



Santosa Soewarlan

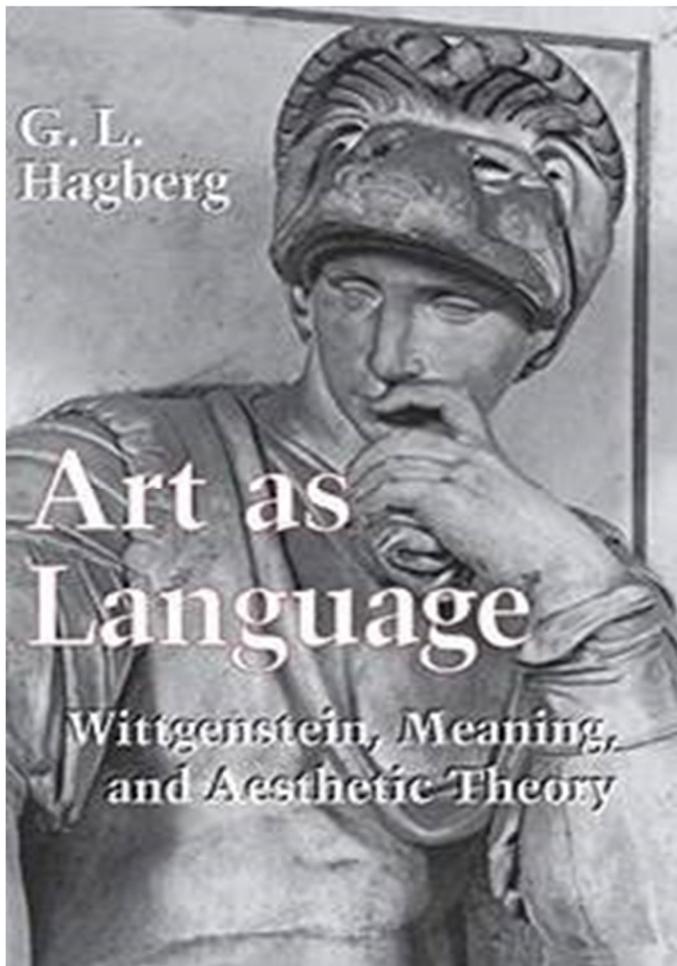
Seni sebagai Bahasa:

Wittgenstein, Makna, dan Teori Estetik

1/1/21

Buku Terjemahan

Seni sebagai Bahasa: Wittgenstein, Makna, dan Teori Estetik



Tentang penerjemah

Santosa Soewarlan setelah menyelesaikan S1 di bidang karawitan (musik gamelan) di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta tahun 1980 melanjutkan studi di Northern Illinois University (NIU), USA, tahun 1988-1990. Setelah itu mengambil program MA bidang etnomusikologi tahun 1994-1996 di University of California Berkeley (UC Berkeley), USA, dan melanjutkan studi Ph.D. di program etnomusikologi di universitas yang sama dan lulus tahun 2001. Setelah lulus Ph.D. ia melanjutkan bekerja di Institut Seni Indonesia (ISI Surakarta, perubahan status dari ASKI Surakarta) yang telah ditekuni sejak tahun 1978 sampai sekarang.

Beberapa pengalamannya di bidang akademik adalah sebagai berikut:

- a. Mengajar Gamelan New England, Australia (1998), Northern Illinois University (1988 - 1990), Asian Institute of Language and Music, Philippines (1991), University of California Berkeley, USA (1994 – 2001), La Sale College, Singapore (2004), ASEAN Traditional Music And Dance Forum (Thailand, 2013, 2015, 2017).
- b. Program Academic Recharging (PAR), University of Osaka, Japan (2011).
- c. Scheme for Academic and Mobility Exchange (SAME), Ministry of Education di Culture at Centre for Southeast Asian Studies, University of Michigan, USA (2015).
- d. Seminars Nasional dan International di Jepang, (2017, 2020, 2021), Philippines dan Thailand (2005), Yunani (2013, 2014), Indonesia (2020), dan lain-lain.

Pengantar Penerjemah

Buku ini merupakan terjemahan dari *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, karya G.L. Hagberg, terbitan Cornell University Press, USA, tahun 1995. Dengan mengkontraskan dan memadukannya dalam bahasa yang menarik, Hagberg, menguraikan beberapa pandangan tentang teori estetika yang disampaikan oleh para tokoh filsafat seperti Susan Langer, R.G. Coolingwood, Curt Ducasse, beserta tokoh-tokoh lain yang mengikutinya.

Buku ini menguraikan tentang beberapa pokok pikiran dalam filsafat keindahan yang telah demikian lama menjadi wacana dalam kalangan akademik. Berbagai polemik telah dikembangkan dalam mencari pencerahan terhadap isu-isu pokok dalam filsafat keindahan. Penjelasan dalam buku ini telah disusun oleh G.L. Hagberg dengan sangat jelas, ringkas, padat dan menarik disertai dengan argumentasi akademis yang mumpuni.

Beberapa isu krusial tentang keindahan di antaranya sebagai berikut. "Seni dan Yang tak terucap," yang membicarakan teori tentang seni yang dianalogikan dengan bahasa, khususnya filsafat bahasa atomistik ala Wittgenstein. Berikutnya adalah "Seni sebagai Pemikiran," yaitu tentang seni yang dianggap sebagai model ungkapan dari suatu gagasan di dalam pikiran seniman. Keberadaan seni dianggap sebagai perwujudan dari pengalaman dan pemahaman para seniman kreatornya. Berikutnya adalah bagaimana seni dipandang sebagai "Bahasa Perasaan," yang menghubungkan seni dan makna kognitif dalam perwujudan fisiknya. Seni dipandang sebagai media yang menyampaikan makna emosi. Rubrik "Melawan Kreasi sebagai Terjemahan," disampaikan dalam rangka membandingkan antara kreasi artistik dan terjemahan bahasa. Terjemahan dianggap sebagai perubahan isi luaran dengan tetap mempertahankan "konten" di dalam pikiran pengujar sementara di dalam seni orang mempertahankan makna dalam dari sebuah karya seni. Berikutnya tentang "Estetika Tak Terbedakan," yaitu tentang hubungan antara perspsi dan deskripsi di mana keduanya merupakan hal yang terpisah dan saling berhubungan. Kemudian diakhiri dengan bahasan tentang "Seni dan Kemunculan Budaya," yang membicarakan tentang bagaimana sebuah budaya berada di dalam konteks masyarakat dan manusia.

Karya G.L. Hagberg *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory* dianggap sebagai karya penting dalam memahami wacana dan isu-isu pokok dalam filsafat keindahan karena wacananya yang lugas dan mudah difahami. Berbagai kalangan di berbagai belahan dunia telah menggunakan buku ini sebagai rujukan di dalam orientasinya. Oleh karena itu buku ini penting difahami oleh para mahasiswa, dosen, dan peneliti di Indonesia

khususnya bagi mereka yang ingin mengikuti perkembangan mutakhir dalam percaturan bidang estetika dan filsafat keindahan. Pemahaman tentang substansi buku ini menjadi krusial khususnya bagi para dosen, mahasiswa, peneliti, kritikus, pengamat, maupun patron seni.

Namun, adanya kendala bahasa Inggris yang masih menghantui sebagian dari kaum intelektual di Indonesia mengarahkan kepada saya untuk menerjemahkan buku ini agar dapat digunakan sebagai pegangan dalam memahami isi buku tersebut. Dengan tanpa maksud untuk merendahkan kompetensi para kaum akademisi di Indonesia terjemahan ini dimaksudkan untuk menjadi jembatan bagi mereka. Semoga buku terjemahan ini bermanfaat bagi kita semua dengan harapan tidak mengecilkan semangat untuk memahaminya langsung dari buku asli yang tentunya makna dan urgensinya dirasakan lebih hidup dan dinamis. Semoga buku ini menginspirasi kegiatan kaum intelektual dan membuka wawasan lebih luas bagi kemajuan di masa mendatang.

Palur, 30 Desember
2021

Santosa Soewarlan

DAFTAR ISI

Pendahuluan	1
Bab I Seni dan Takterucapkan	8
Estetik Traktar Langer	9
Pencerminan Emosi	18
Rasa di dalam Bentuk	23
BAB II Seni sebagai Pemikiran	24
Coolingwood dan Persepsi Estetik	24
"ya, pulpen ini tumpul"	28
Konflik Dalam tentang Idealisme Estetik	33
Bab III Bahasa Rasa	43
Ducasse dan Konsepsi Lock tentang Makna Artsitik	43
Seni dan Ide-Ungkapan	51
Mengalami Makna di dalam Kata dan Karya	60
BAB IV Maksud Artistik dan Citra Mental	68
Objek Intensional yang diduga	68
Kritik Dualistik	74
Music dan Imajinasi	84
BAB V Melawan Kreasi sebagai Terjemahan	93
Model Terjemahan	94
Kombinasi Transitif-Intransitif	97
Menemukan Ekspresi yang Benar	103
BAB VI Kesunyian Faham Solipsisme Estetik	112
Pradoks Ungkapan	113
"s" dan Alasan Buku Harian	118
Kemustahilan Seni sebagai Bahasa Pribadi	124
Bab VII Estetika Tak Dikenal	130
Danto dan Estetik Atomisme	130

Persepsi Dalam Deskripsi	142
Dickie, Status-Conferall, Dan Batas Keraguan Estetik	145
Bab VIII Seni dan Kemunculan Budaya	157
<i>Margolis Dan Dualisme Estetik</i>	157
<i>Memahami Karyaseni dan Melihat Pribadi</i>	164
<i>Karyaseni dan Manusia</i>	175

PENDAHULUAN

Buku ini berusaha untuk membicarakan pentingnya sebuah karya dalam filsafat bahasa, khususnya karya Ludwig Wittgenstein, yang mempunyai pengaruh luas terhadap teori estetik dan pemikiran tentang makna artistik walaupun tidak terlalu formal.

Saya mulai dengan bab-bab tentang tiga ahli teori sebelum Wittgenstein yaitu: Susanne Langer,¹ R.G. Coolingwood, dan Curt Ducasse, yang saat ini tidak banyak dibicarakan tetapi merupakan contoh terbaik untuk teori estetik yang didasarkan atas bahasa. Banyak pertanyaan yang kita hadapi sekarang di dalam analisis estetik² yang dipengaruhi oleh pengarang-pengarang pada pertengahan abad ke-20 ini. Sebuah teori masa lalu akan menjelaskan pertanyaan-pertanyaan itu secara mendasar, yang telah membentuk harapan tentang jawaban terhadap masalah-masalah estetik dan dengan demikian pengertian kita tentang apa yang mempengaruhi dan tidak mempengaruhi kemajuan di bidang estetik. Tentu saja, setelah masa Wittgenstein, sekarang hal itu diketahui secara luas bahwa konsep khusus tentang makna bahasa yang diyakini oleh seseorang dapat membentuk keyakinannya di dalam bidang filsafat seperti filsafat pemikiran, metafisika dan filsafat persepsi, dan tentu saja estetik.

Mengambil contoh awal tentang kekuatan membangun ini: jika seseorang meyakini tentang bahasa dalam konteks mental, di mana makna adalah gejala mental yang berasosiasi dengan tanda fisik khusus atau ujaran tertentu, ia kemudian diarahkan, melalui analogi antara bahasa dan seni, untuk mengikuti sejumlah asumsi tentang makna artistik. Asumsi seperti itu akan mendefinisikan bahwa makna karya seni adalah sebuah entitas yang berasal dari pikiran seniman, suatu objek mental yang keberadaannya diduga berasal dari karya fisik itu sendiri. Asumsi lain, kelanjutan dari konsepsi tentang tingkah laku bahasa yang menekankan pada substansi material bukan yang mental, menghasilkan konsepsi lain tentang makna estetik: seniman tersebut menemukan makna karya di dalam material dari mediumnya bukan dengan memasukkan pentingnya material dalam perwujudan suatu rancangan

¹ Seperti akan kita lihat, pembicaraan "pra- Wittgenstein" tidak sepenuhnya tepat untuk pandangan Langer; teori estetiknya dibangun atas prinsip-prinsip atomistik Wittgenstein dalam buku *Tractatus Logico Philosophicus*. Jadi, yang dimaksud di sini sebenarnya adalah masa "sebelum akhir Wittgenstein."

² Bidang lebih luas tentang analisis estetik sangat luas, pertanyaan-pertanyaan interpretif yang memiliki bentuk sama seperti pertanyaan-pertanyaan dalam filsafat teknis muncul di dalam kritik dan teori seni visual, kritik musik dan musikologi, teori arsitektur, estetika film, seni pertunjukan, teori sastra dan sebagainya.

artistik. Pandangan-pandangan semacam itu mengundang munculnya kritik pula. Di dalam pandangan kedua kritik berfungsi dengan baik di dalam isolasi dari maksud yang dinyatakan atau tidak oleh seniman, seperti pada kasus Kritik Baru, sementara di dalam pandangan pertama kritik akan dijelaskan di dalam hubungan dengan pencarian maksud. Lagi-lagi, ini hanyalah sebuah contoh awal; berikutnya saya berusaha untuk menjelaskan hubungan-hubungan seperti itu antara konsepsi estetik dan prakonsepsi bahasa.

Bab satu, "Seni dan Yang tak terucap," membicarakan teori tentang seni yang secara jelas dibangun dari dasar-dasar bahasa, khususnya filsafat bahasa atomistik ala Wittgenstein. Masalah-masalah khusus yang dibicarakan meliputi apakah makna artistik terletak di luar yang terucap dan dengan demikian tidak dapat ditangkap oleh bahasa, dan bagaimana bentuk di dalam seni berfungsi sebagai penentu dari isi emosi atau isi ekspresi di luar jangkauan bahasa. Bab 2, "Seni sebagai Pemikiran," menjelaskan tentang masalah sifat dan identitas karya seni, dan khususnya bagaimana konsep idealis tentang karya seni – yaitu, sebagai suatu objek yang diciptakan di dalam imajinasi – secara eksplisit berada di dalam teori ekspresi bahasa. Bahasan ini mengarahkan pada penilaian tentang pentingnya estetika dari kritik Wittgenstein tentang teori bahasa itu. Bab 3, "Bahasa Perasaan," mencermati secara kritis pandangan bahwa, sementara bahasa berfungsi untuk mengkomunikasikan makna kognitif, seni berfungsi untuk mengkomunikasikan makna emosi. Saya membicarakan konsepsi makna bahasa Lock yang menggaris bawahi pembentukan pengalaman estetik, serta menguji kritik Wittgenstein tentang konsep itu. Kembali dari bahasa ke estetik, bab itu menutup dengan sebuah pembicaraan tentang beberapa cara di mana karya seni dapat mengungkapkan ide dan merangsang emosi dan cara-cara di mana makna didapatkan.

Sementara bab-bab awal buku ini berfokus pada teori-teori ekspresi artistik dan dasar-dasar bentuk bahasanya, Bab 4, 5, dan 6 mengkhususkan pada sifat dan pentingnya tujuan artistik, lagi-lagi dengan menggunakan metode untuk mencermati isu-isu analogi dari sifat maksud linguistik dan pentingnya maksud tersebut bagi pemahaman tentang ujaran. Bab 4, "Maksud Artistik dan Imaji Mental," berusaha untuk menggali beberapa asumsi yang tidak dimunculkan di dalam argumentasi tentang relevansi kritis dari maksud tersebut. Seperti saya buktikan bahwa konsepsi sederhana dan terlalu sempit tentang maksud menyatakan bahwa materi karya seni adalah sebuah perwujudan dari imaji mental non-material sebelumnya, dan bahwa fungsi

kritik yang tepat adalah untuk memahami tentang bayangan awal seniman melalui pengujian kritis dari materi karya sesudahnya, atau untuk melihat yang ada dibalik karya itu atau pentingnya teks.³ Kesejajaran antara bahasa dengan estetik memerlukan pelacakan tentang saran-saran yang jelas tetapi tidak dapat dipertanggungjawabkan bahwa maksud verbal sama dengan percakapan yang sepi. Sub-unit dari bab ini, "Musik dan Imajinasi," melanjutkan penyelidikan ini khususnya tentang musik, seni yang paling alami memunculkan varian estetik dari mentalisme bahasa. Khususnya, beberapa ahli teori menyimpulkan bahwa, karena karya musik tidak dapat disamakan dengan pertunjukan khusus dari karya apapun, hal itu pada dasarnya merupakan inti dari objek imajiner atau sebuah ideologi mental yang diharapkan oleh pertunjukan tertentu. Di dalam pandangan ini, karya musik termasuk tipologi umum bukan yang khusus, atau contoh yang valid dari tipologi itu, dan tipologi umum itu dianggap sebagai objek mental yang sepenuhnya diartikulasikan atau objek imajiner. Telaah kasus-kasus khusus di dalam musik menunjukkan bahwa konsep imajinasi tidak dapat menempati posisi teoritis yang berlaku untuk itu oleh tokoh idealis estetik.

Di dalam Bab 5, bertajuk "Melawan Kreasi sebagai Terjemahan," saya membicarakan tentang kesamaan dan perbedaan antara masalah-masalah kreasi artistik dan terjemahan bahasa. Di sini saya menegaskan bahwa analogi seni-bahasa bisa sangat menyesatkan. Hal ini mengisyaratkan bahwa tindakan kreatif dalam seni dapat dijelaskan dengan menggunakan model konseptual yang berasal dari bahasa, di mana diduga bahwa terjemahan dari suatu bahasa ke bahasa lain mempertahankan isi mental yang sama tetapi merubah tanda luaran yang mengandung makna dalam. Secara umum, bab ini meneliti dasar-dasar keyakinan bahwa makna suatu karya dapat dipindahkan ke dalam genre lain, misalnya, bahwa isi sebuah puisi dapat diungkapkan melalui musik atau lukisan. Bagian akhir bab ini menceremati tentang pengalaman dalam mencari dan menemukan ekspresi yang benar, yang rasanya – tapi hanya rasanya – menguatkan model konten mental ke dalam model perwujudan fisik dari makna yang dimaksud.

Pandangan lingustik dari faham estetik dikaji di bagian akhir Bab 5 – bahwa makna ujaran dapat dipisahkan dari ungkapan luaran khususnya – dibicarakan dalam Bab 6, "Kesunyian Solipsisme Estetik," yang dimasukkan

³ Apabila pandangan ini sudah tidak berlaku, seharusnya saya membicarakan tentang dikotomi bayangan-perwujudan di dalam maksud estetik sebagai bagian dari teori retrospektive seperti disebutkan di atas. Pola konseptual ini masih banyak berlaku khususnya di kalangan arsitektur, di mana sebagian besar karya tetap tidak terbangun atau terbayangkan dan tidak terwujudkan.

pada apa yang dianggap sebagai ceruk paling gelap dari filsafat bahasa Wittgenstein, khususnya tentang privasi bahasa. Di sini, setelah menggambarkan secara gamblang kesejajaran antara kaum ekspresionis terdahulu dengan kaum konsepsi intensionalis dari makna artistik (di mana kata-kata dianggap diilhami dengan makna melalui asosiasi mental dalam antara pemikiran asli dan tanda atau simbol luaran), hasil-hasil yang mencerahkan dan melunturkan mistik dari kerja Wittgenstein yang mendalam di dalam filsafat bahasa dikembalikan ke pemahaman kualitas ekspresi tentang seni. Ungkapan artistik secara umum dianggap sebagai perwujudan material dari keadaan emosi yang ada sebelumnya, dan merupakan analogi artistik langsung terhadap makna bahasa. Dalam Bab 6 saya menegaskan bahwa pandangan ini pada dirinya rawan dengan argumen bahasa pribadi – suatu hubungan antara filsafat bahasa dan filsafat estetik yang dimaknai secara samar tetapi menurut saya terlalu jarang dinyatakan. Sepanjang tiga bab yang berada di tengah, banyak persimpangan antara filsafat pemikiran Wittgenstein dan filsafat bahasanya diletakkan dalam ranah estetik yang lebih luas.

Cara pertanyaan-pertanyaan estetis dibangun dengan konsep dasar di dalam filsafat mental dan bahasa juga merupakan tema penting dalam dua bab terakhir, di mana saya mempertimbangkan tiga pandangan yang paling menonjol yang dikembangkan dalam masa-masa paska Wittgenstein, yang secara bersama-sama kembali membentuk teori estetik.⁴ Dalam setiap kasus saya mengidentifikasi manfaat yang ditawarkan oleh bangunan teoritis dari pengalaman estetik dan bangunan objek estetik di mana kita terlibat di dalam pengalaman itu. Saya juga mengidentifikasi isu-isu di dalam filsafat Wittgenstein yang telah diabaikan oleh teori-teori ini dan yang mungkin bisa membantu penjelasannya. Di dalam Bab 7, “Estetika yang Tak Jelas” saya mengkaji metode Arthur Danto tentang seawat yang tidak bisa dibedakan, di mana perbedaan antara seni dan non-seni dijelaskan dalam istilah-istilah, dengan menempatkan menurut paham Plato, yang ada bagi kaum intelek tetapi tidak dalam pengertian seperti itu. Pengujian berlanjut ke isu-isu berhubungan yang dimunculkan oleh Wittgenstein dalam hubungan dengan deskripsi dan persepsi. Di sana mengikuti sebuah pertimbangan tentang teori yang berhubungan atau dimunculkan teori institusional yang dikembangkan oleh George Dickie. Ini bukanlah konten yang nyata dari teori itu tetapi anggapan yang ditanamkan di dalam dasar-dasar konseptual dalam gerakan

⁴ Untuk tinjauan umum tentang pandangan antiteoritis yang mendahului masa ini, lihat Mary Mothershill, *Beauty Restored* (Oxford: Oxford University Press, 1984, halaman 33-37).

estetika. Di dalam konteks ini beberapa pernyataan Wittgenstein tentang sifat kepastian, dan tentang batas keraguan dan penolakan terhadap keraguan untuk menyerahkan kepada kemauan, secara langsung menjadi relevan untuk pengujian ulang secara kritis terhadap pertanyaan-pertanyaan yang dihadapi oleh ahli teori institusi.

Di dalam Bab 8, "Seni dan Kemunculan Budaya," saya membicarakan pertanyaan-pertanyaan ontologis di dalam seni yang ditanyakan dan dijawab oleh Margolis, menuju ke pengujian terhadap dualisme yang tidak dapat dihapus yang terdapat di dalam konsepsi-konsepsi entitas estetik khusus dan, lebih dari itu, terhadap pertimbangan-pertimbangan awal dari kemiripan antara persepsi kita tentang karya seni dan person dan antara karya seni dan manusia.

Di dalam Pendahuluan ini, saya telah meringkas bab-bab sedemikian rupa sehingga memunculkan kemiripannya: tiga bab pertama membicarakan tentang persepsi makna estetik dari pandangan pemirsa, pendengar, atau pembaca; tiga bab kedua tentang pikiran pencipta objek yang maknanya diterima; dan dua bab terakhir tentang sifat objek di dalam dan dari dirinya sendiri. Saya harap hal itu jelas dari ringkasan di mana bab-bab tersebut berbagi banyak perhatian sama yang memotong organisasi umum apapun. Sebagian daftar isu-isu yang dibicarakan didalam studi ini meliputi: refleksi keadaan emosi di dalam objek seni dan hubungan antara bentuk dan rasa; argumen yang menyetujui dan menolak idealisme estetik; konsepsi dualistik makna artistik dan pengungkapan ide oleh suatu objek; relevansi objek imajinatif yang diartikulasikan untuk pemahaman kita tentang maksud artistik dan, di dalam kasus-kasus musik, hubungan-hubungan kompleks tentang suara terhadap pikiran; konsepsi tentang makna yang dihasilkan dengan menggunakan model terjemahan bahasa untuk kreasi estetik dan dengan mencari ekspresi verbal khusus kita, dengan agak sedikit aneh, tahu yang belum ditemukan; usaha untuk menerima seni sebagai bahasa pribadi dan implikasi-implikasi untuk makna yang dikandung; hubungan antara deskripsi dan persepsi dan pengaruh yang membentuk dari filsafat bahasa di dalam teori estetik masa kini; keraguan tentang definisi artistik yang diperyaratkan untuk teori institusi yang tidak ada di dalamnya secara asli, bentuk berakar dari konteks; dualism pikiran-benda dalam ontologi estetik masa kini; dan kesejajaran antara penerimaan karya seni dan melihat wujud manusia. Isu-isu ini jelas saling berhubungan dengan bermacam cara,

berpapasan di tempat-tempat yang tidak terduga di dalam panorama estetik yang lebih luas.

Jelas di dalam beberapa halaman berikut terdapat banyak formulasi dan reformulasi tentang konsepsi-konsepsi dualistik tentang pengalaman estetik, tentang karya seni, penciptaan artistik, dan tentang interpretasi. Saya yakin bahwa dualisme pikiran-benda telah berlanjut dan lebih kontroversialnya berpengaruh terkuat terhadap pemikiran estetik, dan bahwa uraian masalah filsafatnya memerlukan perhatian secara detil; bab-bab itu membicarakan isu fundamental tersebut di dalam berbagai cara. Saya telah mencoba di dalam penjelasan berikut untuk tetap berhati-hati terhadap fakta bahwa pernyataan Wittgenstein yang terkenal tentang peperangan abadi melawan pesona tentang kecerdasan kita. Karya yang dimasukkan di sini pada dasarnya bersifat kritis dan analitis. Tentunya banyak lagi hal yang bisa dikatakan tentang tentang konsepsi positif Wittgenstein tentang makna linguistik dan signifikansinya terhadap seni.⁵ Tujuan utamanya di sini adalah untuk mempertimbangkan sumber-sumber permasalahan kita, untuk mempertimbangkan lagi tentang masalah-masalah ini di dalam formulasi dan struktur gagasannya, dan untuk menelisik pentingnya filsafat Wittgenstein terhadap masalah-masalah dan dugaan-dugaannya. Benar bahwa jawaban-jawaban teoritis terhadap masalah-masalah estetik ini telah menjadi rumit dan kompleks, tetapi pembentukan dan pembangunan strukturnya menurut saya belum mendapat perhatian yang dibutuhkan.

Saya tidak menemukan pernyataan atau alasan umum bahwa seni adalah atau bukanlah sebuah bahasa dengan tegas atau setidaknya memuaskan. Pernyataan-pernyataan dapat ditolak dengan alasan-alasan yang jelas (atau atas kekurangan alasan); argumen, ketika dinyatakan di dalam suatu frase, karena mereka menyarankan bahwa hubungan, kesejajaran, analogi, ketidaksejajaran analogi, asimetri, atau yang lain, secara prinsip sederhana, menyiratkan bahwa suatu pernyataan dianggap sudah memadai. Saya cenderung untuk percaya, sesuai dengan filsafat akhir Wittgenstein, bahwa isu-isu ini adalah rumit, dan bahwa makna artistik tidak dapat diungkapkan dengan ringkas atau disederhanakan dengan formula-formula definitif dari pada yang dapat dilakukan oleh makna bahasa. Tentu saja, kerumitan tidak menghalangi kejelasan konsep; atau sebaliknya, kompleksitas mendorongnya

⁵ Saya telah membicarakan masalah ini di dalam *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

ke arah itu. Tujuan buku ini adalah untuk menyediakan, setidaknya kadang-kadang, pandangan yang jelas tentang kompleksitas itu.

