwa “zaman baru” “sedang membentuk suatu jenis manusia baru.” Ini berarti, “laki-laki dan perempuan akan menjadi lebih sehat, lebih kuat,” dan memancarkan “suatu rasa kehidupan baru, suatu kesenangan baru dalam hidup.”<sup>14</sup>

Ia sangat tidak senang terhadap karya-karya seni yang dipamerkan di museum-museum utama Jerman, yang sebagian besar adalah karya-karya Ekspresionis 1920-an. Beckmann, Chagall, Dix, Grosz, Kokoschka, Kirchner, dan Munch adalah jenis-jenis seniman yang dikutuk oleh sang Führer karena menciptakan “mahluk-mahluk yang cacat dan bodoh, perempuan yang hanya menimbulkan rasa jijik, laki-laki yang lebih menyerupai binatang, anak-anak yang, jika mereka hidup, harus dilihat sebagai kutukan Tuhan.”<sup>15</sup>

Gagasan Hitler adalah menghilangkan kasus-kasus “seni bobrok” tersebut (**Gambar VIII**) dan menabalkan pada seni Jerman suatu tugas khusus: mengganti “seni modern” dengan seni “Jerman” dan “seni abadi.”<sup>16</sup>

Dengan kata lain, ia ingin menciptakan suatu seni yang berakar dalam “watak dasar” suatu bangsa tertentu (bukan “seni internasional,” ungunya) dan pada saat yang sama suatu seni yang abadi. Baginya, “bangsa” adalah “satu-satunya titik konstan,” yang tetap tidak berubah “dalam gejala perubahan fenomena.” Tidak perlu dikatakan, Hitler merujuk pada “cabang ras Arya umat manusia” yang membentuk “kekuatan” yang menempa bangsa itu di masa lalu, dan bangsa “. . . yang sekarang ini masih terus melanjutkan aktivitas formatif tersebut.” Dengan demikian, seni Jerman harus merupakan “suatu monumen abadi, pada dirinya sendiri kekal dan permanen.”<sup>17</sup>

Sebagai akibatnya, momen-momen mimetik dalam seni Nazi, sebagaimana dalam karya-karya Breker, merupakan suatu proses pentahbisan programatik: yang partikular dikorbankan untuk memuja yang universal. Didorong oleh kehendak akan keabadian, mereka bermaksud mengontrol waktu: masa lalu dinyatakan dalam karya-karya gaya neoklasik, masa depan diandaikan dalam peran mereka dalam desain besar Kekaisaran itu. Desain tersebut, sebagaimana Lacoue-Labarthe dan Jean-Luc Nancy menggambarkan logika “mitos Nazi,” adalah membangun, membentuk, dan menciptakan “bangsa Jerman dalam, melalui, dan sebagai sebuah karya seni.”<sup>18</sup> Atau, dalam kata-kata Goebbels, “mengubah negara menjadi suatu *Gesamtkunstwerk*” jika bukan “suatu komunitas penciptaan artistik.”<sup>19</sup>

Bisa ditebak, kanon diteguhkan, dan kanvas dan monumen menjadi pertunjukan tubuh-tubuh yang: otot tubuh lelaki yang kuat dan tegap atau kulit perempuan yang sempurna. Hal ini sesuai dengan “jenis manusia baru” yang dibicarakan Hitler.

Di dinding ruangnya sendiri di “rumah Führer” di Munich, Hitler menggantung karya Adolf Ziegler, yang menggambarkan perempuan telanjang yang tidak mengandaikan kegairahan ataupun erotisme, melainkan kemurnian dan kepasifan bak pualam, sebagaimana yang terlihat dalam sebagian besar kanvas pelukis tersebut.

**(Gambar IX)**

Tentu saja ada juga patung-patung Josef Thorak. *Comradeship* karyanya (**Gambar X**) dan kanvas Arthur Kampf, *Venus and Adonis* (**Gambar XI**), misalnya, memperlihatkan lelaki telanjang yang kuat dalam postur heroik atau sesosok perempuan sempurna; melalui karya itu sang seniman memperlihatkan suatu derajat fisikalitas yang tinggi, sebagai sejenis janji akan kelahiran kembali Bangsa Jerman.<sup>20</sup>

Demikianlah, tujuan secara konseptual dibingkai dan diagungkan; dengan segera ia mulai membenarkan cara dan mendominasi karya. Pada akhirnya, sebagaimana yang kemudian dikemukakan Heidegger, “tujuan tersebut [adalah] karya.”<sup>21</sup> Dalam bentuk teleokratik seperti itu “karya yang selesai lebih baik ketimbang aktivitas yang memproduksinya.” Hal ini membuka jalan ke arah “keunggulan finalitas.”<sup>22</sup> Tidak mengherankan jika Hitler menolak “lukisan-lukisan yang tidak selesai.”

Semua ini sama sekali bukan sekadar masalah pilihan pribadi. Pilihan seni Hitler sangat lazim dalam sebuah masa ketika yang privat, dalam seluruh rangkaian bentuk ekspresif (termasuk kata-kata), meluruh, dan yang publik menjadi dominan.