Bab I

Seni dan Takterucapkan

Mungkin pengakuan terakhir kita tentang seni adalah bahwa seni mempunyai makna. Tetapi, ketika menyatakan tentang apa sebenarnya sifat makna itu, orang sering tiarap untuk membisu, tidak hanya karena adanya ancaman tentang kebingungan konseptual yang segera terjadi, tetapi juga karena makna di dalam seni bagaimanapun terletak di luar hal yang terucap. Berdiri tertegun di hadapan *Tempest* karya Giorgione atau *Green and Maroon*-nya Rothko, atau ketika mendengarkan *Rite of Spring*-nya Stravinsky, kita menemukan pendirian kita bahwa seni mempunyai makna mendalam. Namun, pada saat yang sama, dengan sedikit refleksi, orang mulai merasakan kehadiran batas yang tidak dapat ditembus antara melihat dan mengatakan estetik. Di dalam bab ini, dengan maksud menjelaskan dan mengerti paham yang populer sepanjang masa tentang ketidakterucapan, saya mempertimbangkan kembali teori seninya Susanne Langer. Harapan saya hal ini dapat menghasilkan pemahaman yang lebih mendalam tentang konsepsi umum makna artistik ini di mana kita diarahkan untuk melihat dibalik atau melalui karya seni untuk mendapatkan maknanya; pandangan ini sama sekali tidak terbatas untuk faham yang secara eksplisit menyetujui kesimpulan-kesimpulan Langer.

Dalam bagian pertama saya membicarakan apa yang dimaksud dengan mengatakan, "Seni adalah kreasi dari bentuk-bentuk simbolik dari rasa manusia."¹ Pada bagian kedua saya akan membicarakan tentang persepsi bentuk artistik, karena menurut teori itu, untuk memahaminya kita melihat adanya faham ketidakterucapan. Dalam bagian ini saya bermaksud untuk memaparkan dan menjelaskan sebuah teori bahwa, walaupun mempunyai keterbatasan, tidak selalu dihargai karena kekayaan atau kompleksitasnya. Pada bagian akhir saya kembali ke masalah-masalah agak serius yang muncul melalui usaha-usaha untuk menjelaskan hubungan penting antara rasa yang diungkapkan di dalam suatu karya dan bentuk yang mewujudkannya.

¹ Susanne Langer, *Feeling and Form* (London: Routledge & Kegan Paul, 1953), halaman 49.

Estetika Traktar Langer

Langer menyatakan bahwa seni mulai berbicara ketika bahasa berhenti. Sepintas hal ini terasa menyorotkan ketidaksejajaran radikal antara seni dan bahasa. Walaupun sebenarnya, hal ini merupakan pernyataan yang berasal dari perpaduan antara seni dan bahasa, atau asimilasi pandangan khusus tentang bahasa. Pandangan ini adalah Teori Gambar tentang makna yang dikembangkan oleh Wittgenstein di dalam buku *Tractatus*,² dan hal ini merupakan adopsi dari teori Langer tentang model bahasa sebagai model untuk seni, bersamaan dengan komponen dari teorinya yang berasal dari adopsinya ini, yang ingin saya jelaskan sekarang.

Teori-teori tradisional tentang ekspresi bagi Langer dianggap tidak memuaskan karena ia menemukan kebingungan tentang peran khusus yang dimainkan oleh emosi di dalam pengalaman berseni. Rudolph Carnap, misalnya, membuat kesalahan ini di dalam bentuk ringkasan ketika ia mengatakan, "Tujuan dari lirik puisi pada kata-kata "matahari bersinar" dan "awan" tidaklah untuk memberi informasi kepada kita tentang fakta meteorologi tertentu, tetapi untuk mengungkapkan rasa tertentu dari penyairnya dan untuk mengungkapkan rasa serupa kepada kita."³ Langer mengelompokkan kesalahan ini sebagai kegagalan untuk membedakan antara ekspresi diri dengan suatu aktifitas ekspresif di dalam pengertian "logis."⁴ Seorang pemain

² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), terjemahan D.F. Pears dan B.F. McGuinness (Atlantic Highland: Humanistic Press, 1974). Pengaruh buku *Tractatus* ini sangat penting terhadap semua karya Langer dan hampir tampak di dalam setiap halamannya. Di satu tempat di mana hal itu dibuat lebih eksplisit adalah di dalam kutipan berikut: "Teori logis dalam seluruh studi tentang simbol ini didasarkan atas karya Wittgenstein, kira-kira 20 tahun lalu, di dalam bukunya *Tractatus Logico-Philosophicus*: 'Satu nama diperuntukkan satu benda, dan nama lain untuk benda lain, dan mereka saling terkait. Dan demikian juga keseluruhan, seperti gambar hidup, merujuk pada fakta atomistik.' (4.0311). Sepintas proposisi ini – katakan seperti hal itu dicetak dalam kertas – rasanya tidak seperti gambar tentang realitas yang dimaksudkan. Demikian juga, notasi musik pertamanya tidak muncul sebagai gambar sebuah lagu, tidak juga pengucapan suara (abjad) terasa sebagai gambar dari bahasa lisan kita. (4.011). Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvard University Press, 1978), halaman 79.

³ Dikutip di dalam Langer. *Philosophy in a New Key*, halaman 84.

⁴ Langer, *Philosophy in a New Key*, halaman 152. Lihat juga halaman 83: "Menurut ahli logika kita, struktur itu diperlakukan sebagai "ekspresi" di dalam pengertian lain, misalnya sebagai

perkusi di dalam kemarahan bisa saja memainkan semua instrumen dan, di tengah kebisingan, memukulkan stik keras-keras ke drum besar. Ini adalah tindakan ekspresif yang dilakukan dengan “paksaan sesaat dari dalam” dan dengan demikian bukanlah tindakan ekspresif dalam pengertian artistik. Jika pemain perkusi yang sama memukul drum yang sama dengan cara yang sama dalam, katakan, *Overtur 1812*, tindakan artistik telah dilakukan tanpa dorongan sesaat dari dalam, dan dengan demikian “itu bukanlah ekspresi pribadi, ini adalah ekspresif dalam pengertian logis” (152). Pemukulan drum itu bagi Langer bukanlah tanda dari peristiwa batin seperti kemarahan atau keputusan; ini sekarang merupakan simbol pengalaman batin. Permainan drum ekspresif artistik telah difahami secara tidak tepat sebagai gerakan (tangan) yang dilakukan untuk tidak hanya membuka tetapi juga untuk mengungkapkan suatu emosi, sedangkan di dalam teori Langer hal ini difahami dengan lebih tepat sebagai gerakan tangan yang merujuk pada emosi atau pengalaman batin. Untuk menempatkan kata-kata dalam konteksnya, ia mengatakan: “Tetapi segera setelah tindakan ekspresif dilakukan tanpa dorongan batin sesaat hal ini bukanlah ekspresi pribadi; ini adalah ekspresi di dalam pengertian logis. Itu bukanlah sebuah tanda dari emosi yang dikirimkan, tetapi simbol dari emosi itu; hal itu merujuk pada rasa, dan bisa jadi hanya membawanya ke dalam pikiran, bahkan terhadap pemainnya sekalipun. Ketika suatu tindakan mendapatkan makna yang sedemikian hal itu menjadi sebuah gesture (152)”. Gesture ini, kemudian, merupakan “bentuk ekspresif, simbol yang sebenarnya. Aspek-aspeknya menjadi pasti, mereka bisa digunakan secara sengaja untuk mengkomunikasikan ide tentang rasa yang mendapatkan protoptipenya (152). Jadi, dari perspektif ini pernyataan Carnap, seperti halnya ahli teori Langer tidak puas dengannya, ternyata salah. Gerakan fisik tangan di dalam tari atau pukulan drum di dalam musik bukanlah ekspresi diri menurut Langer, tetapi ekspresif logis, tidak dilakukan untuk mengungkapkan, tapi untuk merujuk, singkatnya bukanlah tanda, tapi merupakan simbol. Gerakan tangan dalam tari atau pukulan drum dapat mengandung makna di baliknya, dan ia mengidentifikasi makna tersebut sebagai ide tentang rasa. Ia mengatakan bahwa kegiatan artistik pada

“ungkapan” emosi, rasa, keinginan. Mereka bukanlah simbol dari pemikiran, tetapi gejala dari kehidupan batin, seperti air mata dan tertawa, senandung, atau kemurtadan.” Lihat juga halaman 218-20.

dasarnya adalah aktifitas simbolik.⁵ Marilah kita lihat dengan lebih seksama pendapatnya tentang simbol.

Di dalam *Tractatus Wittgenstein* memulai dengan pernyataan yang sangat terkenal bahwa dunia terdiri dari semua kasus, dan kasusnya terdiri dari sejumlah keadaan khusus.⁶ Keadaan-keadaan itu, di dalam dunia luar, adalah objek-objek, bersamaan dengan hubungan-hubungan logis di antara objek-objek itu, yang dicerminkan di dalam bahasa. Dalam hubungan dengan cerminan atau penggambaran tentang fakta inilah bahasa mempunyai makna, tetapi Langers menganggapnya sebagai sangat penting bahwa gambaran keadaan di dalam bentuk proposisi bukanlah gambar-gambar di dalam arti fotografi sederhana tetapi gambaran di dalam pengertian logis. Di dalam *Tractatus 2.2* Wittgenstein mengatakan, "Sebuah gambar mempunyai bentuk logiko-pictorial sama dengan yang digambarkan. Demikian pula, Langer menyatakan bahwa simbol seni mempunyai kemiripan dengan perasaan batin melalui kemiripan bentuknya. Wittgenstein membicarakan makna proposisi di dalam hubungan dengan penggambaran logis, atau kemiripan bentuk terhadap objek dan hubungan-hubungan dengan dunia luar,⁷ sedangkan

⁵ Satu contoh gerakan tangan yang mengandung makna adalah permainan sandiwara, di mana pemain berusaha untuk mengkomunikasikan kepada penonton ide tentang suatu rasa. Bila pemain sukses, penerka berteriak. "Saya tahu. Itu *iri hati!* Di sini tentu saja penerka mempunyai ide, dan hal itu didapatkan dengan membaca sikap. Namun, hal ini melangkah lebih jauh dalam mengikuti saran Wittgenstein dari pada pemberian konten dalam teori Langer. Walaupun di sini tentu saja saya tidak ingin menuduh Langer "berkata ngawur," perbandingan antara kasus yang dapat diimajinasikan dalam praktek dan teori Langer adalah menarik. Wittgenstein menyarankan, "Jika seseorang berbicara ngawur, bayangkan sesuatu yang tidak ngawur. Pada saat anda membayangkannya, anda akan melihat tidaklah demikian di dalam kasus kita. Ludwig Wittgenstein. *Lecturers and Conversation in Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*. Ed. Cyril Barnett (Oxford: Basil Blackwell, 1966), halaman 34.

⁶ Tentu saja di sini saya tidak sedang mencoba untuk memberikan perkiraan penafsiran tentang teori makna atomistik ala Wittgenstein; saya bermaksud membawa komponen sentral dari pemahaman itu di mana Langer membangun teori makna dan komunikasi dalam seni.

⁷ Wittgenstein tidak dapat mengatakan apa hubungan antara konstituen atomistik dari proposisi-proposisi itu dan keadaan yang digambarkan oleh proposisi itu. Seperti akan tampak di bawah, Langer, yang tidak dapat menjawab pertanyaan ini, mengklaim dengan jelas bahwa kita tidak perlu menggunakan "akun diskursif" untuk hal ini. Lihat P.M.S. Hacker, *Insight and Illusion* (Oxford: Oxford University Press, 1972) halaman 48; Ludwig Wittgenstein. *Notebook. 1945-1916*. Ed. H. von Right and G.E.M. Anscombe, terjemahan G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1961) halaman 129 – 30, dan Langer. *Philosophy in a New Key*, halaman 82.

Langer menawarkan sebuah konsep tentang makna seni dalam hubungan dengan kemiripan bentuk dengan dunia batin, dunia rasa batin. Ini adalah makna yang tepat di mana seni dianggap mulai di ketika bahasa berhenti. Wittgenstein mengakhiri *Tractatus* dengan pernyataan yang sama terkenal dan bahkan lebih samar tentang sesuatu yang kita tidak dapat berbicara, di sana kita harus mengabaikan dengan diam. Namun, Langer memulai pembicaraannya tentang makna seni di dalam hal ini, titik di luar jangkauan bahasa. Tentang hal kita tidak mampu berbicara, di sana kita harus membuat komposisi, melukis, menulis, mematung, dan sebagainya.

Hal ini membawa kita ke pertanyaan pokok: setelah mengaplikasikan teori makna di dalam *Tractatus* sebagai model makna dalam seni, bagaimana bisa Langer melanjutkan dengan makna, kalau bukan dari kata-kata, bukan dari karya-karya, di luar yang terucapkan ke dalam yang tak terucapkan? Di sini ia memperkenalkan perbedaan antara simbol "diskursif" dan non-diskursif atau simbol "presentational" (halaman 79-102). Dia mengatakan hal ini adalah kegagalan dalam membedakan antara kedua jenis simbol yang mengarahkan Wittgenstein untuk kesalahan yang disimpan di dalam kesimpulan dalam *Tractatus*.

Sebuah simbol discursive adalah kata dengan maknanya; melalui simbol inilah kita dapat berkomunikasi dengan orang lain di dalam kehidupan sehari-hari. Jadi, dia mengatakan bahwa di dalam "bahasa," sistem simbol yang paling mencengangkan yang pernah diciptakan manusia, tiap kata diberi beban untuk mengandung benda-benda yang diterima di dalam pengalaman dengan dasar sederhana, hubungan satu-per-satu." Di dalam pembicaraannya terakhir ia menambahkan, "sebuah kata atau tanda digunakan secara acak untuk merujuk atau mengkonotasikan sesuatu yang disebut simbol asosiatif, karena maknanya sepenuhnya tergantung pada asosiasi."⁸

Pengaruh awal Wittgenstein terhadap pemikiran Langer diwujudkan di dalam pernyataan historis tentang evolusi bahasa.⁹ Pengabaian yang bisa dimengerti

⁸ Langer. *Feeling and Form*, halaman 30.

⁹Saya seharusnya mencatat bahwa, di samping tergantung pada model Wittgenstein yang ketat, Langer juga tergantung pada suatu komponen Locke di dalam pembicaraan tentang

tentang seting panggung yang terlibat,¹⁰ ia menyatakan bahwa, di dalam fase awal bahasa, suara sederhana diberi makna dengan “keunggulan yang jelas di dalam benak pembicara” dari objek atau rujukan. Seorang pendengar “meraba suatu konsepsi tentang hal itu [hal yang dirujuk] dengan menggunakan suara.¹¹ Dari tahap yang relatif primitif dari kata-kata atomistik dengan rujukan-rujukan, bahasa berlanjut ke pencantuman simbol relasional. Keadaan di dalam dunia mempengaruhi, katakan, kucing [cat] dan tikar [mat], yang berhubungan khusus satu dengan yang lain. Hubungan ini kemudian ditangkap oleh simbol “on,” dan keadaan tersebut digambarkan di dalam kalimat.¹² Bahan mebel itu mendorong, dengan cara yang tidak dipunyai oleh rasa, keterwakilan bahasa seperti ini; objek fisik yang dirujuk simbol, dan hubungan dengan yang lain, dicerminkan oleh simbol relasional, memberikan bahan mentah untuk membangun sistem symbol – suatu sistem yang menurut Langer, kita menyebutnya “bahasa.” Simbol ini, didasarkan atas rujukan eksternalnya, adalah diskursif.

Sekarang, bagaimana dengan simbol diskursif atau presentasional? Menurut Langer, Wittgenstein, seperti halnya Russel dan Carnap sebelum dia, gagal dalam memberikan kehidupan batin dari rasa suatu tempat yang tepat di dalam ontologinya, dan kegagalannya telah mengarahkan ke pengasingan terhadap kehidupan batin di dalam pembicaraan tentang makna. Ia menyatakan bahwa hal itu merupakan kesalahan untuk mengabaikan ranah batin dari rujukan yang dimungkinkan hanya karena sifat yang tidak terlukiskan dengan kata-kata. Keraguan tentang kehidupan yang dirasakan dibanding dengan objek eksternal yang keras telah mengarahkan kepada kepercayaan “bahwa rasa adalah suatu kejadian tanpa bentuk ... dengan

bahasa. Di dalam komunikasi yang berhasil, dengan mengucapkan kata-kata, pembicara membakar representasi atau gambar keadaan yang sama dalam benak pendengar dengan yang ada di dalam benak pembicara. Lihat John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1960; cetak ulang, New York: Dover, 1959), bk. 3, bab 2, bagian 8, halaman 13.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein. *Philosophical Investigation*, edition ke 3, terjemahan G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1958), bagian 257.

¹¹ Langer. *Philosophy in a New Key*, halaman 134.

¹² Ibid, halaman 135.

tanpa struktur pada dirinya sendiri. Sementara pengalaman subjektif mempunyai struktur, hal itu tidak ditemukan dari waktu ke waktu, tetapi dapat difahami secara konseptual, dapat direfleksikan, dapat dibayangkan dan diungkapkan secara simbolik secara detil dan dengan kedalaman. ... Karya seni adalah bentuk ekspresif, dan yang diungkapkan adalah sifat dari rasa manusia."¹³ Dengan demikian, simbol presentasional tidak mempunyai rujukan diskursif; mereka tidak mencerminkan keadaan di dunia luar. Tetapi mereka menyimbolkan keadaan batin suatu keadaan; mereka mencerminkan objek batin dari rasa dunia pribadi. Jadi, simbol diskursif mempunyai

tempat yang berbeda, yaitu untuk menyampaikan pengetahuan yang tidak dapat diucapkan secara diskursif karena hal itu berkaitan dengan pengalaman yang secara formal tidak disetujui oleh ramalan diskursif. Pengalaman itu adalah ritme kehidupan, bersifat organik, emosional, dan mental ... yang terjadi tidak hanya bersifat periodik, tetapi kompleks tidak berujung, dan sensitive terhadap berbagai pengaruh. Secara bersama-sama mereka menyusun pola dinamis ... yang hanya bentuk simbolik non-diskursif yang dapat menghadirkan, dan yang merupakan poin dan tujuan dari bangunan artistik.¹⁴

Untuk lebih memahami aspek teori Langer, kita dapat menggambarkan kehidupan batin dihubungkan dengan instrumen yang sesuai yang berfungsi sebagai pengukur emosi, yang melukiskan gerakan kehidupan batin pada gulungan kertas. Simbol presentasional, karya seni, menyimbolkan gerakan itu dengan membuat bentuk seperti bentuk garis; karya itu menggambarkan kehidupan batin dari keadaan melalui kesesuaian bentuk. Tetapi sekali lagi, kita diberitahu bahwa simbol diskursif adalah gambar logis dari keadaan, dan melalui hubungan kemiripan secara logis-formal, dengan objek eksternal yang dirujuk dengan asosiasi, hal itu dapat berfungsi sebagai simbol. Simbol presentasional adalah juga simbol dari episode pengalaman emosi yang disebabkan oleh kesamaan logis-bentuk.

¹³ Susanne Langer. *Problems of Art* (New York: Charles Scribner's Son, 1957), halaman 7-8.

¹⁴ Langer. *Feeling and Form*, halaman 240-41.

Struktur suara yang kita sebut “musik” mempunyai kemiripan logis dengan bentuk rasa manusia – bentuk-bentuk pertumbuhan dan pengurangan kekuatan, aliran dan penyimpanan, konflik dan penyelesaian, kecepatan, penangkapan, kegembiraan yang luar biasa, ketenangan, atau pengaktifan yang lunak dan kehilangan – mungkin bukan kesenangan dan kesusahan, tetapi kepedihan dari salah satu atau keduanya – kebesaran dan keberanian dan keberlangsungan sesuatu yang dirasakan. Hal itu adalah pola, bentuk logis dari kepekaan rasa; dan pola musik mempunyai bentuk sama yang dikerjakan di dalam suara dan keheningan murni dan terukur. Musik merupakan analogi tonal tentang kehidupan emosi.

Analogi formal seperti itu, atau kesesuaian struktur logis, adalah syarat utama bagi adanya hubungan antara simbol dengan maknanya. Simbol dan objek yang disimbolkan harus mempunyai kesamaan bentuk.¹⁵

Makna ekspresif di dalam seni, terletak di dalam kategori dualistik tradisional dari simbolisasi luar dari rasa batin. Seniman, atau setidaknya mereka yang sukses, semuanya mempunyai fungsi sama: Mereka “memberi kejadian pribadi sebuah simbol objektif,” dari karyanya, Langer menambahkan, “alasan bahwa hal itu bisa menimbulkan sesuatu tentang kehidupan batin dan bahwa hal itu mempunyai kesamaan hubungan dan kesamaan elemennya.”¹⁶ Elemen-elemen dan hubungan-hubungannya – fakta atomistic khusus di dalam kejadian yang ada – memberikan materi yang maknanya dibangun oleh analisis awal Wittgenstein tentang bahasa, dan mereka, seperti kita lihat, adalah materi di mana Langer membicarakan tentang makna di dalam analisisnya tentang seni. Kita sekarang di dalam posisi untuk mencermati juga perbedaan antara program-program analitis ini. Langer menegaskan bahwa simbol diskursif – kalimat-kalimat – dibangun dari fakta-fakta yang dapat dianalisis – kata-kata - yang bergabung dengan bermacam-macam cara untuk mencerminkan struktur khusus atau

¹⁵ Ibid, halaman 27.

¹⁶ *Problems of Art*, halaman 9.

kejadian-kejadian di dunia. Sebaliknya, kehidupan batin, ia menjelaskan dengan agak membingungkan, tidak menghasilkan pembagian ke dalam fakta-fakta atomistic khusus, dan dengan demikian simbol presentasional seni adalah unit keseluruhan yang tidak dapat dibagi-bagi. Ada kesesuaian antara bentuk struktur dari rasa dan bentuk struktur dari karya yang dihasilkan, tetapi bentuk-bentuk ini tidaklah, Langer menegaskan, disetujui untuk dianalisis atau direduksi. Hal ini menempatkan perbedaan pokok antara simbol-simbol presentasional dan simbol-simbol diskursif ke dalam titik yang jelas, dan menunjukkan juga ketidaksejajaran di tingkat permukaan antara seni dan bahasa yang dianggap penting untuk teori Langer; hal itu menunjukkan mengapa, walaupun terdapat kemiripan mendasar, seni dan bahasa tidak berubah ke bentuk lain dan menjadi identik. Garis batas antara keduanya sesuai untuk batas dari yang terucapkan.

Kita mulai dengan pendapat bahwa seni memulai [bekerja] ketika bahasa berhenti. Pernyataan ini sangat berbeda dari pernyataan para ahli teori ekspresi, seperti Coolingwood dan Ducase, yang menegaskan, dengan alasan luar biasa detil, bahwa seni adalah bahasa.¹⁷ Langer berkata bahwa "musik bukanlah bahasa, karena musik tidak mempunyai vokabuler,"¹⁸ tetapi musik dianggap serupa dengan bahasa karena fungsi simbolik dan rujukannya. Kenyataannya, dia menyarankan bahwa pada umumnya perkembangan teori simbolnya tentang seni di dalam *Feeling and Form*, bahwa kita menggantikan pembicaraan tentang "makna" musik dengan pembicaraan tentang "makna pokok" dari musik.¹⁹ Topik tentang aturan bahasa yang diciptakan untuk mencari sesuatu di mana karya seni dirujuk sebagai simbol tetapi pada saat yang sama untuk menghindarkan kita dari membuat kesalahan dalam mencari makna harafiah dari karya itu – singkatnya dengan mencoba untuk mengatakan hal yang tidak

¹⁷ R.G. Coolingwood. *The Principle of Art* Oxford: Oxford University Press, 1938); C.J. Ducasse. *The Philosophy of Art* (New York: Dover, 1966).

¹⁸ Langer. *Feeling and Form*, halaman 31.

¹⁹ Ibid halaman 32.

terucapkan. Roger Fry dan Clive Bell tidak dapat merumuskan “bentuk signifikan” tapi dapat dipastikan bahwa hal ini membentuk esensi seni.²⁰ Langer mengatakan bahwa, dari pada melihat hal ini sebagai kekurangan, mereka seharusnya bersuka ria dengan fakta ini. Makna atau makna pokoknya tidak bisa diterjemahkan ke dalam bentuk bahasa; topik nyata tentang seni, kehidupan batin, tidak diterjemahkan dengan cara itu. Orang di sini bisa melihat alasan-alasan mendalam untuk kesepakatannya dengan Bell bahwa topik atau program dari suatu karya tidak relevan bagi makna sebenarnya atau makna pokoknya. Teorinya tentang makna artistik dengan demikian mengesampingkan rujukan apapun terhadap objek atau tempat, yaitu, mangkok buah-buahan atau lampu di Venice, dalam analisis makna artistik.

Menurut Langer kesalahan dalam mencari makna harafiah atau diskursif dicontohkan dengan kasus penegasan Hanslick bahwa di dalam musik, bentuk dan isi adalah satu, dan bahwa makna dari suatu frase hanyalah materi musik saja dan tidak lebih dari itu.²¹ Menurut Langer makna adalah soal lain lagi, tapi hal itu, menirukan faham Traktatus, tidak dapat diucapkan tetapi hanya bisa disajikan. Jadi, dia menegaskan bahwa “analogi antara musik dan bahasa runtuh apabila kita membawanya di luar fungsi semantik secara umum.²² Dengan cara inilah bahwa seni dan bahasa bagi Langer di dalam level yang paling dalam serupa tapi dalam cara yang kurang fundamental tidak dapat dianalogikan. “Musik mengungkapkan bentuk yang tidak dapat disajikan oleh bahasa.”²³ Bagi Langer, seni adalah bahasa dari yang tak terucapkan. Saya akan kembali ke pertanyaan apakah mungkin untuk

²⁰ Lihat Clive Bell. *Art* (New York: Capricorn, 1958), bab 1.

²¹ Langer mendiskusikan hal ini dalam *Philosophy in the New Key*, halaman 237-45. Lihat khususnya diskusinya tentang bagian-bagian yang dikutip dari Hanslick: “tema dari komposisi musik adalah isi pokoknya” (halaman 237); dan di dalam seni musik tidak ada konten yang bertolak belakang dengan bentuk, karena musik tidak mempunyai bentuk di luar isinya” (halaman 237, catatan 67).

²² *Ibid* halaman 232.

²³ *Ibid*, halaman 33.

mengurangi ketegangan tentang frase yang paradoksal ini, atau bahkan menyelesaikannya.

Pencerminan Emosi

Atomisme dan formalisme logis bukanlah hanya pengaruh-pengaruh pada teori seninya Langer. Ketika kita mempertimbangkan apa yang ia katakan tentang pengalaman estetik, hal itu menjadi jelas bahwa ia mengandalkan pada versi teori tentang persepsi estetik ketidaktertarikan. Kebutuhan untuk menambah komponen terhadap teori umumnya dirasakan segera setelah kita menanyakan bagaimana simbol tentang rasa diterima atau dikenali oleh apresiator dari suatu karya seni.