Karena alasan inilah seni visual lebih ditekankan ketimbang produksi sastra. Schmid menyatakan bahwa pilihan kaum Fasis (dan kaum Nazi) akan “keterlihatan dan persepsi” disebabkan oleh kepalsuan esensial negara: “negara fasis *adalah* apa yang tampak”; kaum fasis tahu bahwa “hantu mereka” adalah “esensi mereka,” karena itulah mereka berusaha untuk menjadikan negara tampak pada orang-orang “dalam berbagai ritual, representasi, dan simbol.”<sup>23</sup> Pada saat yang sama, ideologi mereka adalah “sukar dihadapi”, yang menjelaskan mengapa “seni menyediakan permukaan yang jelas dan gamblang.”<sup>24</sup>

Saya tidak yakin bahwa kekuasaan yang dibangun Mussolini dan Hitler sekadar suatu “hantu,” atau bahwa ideologi mereka—yang penuh dengan protes populis keras—adalah “sukar dihadapi.” Bagaimanapun, dominasi seni visual bisa diduga: sejarah cetakan dan grafislah, dan bukan kesusastraan dan tulisan, yang terkait dengan sejarah kerumunan politik.<sup>25</sup> Pada 1890-an, kaum revolusioner kiri dan kanan Eropa mulai mempraktikkan teori-teori tentang peran gambar dalam mobilisasi massa.

Teori-teori seperti itu khas di zaman ideologi: mengungkapkan tidak lain berarti berkomunikasi. Dalam hal ini, buku Golomstock, *Totalitarian Art*, merupakan suatu dokumentasi yang sangat berharga tentang kemiripan yang mencolok antara doktrin-doktrin seni Nazi dan rumusan Zhdanov tentang “Realisme Sosialis” di bawah Stalin. Seperti kaum Nazi, kaum Bolshevik sepenuhnya menentang Modernisme<sup>26</sup>; sebaliknya, mereka menyebutnya “Formalisme” karena tidak mengandung pesan politik yang ditetapkan oleh garis Partai, dan “kosmopolitanisme yang tak-berakar” karena mengagumi “Barat” dan menyimpang dari “tradisi Rusia.” Bahkan *Guernica* karya Picasso dicap sebagai “sebuah apologi estetis bagi kapitalisme”—suatu tuduhan aneh terhadap seorang pelukis yang adalah seorang komunis.<sup>27</sup>

Jelas, kaum Stalinis ingin seni visual “dapat dipahami” oleh “rakyat.” Namun ideologi menjadikan pemahaman suatu kondisi totalitas. Sebagaimana Hitler, *Iskusstvo*, jurnal resmi seni Soviet, juga menentang “karya, studi, dan sketsa yang tidak selesai.”<sup>28</sup> Penting untuk dilihat bahwa karya-karya khas dari kedua pihak perang ideologis tersebut tampak nyaris seperti replika satu sama lain. (**Gambar XII dan XIII**)<sup>29</sup>

Tapi ada sebuah perbedaan: penekanan kaum Nazi pada penyelesaian sebuah bentuk (atau, sebagaimana yang dikemukakan Lacoue-Labarthe dan Nancy,<sup>30</sup> “kepenuhan bentuk”) adalah bagian dari ideologi berdasar-identitas mereka. Dalam kata-kata Alfred Rosenberg, mereka membayangkan, dalam tatanan hal-ihwal mereka, suatu *Gestalt* yang “secara plastis selalu terbatas”<sup>31</sup>—yakni, suatu penolakan terhadap universalitas, dengan penekanan pada kekhasan ras sebagai batas yang mengikat konfigurasi tersebut.

Karena itulah muncul imperatif untuk merampungkan suatu totalitas tertentu. Jelas ini merupakan bagian dari usaha untuk menghipostasiskan suatu subyek (“bangsa Jerman”),

yang ditandai dengan kejelasan dan diperluas oleh suatu perasaan padu, yang menggemakan suatu proyek Feuerbachian tentang penyatuan individu pada “Manusia total.” “Kita tidak bisa tidak menghendaki suatu seni yang mungkin terkait dengan homogenitas komposisi ras kita yang semakin besar,” ucap Hitler, “dan dengan demikian menghadirkan pada dirinya sendiri ciri-ciri kesatuan dan homogenitas.” Ia menambahkan: “Menjadi Jerman adalah menjadi jelas,” dan “menjadi logis dan sejati.”<sup>32</sup>

#### IV.

Sebuah subyek yang padu, jelas, logis, dan sejati: inilah yang dikehendaki modernitas. Kita mungkin melihat jejak subyek Cartesian yang kontroversial dalam pilihan Hitler akan citra-diri. Namun yang lebih penting, petaka yang dihasilkannya menegaskan bahwa kejelasan, *logos*, dan kebenaran bisa mengarah pada pembunuhan; semua itu bisa sepenuhnya memberangus apa yang disebut Adorno sebagai “getaran epistemologis terakhir dari elemen somatik.”<sup>33</sup>

Namun penyangkalan akan “elemen somatik tersebut” sudah mulai terjadi jauh sebelumnya. Keutamaan (atau “keunggulan”) subyek tersebut, dan bukan obyek, tersebar luas dalam suasana kegembiraan Renaissance, ketika penguasaan waktu dan ruang dipuja sebagai suatu pencapaian ilahiah seorang pelukis: “. . . lukisan mengandung di dalam dirinya keutamaan ini: bahwa setiap pelukis ulung yang melihat karyanya dikagumi akan merasa dirinya dianggap dewa yang lain.”

Kalimat di atas dikutip dari Alberti, yang menulis *Della Pittura* pada 1435<sup>34</sup> dan menjadi teoretisi pertama yang mendukung dan menjelaskan gagasan Brunelleschi tentang perspektif dalam seni visual. (**Gambar XIV**)

Hiperbola Alberti—ditulis dengan semangat humanis Italia abad ke-15 yang masih segar—menyebarkan kesadaran saat itu tentang peran sang seniman yang lebih utama. Dengan menerapkan *perspectiva artificialis*, pelukis ulung tersebut merasionalisasikan ruang. Sebelum Renaissance, sebagaimana yang ditunjukkan Panofsky dalam studi klasiknya tentang perspektif, lukisan memusatkan dirinya pada obyek-obyek individual, namun ruang yang mereka tempati gagal merangkul atau mencairkan oposisi di antara berbagai tubuh. Ruang bertindak sebagai sesuatu yang tumpang-tindih secara tidak sistematis. Kemudian, bersama perspektif linear muncul suatu sistem spasial abstrak yang mampu menata obyek-obyek. Aturan-aturan yang stabil dan bahkan pasti secara matematis diterapkan pada fenomena artistik. Di sini kesadaran manusia memiliki posisi yang sangat penting, karena “aturan-aturan ini merujuk pada kondisi-kondisi psikologis dan fisik dari kesan visual, dan cara mereka bekerja ditentukan oleh posisi suatu ‘sudut pandang’ subyektif yang dipilih secara bebas.”<sup>35</sup>

Pendeknya, representasi visual tidak sepenuhnya derivatif, melainkan konstruktif, atau, lebih tepatnya, kreatif. Yang juga penting, karya perspektif itu, sebagaimana Panofsky melihatnya, menggambarkan suatu hubungan pikiran dengan dunia yang refleksif dan kritis, mirip dengan yang terjadi pada sains. *Costruzione legittima* yang membentuk pemahaman kita tentang dunia, apakah ilmiah atau piktorial, secara subyektif bisa

dibentuk dan secara obyektif sah. Sebagaimana dalam *cogito* Cartesian, autarki subyektivitas manusia meliputi wacana tersebut dan, meminjam kesimpulan Harris tentang perubahan sejarah, suatu “seni yang berpusat-pada-Tuhan” diganti oleh suatu “seni yang berpusat-pada-manusia.”<sup>36</sup>

Dengan demikian, seseorang juga bisa mengatakan bahwa apa yang terjadi adalah melemahnya perbedaan antara yang-manusiawi dan yang-ilahiah dalam imajinasi Renaissans. Bahkan ketika suasana pemujaan-diri tersebut mulai menurun, ketika gagasan abad ke-15 tentang Nasib yang dikendalikan oleh manusia (disimbolkan oleh sesosok manusia di pasak-kemudi sebuah perahu layar) perlahan diganti oleh roda Nasib yang tidak lagi dikendalikan oleh manusia, Michelangelo menulis puisi berikut:<sup>37</sup>

*Nè Dio, sua gratia, mi si mostra altroue  
Piu che 'n alcun leggiadro e mortal velo;*

(Dan Tuhan, dalam keanggunannya, tidak memperlihatkan dirinya padaku dengan lebih jelas ketimbang dalam selubung manusia yang indah)

Metafor tersebut, “selubung,” terasa aneh. Dengan menggunakan manusia sebagai selubung-Nya, jelas Tuhan tidak berusaha untuk menghalangi hasrat untuk melihat wajah-Nya. Malahan, Ia membujuk: selubung tersebut “indah.” Yang menarik, ini bukanlah wajah Tuhan sebagai liyan yang absolut. Tindak mimetik pelukis tersebut tidak lain adalah narsisisme. *E quel sol amo, perch' in lui si spechia*: “Dan bentuk itu saya cintai, karena di dalamnya ia tercermin.” Yang juga perlu dicatat adalah bahwa baginya tidak ada cara indrawi yang lain untuk mengagumi dan mengetahui yang-ilahiah: dalam cara inilah Michelangelo berada bersama Plato, yang dikenal, sejak perumpamaan gua yang sangat masyhur dalam *Republic*, karena mengangkat yang-visual ke tingkat yang-kognitif.<sup>38</sup>

Teori Albertian tentang perspektif tersebut menegaskan keyakinan di atas sebagai sebuah paradigma—yang, pada saat yang sama, juga merupakan penyingkapan paradoksnya. Di satu sisi, ia terdengar seperti suatu semangat humanis yang dibawa ke dunia piktorial. Seni tidak lagi dilihat sekadar sebagai tiruan obyek-obyek yang terlihat; sebaliknya, seni jelas mencakup pengakuan bahwa ia adalah suatu jenis pertunjukan yang sangat terformalisasikan yang ditujukan pada penonton—yakni, “saya”, atau suatu subyektivitas manusia. Sebagaimana kata-kata Protagoras yang dikutip Alberti: “Manusia adalah model dan ukuran semua hal, yang berarti bahwa semua kejadian hal-ihwal diketahui melalui perbandingan dengan kejadian-kejadian manusia.”<sup>39</sup> Di sisi lain, teori tersebut secara tidak sadar mereduksi manusia “menjadi suatu mata dan dari mata ini menjadi satu titik,” yang membentuk, sebagaimana yang dikemukakan lebih jauh oleh Damisch, “sebuah subyek yang sama sekali bukan ‘humanis,’ karena ia dipahami sebagai sesuatu yang tergambar secara ketat oleh koordinat-koordinat spasial dan temporal.”<sup>40</sup>

Paradoks tersebut mulai dengan suatu sudut pandang yang khas Renaissans: ke-liyan-an selalu manusiawi. Sebagaimana Alberti melihatnya, “semua penampakan sesuatu

sepenuhnya relatif, dan bahwa hanya sosok manusialah yang memberikan ukuran tentang apa pun yang ingin ditampilkan oleh sang seniman.”<sup>41</sup>

Bagi saya, tidak ada contoh yang lebih bagus dari sudut pandang Alberti tersebut ketimbang fresco Signorelli di Katedral Orvieto. Melihat fresco tersebut di tengah-tengah semarak Cappella Nova yang penuh hiasan (**Gambar XV**), dengan pameran kemegahan dari tembok ke tembok, berarti melihatnya baik sebagai suatu kontras maupun suatu penegasan. *The Last Judgment*, (**Gambar XVI**) yang dipandang sebagai sumber inspirasi Michelangelo bertahun-tahun sebelum ia menciptakan mural-muralnya sendiri di Sistine Chapel dengan judul yang sama, dianggap sebagai sebuah kisah teror, namun ia ditempatkan, sebagai bagian dari hiasan langit-langit, di tengah-tengah lingkungan sekitar yang berkilau, cemerlang, dan begitu megah.