Kita telah melihat bahwa kehadiran bentuk maya-lah yang menentukan nilai estetik bagi Langer, dan ciri khas ini juga bertanggungjawab terhadap keseragaman esensialis dari konsep seni. Ia menyatakan bahwa bentuk maya adalah daya yang dipunyai oleh karya seni; memang hanya melalui kehadiran bentuk maya-lah mereka menjadi karya seni (yaitu kualitas ini secara definisi atau ekspresif penting). Dengan demikian, tidak mengherankan bahwa modus khusus dari persepsi dibutuhkan untuk melihat beban-nilai dan merumuskan ciri, suatu modus yang disebut "persepsi presentasional. "Modus ini dapat digolongkan secara singkat sebagai bentuk abstraksi. Karya itu terpisah "dari penyebab lumrahnya dan lingkungan praktisnya," dan keterpisahan inilah yang menyebabkan Langer menyebut "tidak nyata" dalam seni.²⁴ Yang menjadi daya tarik seni adalah, juga pada Kant dan Schopenhauer, di luar dunia ini: hal itu terletak di luar dunia fisik. Jadi, hanya melalui saluran penerimaan khususlah bentuk maya dapat dilihat. Karya seni sudah didefinisikan sebagai suatu simbol, dan ia mengatakan bahwa "simbol adalah suatu alat untuk membuat

²⁴ Lihat Langer. *Feeling and Form*, halaman 50 – 63.

abstraksi.”²⁵ Marilah kita perhatikan apa yang ditawarkan oleh Langer dengan berusaha untuk memberikan isi terhadap pandangan tentang abstraksi estetik.

Kita diberitahu bahwa sirkus bukanlah suatu karya seni, karena ia tidak mempunyai bentuk maya; ia tidak mempunyai “konsepsi tentang rasa, sesuatu yang diungkapkan.”²⁶ Demikian pula, makanan tidak akan mencapai status seni, karena apresiasinya harus tetap pada level penikmatan inderawi, yaitu bentuk yang tidak disaring dari persepsi yang dihindari bentuk maya. Implikasinya adalah bahwa apresiasi terhadap karya seni apapun dari kualitas inderawinya saja, tidak termasuk abstraksi bentuk maya, sama sekali bukanlah apresiasi estetik. Ini adalah kasus-kasus di mana hal yang ingin kita ketahui – tindakan pemahaman dari abstraksi – tidak muncul. Lalu dalam kasus apa saja hal itu muncul? Langer mengatakan bahwa “sebuah kerang tidak hanya terdiri dari bentuk cekung dan cembung; hal itu hanya dapat dilukiskan setelah ada faktanya.”²⁷ Pelukisan seperti itu mengibaratkan adanya abstraksi bentuk. Kerang itu jelas ada tetapi bentuk yang diwujudkan dapat dilihat dalam mata batin, terpisah dari ide tentang kerang, seperti bentuk geometris yang dicirikan oleh cekungan dan cembungan. Ia juga memberikan contoh-contoh tentang bayangan lampu, tangan, dan air terjun. Bayangan lampu menunjukkan bentuk khusus, yang kita dapatkan bentuk abstraknya ketika kita melihatnya. Ia menjelaskan bahwa tindakan pemahaman ini menjamin kemampuan kita untuk menanyakan bayangan yang sama di dalam ukuran lebih kecil atau warna yang berbeda. Ia mengingatkan kita bahwa di dalam menanyakan bayangan lampu yang lebih kecil kita tidak bermaksud mendapatkan bayangan yang sama tetapi bentuk yang sama di dalam percontohan lain. Kita menggunakan modus pemahaman yang sama ketika kita mengenali kedua tangan kita, walaupun dihadirkan dengan desain terbalik dianggap sama. Ide tentang bentuk maya ini mungkin diperjelas dengan ilustrasi Langer tentang air

²⁵ Ibid, *Pengantar*, halaman xi.

²⁶ Ibid, halaman 365.

²⁷ Ibid, halaman 369.

terjun, yang terasa tergantung di air. Tentu saja bentuk keseluruhan yang dibuat oleh air yang bergerak tetap sama, sementara konten dari bentuk, yaitu air, bergerak ke bawah. Ia terasa menyarankan bahwa kalau kita hanya berfokus pada air, kita mengabaikan modus perspsi estetik dan mencegah abstraksi dari bentuk keseluruhan bentuknya, kita hanya akan melihat ... apa? Air yang berserakan dengan tanpa alur yang dapat diprediksi! Demikian juga, kita hanya akan melihat kerang laut, dan bukan bentuk cekung dan cembungnya, dan tidak seperti G.E. More, kita akan mengatakan, "Ini adalah satu tangan, dan ini adalah ... yang lain." Walaupun saya akan kembali ke masalah-masalah ini lagi, jelas bahwa di dalam penambahan dan pengurangan orang akan mengharapkan, menurut Langer, mampu menyelesaikan dengan tidak mudah.

Langer juga menganggap bahwa peta dan grafik pada dasarnya berfungsi sama dengan karya seni, dan bahwa kita mengenali maknanya seperti halnya dalam seni. Keduanya adalah "mengungkapkan bentuk," dan "fungsi simbolik karakteristiknya adalah ekspresi logis."²⁸ Peta dan grafik sepintas memberikan gambaran tentang lokasi dan bentuk geografis dari sebuah negara atau arah harga pertukaran uang dalam suatu kurun waktu. "Created Gestalten" – dengan ini ia bermaksud bahwa simbol yang tak terucap mirip dengan peta dan grafik –" yang memberi pandangan logis terhadap rasa, vitalitas, kehidupan emosi, adalah karya seni."²⁹

Sekarang kita tahu bahwa hubungan itu adalah antara fakta geografik atau fakta ekonomi dan peta dan grafik yang mewakilinya. Pertanyaan yang ingin kita pertanyakan di dalam estetik adalah tentang makna dari karya seni dan esensi yang dapat diabstraksikan: singkatnya apa hubungan pastinya antara rasa dan bentuk? Seperti akan kita lihat dengan lebih jelas, Langer menjawab, walaupun mungkin kurang dari apa yang diharapkan, bahwa orang dapat mengharap, adanya keterbatasan pada pandangannya tentang simbol presentasional dan di

²⁸ Ibid, halaman 31.

²⁹ Ibid, halaman 129.

dalam model tentang bahasa yang didapatkan. Penjelasan jenis apa yang diberikan dari teorinya?

Musik, misalnya, bukanlah ekspresi pribadi, tetapi formulasi dan keterwakilan emosi, mood, ketegangan dan resolusi mental – sebuah ‘gambar logis’ tentang kepekaan rasa, kehidupan yang responsif.”³⁰ Langer mengatakan bahwa supaya musik berfungsi sebagai simbol ia harus mempunyai karakteristik formal sama dengan benda yang disimbolkan. Simbol itu harus menunjukkan “bentuk logis sama seperti yang dimiliki oleh objek yang disimbolkan.”³¹ Jadi, walaupun ide tentang bentuk logis masih agak membingungkan, kita tahu bahwa kemiripan antara simbol dan objeknya adalah dalam hal bentuk. Wolfgang Kohler, pengaruh penting lain terhadap Langer, mengembangkan teori sekitar yang kita anggap kemiripan pokok antara dinamika kehidupan batin dengan dinamika musik; kata-kata seperti “kresendo,” “diminuendo,” accelerando,” dan “ritardando” dapat digunakan dengan tepat untuk tiap emosi.³² Langer berpendapat bahwa istilah-istilah ini juga berlaku bagi “deskripsi tentang tingkah laku luaran, yaitu refleksi dari kehidupan batin ke dalam sikap fisik atau gerak-isyarat.” Dia juga berpendapat bahwa “gerakan tangan konduktor” (226) merefleksikan bentuk ekspresif dari musik itu. Untuk mereview, kita diberi (1) daya formal di dalam tingkah laku atau gerakan fisik yang mewakili melalui kesamaan dalam bentuk, (2) rasa dari kehidupan batin, dan (3) ranah dari daya bentuk dari seni – “bentuk fital” (227) – yang seperti tingkah laku fisik mempunyai kemiripan bentuk dengan kejadian atau entitas dari kehidupan batin, dan juga dengan demikian menyimbulkannya. Semua ini – tingkah laku, rasa, dan seni – bisa menampilkan “pola-pola gerakan dan jeda, ketegangan dan pelepasan, setuju dan tidak, persiapan, pemenuhan, kegembiraan, perubahan mendadak, dan lain-lain,” (228). Pola khusus apapun akan mempunyai makna ekspresif sama di dalam setiap satu dari tiga ranah: kemurungan akan mempunyai

³⁰ Langer. *Philosophy in a New Key*, halaman 222.

³¹ Ibid, halaman 225.

³² Lihat ibid, halaman 226-37 untuk penjelasan Langer tentang masalah ini.

bentuk sama secara fisik, emosi, atau grafis. Di dalam satu titik Langer menyimpulkan bahwa “syarat untuk hubungan konotatif antara musik dan pengalaman subjektif, ... kemiripan dari bentuk logis, tentunya sudah dipenuhi” (228). Namun, kita diberitahu – dan di sinilah di mana kekecewaan yang disebut di atas dapat dirasakan – bahwa orang seharusnya tidak mencoba untuk mengatakan apa saja tentang sifat dari kemiripan formal ini. Orang seharusnya tidak mencoba untuk menjelaskan hal itu karena, di sini kembali ke pengaruh *Tractatus*, orang tidak dapat menjelaskannya. Karya seni adalah simbol dari kehidupan batin yang sifatnya menolak pemikiran bahasa bahwa bahasa dianggap terlibat (35). Jadi pada titik ini pembela doktrin yang tak terucap harus berjanji untuk membuktikan dengan sendirinya: “Ketika karya dilihat hanya sebagai suatu bentuk, sifat simboliknya – kemiripan logis dengan bentuk dinamis kehidupan – merupakan bukti langsung. Bahkan kita tidak perlu menjelaskan secara diskursif tentang hal itu.”³³

Di dalam hal ini orang bisa mulai curiga bahwa faham yang tak terucap telah kehilangan kendali. Kecurigaan itu berasal dari fakta berikut: di dalam satu hal dibatasi dengan isi ekspresif dan emosional dari karya seni khusus, dan dalam hal lain dibatasi pada teori yang disusun untuk menunjukkan bagaimana karya itu mempunyai makna. Yang secara diskursif dapat ditangkap bisa mempunyai batas, tapi fakta ini – jika hal ini merupakan fakta – tidak ada cara membenarkan penganut obskuran [kaum hitam penyebar ilmu kabur] dan pernyataan bahwa “kemiripan logis” antara karya [seni] dan rasa, kemiripan yang harus difahami kalau teori itu terbukti bisa menjelaskan, pada dirinya sendiri tidak perlu dijelaskan. Dalam *Tractatus* model bahasa, kita menentukan kebenaran dari proposisi dengan membenturkan dengan fakta yang direfleksikan; singkatnya, kita membandingkan antara kata-kata dengan dunia [nyata].³⁴ Di dalam bagian berikut saya mencermati hubungan sejajar

³³ *Problems of Art*, halaman 42.

³⁴ Tetapi harus dikatakan bahwa perbandingan kata-dan-dunia dalam *Tractatus* yang digunakan oleh Langer sebagai model konseptual tidaklah pada dirinya sendiri transparan atau tidak bermasalah; jadi, masalah pada teori Langer di dalam tahap ini dapat dilihat

dalam seni; dengan mempertemukan bentuk luar karya seni dengan dunia emosi batin, atau dengan kata lain, membandingkan bentuk dengan rasa.

Rasa di dalam Bentuk

Dari pembicaraan sebelumnya kita tahu bahwa di dalam pandangan Langer terdapat modus pemahaman khusus yang, jika tidak identik dengan pengalaman estetik, setidaknya perlu bagi pengalaman itu. Kita juga tahu bahwa, di dalam beberapa hal masih merupakan cara melihat atau mendengarkan yang tidak baik, modus interpretasi ini melibatkan ketidaktertarikan dan abstraksi dan akhirnya modus inilah yang memberikan kita akses terhadap hal yang tidak terucapkan.

Telah ditentukan bahwa pengelompokan langsung dan positif tentang bermacam-macam persepsi adalah masalah yang menyulitkan, akan terasa lebih baik untuk mencari kasus-kasus yang tidak hal itu tidak muncul dan kemudian mencoba melihat perbedaan apa yang dibuat oleh tambahannya. Namun, di dalam hal ini kita sudah terlanjur ingin mengetahui bagaimana, dengan mengambil satu kasus, persespi tentang air terjun dapat dideskripsikan sambil secara penuh mengabaikan pertimbangan tentang bentuk. Dari bentuknya menjadi jelas bahwa

sebagai perwujudan awal masalah bahasa Wittgenstein. Tentu saja, jika seperti dilihat Wittgenstein dalam kritik dari karya sendiri sebelumnya, tidak ada sesuatu yang dapat dikatakan bermakna tentang hubungan antara bahasa dan dunia, atau tentang kesamaan bentuk antara pernyataan dan fakta, dengan demikian pernyataan-pernyataan dalam *Tractatus* yang menyatakan bahwa hubungan kesamaan bentuk itu seharusnya pada dirinya sendiri tidak bermakna. (Bisa disangkal bahwa Wittgenstein memaknai masalah ini dengan baik sebelum ia meneliti dan menjelaskannya; citra tentang tangga yang harus didaki dan kemudian ditendang secara metafor mendahului apa yang kemudian dijelaskan secara lengkap). Pengakuan Wittgenstein tentang tidak konsistennya posisi bahwa hubungan seperti ini dapat ditunjukkan tetapi tidak dikatakan (yaitu bahwa Teori Gambar tentang makna jika benar tidak dapat dinyatakan bermakna, dan dengan demikian hal itu bukanlah benar tetapi sebetulnya tidak dapat dianggap benar), akhirnya mengarahkan dia untuk meninggalkan keseluruhan bangunan kata-dunia dari masalah makna ini. Langer, dengan tetap berada di dalam bangunan masalah ini di dalam penyamaran estetik, yaitu hubungan bentuk-rasa, dengan demikian dapat difahami mengarah, seperti akan kita ketahui di bawah, pada kesulitan yang tidak dapat diselesaikan.

Langer memaknai bentuk atau kontur dari benda. Karena air terjun tersusun dari air mengalir dengan deras, sehingga kita menyimpulkan, seperti yang rasanya disarankan oleh Langer, bahwa air deras itu hadir atau diberikan di dalam pengalaman, dan bahwa bentuk yang dibangun dari air disebut Langer citra maya, merupakan semacam ilusi perseptual? Kita bisa dengan tepat mengatakan ilusi semacam itu jika isinya terpisah dari bentuk itu, tetapi di sini tidaklah sama sekali jelas bahwa ini adalah sebuah kasus, persis karena hal itu tidak benar bagaimana melukiskan persepsi sederhana tentang isi itu sendiri. Kita tidak dapat menganggap bahwa persepsi tentang air mengalir deras, tanpa arah atau bentuk atau kontur tertentu, akan menjadi persepsi sederhana di mana citra maya (bentuk lengkung yang konstan dari air terjun) akan berada di tempat lain, karena kita melakukannya di dalam lingkungan eksklusif, hanya mempunyai persepsi semacam itu. Inilah yang kita lihat ketika sebuah bendungan patah dan air mengalir dengan deras ke semua penjuru. Jelas ini bukanlah sebuah komponen di dalam pengertian orang (di dalam model persepsi ini) akan menerimanya sebagai persepsi "lengkap" (bentuk-dengan-isi) tentang sebuah air terjun. Bendungan patah dan air terjun adalah hal-hal yang jelas berbeda; mereka tidak berbagi bumbu-bumbu perseptual yang sederhana.

Mungkin alasan ini tidak adil bagi Langer, dalam pengertian bahwa hal itu menekankan pada perbedaan yang terlalu ketat antara bentuk dan isi dan membatasi persepsi tentang bentuk dengan modus abstraksi khusus tentang persepsi. Ditentukan oleh pandangan umum tentang persepsi adalah sulit untuk melihat bagaimana pertahanan ini dapat dilanggengkan. Di balik teori khususnya tentang persepsi estetik terdapat pandangan umum bahwa kita menerima objek yang diketahui bukan data sensual yang tidak dikenali di dalam semua contoh-contoh tentang cara melihat dan mengenali karena kita telah, di dalam sejarah awal persepsi, mengabstraksikan bentuk dari benda dan menyimpannya sebagai konsep tentang benda-benda itu. Dengan katalog mental ini, persepsi baru kita dimasukkan ke dalam bentuk-bentuk yang diabstraksikan dari pengalaman sebelumnya. Pertama kita

mengabstraksikan dengan tidak sadar, ia mengatakan, dan kemudian menggunakannya untuk mengatur pengalaman sensorial yang tidak teratur dengan menyusun pengalaman-pengalaman itu dengan konsep-konsep.³⁵ Dengan demikian hal ini jauh dari tidak adil untuk mencari pemahaman tentang pengalaman pra-bentuk atau pra-abstrak. Memang hal inilah, dan hanya ini, yang akan menunjukkan pentingnya mode tentang persepsi ini.

Air terjun tidak terdiri dari air mengalir deras tanpa bentuk di mana ilusi tentang bentuk – citra maya –dibangun. Kerang rasanya juga tidak merupakan material seperti plester [gip] keras dengan bermacam-macam warna, yang sisi-sisi cembung dan cekungnya kita “lihat” di atas hanyalah kumpulan massa dan isinya saja. Di dalam pabrik kerang buatan kita mungkin melihat banyak bahan seperti plester, keras, dan berwarna-warni, tergulung di mesin dan menanyakan apakah benda itu. Kita mungkin mendengar mandornya dengan senang berkata, “Di sana, dua puluh kerang baru!” Kita mungkin kagum ketika lembaran datar di dalam mesin lain segera dipotong dan dibentuk menjadi kerang seperti benda-benda yang kita lihat di depan rak display. Tetapi tidak perlu diberi argumen bahwa persepsi kita tentang kerang di pantai tidak bercerita hal seperti ini. Penglihatan kita tentang hal ini tidak dirubah menjadi penglihatan lain melalui aktifitas abstraksi.

Langer mengatakan bahwa keadaan yang tidak menarik adalah kondisi pokok, apapun itu, untuk terjadinya abstraksi. Keadaan yang tidak menarik ini dicapai dengan mengangkat objek estetik keluar dari lingkungan biasanya dan memisahkannya dari konotasi di dalam kehidupan. Mari kita lihat bagaimana hal ini terjadi.

Objek yang berpotensi mengandung estetik, katakan sebuah cangkir kopi, dapat diangkat dari peran fungsionalnya – yaitu, orang mungkin dapat menghentikan penglihatannya sebagai tempat kopi, sebagai benda yang harus dikembalikan ke dapur dan dicuci – dan melihatnya sebagai bentuk murni. Ketidak tertarikan pada cangkir menyebabkan sifat-sifat

³⁵ Lihat Langer. *Philosophy in a New Key*, halaman 89-90 dan halaman 146, untuk pembicaraannya tentang masalah ini.

estetik muncul. Apapun abstraksi lain yang mungkin terjadi, hal itu adalah aktifitas mental yang menyebabkan kemunculan sifat-sifat estetis tersebut. Di sana rasanya ada sesuatu yang tidak dapat ditolak, karena kalau kita ingin mengapresiasi cangkir itu karena bentuknya, kita seharusnya menunda semua pertimbangan praktis belaka. Hal ini menjadi praktik umum untuk mengesampingkan isi, di mana hal ini bertolak belakang dengan bentuk murni, dan hal ini adalah untuk menyatukan perbedaan antara bentuk dan fungsi dengan penyatuan bentuk dan isi. Ketika orientasi praktis terhadap cangkir – yaitu fungsinya – dikeluarkan karena tidak relevan dengan alasan estetis, orang merasa cukup yakin bahwa gerakan beralasan ini dibuat untuk menjelaskan cara khusus kita melihat objek tentang seni. Namun, hal ini adalah pandangan yang lebih besar berbeda untuk menyatakan bahwa isi tidak relevan dengan masalah makna. Dengan cara ini abjad dan jiwa dari pandangan sederhana tentang cangkir itu dibelokkan dan ditingkatkan, yang pertama melalui pengombinasian antara isi dan fungsi, dan yang terakhir dengan mengangkatnya ke status prinsip utama dari persepsi estetis. Saya akan memberikan contoh.

Dalam Tomb of Lorenzo de Medici di Florence, Michelangelo merancang dengan sangat hati-hati organisasi bentuk dari elemen-elemen. Di atas peti mati (terbuat dari batu) di dalam satu sisi kamar kita mendapatkan patung dari Medici yang kuat dan aktif. Pada dinding berseberangan, di atas peti mati lain, terletak Medici sedang beristirahat dan bersemedi. Di atas setiap peti mati ada dua patung berbaring yang mewakili pagi dan malam, dan siang dan malam. Perbedaan dan kontras diberi keseimbangan di dalam ruangan, dan kekuatan-kekuatan berlawanan dan berkontras ditempatkan untuk saling berinteraksi satu dengan lainnya. Setiap bagian individual dari keseluruhan karya (misalnya, apakah dinding diambil secara terpisah), tetap tidak seimbang, tetapi keseluruhan bentuk diberi keseimbangan secara sempurna dan, ketika orang melihat organisasi bentuk, hal itu terselesaikan. Persepsi tentang bentuk ini - "abstraksi" dari desain bentuk ruangan – adalah tergantung pada yang diduga isi atau topik yang tidak relevan. Kita harus merujuk pada isi dari desain jika kita

ingin melihat kontras keseimbangannya: aktif dan kontemplatif, pagi dan malam, terbangun dan tidur, dan sebagainya. Jika kita harus mengangkat patung di dalam ruangan ini di atas topiknya, kita akan pada saat yang sama kehilangan akses terhadap bentuk. Mungkin hal ini mengatakan terlalu banyak: bukanlah bentuk tergantung pada subjek matter untuk keberadaannya; tetapi, di dalam hal ini tidaklah jelas bagaimana membedakan satu dengan lainnya.

Bentuk adalah aspek atau dimensi dari seni yang harus diabstraksikan; hal inilah yang diduga mengandung makna estetik. Langer di dalam hal ini mengakui berhutang kepada Fry dan Bell dan berfikir mengapa bentuk estetik yang relevan berada di atas deskripsi. Memang di dalam pandangannya semua hal yang berhubungan dengan isi harus dikesampingkan, karena hal yang diamini bagi pandangan diskursif dengan demikian tidaklah relevan secara estetik, dan konten jelas di dalam kategori ini. Namun, jelas bahwa untuk melihat apa yang pokok dari teori itu kita harus mengandalkan pada hal yang dilarang oleh teori itu. Contoh lain misalnya, persepsi formal dan abstrak yang adil dari *Guernica* karya Picasso tidak akan menghasilkan pengenalan langsung, tidak bias, dan teratur tentang makna estetik yang dimiliki oleh karya. Hal itu akan menghasilkan himpunan citra yang agak membingungkan dan kesalahan sempurna untuk memahami dan merasakan kekuatan karya seni itu. Namun, ada organisasi bentuk yang jelas dalam lukisan itu, skema tiga panel yang berasal dari meja altar abad pertengahan. Akan tetapi tidak jelas peran dari bentuk komposisi ini di dalam pembicaraan tentang makna artistik yang dikemukakan oleh Langer. Dengan ini kita sampai pada sebuah pertanyaan sejajar dengan pertanyaan di dalam teori bahasa. Seperti halnya teori bahasa menanyakan tentang hubungan antara proposisi dan maknanya, kita harus bertanya apakah bentuk dari suatu karya, yaitu sonata-allegro, rondo, tiga bagian meja altar, tema dan variasi, tragedi Sophoclean, dan sebagainya adalah penting di dalam pandangan Langer. Kita tahu bahwa bentuk memegang kunci terhadap hal yang tidak terucap, dan jelas bahwa orang harus menjawab "dengan benar" atau "tidak benar" terhadap pertanyaan ini. Mengapa demikian?

Menggunakan jawaban terakhir lebih dulu, jelas bahwa, dengan konsepsinya tentang bahasa yang didapatkan dari Wittgenstein awal, kita seharusnya tidak dapat menggunakan faham diskursif dari, atau menjelaskan, kasus apapun tentang makna artistik. Dari sini Langer menyimpulkan bahwa tidak ada yang dapat dikatakan untuk menjawab pertanyaan ini. Lagi-lagi, tidakkah pada dirinya sendiri menyiratkan bahwa juga tidak ada sesuatu yang dapat dikatakan tentang hubungan antara rasa khusus yang ditangkap di dalam suatu karya dan bentuk dari karya itu, karena secara teori hubungan antara rasa dan bentuk bukanlah pada dirinya sendiri bukanlah hubungan di antara rasa-rasa non-diskursif itu. Namun, jika kita melemparkan masalah ini seperti yang dilakukan oleh Langer, dan mengingat kembali lebih dahulu bahwa kehidupan batin dari rasa tidak dapat dianalogikan dengan tepat terhadap bahasa, dan kedua bahwa bentuk signifikan dari karya seni, seperti yang disimbolkan rasa batin, adalah nondiskursif (karena bentuk presentasional tidak terucapkan), kita akan sampai pada kesimpulan negatif. Bentuk dari karya, sejauh hal ini dapat dispesifikasikan, tidak dapat pada dirinya sendiri menyatakan "bentuk maya" dari teori itu. Di sini ada kesejajaran langsung terhadap teori bahasa. Wittgenstein mengatakan bahwa hubungan antara bentuk proposisi dan bentuk nyata yang digambarkan tidak relevan di dalam filsafat – yaitu pertanyaan untuk psikologi empiris. Hubungan antara rasa dan bentuk juga masih belum terjelaskan. Ini adalah posisi resmi Langer, di mana ia berkeyakinan bahwa ketika ia mempunyai keterbatasan yang sejajar dengan faham bahasa Traktarian di dalam benaknya, tetapi di saat lain rasanya ia menyarankan sebaliknya. Mungkin ketika suatu karya seni, bukan teori bahasa, adalah yang paling menonjol di dalam benaknya, dia rasanya mengandalkan pada struktur bentuk khusus dari suatu karya, yaitu bentuk sonata-allegro, seperti bentuk yang memberi isi terhadap ide tentang simbol dari keadaan batin. Hal ini mengarahkan ke jawaban kita yang kurang mempesona di atas – "secara pasti."

Langer berkata bahwa sebuah pertunjukan musik akan bagus "jika pemainnya bebas dari emosi yang membingungkan [dan mampu

berpikir] tentang bentuk musik dan [tentang] maknanya.”³⁶ Dari sini akan muncul pendapat bahwa adalah musik itu sendiri, seperti struktur tema dan variasinya, yang mengandung makna estetik. Di sini Langer mengutip contoh Schubert, yang mengatakan kepada mahasiswanya bahwa makna lagu tidak dapat dipegang sampai bentuknya dapat dilihat dengan jelas, tetapi di titik ini muncul masalah serupa.