Namun karya Signorelli tersebut menegaskan tujuan abadi cappella itu, yakni keagungan. Sub-teksnya adalah merayakan keindahan agung manusia, terutama tubuh laki-laki, yang diyakini Michelangelo memerlukan “keteraturan komposisi terbesar.”<sup>42</sup> Bahkan orang-orang terkutuk, yang tidak memperlihatkan suatu jejak dekadensi ataupun bercak kebusukan di kulit dan kepala mereka, adalah model-model ketegapan yang begitu mengesankan. (**Gambar XVII**)

Tiap-tiap kehadiran, termasuk iblis dan malaikat, adalah manusiawi. (**Gambar XVIII**) Ke-liyan-an praktis terhapuskan. Namun bahkan antropomorfisme pemandangan tersebut pada akhirnya sekadar suatu “pemberhalaan anatomi,” meminjam sebuah ungkapan yang tepat dalam salah satu dari 11 volume *Story of Civilization* karya Durant. Signorelli, menurut Durant, tidak memberi sentuhan “kelembutan sensual, keanggunan yang menggairahkan, keagungan warna, magis cahaya dan bayang-bayang” pada freskonya. Lukisan Signorelli “satu langkah lebih maju dari teror dan kelembutan seni abad pertengahan ke pelebih-lebihan yang kaku dan tak-berjiwa seni barok.”<sup>43</sup>

Ketika ditempatkan di samping triptikon Hieronymus Bosch dengan tema yang sama (**Gambar XIX**), fresco Orvieto tersebut akan tampak seperti hamparan datar kekejaman yang sangat terkontrol. *The Last Judgment* Bosch adalah sebuah montase dan serentak merupakan jukstaposisi horor yang tak-terduga, kegilaan yang tak-lazim, dan petaka yang tak-terjelaskan, serta penuh dengan mahluk-mahluk aneh yang membiakkan absurditas. Kemurungan tersebar luas dalam pemandangan tersebut dan dunia gelap, dan serentak penuh dengan kejahatan dan keadilan. Ruang tersebut jungkir-balik. Tidak ada dasar yang linear atau hamparan yang “dapat digeometriskan.” Kita menyaksikan sebuah subyek konstitutif dalam suatu keadaan kacau-balau. Kebenaran *berada* dalam kekacauan yang meraja; kanvas tersebut terbentuk dari momen-momen ke-liyan-an dan non-identitas. Lihatlah monster-monster Bosch: manusia bukan model cetakan mahluk hidup. (**Gambar XX dan XXI**).

Sebagai perbandingan, paket Signorelli itu adalah suatu mimpi buruk tatanan simbolis yang dibuat-buat. “Pemberhalaan anatomi”-nya merupakan suatu reifikasi tubuh, yang mengangkat kebendaan badaniah ke dalam tubuh-untuk-yang-lain, yang darinya erotisme yang tersublimasikan menyerahkan dirinya pada “Mata Tuhan,” atau “Bapa,”

dan memunculkan “suatu ruang kekuatan, kekerasan, kekuasaan yang tidak terkekang oleh apa pun kecuali keterbatasan-keterbatasan sarannya.”<sup>44</sup>

Pada akhirnya, “ruang kekuatan” adalah apa yang dikatakannya: sebuah ruang yang dibentuk oleh kekerasan. Tatahan simbolis tersebut menuntut aturan dan stabilitas sebagaimana perspektif linear—dengan melihat dan merepresentasikan—mengorbankan watak inderawi hal-ihwal saat ia memuja abstraksi. Ia mengubah ruang menjadi suatu entitas yang pasif dan koheren, suatu obyek untuk dikuasai.

Pada titik ini, paradoks yang telah disebutkan di atas muncul kembali: subyek yang melihat tersebut, dalam bentuk yang terhipostasiskan, menempati suatu posisi yang bertentangan dengan dirinya sendiri. Sebuah pahatan Dürer bisa bertindak sebagai parodi atas *Costruzione Legittima* karya Alberti itu (**Gambar XXII**).

Dengan judul *Artist Drawing a Nude in Perspective*, karya itu menguak cara “konstruksi rasional” ruang dan tubuh mengusik subyek. Jika pada sisi kiri dari karya Dürer tersebut anda melihat perempuan, sebagai obyek persepsi, telentang seperti dalam keadaan terhipnotis, pada sisi kanan anda melihat sang pelukis duduk dekat sebuah jendela terhalang dari cerah dunia luar; di ambang jendela, (di sini penafsiran Harris layak dikutip), “semak-semak yang ada dalam sebuah pot, yang mengancam meledakkan penjara penampungnya” menghalangi penglihatan orang itu. Sang maestro tersebut praktis direduksi menjadi “sejenis Cyclops,” dengan suatu pandangan yang monokular, bumi yang datar dan waktu yang membeku.<sup>45</sup>

Dengan demikian sang “Aku” menjadi kutub yang sama dari berbagai pengalaman tertentu, di mana hal-ihwal, dalam kepasifan total, tertata secara jelas, khas, namun juga secara paksa, serta “terbingkai” (sebagaimana kata Heidegger) sekadar sebagai suatu bahan. Pada titik itu, “Aku” yang sama menemukan dirinya tidak lebih dari suatu entitas yang linear dan monoton, suatu bingkai badani—dengan sepasang mata—yang disatukan oleh sebuah geometri universal.

Dorongan akan suatu totalitas penuh yang dihamparkan oleh sebuah subyek yang padu, jelas, logis, dan sejati tersebut bukan hanya bengis dan kejam; melainkan juga menghancurkan diri-sendiri.<sup>46</sup> Ia dapat dipastikan gagal.

## V.

Sebuah kegagalan proyek humanis mendorong suatu eskatologi yang segar. Mukjizat kecil bahwa penyelamatan Kekristenan yang dijanjikan menemukan gemanya dalam sebuah era yang dihancurkan oleh teknologi Perang Dunia Pertama dan dibajak antara lain oleh Nazisme. “Pada tingkat yang lebih dalam,” tulis Michaud, “Nazisme tampak mengulangi hubungan yang sama antara iman dan penglihatan yang sangat penting bagi Kekristenan, dalam struktur antisipasi yang sama sebagaimana yang dibentuk oleh eskatologi Kristen.”<sup>47</sup> Iman dan penglihatan: “tidak lagi iman yang membangkitkan citra...sebaliknya, citralah yang menopang iman.”<sup>48</sup>

Dalam fresco Signorelli, serta patung-patung Breker, “subyek”—yang berarti baik pembuat karya seni maupun isi tematisnya—bertindak seolah-olah mereka menjadi bagian dari suatu kehadiran yang konstan. Kedua gagasan tentang subyek tersebut mengandung klaim tentang keabadian yang sejajar dengan kehendak untuk mengejawantahkan kepenuhan, finalitas, dan ketersediaan permanen. Keduanya memandang diri mereka sendiri secara monumental.

Memandang diri sendiri secara monumental, meminjam pertimbangan Lefebvre tentang ruang monumental, berarti menghapuskan, meski sementara, “momen’ (komponen) mortal tanda.”<sup>49</sup> Karya seni menghapuskan yang-sementara, yang-tidak-teratur, dan yang-tidak-sesuai (apa yang disebut Adorno sebagai das Mehr atau “yang non-identik”<sup>50</sup>), dan “menggantikan itu semua dengan suatu kekuatan dan kepastian yang hening.”<sup>51</sup>

Dan demikianlah penindasan tanda tersebut membuka hegemoni simbol. Karena tanda tersebut membangkitkan suatu kumpulan citra dan gagasan yang terkait, tanpa menyajikan sebuah makna tunggal, simbol tersebut mengontrolnya. Kristeva, dengan mengutip Peirce, menggambarkan simbol itu sebagai sesuatu yang mengacu pada “obyek yang ia tunjukkan atas dasar sebuah *hukum*.” Di wilayah simbol tersebut, “obyek yang ditandai *ditampilkan* oleh unit penanda melalui suatu hubungan-fungsi yang membatasi.”<sup>52</sup> Diciptakan dan dikelim oleh pikiran seorang yang dianggap genius (atau Kata ilahiah, atau sebuah *Logos* yang stabil), simbol tersebut adalah “*monovalent*.”

Dalam perspektif ini, kritik Heidegger terhadap “seni Barat” sebagai “simbolis” dan “metafisis” pada akhirnya merupakan suatu seruan untuk memulihkan “momen mortal” tanda tersebut. Tak dapat disangkal, penggunaan Heidegger atas kata “simbol” tersebut (*Sinnbild*) membingungkan, sebagaimana ditunjukkan Young dalam analisisnya yang meyakinkan atas masalah ini.<sup>53</sup> Namun sebagaimana yang saya lihat, inti persoalan tersebut adalah ketidaksukaan Heidegger pada gagasan tentang sebuah karya seni yang menggambarkan suatu “esensi umum” atau merepresentasikan *eidōs*<sup>54</sup>--dengan sebuah syarat bahwa aspek “non-inderawi” dari *eidōs* bukanlah “yang supernatural” sebagaimana yang dipikirkan Young; sebaliknya, ia hanyalah sesuatu yang a-temporal dan dengan demikian universal. Pendeknya, suatu *Logos* yang stabil.

Dalam kehadirannya yang konstan, *Logos* atau “konsep” tersebut (dalam pengertian sebagaimana Adorno menggunakannya) memegang kendali, memperantarai apa pun yang dapat dilihat dan menempatkan yang-universal sebagai pemegang kendali. Tentu saja yang-partikular masih memainkan suatu peran, namun itu hanyalah suatu bagian *non-speaking*: tiap-tiap tubuh manusia dalam fresco Signorelli sekadar mewakili Keadilan Ilahiah (yang menjelaskan mengapa rasa sakit dan teror tersebut tampak terancang secara sempurna), sebagaimana wajah yang digambarkan oleh patung Bekker, yang menggambarkan “esensi umum” dari heroisme, adalah sebuah entitas tanpa jejak pengalaman harapan atau luka.