Mungkin benar bahwa pertunjukan musik tergantung pada bentuk musikalya, tetapi fakta ini, ketika digabungkan dengan pendapat Langer secara umum tentang makna artistik, membahayakan bukan bermanfaat. Tingkat analisis di mana “bentuk” difahami masih menjadi bahan pertanyaan, tetapi bila yang dimaksud adalah bentuk struktural secara keseluruhan, muncul masalah-masalah yang tidak dapat diatasi. Semua lagu-lagu yang ditulis dalam bentuk tema-dan-variasi akan mempunyai makna yang sama, karena adanya bentuk mereka akan menyimbolkan rasa yang sama. Sehingga *Goldberg Variations* akan mempunyai makna sama, atau setidaknya “makna pokok” seperti misalnya *Variations on a Theme of Mozart*-nya Fernando Sor. Teori apapun yang menghasilkan hal ini telah gagal, karena mendengarkan secara cepat dua karya itu secara berurutan akan membuatnya menjadi jelas. Namun, ada beberapa aspek yang lebih jelek dari masalah yang sama. Misalnya, bentuk dari satu bagian *Timon of Athens*-nya Shakespeare jelas merupakan tema dan variasi. Timon telah jatuh ke dalam kehancuran financial yang parah, dan pengetahuannya menghampirinya secara berurutan, ketika mendengar bahwa ia hanya mempunyai sedikit lagi kejayaan. Sekarang, jika rasa tertentu disimbolkan oleh bentuk struktural, dan bila *Goldberg Variations* dituangkan ke dalam bentuk yang sama, lalu jika bagian dari *Timon dan Goldberg Variations* seharusnya mempunyai makna sama karena mereka merujuk atau menyimbolkan rasa yang sama. Kesimpulan ini hanya bisa berlaku sebagai sebuah reduksi; sangat jelas bahwa *Timon* tidak mempunyai hubungan dengan *Goldberg Variations*.

³⁶ Langer. *Feeling and Form*, halaman 146.

Dengan kemungkinan peran bagi bentuk skala besar yang terlihat tidak mempunyai harapan, mungkin kita seharusnya mempertimbangkan pentingnya bentuk skala kecil. Di dalam pertahanan Langer, hal itu bisa merupakan keberatan bahwa bentuk besar bukanlah unit makna yang tepat, dan bahwa di dalam musik frase-lah, atau setidaknya analisis dari struktur frase bentuk kecil, yang akan mengungkap hubungan antara bentuk dan rasa.

Seperti yang bisa diduga, masalah kesamaan makna masih muncul, walaupun di dalam tingkat yang rendah. Bila struktur frase eksposisi dari satu karya orkestra yang berlaku di dalam bentuk sonata-allegro ternyata sama dengan struktur lain, lalu di sini tidak ada cara bagi Langer untuk mengklaim secara konsisten bahwa dua karya seni berbeda tidak menyimbolkan rasa sama dan dengan demikian mengandung makna artistik yang sama. Jika kita mendapatkan, katakan, tema pertama di dalam nada tonika, dengan struktur frase anteseden-konsekuen, diikuti oleh peralihan frase ke tema kedua pada dominan dengan struktur frase serupa di dalam karya pertama, dan menemukan kembali berulang-ulang di dalam karya lain, maka di dalam keterbasan skema analitis ini kita lebih terikat dari pada yang sebaliknya – yaitu bahwa karya-karya itu mempunyai struktur bentuk dan frase yang sama. Kita akan diyakinkan terhadap pengakuan yang dipunyainya, seperti halnya dengan bentuk-bentuk yang lebih besar, mempunyai makna yang sama. Bila hal ini merupakan analisis yang tepat untuk membuat hubungan bentuk-rasa, lalu seharusnya ada satu rasa khusus di mana bentuk yang dapat dirasakan merujuk pada, atau dicerminkan oleh, struktur frase anteseden-konsekuen. Di dalam hal ini kita turun ke tingkat analisis yang lebih rendah berikutnya.

Di sini bisa ditegaskan bahwa struktur interval khusus dan kontur frase-lah yang sesuai dengan unit makna. Jadi, simbol akan berlaku, bukan pada tingkat struktur anteseden-konsekuen, pada level mayor terts menurun, yang diikuti oleh menaiknya nada sekonde, diikuti dengan minor nada terts. Lagi-lagi, di sini bentuk interval khusus tidaklah unik terhadap bar pembukaan Beethoven *Fifth Symphony*. Urutan interval ini terjadi di dalam banyak bagian musik, dan hal itu

kadang-kadang terjadi di dalam musik improvisasi. Lalu kita harus menanyakan apakah bagian pembukaan dari Fifth Symphony dan lagu solo yang dimainkan oleh pemain improvisasi mempunyai makna yang sama, dan apakah benar-benar jelas bahwa mereka tidaklah sama. Masalah yang sama menghampiri kita di dalam tingkat analisis formal apapun, dan dengan demikian megantarkan kita kembali ke pertanyaan: seperti yang kita ketahui di dalam karya seni, apa hubungan antara bentuk dengan teori rasa-bentuknya Langer? Kita harus kembali ke jawaban sebelumnya, dan menjawab: tidak ada. Hal ini hanyalah mengatakan bahwa di dalam teori ini kata "bentuk" digunakan di dalam cara yang tidak jelas atau yang sistematis. Kita juga harus tahu bahwa di dalam menyusun karya seni yaitu di dalam membuat karya-karya seni sebagai sebuah bentuk, banyak perbedaan-perbedaan estetis penting di antara karya tidaklah jelas atau menjerumuskan. *Midsummer Night's Dream* karya Mendelssohn, yang mengikuti langkah yang dapat diramalkan, dan karya-karya yang disusun berdasar potongan, yang mengungkap ketidakhadiran desain bentuk apapun yang mendahului isi dari komposisi, semuanya dilihat sebagai perwujudan suatu bentuk. dan masa akhir Turner secara bersama berlangsung. Fugue-nya Bach, sebuah aria kanto lonceng dan nyanyian Gregorian disatukan ke dalam campuran karya-karya yang berbagi "bentuk vital." Banyak isu-isu minat besar tentang perbedaan-perbedaan di dalam bentuk di dalam hal ini, tetapi, pertama, perbedaan-perbedaan itu hilang di dalam pernyataan umum dari teori itu, dan kedua, akhirnya tidak mungkin untuk menjelaskan pentingnya bentuk bagi makna di dalam karya. Faham ketidakterucapan, setidaknya ketika ditentukan formulasi teoritisnya, menyingkat elemen dari ketidakjelasan yang tidak dapat difahami.

Bentuk, di dalam abstraksinya dan di dalam pencerminan morfologis tentang emosi, adalah pokok bagi penjelasan Langer tentang seni, dan pemahaman yang jelas tentang peran yang dimainkan oleh abstraksi atau bentuk di dalam penciptaan atau apresiasi dari karya masih merupakan misteri. Ketegangan paradoksal yang kita temukan sebelumnya, bahwa seni adalah bahasa dari ketidakterucapan, tidak

dapat dijawab. Penjelasan Langer tentang kekuatan ekspresif tentang seni terletak pada asimilasi tentang seni terhadap teori Tractatus tentang bahasa, yang pada gilirannya memperlakukan asumsi awal bahwa jika seni mempunyai makna atau signifikansi, seni itu seharusnya mendapatkan makna ini dengan mencerminkan atau menyimbolkan beberapa hal lain – keadaan kejadian yang di dalam hal seni menjadi bagian internal. Jadi, seni sendiri, di dalam konsepsi makna, di dalam hal tertentu diturunkan ke penting di tahap kedua; makna di balik karya, atau apa yang disimbolkan oleh karya, merupakan minat utama. Kata-kata, yang di dalam teori atomistik hanyalah merupakan tanda yang mati, seharusnya mendapatkan kehidupan dengan menjangkau benda lain, maknanya. Dan karya seni, dianggap, seharusnya mengoperasionalkan dengan cara yang sama dalam mendapatkan kehidupan dan kekuatan ekspresif.

Tentu saja, hal terakhir yang saya ingin menolak adalah bahwa seni mempunyai kekuatan dan makna ekspresif, tetapi hal itu bisa ditolak bahwa usaha khusus untuk menjelaskan bahwa kekuatan dan makna adalah mencukupi terhadap tugas yang ingin dilihat oleh Wittgenstein di dalam pandangan awal tentang bahasa sebagai benar-benar tersesat, dan secara mendasar dirumuskan dengan jelek di dalam hal tanda dan kehidupannya.³⁷ Pertimbangan di atas menyarankan bahwa model seperti ini yang diaplikasikan terhadap seni lebih dari pada yang dapat dijelaskan dan bahwa konsepsi tentang makna artistik yang terkandung di dalam teori ini seharusnya tidak hanya dirubah tetapi ditukar dengan lainnya. Konsepsi alternative bisa sama berbedanya dengan konsepsi faham Wittgenstein tentang makna adalah dari yang awal, sebuah konsepsi yang menghindari kategori dualistik tentang simbol rasa dan bagian luar.³⁸ Ahli teori ekspresi artistic, R.G. Coolingwood, membangun

³⁷ Lihat, misalnya, bagian awal dari Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (Oxford: Basil Blackwell, 1958 halaman 5 – 11).

³⁸ Konsep alternatif tentang makna ini di dalam seni tentu saja membutuhkan pembicaraan tersendiri, yang akan saya lakukan pada bab-bab berikut. Saya juga membicarakan hal ini dengan panjang lebar di dalam *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

teori estetikanya dengan dasar-dasar linguistik berbeda, pandangannya yang akan kita bicarakan berikutnya.

BAB II

Seni sebagai Pemikiran

Keyakinan bahwa seni adalah, atau bahwa seni di dalam pengertian yang dalam dapat dianalogikan dengan bahasa, adalah di antara asumsi yang paling banyak beredar di dalam teori tentang seni. Di dalam bab ini saya mempertimbangkan kembali, baik untuk minat intrinsik dan sebagai contoh kasus dari teori dan arah kritis yang lebih umum, penggabungan bahasa dan seni oleh R.G. Collingwood, khususnya pendapat bahwa seni dan bahasa pada dasarnya serupa di dalam berlaku sebagai ekspresi fisik dari mental yang telah ada sebelumnya atau objek imajiner.

Setelah pengujian terhadap alasan Collingwood – yang pada dirinya sendiri akan memberikan cahaya kepada satu dari banyak analogi yang diduga tetapi jarang dijelaskan analogi antara seni dan bahasa – saya akan membicarakan dugaan keterhubungan dualistik, pertama di dalam bahasa, di dalam hubungan dengan dengan beberapa pernyataan Wittgenstein tentang hubungan antara bahasa dan seni, dan kedua di dalam seni, dengan mempertimbangkan kasus-kasus khusus yang rasanya menjanjikan sebagai ilustrasi dari keterkaitan analogis antara pemikiran dan karya. Strategi saya lagi-lagi didasarkan atas keyakinan bahwa sifat dari makna artistik dapat dijelaskan dengan rujukan terhadap makna bahasa jika kita pertama-tama menjelaskan dengan sangat cermat teori khusus tentang bahasa yang digunakan untuk analogi itu. Di sini perlu hati-hati karena analogi yang kita pilih akan membentuk, mungkin untuk tingkat yang lebih dari pada yang sering dianggap, konsepsi dari dimensi-dimensi kumulatif, ekspresif, dan bermakna dari seni.

Collingwood dan Persepsi Estetik

Di dalam buku *The Principles of Arts* Collingwood sampai ke kesimpulan bahwa seni seharusnya (1) imajinatif, dan (2) ekspresif. Di dalam hal ini, seni tidak hanya beranalogi tetapi sebenarnya sama dengan bahasa.¹ Benda semacam apakah seni seharusnya, jika seni mempunyai dua karakteristik yaitu

¹ R.G. Collingwood. *The Principles of Arts* (Oxford: Oxford University Press, 1938), halaman 273.

ekspresif dan imajinatif? Jawabnya adalah: Seni pasti adalah bahasa.² Bahwa Collingwood mengatakan hal ini sudah banyak diketahui. Namun mengapa kurang banyak diperhatikan. Penting bagi pandangan Collingwood tentang pemikiran adalah perbedaan antara tingkat "fisik" dan tingkat "imajinatif" dari pengalaman, perbedaan yang berasal dari kontras Hume antara kesan dan ide. Di dalam tingkat fisik kita adalah penerima pasif dari kesan inderawi, yang belum disaring oleh formulasi ke dalam suatu objek imajier. Melalui suatu kegiatan imajinatif, kesan-kesan tidak canggih itu kemudian diubah ke dalam suatu ide. Ide itu, yang hanya ada di dalam tingkat imajinatif dari pengalaman, di dalam mempertahankan dengan aliran kaum empiris di dalam pemikiran Collingwood, dibangun dari kesan mentah dan tidak diproses, dan bangunan imajinasi itulah yang selanjutnya diwujudkan dan diekspresikan. Jadi, di dalam tingkat fisik pengalaman terdiri hanya dari bahan-bahan mentah. Di sini kita tidak mengenal orang-orang yang kita kenal, benda-benda, atau tempat-tempat, tetapi hanyalah untaian warna dan cahaya, kesan auditif, kesan penciuman, dan sebagainya, semuanya belum diasosiasikan. Lagi-lagi ide-ide inilah yang menurut paham kaum empiris tradisional, yang mengolah kekacauan menjadi koheren. Asosiasi dibangun di dalam kesan-kesan khusus, dan harapan-harapan juga dibentuk; benda, orang, dan tempat dibentuk dari kekacauan inderawi dan menjadi dikenal, melalui aktifitas kreatif mental dari sintesis pada tingkat imajinasi.

Sampai di sini hal ini adalah cerita filsafat yang sangat familiar, dan orang mungkin bertanya apa sebenarnya hubungannya dengan asimilasi antara seni dengan bahasa. Jawabnya adalah bahwa asimilasi diberi efek melalui pengenalan dari suatu elemen umum dan proses umum, dan adalah pada poin itulah teori Collingwood berangkat dari yang dikenal.

Ia menegaskan bahwa setiap indera kasar diberi semangat dengan suatu daya emosional. Jadi menurut Collingwood bila kita menerimanya hal itu mengikuuti bahwa kita juga merasakannya: cogito, ergo sentio. Di dalam tingkat fisik dari pengalaman, daya-daya itu, seperti halnya kesan-kesan yang digabungkan, juga kasar dan juga tidak tersaring dan tidak diberi spesifikasi. Jadi, penerima, jika dia bisa berbicara pada tingkat pre-language, akan berkata, "Saya rasa, saya tahu tentang ketidak adaan."³ Hanyalah ketika emosi kasar diproses oleh imajinasi dan kemudian dibawa ke level pengalaman

² Ibid.

³ Ibid.

imajinatif yang dispesifikasikan. Cara untuk mengkasting hal itu di dalam satu hal agak tidak benar bagi pemikiran Collingwood yang agak elusif, dan mungkin secara teoritik merupakan pemikiran yang mengosilasi. Emosi itu tidak hanya dispesifikasikan atau dibawa kepada fokus yang lebih jelas, hal itu – ia menegaskan – sebagian dibentuk oleh imajinasi. Hanya daya emosional, suatu jenis aliran perseptual yang digeneralisasikan, yang dulunya ada, dan hal inilah yang dipahat di dalam imajinasi menjadi suatu emosi khusus. Jadi ia mengatakan, “Di dalam tingkat pengalaman imajinatif, emosi kasar dari level psikis diterjemahkan ke dalam emosi idealis, atau disebut emosi estetik, yang tidak merupakan emosi yang mendahului ekspresi dari emosi itu, tetapi merupakan daya emosi di dalam pengalaman dari pengungkapan emosi yang ada, dirasakan sebagai cara memberi warna baru bahwa emosi menerimanya di dalam keadaan diungkapkan.”⁴ Proses ini bertanggung jawab terhadap transisi dari “Saya rasa, saya tahu tentang yang tidak ada,” menjadi, misalnya, “Ketika saya melihat jembatan berwarna putih saya merasakan rindu masa lalu, ketika kita ...” Di dalam hal ini, mengarahkan perhatian kita kepada jembatan lama menghasilkan kesan mentah: saluran putih, area gelap, suara-suara yang dibuat oleh apa yang kita belum bisa mendeskripsikan seperti celotehan dari bawah, dan sebagainya. Semua kesan-kesan itu datang dengan daya emosi kasar, tetapi, seperti halnya jembatan dan anak sungai, mereka belum mencapai status ide terspesifikasi dari imajinasi itu. Ketika pengalaman itu ditingkatkan kepada level imajinatif kita mengenal semua benda-benda itu, dan kita juga mengenali karakter emosi tertentu yang hanya dipunyai oleh ide.⁵ Di sini, hal itu menjadi lebih jelas mengapa, bagi Collingwood, menerima adalah merasakan. Setiap sensasi mempunyai pewarnaan emosional didalam cara sama dengan yang dipunyai oleh suatu bentuk, dan seperti halnya, di dalam tingkat imajinatif kita melihat bentuk sebagai sebuah jembatan, kita merasakan pewarnaan emosional sebagai, misalnya, kerinduan. Hal ini menjadi jelas mengapa seni dan bahasa bagi Collingwood tidaklah beranalogi, tetapi dua contoh itu

⁴ Ibid, halaman 274.

⁵ Ada konteks jauh di mana bahasa ini mempunyai aplikasi yang siap jika kita mengambil contoh jembatan yang berceloteh, pertama kita hanya akan melihat aliran putih, area gelap, dan mendengar kebisingan. Lalu, begitu the kebisingan hilang, kita mulai membuat jembatan dan air yang mengalir. Dengan ini, marilah kita mengandaikan, datanglah kerinduan yang samar. Tetapi kritik bahasa ini mungkin belum matang, di sini saya tertarik hanya untuk menunjukkan pergerakan metafisik Collingwood tentang pengalaman terhadap filsafat bahasanya, dan bagaimana hal itu mengkulminasi di dalam teori estetikanya.

merupakan gejala yang sama. Lorong putih, area gelap, dan sebagainya menciptakan kesan, dengan daya emosional kasar yang tertempel; imajinasi membangun kesan-kesan dan menjadikannya ide yang koheren. Ide itu, yang dibangun saat ini, pada gilirannya memunculkan emosi khusus, dan hasilnya berlaku. Hasil ini, apakah itu bahasa atau seni, adalah pengungkapan atau perwujudan dari objek dalam dari imajinasi itu. Setelah kalimat itu dikutip, Collingwood mengatakan, "Demikian juga, aktifitas psiko-analisis di mana emosi tersebut merupakan daya yang dirubah menjadi suatu aktifitas terkontrol dari organisme itu, yang didominasi oleh kesadaran yang mengontrolnya, dan aktifitas itu adalah bahasa atau seni."⁶ Peran aktif yang dimainkan oleh imajinasi di sini tidak dapat ditekankan secara berlebihan; penyebab awal yang mengarahkan kepada efek ganda dari bahasa atau seni adalah objek yang diciptakan di dalam imajinasi itu dari material kasar kesan-kesan dan daya emosional inderawi. Jadi, objek imajiner itu mengisi tempat yang sama di dalam skema yang dapat dijelaskan bagi seni dan bahasa; tempat dari objek imajiner di dalam skema penjelasan adalah - dan di sinilah inti konseptual dari hubungan Collingwood antara seni dan bahasa - elemen yang dipunyai secara sama:

Hal itu [aktifitas yaitu bahasa dan seni] adalah pengalaman imajinatif yang berbeda dengan pengalaman psiko-fisikal, karena hal itu selalu dan perlu melibatkan elemen-elemen seperti itu, tetapi di dalam arti bahwa tidak satupun dari elemen-elemen itu bertahan di dalam keadaannya yang kasar; mereka semuanya dirubah menjadi ide dan digabungkan ke dalam pengalaman yang secara keseluruhan, seperti dilaksanakan dan dipimpin oleh kesadaran, adalah sebuah pengalaman imajinatif.⁷

Melalui analisis pengalaman perseptual inilah bahwa kesimpulan awal Collingwood didapatkan. Seni, seperti halnya bahasa, pada dasarnya imajinatif dan ekspresif. Elemen yang dibagi oleh bahasa dan seni - yang dapat bergerak keluar kepada satu atau yang lain - adalah objek dari imajinasi. Proses umum yang berlangsung adalah proses ekspresi: dari pengalaman kasar sampai ke halus, kesan-kesan ke ide, dari aliran dan daya emosional tidak berbeda terhadap objek imajinasi. Hasil ini adalah representasi eksternal di dalam bentuk ungkapan atau pernyataan atau karya seni. Penting mengingat untuk

⁶ Collingwood. *Principles of Art*, halaman 274.

⁷ Ibid, halaman 274.

diskusi berikut definisi idealis dari sifat karya seni bahwa ekspresi, bagi Collingwood adalah proses dua lapis. Pertama – ini adalah aktifitas imajinatif – objek imajiner yang harus diungkapkan adalah dicitakan di dalam imajinasi dari sensori kasar dengan karakter khusus. Kedua, objek imajiner – dan di sini aktifitas ekspresif – menemukan perwujudan luarnya.

Di dalam uraian berikut saya ingin memfokuskan pada yang mungkin kita identifikasikan sebagai esensi komponen krusial dan khusus terhadap teori idealis tentang seni. Dengan mengikuti argumen-argumen Collingwood kita sudah sampai pada pendapat tentang korespondensi satu-satu antara objek imajiner atau keadaan mental khusus dan perwujudan luarnya di dalam bahasa atau seni. Teori Collingwood menyiratkan bahwa bagi setiap ungkapan di dalam bahasa ada pengalaman atau kejadian mental – yaitu objek imajiner – dengan mana ungkapan adalah, dengan menganggap bahwa suatu karya berhasil – , ekspresi luaran yang sempurna. Tentu saja teorinya juga menyiratkan bahwa objek imajiner secara temporer dan logis mengawali ekspresi itu. Demikian pula, bagi tiap objek fisik yang kita desain sebagai karya seni terdapat keadaan pemikiran yang pasti – yaitu objek imajiner – di mana karya fisik menyediakan sebagai cermin luar. Singkatnya, seperti halnya berfikir yang diyakini sebagai berdiri di belakang mengucapkan, sehingga berfikir dianggap berdiri di belakang karya seni, di dalam hubungan satu-satu dengannya.

“ya, pulpen ini tumpul”

Kalimat dari Wittgenstein menyediakan bahan-bahan bagi penyelidikan ke dalam korespondensi antara pemikiran dan kata:

Apakah berfikir merupakan salah satu jenis berucap? Orang akan mengatakan apa yang membedakan antara berbicara dengan pemikiran dengan berbicara tanpa berikir. Dan hal itu terasa menjadi penyerta dari pembicaraan. Sebuah proses, yang bisa menyertai benda lain, atau dapat pergi dengan sendirinya.

Katakana: “Ya, pulpen ini tumpul oh ya, pulpen itu akan bisa digunakan.” Pertama, pikirkan tentang hal itu tanpa pemikiran, lalu pikirkan pikiran itu tanpa melibatkan kata-kata – sementara mengerjakan pekerjaan menulis saya bisa saja mencoba pulpen saya, dengan membuat wajah – lalu mengerjakan gerak tangan sambil

melakukan berbagai pengukuran bahwa seorang pengamat akan mengatakan saya mempunyai pikiran tanpa adanya kata-kata – tetapi dengan pikiran: Jika dua daya tarik adalah sama terhadap daya tarik ketiga, mereka sama terhadap setiap komponen. Tetapi apa yang menjadikan pemikiran di sini bukanlah proses-proses yang harus menyertai kata-kata itu kalau mereka harus diucapkan tanpa pemikiran.⁸

Dengan mengingat bahwa korespondensi linguistik berlaku sebagai model konseptual umum dari idealism estetik dan bahwa kata dan karya dianggap mengandung hubungan yang sama terhadap pemikiran, saya akan menggunakan beberapa kasus yang disarankan oleh kalimat ini dengan detil dan menguji kekuatan filsafatnya.

Pertama, bayangkan anda sedang menskim berita surat kabar untuk mencari sebuah artikel khusus. Dengan keraguan seperti ini, mencermati baris-baris, “Ya pulpen ini tumpul. Oh, ya pulpen ini bisa digunakan.” Kedua, bayangkan diri anda sendiri akan membuat debut panggung dengan baris yang ini. Anda duduk di meja, di atas panggung, dan tirai hampir ditarik ke atas. Anda membaca baris itu dengan lambat dan berhati-hati. Akhirnya, tirai terbuka, anda mengatakannya persis seperti apa yang ingin dikatakan oleh pimpinan panggung. Ketiga, bayangkan seorang eksekutif tiran mengatakan kepada sekretaris pribadi yang membawa beberapa dokumen untuk ditanda tangani. “Pulpen ini tumpul!” Eksekutif itu berteriak, dan lalu bergumam, “Oh ya, pulpen itupun bisa digunakan,” dan menanda tangani kertas-kertas itu. Keempat, bayangkan anda baru saja ke kantor jurusan untuk mendapat pulpen baru dan menemukan bahwa pulpen baru itu tidak lebih baik dari yang sebelumnya. Sekretaris itu melihat anda mendapatkan pulpen itu, dan kemudian datang ke kantor anda untuk mendapatkan tanda tangan. Pulpen itu tidak dapat digunakan, dan sekretaris itu berkata, “Saya kira anda sudah mendapatkan yang baru – mengapa anda tidak menggunakannya?” Pada saat itu sang sekretaris melihat pulpen lama dibuang dan mengatakan, “Oh, apakah itu barangnya?” “Ya, anda menjawab, “pulpen ini tumpul. Oh ya, pulpen itu akan bisa digunakan juga,” dan anda melanjutkan menandatangani. Kelima, bayangkan pekerja kantor yang banyak diganggu

⁸ Wittgenstein. *Philosophical Investigations*. Edisi ketiga, terjemahan G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1958), bagian 330.

menjawab kepada pertanyaan bodoh yang didapatkannya, "Ya, pulpen ini tumpul," bergelora semuanya. Bagi tindakan baik, pekerja kantor mengejek frase-frase favorit pimpinannya dengan menambahkan, "Oh ya, pulpen itupun bisa digunakan," dan menggerutu sambil kembali ke tugasnya.

Lima kasus itu, jika kita menaruh semua kasus di dalam kategori "memikirkannya" atau "mengatakannya tanpa memikirkannya," dua kategori mana dari tiga kategori pertama yang telah dibuat oleh Wittgenstein, harusnya diidentifikasi sebagai "memikirkannya." Daftar ini bisa dilanjutkan sampai tidak terbatas, tetapi tanpa komentar lebih lanjut pada bagian ini, marilah kita kembali ke kategori kedua, yaitu berkata "tanpa berpikir." Kasus seperti apa yang bisa mengilustrasikan kategori itu? Contoh di bawah menawarkan setidaknya janji awal.

Sebuah senjata spionase – "sebuah pulpen" – telah dikembangkan yang mengeluarkan jarum beracun. Seorang detektif mengamati rekannya yang tidak menggagas mencoret-coret sebuah memo dengan sebuah instrumen. Detektif pertama bertanya, "Bukankah pulpen itu mungkin agak tumpul?" karena ketumpulan senjata adalah merupakan satu-satunya cara untuk membedakannya dengan senjata lain yang normal berdasar standar. Menjawab dengan marah, dengan sangat tergesa, detektif kedua menjawab, tanpa melihat dan tanpa berhenti menulis, "Ya, pulpen ini tumpul. Oh ya, pulpen itupun bisa digunakan." Tiba-tiba, sesaat kemudian, dengan memulai, teriakan kedua, "Oh tumpul!" dan menjatuhkan senjata itu. Ini jelas sebuah kasus dari baris yang diucapkan tanpa berfikir, tetapi apakah ini merupakan kasus mengucapkannya "tanpa pemikiran" di dalam pengertian yang diwajibkan adalah kurang jelas, karena hal itu tidak jelas bahwa proses mental yang diberikan dan dihadirkan secara normal telah dikurangi. Hal itu agak pentingnya dari istilah "tumpul," sebuah signifikansi yang muncul dari detail-detail tentang kasus yang agak terpikir secara pasti, tidak dikurangi tetapi hanyalah terlupakan. Bahkan kasus yang agak ekstrem dan dengan jelas dibuat gagap untuk mengilustrasikan secara tepat kategori kedua itu, yaitu berkata "tanpa memikirkannya." Berpikir dan berkata rasanya tidak terpisahkan di dalam cara yang diimplikasikan oleh teori koresponden kaum idealis.