Dengan kata lain, karya-karya seni tersebut bukanlah sesuatu yang “terjadi.” Artinya, mereka tidak berasal dari non-penampakan, tinggal untuk beberapa saat dalam visibilitas,

dan menarik diri ke dalam ketiadaan. Pada dasarnya, mereka tercerabut dari “keujugan tersembunyi dari ketiadaan yang mungkin.”<sup>55</sup>

Dengan kata lain, ini sama dengan suatu penyangkalan kematian. Pada akhirnya, hal ini merupakan suatu khayalan yang represif. Ia merintangikan kemungkinan pemikiran tentang sisi lain kehidupan sebagai sesuatu yang tidak “negatif” dan “kosong.”<sup>56</sup> Dengan menganggap dirinya sendiri sebagai sebuah karya yang “selesai,” lukisan sosok-sosok telanjang Ziegler, atau fresko malaikat-malaikat Signorelli, atau lukisan Lenin yang mirip-fotografi dari Izaak Brodsky, (**Gambar XXIII**) menyangkal ketidaksempurnaannya sendiri. Ia memperlihatkan kejelasan dan kepaduan, namun membuang sisi lain hal-hal yang selamanya unik, tersembunyi, enigmatik, suatu keberlimpahan sisi-sisi alternatif.<sup>57</sup>

Dibandingkan dengan “realisme” sempurna Brodsky, yang begitu menyolok kecermatannya, kanvas Rusli bukanlah suatu karya yang “selesai.” Goresan kuasnya yang jarang, lambat, dan nyaris suram kurang memiliki keinginan untuk mengikuti suatu desain, seolah-olah ia adalah suatu pertunjukan *wu wei*, gagasan Cina tentang “*acting*” atau “bertindak” yang mengelak dari “aktivitas.” Hal ini menjadikan pengalaman ruang yang ia temukan sebagai sebuah peristiwa pada dirinya sendiri. Sebagaimana yang saya lihat, ini adalah suatu peristiwa menunggu. Istilah Heidegger untuk memuji karya-karya Paul Klee adalah “*Zu-stände*.” Saya melihat dalam kanvas Rusli yang tak selesai sesuatu yang siap sebelum ada.

Seperti yang saya katakan sebelumnya, karya Rusli mirip dengan *haiku* dalam kaligrafi: garis-garis lurus yang bergerak dan menghilang diam-diam. Kita mungkin melihat hubungannya dengan seni Zen dalam tradisi Jepang, meskipun saya tidak yakin bahwa sang pelukis menyadari hal ini. Tanpa memperlihatkan usaha untuk menangkap keadaan dunia secara faktual, ia terjadi secara meditatif “untuk melihat bentuk dari yang-tak-berbentuk dan mendengar suara dari yang-tak-bersuara”<sup>58</sup>.

Menurut saya, itulah isyarat yang diandaikan dalam suasana kanvas Rusli yang “tak selesai.” Momen jeda tersebut merupakan momen “ketertundaan,” ketika tindak melukis membuka diri pada non-ada. Ia memperhatikan kekosongan, atau mungkin Ketiadaan, dalam ruang yang mendorong tindak mimetik. Kekosongan ini adalah semacam janji—dan di sini kita bisa mengutip kembali Heidegger: “Ketiadaan adalah yang menjadikan penyingkapan hal-hal mungkin bagi eksistensi manusiawi kita.”<sup>59</sup> Ia adalah suatu janji yang penuh dengan ke-liyan-an yang terus-menerus, penyingkapan keindahan yang tak terduga.

Kenyataan bahwa suatu tindak melukis tidak pernah benar-benar berhenti, melainkan hanya berjeda, kenyataan bahwa setiap karya seni tidak dapat sepenuhnya dan terus-menerus melingkupi ke-liyan-an—dan dengan demikian ia tetap “tidak selesai”—berarti bahwa ia mirip dengan suatu proyek utopia; pada akhirnya, janji tersebut tidak pernah terpenuhi. Namun janji yang tidak terpenuhi ini tidak sama dengan suatu kegagalan humanis, karena pada dasarnya tidak ada proyek humanis. Tindak melukis seperti yang dilakukan Rusli tersebut bukanlah perbuatan sebuah subyek yang padu, jelas, logis, dan

sejati dalam kepastian dan autarkinya. Sebaliknya, itu adalah perbuatan suatu “ada yang liat yang bertindak dengan kerelaan.”<sup>60</sup> Kadang hal itu seperti cara bertindak dan berpikir yang sangat cermat namun selalu rela; kadang ia seperti suatu permainan tanpa mengapa.<sup>61</sup>

Ia tidak mengakui eskatologi. Ia tidak pernah didominasi oleh suatu tujuan. Namun ketakacuhan ini merupakan kebebasannya, sesuatu yang perlu ditegaskan kembali di masa kita, ketika janji penyelamatan duniawi dan ilahiah diteguhkan dengan kekerasan, bunuh diri, dan pembunuhan.\*\*\*

---

<sup>1</sup> Dari Scarry, Elaine, *On Beauty and Being Just* (Princeton: Princeton University Press: Princeton & Oxford, 1999) hal. 3.

<sup>2</sup> Kata-kata ini berasal dari Rachel Bepaloff, dalam esainya tentang *Iliad*, yang berbicara tentang puisi dan usaha untuk memberikan permanensi pada “kebahagiaan sementara” dalam pengalaman estetik dan etik. Lihat Weil, Simone, dan Bepaloff, *War and the Iliad* (New York: the New York Review of Books, 2005), hal. 91. Di bagian ini Bepaloff juga mengutip Kierkegaard, “Inwardness last only an instant,” (hal. 90). Tentang Bepaloff, lihat Pamuntjak, Laksmi, *Perang, Langit, dan Dua Perempuan* (Jakarta: Nalar, 2006).