Untuk menegaskan hal ini lebih lanjut, marilah kita bayangkan bahwa untuk mengungkap kepada audience bahwa abjad rahasia sedang ditulis dengan tergesa-gesa menggunakan karakter dramatis, pimpinan panggung mempunyai penulis abjad di panggung dan mengatakan lima baris itu dengan

sopan dan tanpa memikirkannya, dengan pengucapan salah, "Oh ya," untuk menunjukkan bahwa karakter itu telah benar-benar disibukkan dengan pemikiran untuk mengeluarkan abjad itu. Sekarang, penulis abjad itu mengatakan baris itu dengan tanpa memikirkannya dan tidak benar-benar tidak mendengarkan kepada tawaran dari pulpen baru itu. Penulis itu tergoda di dalam coretan abjad itu. Namun, hal ini tidak akan dideskripsikan sebagai sebuah entitas mental atau keadaan, keadaan "Saya-telah-berusaha-untuk-mengeluarkan-abjad-itu," mengisi ruangan dari, dan dengan demikian menjelaskan, keadaan "Ya-pulpen-ini-tumpul." Dengan demikian, penjelasan tentang kasus itu bukanlah ruangan konseptual bagi entitas mental itu – apa yang kita pikirkan di dalam pandangan ini sebagai makna – dari "Ya, pulpen ini tumpul" telah diambil oleh makna "abjad-telah-diambil." Jadi, dan di sini signifikansi bagi konsepsi idealis dan anggapan tersiratnya keterpisahannya dalam pemikiran dari kata, hal itu tidak dapat dijelaskan dengan baik sebagai sebuah kasus di mana kata-kata hadir tanpa pemikiran normal yang menyertainya. Walaupun hal itu awalnya memberikan kasus yang jelas tentang "berbicara tanpa berfikir," dengan mengamati secara dekat gagal untuk memberikan isi terhadap kategori-kategori itu. Di sini lagi-lagi berfikir dan berkata tidaklah, dengan pencermatan, mengkonfirmasi terhadap hukum-hukum sederhana tentang penambahan dan pengurangan.

Kategori ketiga Wittgenstein, yang menjadi daya tarik untuk analogi seni-bahasa seperti yang diaplikasikan terhadap konsepsi artistik, adalah hanyalah sekedar berfikir tentang pemikiran tanpa kata-kata. Hal ini diilustrasikan oleh penulis itu yang membuat sebuah wajah, menggetarkan bahunya, dan berlanjut. Jika ia bertanya, "Apakah kamu baru saja berfikir bahwa pulpennya tumpul, tetapi bahwa pulpen itu bisa digunakan?" Jawabnya mungkin mengiyakan. Tetapi kita harus bertanya selanjutnya bahwa apapun yang datang di dalam benak penulis di dalam hal ini juga diikuti oleh pikiran di dalam semua kasus di atas di dalam bagian pertama, tempat-tempat itu (dengan pemesanan) ke dalam kategori percakapan "dengan pikiran." Jelas bahwa tidak ada elemen umum yang tidak diperdebatkan di dalam semua kasus-kasus ini, suatu entitas mental yang mengarahkan ke luar terhadap ekspresi fisiknya di dalam bentuk kata-kata itu. Dan inilah poin Wittgenstein di dalam contoh berikutnya, di mana seorang penglihat memberikan perhitungan tentang apa yang seseorang menggunakan pikiran ukuran pita sambil mengukur. Jika pengukur ditanya apakah dia berpikir tentang rumusan "Jika dua ukuran tidak sama terhadap yang ketiga, mereka adalah sama satu sama lain," adalah mungkin menjawabnya dengan mengiyakan

namun, hal ini mungkin menghitung terhadap tidak lebih dari penggunaan formula itu, yang telah ia kerjakan di dalam gedung tidak terhitung berapa kali sehari dalam beberapa tahun. Pikiran yang dipunyai di dalam pengukuran bukanlah pikiran yang kompleks yang digunakan oleh mahasiswa muda ketika mencoba memasang, sepotong demi sepotong, pada saat pertama mendengar formula ini mempunyai hubungan dengan dua ukuran panjang yang sama dengan yang ketiga dan sebagainya. Jadi Wittgenstein menyimpulkan, "Tetapi yang menjadikan pikiran di sini bukanlah beberapa proses yang harus menyertai kata-kata itu jika mereka tidak diucapkan tanpa pikiran."

Jika dua jenis entitas, makna mental dan ekspresi luarnya, terhubung oleh hubungan satu-dengan-satu yang kita bicarakan di atas, kita seharusnya bisa melanjutkan secara mudah melalui tiga kategori: berpikir sambil berkata, lalu berkata tanpa berpikir, dan kemudian berpikir sendiri. Namun, kita menemukan bahwa ini adalah sesuatu yang kita tidak dapat mengerjakan. Kasus-kasus menjanjikan terdahulu akhirnya gugur, karena apa yang datang atau apa yang ada di pikiran ketika bermacam-macam kejadian yang dideskripsikan terjadi bukanlah gejala mental khusus yang perlu ada di dalam kasus-kasus di mana kita berbicara "dengan pikiran." Ilusi tentang sensasi tempat tinggal di dalam kategori yang tegas tentang berbicara dengan pikiran, berbicara tanpa berpikir, dan berpikir tanpa kata-kata dipelihara oleh kesepahaman sederhana dari pandangan tentang berbicara dengan penuh pertimbangan, tetapi yang tidak saja dengan pandangan filsafat sekarang tentang berbicara "tanpa pemikiran." Lebih lagi, hubungan antara suatu "objek imajiner" dengan baris yang diucapkan adalah pertama-tama dapat dipertanyakan: imaji tentang pimpinan yang tidak suka, atau tentang lautan tentang raut muka pada audience, atau tentang seseorang yang mengirim pos dan sebuah wajah jam, atau tentang restoran favoritnya eksekutif tiran yang dia akan kembali setelah menandatangani kertas-kertas, atau ratusan benda-benda lain, mungkin telah di dalam benak pembicara. Bahkan bisa jadi bahwa di dalam kasus tentang seseorang yang menjelaskan pulpen yang jelek kepada sekretaris jurusan, tidak ada dari bentuk imajiner di dalam benak mereka sama sekali. Semua bagian yang ada di dalam satu pemahaman adalah permulaan, seperti halnya tidak dengan teori tentang seni itu sendiri, tetapi dengan konsepsi tentang bahasa di mana teori tentang seni di buat modelnya. Namun, cukup untuk menceritakan faham yang dicurigai dengan mendalam tentang hubungan antara sebuah ekspresi di dalam bentuk bahasa dan objek terpisah, prose, atau keadaan di dalam benaknya yang mengarahkan kepada

hal itu. Usaha untuk melacak kembali dari ekspresi luar ke sumber dalamnya rasanya mengarahkan tidak pada objek imajiner yang dapat diisolasi, tetapi kepada sebuah wilayah tentang kompleksitas kontekstual para ahli teori idealis tidak dapat mengharap untuk mengakomodasikannya. Benar, kompleksitas semacam itu tidak dimimpikan dari dalam batas-batas yang digunakan oleh kategori-kategori ketat tentang pemikiran dan kata. Namun, jelas usaha itu membuat pernyataan Wittgenstein di dalam bagian ini persis mengawali hal yang sedang kita pertimbangkan: "Ketika saya berpikir dengan bahasa, tidak ada makna hadir di dalam benak saya di samping ekspresi verbal: bahasa itu sendiri merupakan kendaraan bagi pemikiran."⁹

Konflik Dalam tentang Idealisme Estetik

Objek dari bagian sebelumnya adalah untuk hubungan antara pernyataan dan objek mental dengan mengisolasi elemen-elemen dan melacak kembali sampai ke mental dari dampak fisik, dari dampak luar terhadap sebab dari dalam. Hubungannya tidaklah bisa dijelaskan dengan sukses. Usaha untuk mengisolasi komponen-komponen menonjol dari ekspresi dan objek imajiner, secara kasar tentang kata-kata dan makna-maknanya, terbukti merupakan suatu urusan yang secara sistematis tidak jelas. Analogi antara bahasa dan seni, ketika hal itu dikembangkan di dalam baris kaum idealis, muncul dengan sangat tidak jelas, dan akan membuktikan analogi sesat dengan maksud bahwa hubungan antara makna mental dan ekspresi verbal adalah diasumsikan secara tidak tertanyakan.

Di dalam bagian ini saya mencari hubungan langsung hubungan antara objek imajiner dengan bahasa, dengan implikasi menggelisahkan bagi analogi antara bahasa dan seni, dan saya memfokuskan pada hubungan antara objek imajiner dengan karya seni. Mungkin bagian kedua dari dampak ganda Collingwood akan membuahkan hasil yang lebih baik.

Suatu tempat di mana kita bisa bicara secara natural di dalam kategori-kategori tentang konsepsi – apakah sama dengan objek imajiner atau tidak – dan karya terselesaikan bukanlah di mana satu hal adalah ekspresi sempurna dari yang lain, tetapi di mana mereka berbeda. Di dalam chapel bawah di Assisi, di belakang salah satu dari frescoes Simone Martini, ditemukan kartun,

⁹ Ibid, bagian 329.

sketsa karya, yang mempunyai latar arsitektur diseberang dari lukisan sebenarnya. Kartun itu tidak seimbang dengan lukisan di dekatnya, dan demikian juga Martini telah menukar sudut-sudutnya dengan tangan bebas – tanpa kartun lain yang menjadi dasar kartun itu. Di sini, ada ruang untuk berbicara tentang ide asli dan karya akhir. Pertama, idenya adalah pada dirinya sendiri merupakan lukisan – sebuah kartun – dan bukan citra mental; kedua, perubahan itu dibuat berdasar atas proses mental riil dari eksekusi telah dimulai; dan, ketiga, tidak ada bukti bahwa Martini bekerja dari citra pertama – yaitu dari kegiatan mental – yang bertindak sebagai model sebelum eksekusi dari kartun itu. Jadi, ide tentang isu ide dan eksekusi kembali hanya terhadap kartun itu, ide itu tidak mengarahkan ke dalam ranah immaterial.

Ada satu set lukisan Holbein yang bagi senimannya hanyalah merupakan sketsa untuk mendapatkan rancangan, masalah-masalah, dan detil-detil untuk minyak yang, setidaknya di dalam beberapa kasus, mengikuti. Beberapa pertanyaan muncul di sini. Pertama, di sinilah – di dalam tahap sketsa – bahwa Holbein menyelesaikan masalah-masalah dan deti-detil yang dia tahu akan muncul di dalam lukisan itu. Seperti halnya banyak seniman ia menggunakan metode ini karena dia tidak tahu dengan pasti apa yang ia akan kerjakan dengan cat minyak, atau masalah apa yang akan dihadapi di dalam eksekusi lukisan itu. Akan menjadi lucu untuk menyarankan dengan alasan-alasan ini bahwa Holbein menderita dari kelemahan mental yang, karena kesibukannya, tidak menguntungkan; keberadaan sketsa-sketsa ini tidak dapat disebabkan oleh imajinasi yang lemah, kedua, kita harus menanyakan mengapa, jika pandangan idealis benar, karya-karya sketsa ini, walaupun sangat dihargai, disesuaikan posisi kedua di dalam hubungan dengan portrait minyak yang mengikutinya. Karya-karya ini adalah, lagi pula, merupakan semacam pertengahan menuju ke rumah artistik anda benak dan benda luar, dan dengan demikian menjadi lebih dekat dengan objek imajiner. Kaum idealis mungkin sekarang menegaskan bahwa teorinya telah melakukan ketidakadilan karena sketsa-sketsa itu, dan demikian juga bagi Holbein, hanyalah itu dan tidak lebih: adalah karya cat minyak yang sesuai, setidaknya untuk tingkat yang lebih besar, objek asli di dalam benak Holbein. Namun, klaim terakhirnya meminta pertanyaan itu. Dengan kriteria apa kita memutuskan bahwa lukisan minyak terakhir mempunyai kesamaan yang lebih terhadap objek imajiner? Mungkin artikulasi penuh dari minyak itu – detailnya, kehati-hatiannya, warna, pengubahan sedikit di dalam penempatan, dan sebagainya – tidaklah lebih dari distorsi terhadap aslinya, menambahkan sesudah dihadapinya, sesudah sketsa yang benar bagi benaknya.

Di dalam hal ini orang bisa memunculkan keberatan wajar yang lebih bersifat filsafati: Tidaklah hanya bahwa penganut teori idealis gagal untuk mengatakan kepada kita karya mana yang dihargai, dan bahwa hal itu menanyakan kepada kita untuk menentukan nilai relatif dari dua karya seni dengan mengakses kedekatannya dengan pikiran Holbein – sebuah prosedur yang masih absurd.

Sifat persis dari keabsurdan yang diterwujud seharusnya lebih dijelaskan dengan hati-hati. Bayangkan ada perdebatan ilmiah tentang pertunjukan dari musik terdahulu. Secara kasar *musica ficta* (musik kontrapunk) adalah sebuah praktek penambahan yang tidak disengaja yang menyebabkan keberangkatan dari sebuah langkah skala dari nada modus nada keenam atau skala di mana lagu itu berisi. Beberapa seniman dan sarjana menanyakan apakah hal ini, di dalam sejumlah kasus, merupakan praktek asli – yaitu, apakah musik aslinya benar-benar disajikan dengan penambahan-penambahan tidak disengaja, atau apakah mereka merupakan fiksi editorial yang datang kemudian. Isu itu biasa merupakan isu yang tidak bermasalah, tetapi jika dilihat dari pandangan kaum idealis, hal itu menyebabkan kesulitan-kesulitan yang serius. Pertama, mengapa para musikolog mencari sobekan dari bukti tentang praktek pertunjukan? Kaum idealis akan mengatakan bahwa hal itu setidaknya merupakan tempat untuk memulai: musik seperti yang disajikan adalah merupakan ekspresi luar dari objek imajiner, dan objek itu adalah tujuan akhir estetika kita. Namun, para musikologi menganggap bukti konklusif dari pertunjukan sebagai tempat untuk mengakhiri, sementara bagi kaum idealis tidak demikian, atau jika dia harus mengikuti secara ketat dikte dari teorinya sendiri, seharusnya tidak demikian.

Anggaplah bahwa kebingungan tentang *musica ficta* terjadi pada saat yang paling awal, di antara komposisi motet pertama dan pertunjukan pertama dari motet itu. Komposer itu melihat manuskrip yang baru saja diselesaikan, yang harus disajikan pada malam itu. Sayangnya, dia terhenyak pada saat itu, dengan pena di tangan, dan membuat tanda persis di atas nada keenam yang paling tinggi dari modus itu ketika ia jatuh ke dalam tanah. Di dalam kebingungan dari kejadian yang menyedihkan manuskrip barunya disimpan. Lalu, pimpinan paduan suara baru dan komposer di dalam residen datang, mengambil manuskrip, dan menemukan “alat baru,” yang menyebabkan pelarian dari nada keenam. Ketika melihat sepintas dan dengan terampil melangkah ke depan, mereka segera melakukannya dalam praktek, dan komposer baru itu menggunakan alat itu dengan sepenuhnya. Sejarah

musiknya, di dalam kasus imajiner ini, dirubah dengan tanda aksidental. Lagu itu disajikan, dari pertunjukan pertamanya, dengan bagian aksidental itu, dan menjadi terkenal dan banyak dipertunjukkan sepanjang abad. Bagi para musikolog, walaupun mereka menyajikan dengan gaya Skandalis atau setidaknya ingin tahu, fakta ini, alat komposisi asli, mudah diakomodasi sebagai sebuah cerita luar biasa di balik lagu khusus. Namun, kaum idealis yakin terhadap sejumlah kesimpulan yang agak mengejutkan. Lagu yang sebenarnya tidak pernah disajikan, dan tidak bisa diterima bahwa lagu lain telah disajikan, karena lagu itu tidak berasal dari benak siapapun. Apapun yang dinyanyikan selama beberapa ratus tahun, hal itu tidak dapat mencapai status musik, karena hal itu bukan merupakan ekspresi dari objek mental. Kemudian, kaum idealis harus membuat penegasan bahwa “musik” yang disajikan bukanlah sama sekali merupakan musik, tetapi hanyalah kecelakaan nada fisik belaka. Benar, bahwa di dalam pandangan kaum idealis “musik” ini, karena muncul melalui dunia seni tanpa kehadiran mental yang mendahului, harus menerima status estetis zombie. Konsekuensi ini tidak dapat dihindari dan absurd; motet itu jelas merupakan suatu musik, walaupun dengan sebuah asal keingintahuan, dan telah disajikan dalam pertunjukan. Kaum idealis harus juga menegaskan bahwa, karena musik itu tidak pernah disajikan, sebuah *fortiri none* dari pertunjukan khusus sebenarnya sangat indah, dan sebenarnya semua komentar kritis tentang “musik” itu harus mengudara sampai ke awan yang tidak berarti; mereka seharusnya berkelana sebagai sebuah kata sifat yang sedang mencari sebuah subyek. Tetapi, marilah kita lebih lanjut membuat anggapan, kita benar tahu tentang paduan suara yang menyajikan karya secara sempurna. Jika praktek telah berkembang di sekitar musik itu – monastid, musical, historis, dan sebagainya – yang seluruh dunia seharusnya, dalam pandangan kaum idealis yang ketat, jatuh ke dalam ruangan kosong pemikiran yang salah diisi dengan musik itu.¹⁰ Tetapi, jenis khusus kumandang yang kaum idealis harus memprediksi tidak pernah dirasakan; karya seni di dalam prakteknya tidaklah diuapi hanya karena karya itu gagal untuk menghubungkan dengan imajinasi

¹⁰ Ada posisi lain yang kurang bisa diterima oleh kaum idealis di sini. Kaum idealis dapat – dan kadang-kadang akan berkata bahwa jika kita menganggap apa saja sebagai karya, lalu secara *de facto* akan ada pencipta mental dari karya itu, betapapun dekatnya perwujudan fisik mengikuti rancangan mental. Misalnya, pimpinan paduan suara itu adalah penciptanya, yang menciptakannya sesaat sebelum pertunjukan itu. Manifestasi estetik dari mental linguistik yang akan saya jelaskan secara eksplisit di dalam Bab 4, 5, dan 6 di bawah; untuk sekarang saya akan mencatat bahwa satu-satunya alasan riil bagi penganggapan entitas ideal seperti ini seperti kasus ini adalah bahwa teori idealis membutuhkannya.

komposernya. Kita bisa melihat karya itu secara berbeda, tetapi tentunya tidak benar bahwa kita sama sekali berhenti melihatnya.

Beberapa konflik konseptual muncul ketika posisi dari kaum idealis diambil. Pertama, ada masalah tentang kekhususan objek imajiner.¹¹ Dalam mengiringi seorang vokalis, pemain yang berpengalaman akan melihat dan mendengarkan untuk mengambil nafas dan gerakan kepala vokalis untuk menyelaraskan mulainya secara sempurna. Namun, penyanyi pastilah berbeda-beda di dalam memulai dari satu pertunjukan ke pertunjukan berikutnya. Kalau pemain piano Gerald Moore bisa mendengarkan rekaman nyanyian Schubert yang dimainkan oleh Schubert sendiri, akan mejadi lebih baik bagi Schubert untuk menempatkan lagu itu dengan tepat, sampai ke mili detik, seperti yang dimainkan oleh Schubert, dengan tanpa mempertimbangkan mulainya Fischer-Dieskau. Kriteria kehebatan berhubungan antara perwujudan fisik dan ide mental, sehingga hanya aspek-aspek tidak beruntung dari dunia fisik jika penyanyi melupakan sebuah notasi: karya aktual diduga membuktikan dirinya sendiri tidak sempurna terhadap penyalahgunaan dari pertunjukan. Moore dan Fischer-Dieskau semestinya tidak dapat membuat musik seperti yang telah dilakukan jika ia melanjutkan dengan gayanya apapun. Mestinya bisa disarankan bahwa mereka bukanlah benar-benar seniman dan bahwa mereka tidak tahu karya yang sebenarnya.¹² Tentu saja, lagi-lagi hal ini merupakan sebuah reduksi. Jika dua pemusik itu bukan artis dan tidak tahu tentang Schubert, tidak seorangpun melakukan – fakta yang kaum idealis mengakuinya. Namun, pengakuan ini menghasilkan tiupan yang merusak terhadap teori tentang karya imajiner dari karya seni. Jika ada penafsiran bermacam-macam dan sama bagusnya tetapi berbeda tentang obyek imajiner, lalu kaum idealis harusnya juga (1) mengakui karya itu – karya yang benar-benar ada di dalam benaknya – adalah karya yang kabur, bervariasi, dan tidak jelas, atau (2) kembali menyusun kriteria kehebatan, yang berhubungan antara ekspresi luar dengan imaji yang mendahuluinya. Tidak ada pengakuan itu yang benar. Jika kaum idealis memilih pilihan pertama, obyek fisik diberi prioritas kepada obyek imajiner, yang tidak berarti pendek terhadap kapitalasi total. Dengan pilihan kedua, kaum idealis mengorbankan pentingnya obyek

¹¹ Masalah ini dimunculkan oleh Richard Wolheim di dalam *Art and Its Objects*, edisi kedua (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), bagian 22.

¹² Collingwood diarahkan dalam satu hal untuk mengemukakan pendapat ekstrim seperti itu, ketika ia menyarankan bahwa pemusik adalah artisan yang membuat "kebisingan." Lihat pembicaraannya tentang sifat karya musical, *Principles of Art*, halaman 139-41.

imajiner, meninggalkannya sebagai sebuah pengangkat yang tidak mempunyai pegangan.

Urgensi teoritis dari masalah tentang kekhususan imajinatif dapat lebih jelas diungkap melalui kasus-kasus khusus yang lebih detil. Bayangkan bahwa dua pemusik memainkan sebuah komposisi jazz yang melibatkan bagian improvisasi. Di dalam latihan Smith telah menemukan bahwa di antara chord dominan lagu yang naik dapat dilakukan dengan baik di dalam improvisasinya. Sekarang, di dalam pertunjukan, ketika ia berangkat memainkan bagian ini, ia mendengar Jones secara spontan merubah chord dominannya dengan menambah nada kesembilan yang diangkat. Smith mengenalinya ketika mendengarnya bahwa pengubahan itu mempunyai pengaruh bagi melodi naiknya. Bukan major ketiga dia akan harus memainkan minor ketiga, nada lebih rendah setengah nada dari pada nada yang direncanakan. Nada kesembilan yang dinaikkan dimainkan oleh Jones sama dengan minor ketiganya Smith, dan jika Smith tidak membuat perubahan ia akan menghasilkan sebuah disonan yang luar biasa – tabrakan dari setengah langkah antara major dan minor ketiga – yang dia tentunya tidak menginginkannya. Lagu yang diinginkan mempunyai karakter melodi yang manis, dan dia ingin mempertahankan itu. Dia lalu membuat penyesuaian di tengah pertunjukan, memainkan lagu naik yang dirubah, mencapai tujuannya, di dalam waktu singkat mencapai frase berikutnya. Sekarang apa yang akan dan harus dikatakan oleh kaum idealis? Apakah pertunjukan Smith mempunyai nilai ketepatan terhadap objek imajiner? Ada dua jawaban terhadap pertanyaan ini, tergantung dari konsepsi karya mentalnya.

Jika kita menganggap bahwa notasi-notasi khusus dari suatu lagu sebagai bagian dari objek imajiner, faham Smith telah merusak musik dengan mengaburkan hubungan. Sebaliknya, jika kita memutuskan bahwa dia telah menyelamatkan pertunjukan, lalu masalah yang lebih serius muncul. Karena, dari kasus ini, harus berlaku bahwa notasi-notasi khusus tidak menjadi masalah, dan masalah hubungan dengan demikian digabungkan dan dibuang terhadap ranah yang agak samar dari deskripsi estetik seperti “karakter manis melody.” Di sini kaum idealis menghadapi suatu dilemma. Hal ini merupakan kebenaran yang jelas bahwa Smith telah memberikan pertunjukan yang lebih baik dengan menyesuaikan notasi itu untuk menyesuaikan dengan chord; jika tidak melakukan hal itu akan menghasilkan kesalahan yang jelas, menggabungkan pertunjukan itu. Namun, bagi kaum idealis hal ini

menyiratkan bahwa notasi yang disusun menjadi tidak relevan terhadap karya asli, geniusnya kanterpoinnya Bach, misalnya, akan didegradasi kepada posisi tidak begitu penting, digantikan dengan “kepentingan gerakan maju kedepan yang diperlukan” atau deskripsi serupa.¹³ Idealisme, di dalam persimpangan ini, memaksa kita untuk menghasilkan kesamaan estetik dari mencoba untuk mempertahankan bayangan itu sementara menghilangkan objek yang membentuknya.

Namun, posisi ini memberi tanda pintu masuk ke masalah yang lebih dalam, ketegangan inheren di dalam ide tentang karya seni sebagai objek imajiner. Jika kita menafsirkan objek imajiner sebagai entitas mental yang pada dasarnya seperti karya fisik, lalu kita menggambarkan sebagai diterima oleh seniman di dalam material atau medium di mana hal itu direalisasikan. Di sini kita melihat konstruksi mental tentang objek imajiner sebagai sejajar terhadap konsep kita tentang pohon pertama di halaman belakang, atau aroma biji kopi segar, atau gonggongan anjing. Di dalam hal ini jelas bahwa pohon, kopi, dan anjing datang lebih dulu. Hal itu bukan hanya salah, tetapi tentu saja tidak bermakna, untuk menganggap bahwa pemikiran tentang hal itu datang sebelum pengalaman: hal itu tidak bermakna untuk menganggap bahwa imajinasi menciptakan sebuah ruang baginya, yang kemudian diisi dengan pengalaman sensorial nyata. Dengan kasus-kasus imajinasi seperti ini, orang secara alami mencoba memahami tindakan imajinatif yang sentral terhadap idealisme estetik di dalam istilah yang sama. Lalu akan muncul bahwa seniman mengetahui materialnya dan adalah master dari mediumnya sebelum dia memulai kreasi mental dari objek seni itu; hal itu lalu merupakan pengumpulan khusus dari material-material yang dibayangkan sebagai karya. Dengan mengambil satu contoh, Collingwood mengatakan, “Jika seseorang telah membuat suatu lagu tetapi belum menuliskannya atau menyanyikannya, atau memainkannya atau mengerjakan sesuatu yang bisa membuatnya menjadi properti publik, kita mengatakan bahwa lagu itu hanya ada di dalam benaknya, atau hanya di dalam kepalanya, atau merupakan lagu yang berada

¹³ Kasus-kasus lain bisa membawa kebingungan serupa tentang identifikasi dari objek nonspesifik yang diperlukan dengan karya seni. Misalnya, dengan cara apa kadens dalam piano concerto sesuai dengan karya itu? Di dalam *raga*, apakah skala nada yang memberikan dasar terhadap improvisasi objek imajiner nyata? Hanyalah skala ini yang secara ketat ditentukan sebelumnya, pertanyaan-pertanyaan serupa yang tidak terhitung muncul di dalam seni visual masa kini.

di dalam alam imajiner belaka.”¹⁴ Pengetahuan tentang material musik jelas mengawali karya imajiner.

Kelekatan yang lebih ketat terhadap surat tentang teori akan menunjukkan bahwa material tidak dapat menikmati prioritas psikologi itu. Jika objek itu diimajinasikan dalam hubungan dengan mediumnya atau realisasinya, maka, untuk membuatnya lebih sederhana, kita mengetahui terlalu banyak terlalu awal. Kita melihat bahwa objek imajiner merupakan hasil dari penghalusan dari daya emosional kasar yang datang dalam hubungan dengan data sensori kasarnya. Data seperti itu dan daya itu menjadi pre-imajinatif dan pre-ekspresif: mereka belum mengambil salah satu dari saluran kembar dari bahasa dan seni. Proses penghalusan, yang terjadi pada bahasa dan seni, memberikan kepada emosi suatu kekhususan yang tanpa demikian akan kekurangan; hal inilah yang menghasilkan objek imajiner, dan hanya dengan dihasilkan seperti itu objek itu bisa diekspresikan. Tentu saja, hal ini merupakan makna Collingwood di dalam pernyataan, “Mengungkapkan emosi adalah sama dengan menjadi sadar tentang hal itu.”¹⁵ Ketidak sesuaiannya jelas tampak. Jika Collingwood mengasimilasikan seni dengan modelnya tentang bahasa, lalu objek imajiner tidak dapat menjadi sesuatu yang direncanakan di dalam hubungan dengan medium ekspresifnya, karena ekspresi diduga berlanjut dari dalam ke luar. Sehingga di sana bisa dibayangkan karya seni di mana materi dari jenis itu menyediakan komponen-komponen mental dan fisik, tetapi mereka bukanlah objek imajiner yang menghasilkan karya seni sebenarnya dan yang identik dengan ungkapan di dalam bahasa. Jika hal ini adalah masalahnya, lalu kita akhirnya tidak mempunyai ide bagaimana memahami objek semacam itu. Deskripsi apapun dari hal itu di dalam hubungan dengan materi, yaitu lagu naik, warna biru atau rose, kelereng atau granit, minyak atau cat air, violin atau oboe, dan sebagainya, seharusnya dikeluarkan. Tanpa perbedaan dan kualitas seperti ini, bagaimana bisa sebuah karya dideskripsikan? Collingwood menyaring antara pandangan objek imajiner seperti diterima di dalam konteks ide, dan objek imajiner di mana daya emosinya merupakan elemen esensial, tetapi tidak merupakan pilihan untuk pekerjaan. Di sini, kita bisa menyatakan kebenaran sederhana – yang di dalam konteks ini menganggap kekuatan argumentatif yang banyak – bahwa tanpa nada-nada khusus dari fugue-nya

¹⁴ Collingwood. *The Principle of Art*, halaman 131-32.

¹⁵ *Ibid*, halaman 182-83.

Bach kita tidak sedang memikirkan fugue itu. Objek imajiner, sebagai karya seni sejati, hanya dapat diterima di dalam konteks yang salah.

Moral semacam apa yang dapat dihasilkan dari pertimbangan-pertimbangan sebelumnya? Kita melihat sebelumnya bagaimana Collingwood mencapai kesimpulannya bahwa seni adalah imajinatif dan ekspresif dan bahwa, melalui bahan-bahan yang umum dan proses atau asal serupa, seni tidaklah hanya seperti bahasa, ia adalah bahasa. Namun, kesimpulan ini tergantung pada adanya hubungan satu-dengan-satu antara berbicara dan berpikir dan antara seni dan pemikiran. Collingwood menegaskan bahwa seni dan bahasa adalah serupa dengan alasan adanya hubungan-hubungan itu. Setiap kata atau kalimat melacak kembali ke pemikiran yang disampaikan untuk ekspresi, dan setiap karya seni melacak kembali ke keadaan pemikiran tertentu – sebuah objek imajiner – yang diekspresikannya. Dengan mengikuti implikasi-implikasi kata-kata Wittgenstein tentang makna di dalam bahasa, dan dengan melacak karya seni kembali ke awalan imajinatifnya, kita menemukan hubungan teoritis antara pemikiran dan ungkapan yang tidak dapat ditemukan dengan jelas.

Ada banyak cara yang membantu dan menjelaskan di mana untuk menggambarkan analogi antara seni dan bahasa. Ketika analogi itu dinyatakan di dalam istilah dualistik dan hubungan antara karya dalam dan realisasi fisik luarnya dianggap menjadi sejajar terhadap makna di dalam benak dibalik pernyataan akustikal, analogi ini lebih banyak menyesatkan dari pada menjelaskan.¹⁶ Hal itu hanyalah menghasilkan suatu model yang dapat dipertahankan dari seni keluar dari tidak dapat dipertahankan dan model bahasa yang secara konsep tidak benar. Idealisme awal berjanji banyak di dalam menjelaskan seni, tetapi hal itu adalah janji yang dibuat dengan ilusi yang berada dengan sederhana dan hubungan langsung, antara berpikir dan berkreasi. Di atas kita melihat mengapa Wittgenstein mengatakan bahwa “bahasa pada dirinya sendiri adalah kendaraan bagi pemikiran.” Menerapkan analogi antara seni dan bahasa dengan cara lain, kita bisa mengatakan,

¹⁶ Analogi ini menyesatkan karena hal itu mendesak suatu aksentuasi terhadap generalisasi teoritis bukan menurunkan kekhususan kritis. Misalnya, perbedaan yang kita buat di dalam konteks aktual tentang komposisi musik antara perkembangan komposisi tidak disengaja yang kita sampai secara kebetulan atau pemikiran instan dan ide komposisi asli atau refleksi pre-sonik menjadi hilang karena adanya klaim yang lebih besar tentang idealisme, namun adalah perbedaan khusus dan terkondisikan seperti ini yang meyakinkan kefahaman tentang konsep seperti “ideasi komposisional.”

melawan prinsip pusat dari idealisme estetik, bahwa material-material adalah pada dirinya sendiri merupakan kendaraan bagi seni.

Seni juga sering dianggap sebagai sebuah kendaraan bagi rasa, atau sebuah sistem tentang tanda eksternal yang membawa signifikansi emosional dari seorang seniman kepada seorang penerima. C.J. Ducasse adalah satu satu dari mereka yang membangun teorinya, walaupun tidak selalu secara eksplisit, pada sebuah filsafat bahasa dan yang memberi ekspresi jelas terhadap makna artistik yang ditafsirkan. Melalui pandangannya inilah bahwa kita kembali ke bab berikutnya.

Bab III

Bahasa Rasa

Bagi banyak orang seni adalah bahasa emosi. Seperti halnya banyak pandangan yang beredar di dalam teori estetik, hal ini awalnya muncul untuk menjadi benar dan secara konsep tidak menjadikan masalah, tetapi seperti banyak klaim luas, hal itu secara simultan mengandung kebenaran dan kesalahan. Di bawah klaim yang secara jelas tidak dapat diterima terdapat sebuah analogi yang sangat berpengaruh antara seni dan bahasa, atau secara lebih khusus, antara seni dan konsep khusus tentang bahasa. Di dalam bab ini saya pertama-tama mengidentifikasi konsepsi yang paling umum tentang bahasa yang digunakan di dalam jenis analogi khusus dan membuat eksplisit implikasinya untuk pemahaman tentang seni. Saya lalu kembali ke sebuah pertimbangan tentang semua kasus tentang pengalaman estetik yang memberikan suatu alasan penguji bagi teori itu, dan akhirnya saya kembali untuk menjelaskan ide tentang pengalaman tentang makna itu di dalam bahasa di mana analogi antara seni dan bahasa, di dalam rumusan ini, akhirnya saling tergantung.

Konsepsi bahasa khusus yang saya cermati mungkin diungkapkan dengan baik oleh Locke; implikasinya dijelaskan dengan langsung dan tanpa ragu-ragu oleh Ducasse di dalam bukunya yang masih sangat berpengaruh *Phylosophy of Art*, kerumitan pengamatan yang mengelilingi pemahaman dan pengertian linguistik diuji dengan ketepatan tinggi oleh Wittgenstein. Pertanyaan pertama adalah bagaimana makna "bahasa," ketika muncul sebagai pernyataan "Seni adalah bahasa emosi."

Ducasse dan Konsepsi Lock tentang Makna Artsitik

Deskripsi Locke tentang sifat dan fungsi bahasa mengungkapkan dengan paling baik tentang konsepsi makna bahasa yang di sini sangat mendasar; dengan alasan itu akan bermanfaat untuk mengutip dengan lengkap:

Manusia, walaupun mempunyai bermacam-macam pemikiran, dan dengan itu makhluk lain mendasarkannya, seperti dirinya sendiri bisa mendapatkan keuntungan dan kesenangan, dan mereka semua di dalam adanya sendiri, tidak dapat dilihat dan tersembunyi dari yang lain-lain, tidak dapat dari dirinya sendiri dimunculkan. Kenyamanan dan keuntungan masyarakat untuk tidak menjadi tanpa komunikasi

pemikiran, perlu bahwa manusia seharusnya menemukan beberapa tanda eksternal yang bermakna, di mana ide-ide yang dapat dilihat itu, yang digunakan untuk membuat pemikiran-pemikiran, bisa ditunjukkan kepada yang lain. Untuk tujuan ini tidak ada kesesuaian yang cocok, apakah untuk kebanyakan atau kecepatan, seperti suara-suara yang dinyatakan, di mana banyak kemudahan dan macam-macamnya ia menemukan dirinya sendiri membuatnya. Jadi, kita mungkin menerima bagaimana kata-kata, yang secara alami diadaptasi dengan baik untuk maksud itu, digunakan dengan melalui tanda-tanda dari ide-ide mereka; karena akan ada kecuali satu bahasa di antara semua manusia, tetapi dengan sebuah kesengajaan, di mana kata seperti itu dibuat dengan acak dari ide-ide semacam itu. Dengan demikian penggunaan kata-kata merupakan tanda-tanda yang bermakna dari ide-ide; dan ide-ide yang dimaksudkan adalah merupakan signifikansi tepat dan langsung.

Penggunaan yang dimiliki manusia dari tanda-tanda itu digunakan untuk merekam pemikiran-pemikiran mereka sendiri, untuk membantu ingatan mereka sendiri; atau untuk menuangkan ide-ide mereka, dan meletakkannya dihadapan pandangan tentang yang lain-lain; kata-kata, di dalam signifikansinya yang asli atau langsung, tidak berarti apa-apa kecuali ide-ide di dalam benaknya bagi yang menggunakannya ... dan saya tambahkan, bahwa jika tidak kata-kata manusia mengungkapkan ide-ide sama di dalam pendengar yang dibuatnya berhubungan di dalam pernyataannya, ia tidak berbicara dengan bahasa yang bisa difahami.¹

Apakah komponen-komponen dari pandangan ini? Di antara kesimpulan yang mungkin bisa kita ambil dari kalimat-kalimat itu adalah: (1) pemikiran adalah, setidaknya di dalam contoh pertama, "disembunyikan dari yang lain-lain" dalam pengertian bahwa mereka terjadi secara mental di dalam pribadi ("di dalam adanya sendiri") yang tidak mempunyai bentuk bahasa (tidak dapat pada dirinya sendiri dimunculkan); (2) "tanda bermakna" diciptakan untuk memaksudkan bagi pemikiran-pemikiran itu ("ide-ide yang tidak terlihat") di dalam bentuk fisik; (3) suara-suara yang terucapkan – kata-kata – adalah tanda-tanda itu, yang para penutur mengucapkannya; dan (4) hubungan antara dua entitas, satu mental (ide) dan satu lagi fisik (tanda), yang diciptakan secara acak

¹ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690, cetak ulang, New York: Dover, 1959) bk. 3, bab 2, bagian 8, halaman 8-9, 13.

oleh “kesukarelaan.” Empat komponen ini menempatkan kita di dalam posisi untuk mengerti kesimpulan umum Locke bahwa makna kata adalah ide yang dimaksudkan di dalam benak pembicara, dan bahwa komunikasi yang sukses merupakan hasil dari ungkapan ide yang sama di dalam diri pendengar melalui penggunaan dari material kata-kata.

Tugas utama kita adalah untuk melihat bagaimana klaim bahwa seni adalah bahasa emosi berhubungan dengan konsepsi Lock tentang bahasa. Hubungannya berada di dalam model ide-pengungkapan yang dianggap berlangsung, di dalam bahasa dan seni, sebagai suatu jenis mekanisme mendapatkan makna. Walaupun varian estetik dari teori ini secara langsung diungkapkan oleh Ducasse, pernyataan yang terkenal dari William James tentang karakteristik evokatif emosional dari kata-kata memberikan poin yang langsung menjelaskan antara teori Locke tentang bahasa dan teori yang berhubungan tentang seni.

James mengatakan kepada kita bahwa “kita merasakan makna (suatu kata) ketika hal itu lewat,” dan bahwa “tidak ada sebuah hubungan atau preposisi, dan hampir tidak ada frase tambahan, bentuk sintaktik, atau infleksi dari suara, di dalam pembicaraan manusia, yang tidak mengungkapkan semacam bayangan atau lain dari hubungan yang kita dalam suatu waktu sebenarnya merasakan ada antara objek yang lebih besar dari pemikiran kita. ... Kita harus mengatakan rasa dari dengan, sangat siap kita mengatakan rasa biru atau rasa dingin.”²

Pendapat itu sangat benar: ide atau rasa khusus dinyatakan di dalam benak pendengar oleh tanda³ yang tidak hidup bila sebaliknya yang bertindak sebagai penanda. Hal ini sangat berhubungan dari satu kalimat Ducasse: “Seni adalah aktifitas yang dikontrol secara purposif dan kritis yang bertujuan untuk menciptakan suatu objek yang

² William James, *Principles of Psychology*, volume 1 (London 1890), halaman 281 dan 245-46, dikutip dalam P.B. Lewis, “Wittgenstein on Words and Music,” *British Journal of Aesthetics* 17 (1977): 111-121. Saya berhutang kepada karya Lewis di sini sumber rujukan yang berharga tentang topik-topik yang dibicarakan di dalam bab ini dan untuk menyarankan arah berikut dalam meneliti kesejajaran antara makna artistik dan linguistik. Pandangan James dibicarakan oleh Wittgenstein di dalam *The Blue and Brown Books* (Oxford: Basil Blackwell, 1958), halaman 78.

³ Cara menempatkan benda ini, yaitu sebagai pertanyaan tanda bahasa dan kehidupannya, berasal dari Wittgenstein, *The Blue and Brown Book*, laman 5-7.

mempunyai kapasitas untuk merefleksikan penciptanya, ketika ia merenungkannya dengan minat di dalam makna emosionalnya, rasa-citra yang telah menimbulkan bentuk khusus dan isi ia memberikan objek itu.”⁴

Analogi khusus antara bahasa dan seni dengan demikian mendapatkan kekhususannya: karya seni berdiri sejajar dengan kata di dalam model makna ide-ungkapan yang dibagi bersama-sama.⁵ “Rasa-Citra” dari seniman memenuhi tempat yang sama persis dengan skema penjelasan seperti “ide”nya Locke di dalam benak pembicara. Di dalam pandangan ini, ketika seorang pembicara berkomunikasi dengan kita, ia mengungkapkan ide-ide di dalam benak kita yang, bila komunikasi itu berhasil, adalah sama seperti ide-ide di balik kata-katanya. Demikian pula, ketika seorang seniman berhasil berkomunikasi kepada penontonnya, juga melalui pengungkapan ide-ide atau “rasa-citra” seperti yang dideskripsikan oleh James hal ini berfungsi di dalam bahasa. Kemiripan paling dalam dan paling mendasar antara Locke dan Ducasse dapat dipusatkan melalui pengujian dari yang dinyatakan Ducasse secara langsung tentang bahasa. Tidak ada kebersamaan bahwa, di dalam hal uraian teorinya tentang seni, ia kembali hampir secara langsung ke pertanyaan “Apakah sebenarnya bahasa itu?” Ia menjawab bahwa bahasa adalah “ekspresi sengaja dari keadaan dalam” dan selanjutnya menjelaskan bahwa pernyataan membuat rujukan kepada “kehadiran anteseden dari keadaan dalam,” dan “anteseden dalam yang berakibat ungapannya keluar.” Dia menegaskan bahwa “keadaan dalam anteseden yang dimaksudkan adalah keadaan psikologi. Dan bukti untuk menyatakan keberadaannya adalah keberadaan introspeksi.”⁶ Di sini, seperti Locke sebelum dia, Ducasse dipengaruhi bahwa makna bahasa adalah dari dalam dan secara murni bersifat mental, dan dengan demikian makna sebuah kata adalah mendahului dan terpisah dari ekspresinya. Di dalam pandangan ini, ekspresi luar belum tentu merupakan bagian dari bahasa: satu cara untuk mengungkapkan hal ini adalah dengan mengatakan bahwa bahasa yang secara penuh tidak

⁴ Curt Ducasse, “Art and the Language of Emotion,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (1964): 109-12, dicetak ulang dalam *Aesthetics and the Arts*, editor Lee A. Jacobus (New York: McGraw-Hill, 1968, halaman 47-52; kutipan dari halaman 52.

⁵ Kepercayaan kepada bahasa sebagai suatu model bagi teori estetik banyak terjadi di antara penganut teori ekspresi dan, seperti akan kita lihat pada bab-bab berikut, sama sekali tidak berarti terbatas pada penganut teori Wittgenstein.

⁶ Ducasse, *Philosophy of Art* (1929: cetak ulang, New York: Dover, 1966) halaman 32.

diungkapkan keluar hanya bisa difahami oleh pembicaranya, seharusnya sudah difahami. Dari pengujian itu ia mengarahkan kepada sifat bahasa Ducasse menyatakan:

Yang diungkapkan adalah bahwa bahasa (yang berkembang) adalah suatu ekspresi eksternal dari keadaan psikologi dalam. Pengungkapan dari satu makna di dalam kata-kata bisa diambil dengan maksud lanjutan tentang mengirimkan makna kepada orang lain, dan mungkin dengan mempengaruhi tingkah lakunya melalui hal ini. Tetapi mungkin gagal untuk memberi dampak terhadap makna kendaraan, dan hal itu masih menjadi pembicaraan. Lebih lagi, ekspresi dari makna seseorang di dalam kata-kata bisa diambil tanpa maksud apapun dari mengirimkan makna lalu atau selanjutnya, kepada orang lain, bahkan dengan menganggap bahwa orang lain menjadi dirinya sendiri di masa mendatang (seperti ketika seseorang tidak menulis huruf, tetapi sebuah memorandum atau rekaman untuk digunakan sendiri).⁷

Benar, Locke menegaskan di dalam kalimat-kalimat yang dikutip sebelumnya bahwa penggunaan “yang dipunyai orang dari tanda-tanda ini adalah merekam pikirannya sendiri atau, untuk membantu maknanya sendiri, seperti halnya mengeluarkan ide, dan menaruhkannya dihadapan pandangan orang lain.” Bagi kedua pengarang tanda luaran, atau ungkapan, diterima dengan cara yang sama, yaitu, sebagai objek luar yang dapat secara bersama ditempelkan ke signifikansi dalamnya dan mungkin menjadi objek terisolasi pada dirinya sendiri terhadap perbandingan. Setelah menulis kalimat, atau setelah selesai memasang kelompok tanda-tanda, Ducasse bertanya pada diri sendiri, “Apakah ini makna yang ingin saya ungkapkan? Dan dengan perbandingan sebanyak yang saya tentukan, saya membiarkan kalimat berdiri seperti tertulis.”⁸

Jelas bahwa, sebagai sebuah keperluan konseptual, untuk membandingkan harus ada setidaknya dua objek yang ada yang saling bisa dibedakan.⁹ Juga

⁷ Untuk pembicaraan yang menolong tentang isu ini, khususnya di dalam filsafat bahasa, lihat B. Amrstrong, “Wittgenstein on Private Language: It Takes Two to Talk,” *Philosophical Investigations* 7 (1984): 46-62.

⁸ Ducasse, *Philosophy of Art*, halaman 34-35.

⁹ Ducasse juga mengatakan bahwa “kata-kata ditemukan sangat berguna sebagai signal, yaitu sebagai cara komunikasi dari keadaan dalam tertentu, yaitu makna.” (ibid). Topic tentang perbandingan mental-fisik dan hubungannya dengan persepsi estetik dan kreatifitas estetik

jelas mengapa rasa-citra memenuhi posisi sentral teori Ducasse tentang seni, seperti beranalogi dengan ide-ide di dalam benak pembicara di dalam teori hubungan tentang bahasa. Jadi pandangannya tentang seni di dalam cara yang fundamental ini sama dengan pandangannya tentang bahasa: perwujudan eksternal dari pembicara dan dari seniman, yang di dalam kasus pertama adalah kata-kata dan di dalam kasus kedua adalah karya seni, adalah produk dari asal mental dalam sebelumnya. Mereka adalah dampak fisik dari sebab-sebab mental. Rasa-citra artistik, seperti ide linguistik, tidak memerlukan tenaga untuk keluar menjadi bentuk yang bisa dilihat dari sebuah karya seni – seperti ide-ide pembicara, hal itu bisa tetap tidak terekspresikan, karena hal itu pada dasarnya berada awal (dan dengan demikian terpisah dari) ekspresinya, dan tidak seperti halnya di dalam jenis.¹⁰

Satu implikasi dari pandangan ini adalah bahwa, jika penerima dari karya seni dapat dikatakan mengerti karya itu dengan cara yang kita duga mengerti kata-kata, lalu rasa-citra dari seniman dan dari penerima seharusnya terpadu, seperti halnya pada Locke, “jika tidak kata-kata orang mengungkapkan ide yang sama di dalam diri pendengar yang ia membuatnya berdiri ketika

akan dibicarakan dengan lengkap di dalam Bab 4. Dalam motivasi filsafati untuk mengadopsi dualisme linguistik yang menyedatkan lihat Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, edisi ke 3, terjemahan G.E.M. Anscombe (New York: MacMillan, 1958) bagian 334: “Dan kamu benar-benar ingin mengatakan ...’ – Kita menggunakan frase ini untuk mengarahkan seseorang dari satu bentuk ekspresi kepada bentuk lain. Orang cenderung untuk menggunakan gambar berikut: apa yang benar-benar ingin dikatakan,’ apa yang ia “maksudkan” telah ada di suatu tempat di dalam benaknya sebelum kita memberinya ekspresi.

¹⁰ Pada saat yang sama ada perbedaan antara pandangan Ducasse tentang bahasa dan tentang seni, atau, lebih tepatnya, sebagian perbedaan. Perbedaannya adalah tentang ke acakan tanda. Di dalam kasus bahasa, adalah jelas bahwa Ducasse, seperti halnya Locke, menganggap tanda – kata-kata – dari bahasa terhubung dengan cara acak dengan ide-ide yang dimaksudkan di dalam benaknya. Locke berbicara tentang “imposisi voluntary” yang menyebabkan adanya hubungan antara ide dan tanda, dan Ducasse berbicara tentang tanda “yang dikembangkan.” Namun, di dalam kasus seni Ducasse mengacu kepada rasa-citra yang telah menentukan bentuk khusus dan isi (seniman) memberi objek. Di sini kedengaran seperti ada kesejajaran dengan “hubungan natural” itu. Locke mengatakan bahwa hal itu tidak bisa ada di dalam bahasa karena kita tidak berbicara dengan satu bahasa universal. Namun, untuk saat sekarang, kita dapat lanjut, dengan telah membangun bahwa teori Ducasse tentang seni dibangun sekitar ide-ide sentral dari pengapian karya seni eksternal di dalam benak yang empunya dari imaji rasa-citra, dan bahwa di sini hal itu sejajar dengan sempurna terhadap teori Locke tentang bahasa di mana bentuk luar tanda di dalam benak pendengar adalah ide dari dalam.

berkata, ia tidak berbicara dengan bahasa yang bisa difahami." Tentu saja, aktifitas analogi itu, Ducasse menyatakan bahwa "kesimpulan yang didapatkan di atas tentang bahasa makna, dan pertimbangan yang digunakan sebagai dasar, diaplikasikan dengan sama terhadap bahasa rasa yaitu seni."¹¹

Tentu saja teori tentang bahasa ini telah menjadi subjek dari banyak penyelidikan, khususnya oleh Wittgenstein.¹² Kita akan kembali ke karyanya tentang pandangan tentang makna linguistik ini di dalam Bab 6, untuk kepentingan saat ini cukup untuk menunjukkan apa teori bahasa itu terhadap seni yang mana dijadikan perbandingan dan menunjukkan bagaimana hal itu secara implisit membuat teori bahasa menentukan konsepsi berikut tentang makna artistik. Namun, akan bermanfaat untuk mencatat bahwa teori ini tidak sama sekali benar seperti yang dirasakan pada awalnya. Tentu saja benar bahwa kata-kata membangkitkan ide-ide di dalam benak pendengar, tetapi ide yang terbangkitkan itu jarang diasosiasikan dengan makna kata-kata. Misalnya, ketika mendengarkan kata "indubitably" orang mungkin diingatkan kepada, bukan kepada kepastian tetapi imaji tentang keakraban yang sering menggunakan kata itu, imaji tentang potret terkenal tentang Descartes, tangan dari G.L. Moore, atau hal-hal lain yang tidak terhitung. Demikian pula, sebuah rasa mungkin terbangkitkan pada kita ketika mendengarkan sebuah kata, tetapi rasa itu, seperti pada waktu mendengarkan nama dari objek yang berhubungan secara jelas di dalam pengalaman kita terhadap seseorang, tidak sama sekali berarti sama dengan makna dari kata itu. Klaim itu dinyatakan secara langsung, "Setiap saat mendengar X saya merasakan Y dapat dimengerti secara baik dan bisa dipertanggungjawabkan; klaim, "Makna dari X adalah rasa saya terhadap Y" adalah tidak demikian adanya. Dengan mengambil satu contoh, seorang sipir penjara mungkin menanyakan seorang tahanan, "Apa makna kata-kata 'terowongan operasi' bagi anda?" Apa makna kata-kata terhadap pendengar tergantung pada lingkungan konteks, yang di dalam hal ini termasuk fakta bahwa individu ini atau rekannya tahanan telah bekerja selama berbulan-bulan menggali jalan untuk keluar. Apa kata tahanan yang disebabkan untuk merasakan oleh pertanyaan ini, yaitu, pengingat, ketakutan, dan kekecewaan yang terjadi secara bersamaan, tidak ada hubungan dengan makna kata-kata "operasi" dan "terowongan," seperti halnya pemikiran sipir tentang kepastian tentang

¹¹ Ducasse, *Philosophy of Art*, halaman 36.