<sup>3</sup> Lihat “Mimicry and Legendary Psychasthenia” (diterjemahkan oleh John Shepely) dalam *October* 31 (1984), hal. 17-32. Caillois berbicara tentang “*legendary psychasthenia*” sebagai gejala “kekacauan” dalam hubungan antara kepribadian dan ruang (hal.28). Saya melihat paralelisme antara teori Adorno tentang mimesis dan apa yang saya kemukakan. “Perilaku mimetik,” menurut Adorno, “tidak meniru sesuatu melainkan mengasimilasikan dirinya ke dalam sesuatu.” Ia menghindari kata “peniruan” (*Nachahmung*) karena hal ini mengandaikan suatu peran yang terlalu aktif bagi subyek. Sebaliknya, ia memilih kata *anschmiegen* (“merapat” atau “menjadi”) untuk menunjukkan suatu hubungan kontiguitas.” Mimesis juga “dipahami sebagai afinitas non-konseptual satu makhluk subyektif dengan obyeknya yang obyektif dan tidak-diandaikan.” Kutipan dan penjelasan tersebut dari Jay, Martin, “Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe,” dalam Hunh, Tom, dan Zuidevaart, Lambert, *The Semblance of Subjectivity: Essay in Adorno’s Aesthetic Theory* (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1997), hal. 32-33. Untuk tujuan sekarang ini, saya memilih menggunakan penjelasan Caillois tentang mimikri untuk berfokus pada masalah ruang.

<sup>4</sup> Jay, Martin, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London: 1994), hal. 52.

<sup>5</sup> Sebagaimana dikutip oleh Pearson, Keith Ansell, “Bergson’s Encounter with Biology,” *Angelaki*, Vol. 10, No. 2, Agustus 2005, hal. 67.

<sup>6</sup> Jay, hal. 202. Dalam bukunya di bagian ini Jay menjabarkan pengaruh Bergson dalam seni visual, khususnya Kubisme, dalam “pengabaianya atas perspektif linear dan lebih memilih gagasan tentang representasi spasial yang lebih kualitatif dan intuitif”; juga dalam pengakuan Duchamp tentang kegagalannya sendiri untuk menangkap durasi dalam karyanya, *Nude Descending a Staircase*. Karya tersebut hanya memperlihatkan “suatu

citra gerakan yang statis”; pendeknya, mobilitas sebagai suatu kemajuan spasial (Jay, hal. 205-207).

<sup>7</sup> Lefebvre, Henri, *The Production of Space* (Blackwell, Oxford, UK, Cambridge, USA, 1997), hal. 261. Pada akhir “trio modernis” tersebut, yakni “tritunggal keterbacaan-visibilitas-inteligibilitas,” Lefebvre berbicara tentang “kesalahan-kesalahan” dan kebohongan-kebohongan.” Lihat hal. 96.

<sup>8</sup> Lefebvre, hal. 286.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Worms, Frédéric, “Between Critique and Metaphysics: Science in Bergson and Brunschvig,” *Angelaki*, Vol. 10, No. 2, Agustus 2005, hal. 42.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Golomstock, Igor, *Totalitarian Art in The Soviet Union, The Third Reich, Fascist Italy, and People’s Republic of China*, (Collins Harvill: London, 1990), hal. 179.

<sup>13</sup> Arendt, Hannah, *Life of the Mind*, Vol. II (Harcourt Brace & Company, New York, 1978), hal. 213.

<sup>14</sup> Dari *The Speeches of Adolf Hitler*, April 1922-Agustus 1933, diterjemahkan dan diedit oleh Baynes, Norman H. (Oxford University Press, New York, 1942), Vol. I, hal. 584-592, dicetak ulang dalam Mossel, L., *Nazi Culture: Intellectual, Cultural, and Social Life in the Third Reich*, (Schocken Books, New York: 1981), hal. 15.

<sup>15</sup> Mossel, hal. 15.

<sup>16</sup> Mossel, hal. 12.

<sup>17</sup> Mossel, hal. 12-13.

<sup>18</sup> Lacoue-Labarthe, Philippe and Nancy, Jean-Luc, “The Nazi Myth,” *Critical Inquiry* 16, No. 2 (winter 1990), hal. 303.

<sup>19</sup> Dikutip oleh Schmid, Ulrich, “Style versus Ideology: Towards a Conceptualization of Fascist Aesthetics,” dalam *Totalitarian Movements and Political Religions*, Vol. 6, No. 1, Juni 2005, hal. 128 dan hal. 137.

<sup>20</sup> Terdapat simetri antara gagasan Nazi tentang mimesis dalam seni visual dan tubuh-tubuh yang terdisiplinkan di jalanan di bawah kekuasaan Nazi, yang juga menjelaskan penolakan mereka terhadap apa yang mereka sebut sebagai “seni yang merosot” yang mereka temukan antara lain dalam seni grafis Weimar. Tentang masalah tubuh, ideal mimetik Nazi dan “seni yang merosot” tersebut, lihat pembahasan saya tentang Seni Grafis Weimar dalam “Tubuh, Melankoli, Proyek” (Bodies, Melancholy, Projects), dalam *Kalam*, No. 15, 2000, hal. 5-25.

<sup>21</sup> Schürmann, Reiner, *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*, (Indiana University Press: Bloomington, 1990), hal. 102.

<sup>22</sup> Schürmann, hal. 255.

<sup>23</sup> Schmid, hal. 137.

<sup>24</sup> Schmid, hal. 135.

<sup>25</sup> Mohamad, Goenawan, “Poster dan Paradoks” (Poster and Paradox), *Kompas, Rubrik Bentara*, 11 Desember 2005.