¹² Lihat misalnya, Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*.

tahanan yang bersalah, atau keraguannya tentang tahanan yang bersalah, atau rasanya tentang ketidak pastian yang disebabkan karena keputusannya untuk melanjutkan ke basis dari tiap yang tidak dikenal dan tidak dapat dipercaya, atau refleksinya tentang kesuksesannya di dalam hal ini, atau pemikiran atau sentimen-sentimen sejenis lain, bukanlah komponen dari definisi ketat tentang kata-kata ini.

Di dalam contoh kedua, suatu pemikiran khusus untuk masalah-masalah hukum pribadi bisa dibangkitkan oleh frase-frase hukum "pihak dari bagian pertama"; di sini pemikiran khusus di satu pengertian makna frase, di dalam pengertian lain – karena hal itu adalah spesifik untuk orang itu – bukan bagian dari makna itu. Dan di dalam kasus ini suatu rasa kegelapan dan rasa kepekaan terhadap mala petaka bisa menyelesaikan pendengar dari frase itu, bersamaan dengan pemikiran khusus yang terdapat pada frase itu, sehingga pemikiran dan rasa di sini dibangkitkan, untuk membuatnya tidak jelas apakah untuk memperhitungkan sebagai bagian-bagian makna frase atau tidak. Tetapi di dalam keadaan apapun, pemikiran khusus dan rasa kegelapan dan kepekaan tidaklah merupakan standar pengertian komponen dari makna frase "pihak dari bagian pertama." Sebagai contoh ketiga, seseorang mungkin terlalu cepat untuk menilai, dan belajar ahwa kesan pertama tentang orang bisa tidak tepat; di sini nama seseorang, katakan "John," awalnya dinilai salah, bisa menjadi pada saat berikutnya tidak hanya sebagai nama orang itu tetapi juga sebagai penguat, di dalam lingkungan agak khusus, tentang bahaya dari penilaian yang terlalu cepat. Di dalam kasus ini, seorang teman bisa mengucapkan nama "John," pertama untuk merujuk John, dan kedua, sebagai penguat dari kesan salah di saat awal, ketiga, sebagai peringatan untuk menilai terlalu cepat orang lain yang hadir sekarang, dan sebagainya. Bagi pendengar itu, ucapan "John" bisa membangkitkan tiga pemikiran ini dan memori tentang setting dari pertemuan pertama, orang-orang lain yang hadir di dalam pertemuan itu, dan pemikiran-pemikiran lain yang tidak terbatas jumlahnya atau rasa yang berhubungan dengan pertemuan awal itu. Jika kita bertanya pembicara tentang nama "John" kalau ia maksud sesuatu atau semua dari benda-benda itu, tentu saja kita akan mendapatkan jawaban-jawaban campuran yang tidak terduga. Dan dari minat teori linguistik yang kita pertimbangkan sekarang, kita bisa mendapatkan jawaban "Ya, saya kira saya tidak bermaksud seperti itu, walaupun saya tidak berfikir sama seperti itu tentang hal itu di dalam hubungan-hubungan seperti itu," yang membuat jelas bahwa pernyataan psikologi dari pembicara tidak – berlawanan dengan

perintah dari teori ini – membatasi makna-makna yang mungkin dari pernyataan itu.

Lagi pula, sebagai pendapat yang lebih umum tentang teori itu, di dalam kasus-kasus komunikasi seharusnya, jika teori tentang bahasa itu dirinci secara benar, seperti ide-ide yang dibangkitkan di dalam penerima berbeda dengan ide yang berasal dari pikiran pembicara. Hal itu jelas tidak sesuai pemahaman linguistik tidak dihalangi oleh tanggapan kognitif atau emosional.

Walaupun beberapa contoh ini dan pernyataan-pernyataan kritis dimaksudkan untuk menyarankan bahwa koherensi internal dari konsepsi tentang bahasa di mana seni dilibatkan tidak dapat pada dirinya sendiri bisa dipercaya untuk memberikan landasan konseptual yang kokoh, penjelasan pokok di sini harus berurusan dengan seni. Tentu saja, suatu pertahanan kokoh dari formulasi tentang seni-bahasa ini bisa mengklaim bahwa model komunikasi artistik yang di ditimbulkan memberikan pencerahan secara terpisah dari ketepatannya atau penerapannya sebagai teori bahasa. Untuk melanjutkan poin ini kita harus kembali ke contoh frasa di dalam bahasa seni.

Seni dan Ide-Ungkapan

Sebagai contoh dari keadaan emosional yang dimunculkan oleh karya seni, pertimbangkan kasus-kasus berikut:

1. Lukisan dari Kerajaan Barok di Perancis mungkin meninggalkan lebih dari sebuah bayangan kemarahan di dalam suatu aktifitas politik mondar-mandir di sebuah galeri. Ia mungkin mengagumi lukisan-lukisan itu, dan marilah kita bayangkan lebih lanjut bahwa ia telah menggunakan pemikiran-pemikirannya untuk mengakrabkan dirinya sendiri dengan kritik di sekitar karya-karya itu. Namun, ia dapat menolong dirinya sendiri kecuali diingatkan pada kehidupan suram tentang suatu masa di mana keberadaan keraton yang lembut berada. Rasa yang tidak terduga ini telah menghampirinya untuk pertama kali kehadiran lukisan itu, dan ia telah berusaha untuk menghilangkan rasa itu dari benaknya dan memfokuskan pada lukisan-lukisan itu, dan segera setelah ia berpindah ke lukisan lain yang memuja Raja Matahari, rasa yang sama mengampirinya. Ia berlanjut untuk lukisan-lukisan tentang residen-residen tetapi sayangnya menemukan diri sendiri dikuasai oleh rasa itu lagi. Dia akhirnya menerima bahwa dia

tidak dapat melihat lukisan-lukisan itu melalui rasa, dan ia pergi ke ruangan di mana ia merasa nyaman, ruangan yang berisi *The Raft of the Meusa*, di mana jiwa kerdil terhadap rakit di dalam lautan yang ganas dilalui oleh perahu besar, aman, dan tidak rusak.

2. Di dalam suatu konser dua orang mahasiswa dari analisis musik duduk berdampingan. Seorang di antaranya telah menyelesaikan tugasnya dalam kanterpoin awal pagi berikutnya, sementara yang lain belum. Di tengah-tengah lagu Bach, mahasiswa kedua berbisik ke mahasiswa pertama bahwa ia harus meninggalkan konser itu; ia tidak dapat menikmati musik itu. Musik itu hanyalah mengingatkan kepada tugasnya yang belum selesai, dan bahkan dampak menenangkan dari musik itu membuktikan tidak sama terhadap otot-ototnya. Meninggalkan gedung konser itu, ia pergi ke studi praktek, mengambil catatan musiknya, dan ia ragu-ragu. Dia dengan jujur mencoba mendengarkan, tetapi setiap kali ia mendengarkan dua baris melodi independen yang bergerak secara kontrapung keraguannya menjadi bertambah.
3. Seorang mahasiswa sejarah artistektur pergi ke Roma beberapa hari dan memfokuskan satu hari untuk tiap periode gaya, yaitu, hari Senin melihat gedung-gedung kuna, Selasa gedung Roman, Kamis gaya Renaisan, dan sebagainya. Ketika akhirnya ia sampai pada periode modern, bidang spesiaslisasi yang dipilihnya, dia merasakan agak sedih melihat karya-karya yang ada, ia tidak dapat menguasai rasa itu, yang muncul dari karya itu, dan ia merasa kehilangan. Ia memaksa diri sendiri bebas dari rasa itu dan menghabiskan beberapa hari untuk mengembalikan minat awalnya terhadap gaya modern, tetapi dengan melihat apa yang dia lihat sebelumnya, dia tidak dapat mengembalikannya. Tidak dapat melihat gedung-gedung saat itu tanpa rasa yang tidak terduga dan tidak dapat ditekan dari kehampaan estetik, ia bepergian ke utara dan menjadi sarjana dari arsitektur Florenti Renaisan.
4. Seorang pelancong memasuki sebuah galeri yang memamerkan kehidupan still Belanda dan pemandangan kota dan ia dikuasai oleh sebuah rasa bahwa ia kehilangan era nya, bahwa ia terlahir terlalu terlambat. Ia khususnya tertarik oleh satu karya khusus dan berdiri di depannya, tergiur, untuk beberapa lama. Dia lalu meninggalkannya, tetapi dengan rasa kerinduan yang aneh tentang masa lalu. Dia

dicengkeram oleh sebuah emosi serupa dengan nostalgia, rasa berlawanan dengan keinginan untuk kembali ke waktu yang sama sekali tidak pernah di alaminya.

5. Seorang pemain piano menghadiri resital seorang maestro yang sedang berkuasa dan memperhatikan di dalam program sebuah etude kecil yang dipelajarinya sepintas beberapa tahun sebelumnya. Dia selalu berfikir hal itu sebagai latihan teknik yang dilakukan secara perlahan untuk pengembangan teknik tertentu, dan dia sangat terkejut melihat program itu, tetapi ketika lagu itu dimainkan, pemain biola itu tercengang. Pemain master itu telah mengungkapkan koherensi dalam dan keindahan dari lagu wajib kecil dan menaikkannya ke pada posisi otoritas musikal yang dianggap tidak akan pernah terjadi di tangan orang lain. Ketika setiap frase berurutan dimainkan oleh instrumen, keinginan pendengar sekali lagi untuk memainkan lagu ini – atau untuk memainkannya pertama kali – menjadi semakin kuat. Dia mencoba untuk mendengarkan dengan lebih cermat sampai program itu berakhir dengan tingkatan sama terhadap minat dan perhatian, tetapi rasa yang ia harus kembali ke lag wajib lagi dan aktifitas mental yang dirangsang oleh rasa itu, yaitu, “pendengaran” berulang dari lagu itu di dalam telinga pendengar, secara substansial membaurkan persepsinya dari sisa resital itu.
6. Di dalam perjalanan sendiri melalui Venice, seorang laki-laki tersentak keluar refleksinya pada putaran sudut dan tiba-tiba mendengarkan lagu musik yang di dalam benaknya berasosiasi dengan jelas dengan seseorang yang pernah diketahuinya. Pikirannya secara instan dibanjiri dengan citra yang sangat kuat.

Sekarang, apa yang bisa dikatakan dari enam contoh sebagai ilustrasi dari teori bahwa seni adalah bahasa emosi? Walaupun rasa dibangkitkan oleh karya seni, orang bisa cenderung untuk pertamanya mengklaim bahwa contoh-contoh itu sangat jelas bukanlah suatu ilustrasi. Sebagian besar rasa yang terlibat yang tidak relevan dengan karya atau karya seni yang dilihat atau didengar; kita tentunya tidak akan beralasan bahwa seorang penerima mengerti sebuah karya khusus jika ia menghindarinya dari karya itu dengan mengungkapkan hal-hal yang kita mungkin bayangkan sebagai karakter di dalam kasus-kasus ini. Namun, masalahnya bukanlah, dan akan kita lihat tidak akan terjadi, secara estetik dibubarkan.

Kita tahu bahwa analogi dengan bahasa menyiratkan bahwa karya itu berfungsi sebagai kendaraan bagi komunikasi rasa yang asalnya di dalam kehidupan dalam dari seniman itu. Kita juga tahu bahwa analogi itu juga membawa sebuah konsepsi berhubungan tentang pemahaman artistik. Karya itu telah difahami – yaitu isinya, jika kita menahan integritas analoginya dengan bahasa, apa yang disebut makna dari sebuah karya, telah berasal darinya – ketika rasa itu diungkapkan di dalam benak yang empunya. Apa yang dikatakan tentang lukisan pre-revolusioner Perancis? Pemirsa tanpa ragu ditinggali dengan rasa tertentu dari melihatnya, rasa yang sedemikian kuat sehingga dia kehilangan kemampuan untuk melakukan hal yang ia lakukan ketika dia datang ke sana – untuk melihat, dan mencapai kenikmatan dari lukisan itu. Pemirsa ini tidak mengerti lukisan, karena ia telah diserang oleh sebuah rasa lain dari pada yang berasal di dalam benak sang seniman; proses komunikasi di dalam seni di sini telah menghasilkan bermacam-macam ketidakmengertian yang ditulis Locke. Secara sederhana, kabelnya terputus. Tetapi apakah kita bisa mencapai kesimpulan ini sedemikian cepat? Marilah kita bayangkan, hipotesis, bahwa pemirsa ini telah belajar lukisan secara mendalam. Tidak ada pertanyaan tentang mereka yang tidak tahu jawabnya, tidak pula ada pertanyaan yang diajukan yang pada dirinya sendiri memprovokasi suatu pembicaraan tentang banyak perhatian yang berhubungan tentang lukisan dan asal muasal itu. Jadi, di sini ada sejumlah hal yang harus dikatakan tentang pemirsa ini, tetapi pernyataan bahwa ia tidak mengerti karya itu adalah bukan di antaranya. Dia mengerti lukisan itu dengan baik; masalahnya terletak di dalam ketidakmampuan untuk melihatnya melalui filter dari rasanya. Di dalam hal ini apa yang harus diidentifikasi adalah pengertiannya tentang karya itu adalah, berlawanan dengan prediksi dari teori itu, tidak berhubungan dengan rasa yang dibangkitkan oleh karya itu.

Di dalam persimpangan ini, ada beberapa pertanyaan sulit untuk dihadapi. Apa yang harus dikatakan, apabila cara menafsirkan analogi dipertahankan, dari seorang guru sejarah yang mengajak siswanya untuk menunjukkan kepadanya bagaimana kehidupan di kerajaan Perancis? Seorang ahli teori mempertahankan analogi itu mungkin di sini keberatan dengan alasan bahwa lukisan itu karya seni ekspresif; lukisan-lukisan itu tidak dibuat di dalam minat rendah dari hanya dokumentasi historis. Tetapi keberatan itu mengundang lebih banyak masalah. Apakah kita sekarang mengungkap asumsi lain yang tidak beralasan yang mengikuti analogi itu? Teori itu rasanya juga membawa masuk perhitungan tentang kesatuan dan reduktif tentang

mengapa karya seni itu diciptakan: sebagai suatu corollary dari teori yang mengarahkan kita pada kesimpulan bahwa karya seni diciptakan untuk menyimpan dan mengirim rasa. Dengan cara ini kita juga diarahkan kepada minat fundamental dengan isi dari pemikiran seniman: tetapi untuk tujuan itu, lalu kita harus bertanya, apakah potret dari Louis XIV dipamerkan? Apabila minat kritis kita menggerakkan kepada benak pelukis, banyak sebab perlu di dalam pengecualian pertimbangan-pertimbangan non estetis seperti dokumentasi historis, karena hal itu sangat mungkin bahwa hal ini adalah apa yang dipunyai oleh Louis di dalam benaknya ketika ia memamerkan potret itu. Ketika seniman menerima undangan itu dengan persyaratan itu, bagaimana ia akan mendeskripsikan tugasnya? Jika seni diberi batasan pada model ekspresi bahasa, lalu rekaman historis seharusnya menjadi tidak relevan; seorang pembicara yang berbicara tidak sama dengan sejarawan membuat dokumentasi. Namun, di dalam hal ini kita melihat bahwa dokumentasi historis yang disengaja sama sekali tidak dapat dipertimbangkan sebagai, sebagai akibat dari teori itu yang akan melarang pengikutsertaan dari motif non-estetis seperti itu dengan alasan tidak relevan.

Kasus kedua, di mana tugas kanterpoin masih tetap tidak dikerjakan, menghadirkan sebuah masalah bermacam-macam. Mahasiswa itu berada di dalam konser, mendengarkan melodi khusus musik itu. Menurut teori itu, ia mendengarkan tanda-tanda yang digunakan oleh komposer untuk mengkomunikasikan rasa. Ia mendengarkan suara atas dan suara bawah, dan mendengarkan bahwa suara atas mulai dengan nada tinggi, menurun ke sebuah pertemuan dengan suara bawah yang bergerak ke atas menuju ke titik itu dengan pergerakan berlawanan. Suara atas bergerak ke atas, dan sekarang meninggalkan suara bawah, tetapi suasana hati mahasiswa tidak menuju ke atas seperti melodi itu.¹³ Rasanya sekarang bergerak dengan gerakan berlawanan dengan suara paling atas, rasa yang terpendam dari karya yang belum selesai menyelimutinya. Apa yang dikatakan oleh para ahli teori analogi sekarang tentang masalah ini? Ia ingin mengatakan, dengan menjaga jarak aman, bahwa mahasiswa itu tidak dapat mendengar, karena dia jelas terlalu grogi. Tetapi jawaban itu tidaklah cukup. Mahasiswa itu mendengar musik itu dan sebenarnya memperhatikannya dengan sangat dekat. Jadi, tidak dapat

¹³ Saya telah menciptakan hubungan antara melodi naik dan turun dan rasa yang gagal untuk memberikan contoh ini, tetapi contoh hubungan yang langsung dan sederhana antara tanda dan rasa berada di luar teori tersebut, yang tidak pernah membuat jelas apa persisnya hubungan antara rasa-citra dan materi seni yang sedang dibicarakan.

dikatakan bahwa dia tidak mendengarkan musik itu. Dia benar-benar mendengarkannya, dan dengan seksama, dan di dalam kasus yang membangkitkan sakit, perhatian terhadap detil musik itu. Sehingga penjelasan pertama yang meremehkan gagal menjelaskannya. Masalah yang pada pendengar bukanlah bahwa ia tidak dapat mendengarkannya, jika “mendengarkan” di sini berarti mendengar dan memahami struktur komposisinya. Ahli teori itu berikutnya akan berkata bahwa mahasiswa itu mendengarkan, atau lebih tepatnya, mendengarkan dengan lebih tanda-tanda itu – material yang digunakan oleh komposer yang digunakan untuk mengkomunikasikan rasa – dan bahwa di sini juga mekanismenya telah dibangkitkan dengan keliru. Jawaban ini mungkin terasa merupakan cara yang atraktif untuk mengamankan hipotesis itu, tetapi hal itu tidak dapat menegakkan pencermatan yang terkecil. Masalah yang tidak terucapkan adalah bahwa mahasiswa itu benar-benar mendengar apa yang kita, sekali lagi melalui analogi, dorong untuk merujuk sebagai makna karya itu. Hal ini menjadi jelas jika kita melacak masalah itu ke belakang kepada asalnya di dalam kasus bahasa. Untuk melengkapi hal ini kita harus membawa keluar mahasiswa itu dari gedung konser dan menempatkannya di dalam sebuah restoran, di mana dia banyak mendengarkan percakapan di dalam bahasa Jepang, bukan dengan kata-kata yang difahaminya. Menurut teori ini, ia mendengarkan tanda-tanda tetapi tidak dapat secara bersama-sama mengungkap makna-mana yang secara acak melekat padanya. Jika kita sekarang bertanya apakah kasus-kasus di dalam gedung konser dan di restoran adalah benar-benar sejajar, seperti yang seharusnya terjadi menurut penjelasan yang berlangsung, jawabannya jelas bahwa mereka tidaklah demikian. Mahasiswa di dalam konser mendengar lagu musik bergerak maju, setiap lagu dengan identitas melodi yang tegas dan berdiri di dalam hubungan bermacam-macam terhadap yang lain, ia tidak mendengar pergerakan yang tidak bermakna dan tidak koheren dari nada-nada yang absen dari arah, tanpa penggerak, dan kaden, atau tanpa aspek teologis. Dia mendengar semua kualitas musik, dan apa yang didengar membuat bermakna bagi dirinya. Apapun masalahnya, ini bukanlah sebuah masalah kesejajaran dengan di mana ia menghadapi pembicaraan berlebihan dalam bahasa Jepang. Di dalam restoran pengalaman auralnya adalah tidak dapat dimengerti secara linguistik, sementara pengalamannya di konser secara musikal adalah koheren. Jadi, ketika kasus-kasus di dalam seni dan bahasa tidak sejajar, penjelasannya, yang menurut tafsiran khusus dari bahasa berlanjut di dalam hubungan dengan tanda-tanda yang terpisah dari makna, tidak akan identik.

Di dalam contoh ketiga, kita bisa mengatakan tentang sejarawan arsitektur, di dalam menjelaskan perpindahan bidangnya, bahwa ia telah sampai pada keputusan melawan kemauannya dengan mengambil cara baru melihat karya-karya di dalam gaya modern. Dia juga telah melihat dengan cara baru karya-karya Renaisan yang di dalam fotografi telah gagal untuk mencengkeram dia. Tidak ada sesuatu yang bermasalah secara konsep di dalam poin terakhir bagi kaum teori analoginya Locke, tetapi apa yang bisa kita katakan dari yang pertama? Masalahnya adalah ini: mahasiswa itu sekarang melihat sesuatu tentang gedung-gedung modern cukup kuat untuk memotivasi dia untuk merubah bidang kajiannya, dan apa yang dilihatnya sekarang ada jelas merupakan satu komponen dari pengalaman estetikanya. Sementara pada model yang disediakan oleh varian Locke tentang analogi bahasa, kita tidak dapat mengakui persepsi baru mahasiswa sebagai salah satu dari pengalaman, karena apa yang kita lihat sekarang sesuatu tentang gedung-gedung, di dalam kontras dengan pelopor Renaisannya, kekurangan.¹⁴ Rasa khusus yang dimunculkan oleh karya-karya tidak diberi kesempatan oleh suatu ungkapan didalam bahasa seni. Hal itu diberi kesempatan, berlawanan dengan teori itu, oleh bukan ungkapan artistik sama sekali. Rasa kekecewaan dengan modernisme tidak dapat muncul di dalam batas ketat dari teori analogi; bukan tanda tanpa makna di sini kita samakan dengan arsitektur yang tidak mungkin dari makna tanpa tanda-tanda. Apa yang dibawa ke permukaan adalah bahwa kita diberi, bersamaan dengan analogi bahasa itu, sebuah definisi bagian-bagian tentang pengalaman estetik sebagai suatu proses membaca tanda-tanda di mana karya itu terdiri dari dan pengalaman tentang rasa yang dihasilkan dari decoding atau membaca. Kasus sekarang ini menghadirkan terhadap teori itu suatu bagian yang tidak bisa dibantah tentang pengalaman estetik di mana sebuah teori tidak mempunyai tempat dan tanpa penjelasan.

Poin yang sedang dibicarakan digemakan di dalam contoh ke empat, di mana si pelancong menemukan dirinya sendiri kerinduan pada suatu periode dahulu dari Holandia yang sebenarnya tidak pernah dialaminya. Di sini yang didapatkan oleh pemirsa dari lukisan sebuah rasa atau citra dari kehidupan di Amsterdam pada saat itu. Mari kita bayangkan seniman itu sedang mencoba

¹⁴ Keberatan tidak dapat dibuat bahwa hal ini sepenuhnya tergantung pada kesalahan dari kritik, yaitu tentang mengkritik sesuatu untuk sesuatu yang bukan, karena hal ini di dalam kasus apapun adalah bagian dari pengalaman mahasiswa itu tentang gedung-gedung yang harus diberikan perhitungan penuh.

untuk menangkap di kanvas jiwa dari masa itu. Dinilai dari kondisi Locke untuk komunikasi yang berhasil, seniman itu telah berhasil: pemirsa itu sedang diliputi oleh rasa itu. Namun, rasa pemirsa tidak dapat dilukiskan tanpa menyebut kerinduannya untuk masa lalu; tentu saja, ini adalah kerinduan paradoks bersamaan dengan nalar yang baru didapatkan dari jiwa jaman yang sedemikian berdampak kepadanya. Jadi, bagaimana kita, lagi-lagi di dalam batas-batas teori analogi, menjelaskan kasus ini? Untuk mengatakan bahwa rasa kerinduan nostalgia semestinya menjadi bagian dari rasa pelukis sebelumnya adalah sangat absurd: tidak mengalami kerinduan terhadap masa-masa itu, dia berada di dalam waktu itu. Namun rasa itu, diilhami di dalam diri pemirsa tetapi tidak berasal dari seniman itu, lagi-lagi hal itu adalah dimensi dari pengalaman estetik pemirsa yang harus diakui oleh teori sukses apapun dari komunikasi artistik dan yang tidak dapat diakui oleh teori ini.

Contoh kelima membawa kesulitan jenis lain untuk dijelaskan. Secara sepintas, kita mungkin ingin mengatakan, bersamaan dengan kaum teori analogi, bahwa keinginan dari pemain biola untuk mempertimbangkan atau memainkan lagu wajib baru yang tidak dihargai tidak dapat dimasukkan sebagai bagian dari komunikasi musikal sedang terjadi; sebaliknya, sebenarnya kemauan itu sedang dalam perjalanan dari dan dengan demikian menghindari komunikasi itu yang jika terjadi sebaliknya akan terjadi. Tetapi dapatkah tuduhan dari ketidak tepatan estetik dibuat dengan keyakinan apapun dari poin keuntungan dari teori analogi? Di sini kita sampai ke masalah skeptis yang selalu muncul: Bagaimana kita memastikan apakah komposer itu bermaksud untuk menulis lagu wajib semacam itu atau tidak, orang mengembangkan teknik tertentu dan juga memberi inspirasi melalui daya tariknya keinginan yang tinggi sedang dimainkan? Masalah urgen adalah bahwa teori itu tidak memberikan kriteria di mana untuk menentukan penyertaan itu atau pengecualian tentang keinginan yang bisa terjadi. Bagaimana batas-batas itu bisa digambarkan di antara apa yang dimasukkan sebagai bagian dari rasa-citranya seniman, dan dengan demikian bagian penting dari pengalaman tentang makna dari karya itu, dan apa yang tidak dimaksudkan? Benar bahwa kasus ini memenuhi syarat-syarat umum dari teori itu, sejauh pendengar mendengar karya itu dan dialami oleh rasa tertentu. Pada pandangan pertama, rasa yang merosot di dalam pendengar muncul sebagai tidak relevan bagi pengalaman estetik, sementara pada pemikiran kedua hal itu muncul mungkin sebagai ilustrasi terbaik dari teori analogi yang sedang dibicarakan. Tetapi teori itu tidak dapat mengatakan

kepada kita yang mana, karena ia tidak memberikan batas-batas tentang maksud signifikan secara estetis. Di dalam konsepsi tentang bahasa kita tidak dapat membedakan pernyataan bermakna dari interupsi yang tidak relevan.

Di dalam contoh terakhir, di mana citra dibawa ke benak dari pengembara di Venesia oleh musik itu, penekanan meningkat dari rasa sampai ke citra sebagai tujuan dari komunikasi artistik. Di sini, orang mendapatkan kasus yang tidak dapat diperdebatkan tentang pembangkitan citra yang dihasilkan dari mendengarkan musik, sementara pada saat yang sama ketidaksesuaian kritis dari citra personal yang intens terhadap apresiasi yang benar dari karya itu menjadi jelas. Citra itu disebabkan oleh karya itu, sehingga mekanisme makna terasa berlangsung, tetapi citra itu bukanlah hasil dari komunikasi. Mereka adalah, berlawanan dengan syarat-syarat Locke tentang komunikasi yang bisa difahami, pribadi terhadap benak dari pendengar, dilekatkan oleh asosiasi atau penonjolan pribadi.