<sup>26</sup> Tentu saja kebencian tersebut bermula dari Lukacs. Lihat Jameson, Frederic (ed.), *Aesthetics and Politics*, (London, New York: Verso, 1999).

<sup>27</sup> Golomstock, hal. 145.

<sup>28</sup> Golomstock, hal. 179.

- <sup>29</sup> Golomstock, hal. 318-327, 334-335, 348-349. Lihat *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945*, dikumpulkan dan dipilih oleh Dwan Ades dkk., (Oktagon, bekerjasama dengan Hayward Gallery, London, 1996), khususnya hal. 237 dan 297.
- <sup>30</sup> Lacoue-Labarthe dan Nancy, hal. 312.
- <sup>31</sup> Lacoue-Labarthe dan Nancy, hal. 306.
- <sup>32</sup> Mossel, hal. 13.
- <sup>33</sup> Adorno, Theodore, *Negative Dialectics*, diterjemahkan oleh E. B. Aston, (London: Routledge, Keegan and Paul, 1973), hal. 203.
- <sup>34</sup> Harris, Karsten, *Infinity and Perspective*, (The MIT, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001), hal. 81.
- <sup>35</sup> Panofski, Erwin, *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991), hal. 41-43.
- <sup>36</sup> Harris, hal. 85.
- <sup>37</sup> Clements, Robert J., *Michelangelo's Theory of Art* (New York University Press, NY, 1961), hal. 10. Tentang waktu Michelangelo dan apa yang dianggap dampaknya pada fresko "Last Judgment"-nya, lihat de Tolnay, Charles, *The Final Period (Last Judgment, Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietas)*, Princeton University Press, Princeton, MCMLXXI, hal. 49-50.
- <sup>38</sup> Stoichita, Victor, I., *A Short History of Shadow* (London: Redaktion Books, 1997), hal. 22. Menurut Stoichita, dengan menggambarkan bayang-bayang yang dihamparkan oleh api pada dinding gua sebagai suatu tahap yang paling jauh dari kebenaran, Plato memproyeksikannya sebagai "suatu negativitas fundamental yang, dalam sejarah representasi Barat, tidak pernah ditinggalkan sama sekali." (hal. 25).
- <sup>39</sup> Dikutip oleh Harris, hal. 67.
- <sup>40</sup> Damisch, Hubert, *The Origin of Perspective*, diterjemahkan oleh John Goodman, (The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000), hal. 45, juga hal. 123-9. Keraguan tentang peran subyek manusia dalam *perspectiva artificialis* tersebut, menurut Damisch, tidak baru. Leonardo da Vinci menyinggung hal ini dalam karyanya, *Treatise on Painting*. Lihat Damisch, hal. 35.
- <sup>41</sup> White, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, (Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, edisi ke-3), hal. 122.
- <sup>42</sup> Clements, hal. 169.
- <sup>43</sup> Durant, Will, *The Renaissance, A History of Civilization in Italy from 1304-1576*, (Simon and Schuster, New York: 1953), hal. 235-6.
- <sup>44</sup> Lefebvre, hal. 262.
- <sup>45</sup> Harris, hal. 76-77. atau, sebagaimana diamati Damisch, "subyek perspektif, yang dikatakan 'dominan' karena ia diteguhkan dalam suatu posisi penguasaan, *subyek ini hanya ditopang oleh selembat benang . . .*" Damisch, hal. 388. Huruf miring dari Damisch sendiri.
- <sup>46</sup> Di sini kita diingatkan pada ucapan Adorno: "Jika subyektivitas yang otonom dan selektif merampas hak obyeknya, ia harus membayar hal ini dengan dirinya sendiri." Lihat Adorno, Theodore W., *Kierkegaard Construction of the Aesthetic* (diterjemahkan, diedit, dan diberi kata pengantar oleh Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis: London: 1989, hal. 19).

- 
- <sup>47</sup> Michaud, Eric, *The Cult of Art in Nazi Germany*, diterjemahkan oleh Janet Lyyod (Stanford, California: Stanford University Press, 2004), hal. 181.
- <sup>48</sup> Ibid., hal. 185.
- <sup>49</sup> Lefebvre, hal. 222.
- <sup>50</sup> Lihat Wolin, Richard, "Benjamin, Adorno, Surrealism," dalam Huhn, Tom, dan Zuidervaart, Lambert, *Semblance of Subjectivity*, hal. 114.
- <sup>51</sup> Idem.
- <sup>52</sup> Kristeva, Julia, "From Symbol to Sign," diterjemahkan oleh Seán Hand, dalam *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1996), hal. 63-64. Lihat Plate, S. Brent, *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics: Rethinking Religion through the Arts* (New York, London: Routledge, 2005), hal. 49.
- <sup>53</sup> Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art* (Cambridge: UK: Cambridge University Press, 2004), hal. 135.
- <sup>54</sup> Young, hal. 141.
- <sup>55</sup> Schürmann, hal. 170-1.
- <sup>56</sup> Young, hal. 140.
- <sup>57</sup> Young, hal. 43. Paragraf dan bagian berikutnya didasarkan pada ulasan Young yang jelas tentang perspektif Heidegger.
- <sup>58</sup> Dikutip oleh Dalmeyer, Fred, dalam "Nothingness and Suuyaata: Heidegger and Nishitani," *Philosophy East and West*, Vol. 42, No. 1 (Januari 1992), hal. 37-48.
- <sup>59</sup> Ibid.
- <sup>60</sup> Schürmann, hal. 202.
- <sup>61</sup> Schürmann, hal. 259.