Suatu Leitmotif Wagner, misalnya, bisa mengingatkan citra khusus melalui asosiasi ekstra musikal dan, sebagai cara asosiasi yang dimaksudkan oleh Wagner dan dibagi oleh pendengar itu, teori analogi dapat mengakomodasi hal ini dengan senang. Di dalam contoh terakhir kita, betapapun frasa musikal terasa mendapatkan makna – ingatan penting emosional itu – di dalam ketidakhadiran apa yang disebut Locke “sebuah imposisi voluntary” pada bagian komposer. Benar bahwa makna personal yang telah didapatkan oleh musik itu bisa merupakan minat biografi, tetapi tidak mempunyai relevansi kritis terhadap karya itu. Namun, faktanya tetap bahwa hal ini adalah salah satu cara di mana musik dapat mengasumsikan signifikan, sejenis signifikansi yang mungkin lebih umum dari pada kaum teori dan kritikus ingin mengakuinya. Walaupun kaum teori analogi, karena adanya kombinasi mengejutkan tentang tanda-tanda dan makna tanpa maksud, harus menyatakan bermacam-macam makna artistik yang mungkin, hal itu bisa dipastikan tidak terjadi.

Seseorang mungkin menyisipkan di dalam hal ini bahwa analogi khusus antara seni dan bahasa yang sedang dibicarakan sekarang dipertanyakan sebagai mengandung terlalu banyak muatan. Walaupun mengandung keberatan-keberatan detail sebelumnya, pertahanan seperti ini mungkin mengklaim bahwa analogi itu, secara umum, masih berlaku. Semuanya yang perlu adalah untuk berfikir tentang orang berbicara satu dengan lainnya. Pikirkan apa yang terjadi ketika orang mengerti sebuah kata: hal yang sama terjadi ketika mereka mengerti suatu karya. Dengan keberatan yang membingungkan di dalam benak inilah bahwa kita harus kembali ke

komentar-komentar yang dibuat oleh Wittgenstein tentang mengalami makna kata.

Mengalami Makna di dalam Kata dan Karya

Tidak dapat dipungkiri bahwa analogi antara bahasa dan seni memperkuat keyakinan bahwa kita mengalami makna suatu karya seni seperti halnya kita mengalami makna dari sebuah kata. Benar bahwa frase “mengalami makna dari sebuah kata” tidak mempunyai aplikasi yang segera muncul di dalam benak, tetapi hal itu jelas, dengan anggapan Locke di dalam filsafat bahasa di mana jenis yang dipercaya kaum teori, bahwa jawaban terhadap pertanyaan apapun tentang makna di dalam bahasa akan perlu melibatkan rujukan terhadap pengalaman mental. Di dalam pandangan itu sebuah makna adalah pengalaman mental, sehingga jika seni mempunyai makna hal itu juga harus menyebabkan pengalaman mental.

Kaum teori analogi, yang keberatan dengan teka-teki yang lebih detil tentang analogi seni-bahasa di atas, ingin menjelaskan seni persis dengan cara seperti ini. Hal itu sangat jelas: kita melihat atau mendengar karya seni dan darinya mendapatkan apa maknanya, seperti halnya ketika kita mendengarkan kata-kata yang diucapkan dan mengalami maknanya. Tidak ada sesuatu yang lebih sederhana. Tetapi apakah sesederhana atau bisa sesederhana itu? Di sini sifat menonjol dari teori itu adalah bahwa pengalaman kita tentang kata atau tentang karya seni terjadi di atas atau di luar kata-kata akustikal atau karya material. Kita tahu bahwa, bagi kaum teori analogi, mengerti sebuah kata adalah proses dalam atau kejadian dalam yang mengikuti proses mendengarkannya, seperti halnya pengalaman estetik adalah sebuah proses dalam yang sejajar yang mengikuti proses melihat, mendengarkan, atau membaca karya apapun. Jadi sekarang pertanyaan yang dihadapi kaum teori analogi adalah: Bagaimana kita mengelompokkan pengalaman itu dan bagaimana hal itu bisa diisolasi dan diidentifikasi untuk menjelaskan dengan lebih bisa difahami.

Marilah kita lihat berapa kasus di mana pandangan-pandangan kita tentang sebuah kata dan maknanya terasa mempunyai beberapa aplikasi terhadap pertanyaan yang sulit ini. Pertama, ada sebuah pemahaman di mana sebuah kata bisa dirasakan “sesuai” maknanya. Wittgenstein, di dalam membicarakan pengalaman tentang proses mengerti di dalam bahasa, memberikan contoh tentang seseorang mengatakan, “Saya merasa sepertinya nama “Schubert”

sesuai dengan karya-karya Schubert dan wajah Schubert.”¹⁵ Dapatkah orang bergerak maju dari poin ini, di mana terdapat cahaya redup tentang nalar terhadap pengertian tentang mengalami makna kata “Schubert,” kepada pengertian penuh yang kita cari? Dengan hanya satu baris samar nalar tentang kesesuaian sebuah nama terhadap wajah dan badan dari karya musikal, kaum teori analogi mungkin menahan contoh itu dan menggunakannya untuk membantu pandangan Locke-Ducasse. Tentu saja, kaum teori itu mungkin mengklaim bahwa hal itu menunjukkan secara pasti apa yang diinginkan, yaitu, bahwa pengalaman tentang sebuah kata – maknanya – telah diasosiasikan di dalam banyak contoh-contoh yang lalu dengan tandanya. “Schubert” dan sekarang kita, sebagai pembicara yang dapat difahami dan pendengar yang dimengerti, berada di dalam posisi untuk mengalami kesesuaian itu. Namun, bila pernyataan Wittgenstein diperiksa lebih penuh dan dibicarakan di dalam hubungan dengan kata-kata lain yang berhubungan, kebingungan lebih terdapat di dalam konsepsi tentang makna ini dapat diungkap. Kita harus bertanya, di dalam konteks apa nama “Schubert” akan mempunyai nalar seperti itu tentang kesesuaian?

Bayangkan bahwa di dalam seminar musikologi kita menghadiri sebuah makalah dengan judul “Beethoven dan Schubert.” Ketika kita sampai di ruang seminar, acaranya ditunda. Akhirnya seseorang datang tergesa-gesa ke dalam ruangan dengan membawa makalah, dan kita kembali ke tempat untuk mendengarkannya. Namun, ternyata bahwa pengarangnya tidak dapat datang, dan makalah itu akan dibacakan oleh asisten penelitiannya yang, walaupun seorang pembicara yang baik, tidak tahu apapun tentang Beethoven dan Schubert. Dia meminta maaf, dengan mengatakan bahwa ia baru saja menyelesaikan makalah pada saat itu, dengan membawa kopi tulisan tangan dari naskah yang diberikan kepadanya dari teman pemakalah pagi itu juga. Tanpa sepengetahuannya, teman itu, yang terkenal jahat dengan candaannya, membalik nama komposer sepanjang makalah itu, hanya meninggalkan yang benar di baris paling akhir. Asisten itu mulai dengan, “Beethoven muda mengagum ahli musik di Wina, dan diancam oleh dia. Ketika Beethoven menulis, misalnya, ‘The Trout,’ dia ...” Setiap orang di ruangan menderita karena suaranya yang menggelegar dan, tersembuhkan dari terkejut, menyadari apa yang terjadi. Para pendengar dengan sopan menyelesaikan,

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, edisi ketiga, terjemahan G.E.M. Anscombe (New York: MacMillan, 1958), halaman 215. Di sini saya mengikuti arahan yang disarankan di dalam makalah Lewis “Wittgenstein dalam Kata dan Music.”

dengan tanpa sedikit gemerisik, menyeret, dan berbisik, mendengar "Schubert" sebagai "Beethoven" dan sebaliknya. Cuplikan lagu yang dikenal dan dicintai sebagai karya Schubert dimainkan oleh asisten itu dan dibicarakan dengan keajaman kritis dan analitis tetapi dengan nama Beethoven. Akhirnya, pada kesimpulan paper itu, nama-nama itu terdengar di tempat yang benar. Ketika asisten peneliti itu membaca, "Dan, sebagai kesimpulan, dapat dikatakan bahwa 'Trout' susunan Schubert telah ...," dia bertanya-tanya dengan ragu mengapa audience melakukan mendesah tiba-tiba tanda terobati.

Sekarang, apakah ini adalah kasus mengalami makna sebuah kata di mana tanda dan makna "sesuai"? Kaum teori analogi akan menjawab dengan tegas, setelah mendengar kelegaan kolektif sebagai bukti luar dari pengalaman dalam. Dapatkah suara dari audience membantu interpretasi semacam itu? Pertama di antara banyak masalah dengan contoh itu adalah bahwa hal itu adalah sangat tidak biasa, jika bukannya kasus yang tidak mungkin. Kasus itu dilihat dan difahami hanya di dalam kontras serius untuk kasus yang normal di mana "Schubert" berarti Schubert, dan analogi itu dianggap berada di dalam kasus yang normal. Lalu apakah kita mengalami hal yang sama makna-makna dari kata-kata lain di dalam makalah itu di dalam seminar musikologi di mana nama-nama dinyatakan benar di dalam urutannya? Tidak ada pengalaman berhubungan terjadi di sana; hal itu hanyalah jelas secara fenomenologi bahwa tidak ada suatu nalar berkelanjutan atau pengalaman kesesuaian linguistik. Keberatan kedua dan lebih penting adalah bahwa, di dalam minat untuk memberikan isi terhadap analogi itu, kasus itu harus dapat diidentifikasi sebagai satu dari mengalami makna dari sebuah kata. Hal itu bukanlah, untuk alasan bahwa penjelasan yang muncul di dalam kasus ini, yaitu, "Bagaimanapun nama-nama itu dipertukarkan," sama sekali tidak berarti pembuktian pertama sama terhadap "Dia menukar makna-makna dari kata-kata itu." Jadi hal itu akan membutuhkan argumen terpisah dan lanjutan untuk menunjukkan bahwa kita di sini sedang membicarakan tentang makna, di mana makna difahami sebagai suatu entitas mental. Hal ini mengarahkan kepada masalah ketiga, yang berkenaan dengan perbedaan antara suatu kata dan maknanya. Jelas bahwa kita mempunyai entitas yang dapat dipisahkan tentang sifat ontologi yang berbeda? Jika isu pokok tidak jelas, lalu kekuatan dari analogi khusus ini antara bahasa dan seni menjadi sangat dilemahkan.

Wittgenstein menulis:

“Kata falls,” orang cenderung untuk menjelaskan, “ke dalam cetakan dari benak saya yang lama mempersiapkan untuk itu.” Tetapi karena saya tidak menerima kata dan cetakan itu, kiasan dari kesesuaian kata tidak dapat menyinggung terhadap suatu pengalaman tentang membandingkan bentuk bundar dan padat sebelum keduanya disesuaikan bersama, tetapi adalah terhadap suatu pengalaman tentang melihat bentuk padat yang ditekankan oleh latar belakang khusus.¹⁶

Apakah signifikansi dari pernyataan samar ini untuk masalah kita tentang pengalaman tentang makna? Pertama, “cetakan” harus berhubungan dengan pikiran-pikiran orang banyak tentang Schubert, tetapi secara independen tentang nama “Schuber.” Yaitu, tidak hanya tentang suatu nama, tetapi tentang keseluruhan konstelasi tentang pikiran-pikiran, tanpa nama: semua yang kita tahu, pikirkan, dan rasakan tentang Schubert. Kedua, yang “keras” berhubungan dengan nama atau tanda “Schubert,” atau, lebih tepatnya, “S-c-h-u-b-e-r-t,” yang dipertimbangkan di dalam isolasi dari apapun dan semua pemikiran tentang Schubert. Kesimpulan Wittgenstein adalah bahwa pemisahan tidak dapat digambarkan secara jelas, kecenderungan yang kita rasakan adalah tentang ketidak koherenan, tidak mungkin untuk “menerima keduanya kata dan cetakan” dalam isolasi dari satu dengan yang lain. Bagaimana kaum teori analogi mengajak kita mengatakan Schubert ke dalam benak tanpa mengatakan “Schubert”? hal itu mungkin bisa dilakukan di dalam versi musikologi dari suatu permainan sandiwara, tapi tentu saja di sini kaum teori itu masih mengoperasikan dengan tanda-tanda. Untuk membuat perbedaan itu baik, kaum teori itu harus dapat berpikir tentang Schubert (cetakan) tanpa memikirkan “Schubert” (yang keras). Pengurangan konseptual ini tidak dapat berdampak. Ketika kita berfikir tentang seorang laki-laki dan namanya, “bentuk kerasnya ditekankan oleh suatu latar belakang khusus” – kata-kata yang awalnya menyarankan kemungkinan untuk sebuah pemisahan yang menyelidiki berikutnya menyatakan tidak mungkin. Jadi, arah sekarang dari tujuan kita tentang pengalaman dari makna sebuah kata tidak dapat membantu kita memahami makna dari sebuah karya seni, tetapi menyajikan kebingungan lain di dalam pandangan bahasa di mana versi dari analogi seni-bahasa semacam itu terletak. Kita belum dapat pengalaman di dalam bahasa di mana pengalaman dari makna dalam seni dapat diperbandingkan.

¹⁶ Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, halaman 170.

Jika pengurangan konseptual tidak memungkinkan, mungkin penambahan, di mana tanda dan pengalaman mental keduanya hadir, akan lebih baik. Adalah jelas bahwa kondisi-kondisi yang diperlukan untuk “ketandaan” telah dibangun oleh teori analogi yang sedang dibicarakan. Tanda harus berlaku secara acak, mempunyai dalam dirinya dan tentang dirinya sendiri tidak mempunyai makna intrinsik. Pada dirinya sendiri, mereka adalah letupan suara yang tidak mempunyai arti¹⁷ dan hanya melalui penambahan dari atau

¹⁷ Lihat, misalnya, perkembangan teori Searle ini di dalam *Speech Act* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), khususnya halaman 16-21, di mana “kebisingan atau tanda di atas secarik kertas” yang merupakan contoh dari komunikasi bahasa dibedakan dari gejala non-linguistik dengan adanya sifat “menghasilkan maksud-maksud tertentu” (halaman 16). Di dalam hal sifat acak dari tanda-tanda, pertimbangkan kasus Wittgenstein tentang pengulangan kata-kata secara terus menerus sehingga orang merasa bahwa “kata itu kehilangan makna dan menjadi sebuah bunyi saja” (*Philosophical Investigations*, halaman 214). Pada pengulangan duapuluh atau tiga puluh kali secara cepat dari kata “beagle,” misalnya, kata itu menjadi bersuara seperti sepasang suku kata yang tidak berarti, kata itu benar-benar merupakan suara saja. Dalam menjawab pertanyaan itu “Apakah anjing kesukaanmu”, hal itu rasanya kembali ke tempat, nuansa tidak bermaknanya menghilang, pada pendengaran kedua dari kata itu di dalam konteks kita tidak dapat lagi mendengar suara tidak bermaknanya. Apakah contoh ini mengungkap sifat pokok acaknya dari tanda itu? Siapapun penyokong teori yang dibicarakan di sini secara premature akan menjawab dengan ya. Melalui pengulangan, hal itu akan diklaim, jalinan itu akan diarahkan antara tanda dan maknanya, makna penyerta itu dari belakang tanda itu, dan kontekstualisasi kembali dari kata itu membawa dua elemen itu kembali bersama-sama. Dan tentu saja karya seni dan maknanya akan ditafsirkan secara tidak terpisah. Sebenarnya, hal itu hanya terasa jelas bahwa dua komponen itu, tanda dan makna acak, telah digabungkan pada saat penggunaannya. Jika tanda itu didefinisikan sebagai tidak punya kehidupan dan secara intrinsik tidak bermakna, dan jika kehidupan itu diberikan dengan makna yang diasosiasikan, lalu letupan akustik yang tidak hidup harus hadir sebagai paruh dari keseluruhan – kombinasi dari tanda dan makna – muncul kembali di dalam konteks. Tetapi adalah persis udara dari nonsensikal dari “beagle” yang telah meredup, dan bersamaan dengannya tanda pengidentifikasian dari kehadiran tanda yang acak. Sepanjang kata itu didefinisikan sebagai sebuah bahan termasuk tanda acak sebagai mempunyai fisik dari makna mental itu, dan selama udara sifat acak dengan jelas tidak hadir di dalam pelaksanaan nyata dari kata itu, lalu konsepsi tentang bahasa di sini menyediakan sebagai dasar analogi bagi makna artistik menghindari pemahaman. Secara singkat, jika kita mempunyai kata itu yang kita mengertinya di dalam konteks, kita tidak mempunyai tandanya (kebisingan atau letupan akustik), dan sebaliknya. Jika kita tidak dapat mengungkapkan apa yang berkurang dengan pengulangan, atau apa yang ditambahkan dengan mengkontekstualisasikan kembali, lalu kita akhirnya mempunyai sangat kecil di dalam cara dari dasar suatu analogi bagi pemaaman tentang makna artistik.

Walaupun ini bukanlah tempat untuk membicarakan hal itu secara panjang lebar, saya mencatat di dalam sepintas bahwa hal ini secara khusus (juga di dalam karya Wittgenstein akhir tentang salah perumusan dari masalah makna linguistik dalam hubungan dengan tanda

hubungan dengan komponen mental bahwa mereka bisa mendapatkan makna. Kaum teori analogi bisa menegaskan bahwa setidaknya kondisi-kondisi minimal ini bagi persoalan tanda telah ditemukan dan dengan demikian teori komunikasi di dalam hal ini mempunyai aplikasi.

Seorang pemilik bank bernama A.E. Kellog bertemu dengan peminjam uang yang dikenalnya dan ia setuju untuk memberikan pinjaman uang. Peminjam yang baik hati mengatakan, "Well, A.E, I owe you." Hari itu juga sorenya di dalam suatu pelajaran menyanyi, seorang guru bertanya suara-suara huruf hidup mana yang akan digunakan oleh peminjam, dan teman saya menjawab, "Well, A.E.I.O.U." Kasus itu menjadi perhatian kaum teori itu karena hal itu menunjukkan bahwa tanda-tanda diasosiasikan secara acak dengan makna. Orang ini, ia akan mengklaim, mengatakan hal yang sama di dalam kedua kasus itu tetapi bermaksud untuk benda-benda berbeda, yaitu, ia menggunakan tanda tidak bermakna yang sama secara intrinsik tetapi, sebagai suatu kemungkinan yang disengaja, menempelkannya untuk ide-ide yang berbeda. Namun, klaim ini sebenarnya tidak dapat dipertahankan jika tidak berseteru terhadap poin kaum teori analogi yang ingin dibuatnya. Untuk memberi isi terhadap model penambahan dari tanda dan makna, kita akan perlu memelihara nalar dari sifat acak sebagai komponen yang ditambahkan kepada yang mempunyai dari signifikansi, makna mental yang ditempelkan. Tentu saja tidak ada nalar di mana apa yang dikatakan oleh peminjam di dalam kasus manapun adalah bersifat acak atau secara fundamental tidak bermakna. Hal itu muncul bahwa ketika kita mempunyai orang berkata di dalam konteks kita mempunyai ketidak hadirannya agak nyata dari tanda-tanda linguistik; kondisi yang diperlukan bagi sifat acak dari persoalan tanda dengan demikian tidak berarti telah terpenuhi.

Namun, kaum teori itu bisa saja beralasan bahwa, dengan mengesampingkan keadaan soal acak tentang tanda-tanda, kita sebenarnya mencari pengalaman tentang makna, dan bahwa hal ini dipertunjukkan oleh fakta bahwa kita dapat mengambil kata itu dengan satu atau lainnya: akhirnya hal ini cukup untuk meletakkan analogi seni-bahasa pada landasan yang kuat. Kaum teori itu bisa

dan kehidupannya) secara signifikan mengurangi nilai penjelasan dari estetika semiotik. Untuk landasan linguistik tentang arah ini, lihat *Semiotics: An Introductory Anthology*, editor Robert E. Innis (Bloomington: Indiana University Press, 1985), khususnya halaman 24-27, di mana klaim Ferdinand de Saussure bahwa kata, tanda "linguistik," tidak "mempersatukan" benda dengan nama, tetapi sebuah konsep dan sebuah suara-citra bersamaan dengan keyakinannya di dalam "penggabungan dari dua komponen."

saja mengingatkan kita tentang pernyataan Wittgenstein: "Anda dapat mengatakan kata "march" pada dirimu sendiri dan bermaksud pada satu saat sebagai kata suruhan dan pada saat lain sebagai nama dari suatu bulan."¹⁸

Namun, persisi setelah kata-kata ini, Wittgenstein menambahkan, "Sekarang katakan "March!" – dan kemudian "March no further! - Apakah pengalaman yang sama mengikuti kata itu untuk kedua hal itu – apakah anda yakin?"¹⁹ Di sini kita sampai pada masalah akhir dengan ide pengalaman tentang makna yang terletak di dalam hati dari analogi ini. Jelas bahwa "Marh" berarti sama di dalam kedua kasus itu; tidak ada kebingungan di sini antara suatu komando militer dengan nama sebuah bulan. Tetapi pengalaman yang mengikuti pendengaran dari kasus-kasus yang berbeda itu jelas mengacu pada hal yang berbeda. Di sini apa yang harus diidentifikasi sebagai tanda yang sama, dengan makna yang sama, menyebabkan pengalaman yang berbeda. Hal ini tentu saja menyiratkan bahwa pengalaman tentang kata itu, yang harus dideskripsikan, dan dunia makna, tidaklah identik. Tetapi makna-makna itulah yang diduga dialami oleh penerimanya. Jadi walaupun kita tidak menempatkan suatu pengalaman yang menempel pada kata-kata, kita masih belum menempatkan pengalaman tentang makna.

Di tempat lain Wittgenstein menulis, "Tanyakan pada diri sendiri: 'Ketika saya mengatakan "Berikan kepada saya apel dan pear, dan tinggalkan ruangan itu," apakah saya mempunyai rasa sama ketika saya mengucapkan dua kata 'dan'?'²⁰ Sebagai pembicara yang fasih pada model Locke kita harus, tentu saja, mempunyai rasa yang sama yang terasosiasikan di dalam setiap kasus dengan tanda "dan," yang akan diikuti dengan decoding tentang rasa itu oleh pendengarnya. Namun, jika kita mengkonsultasikan lagi pengalaman, jelas bahwa prediksi teroris ini tidak dipenuhi oleh praktek bahasa.

Untuk membuat poin ini lebih jelas, bayangkan kita bertugas untuk menjaga satu kelompok anak-anak yang telah membuat kekaryaan mereka untuk es krim sangat jelas. Dengan minat khususnya di dalam benaknya mereka mencari jadwal untuk kegiatan siang. Mereka dijawab, "Kita akan pergi ke kota ... dan singgah ke tempat permainan, ... dan pergi ke taman, ... dan kemudian beli es krim." "Dan membeli es krim!" mereka semua dengan semangat

¹⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, halaman 215.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, halaman 79.

mengulangi untuk yang lain. Setiap “dan” tentu berbeda. Ada sesuatu sangat mirip sebuah krescendo, atau membangun sebuah ketegangan, melalui progresinya. Lebih lagi, kata “dan” yang diulangi anak-anak semuanya tidak seperti yang membentuk kresendo. Hal ini tidak mungkin di dalam batasan ketat tentang teori yang sedang dibicarakan. Kaum teori di sini tidak dapat mengakomodasi kasus-kasus semacam ini tanpa mengatakan bahwa oleh karena pengalaman dari setiap “dan” adalah berbeda, setiap kasus itu sebenarnya, berlawanan dengan penampilannya, kata berbeda dengan makna berbeda. Kesimpulan ini jelas absurd, bagi semua perbedaannya, mereka bukanlah kata-kata berbeda. Untuk maknanya, orang tidak begitu tahu apa yang harus dikatakan, karena sampai saat ini tidak ada yang dapat dijawab dengan pasti untuk nama “makna” telah ditempatkan; hal itu tentu tidak terhubung terhadap jenis pengalaman yang kita bisa mengidentifikasikannya.

Kita akhirnya bisa mencapai kesimpulan tentang varian dari analogi –seni-bahasa khusus ini. Di dalam konstruksi bahasa..., tidak ada pada dirinya bisa dispesifikasi sebagai objek yang diduga dipindah di dalam komunikasi bahasa melalui mekanisme makna yang telah kita bicarakan: kita belum bisa menemukan suatu makna bahasa di mana makna dari suatu karya seni ada sebagai sebuah analogi. Target yang sulit difahami dari banyak teori estetik dan kritik adalah, ketika dibentuk pada alasan Locke, sebuah entitas mitis yang dilahirkan dari suatu analogi yang menyesatkan. Pertanyaan tentang apakah makna dari karya seni, di mana “makna” membawa analogi tersirat dengan bahasa dan di mana pada gilirannya bahasa menyiratkan suatu keterpisahan pokok dari makna dari material, adalah suatu pertanyaan yang harus diperlakukan dengan sangat hati-hati. Jika sebuah entitas dari sifat metafisik yang didefinisikan dengan tidak baik dianggap ada sebagai makna sebuah karya, pembicaraan estetik tidak akan berlanjut dengan garis-garis fundamental: dari pada bertanya apa yang kita maksud dengan “makna” artistik, kita lebih baik bertanya pendekatan kritis apa yang bisa menangkap makna itu. Hal itu, dan seharusnya menjadi, kebenaran yang tidak dapat disangkal bahwa seni mempunyai makna, dan sama tidak dapat disangkalnya bahwa seni mengungkapkan aspek ekspresif, dan penegasan bahwa seni adalah bahasa dari emosi, di mana bahasa dijelaskan di dalam hubungan yang dipertimbangkan di sini, menyembunyikan kesalahan lembut di dalam kebenaran yang tidak terucapkan. Di dalam pengertiannya yang paling umum bahasa tentunya merupakan aktifitas disengaja, dan di dalam hal ini bahasa menyerupai seni. Jadi kita kembali ke pembicaraan intensional di dalam tiga bab berikut.

BAB IV

Maksud Artistik dan Citra Mental

Di dalam suatu bagian di dalam *Philosophical Investigations*, Wittgenstein menyatakan bahwa “jelas bahwa seseorang bisa ingin berbicara tanpa berkata. Seperti halnya orang dapat ingin menari tanpa melakukannya. Dan ketika kita berfikir tentang hal ini, kita meraba citra tentang menari, berkata, dan sebagainya.¹ Jika kita melanjutkan kutipan Wittgenstein dengan menambahkan “melukis, menyusun musik, memahat, menulis puisi, membuat desain, dan sebagainya, kita menempatkan diri sendiri pada masalah lain yang problematik, tetapi mempunyai potensi bisa menjelaskan, dalam persimpangan antara filsafat bahasa dan teori estetika.

Objek Intensional yang diduga

Ketika kita berfikir tentang maksud estetika dan kreasi estetika rasanya hampir tidak dapat dihindari – seperti di dalam kasus kesejajaran linguistik – untuk memohon pada beberapa poin citra dari karya yang telah ada. Mengapa hal ini seharusnya menjadi kasus? Mungkin kita mulai dengan berpikir tentang suatu karya seni khusus seperti *Les Femmes d'Alger* karya Picasso. Berikutnya kita merefleksikan bahwa, supaya karya itu bisa ada, senimannya harus mempunyai keinginan untuk melukis karya itu. Kita lalu di dalam posisi untuk meniru secara mental dunia fisik dari karya seni dengan menambahkan kepada benak dari kreatornya karya mental yang ada sebelum, dan yang menyebabkan, perwujudan fisiknya. Asumsi apa yang melandasi kemajuan pemikiran dan membuatnya terasa, dari perspektif khusus ini, tidak dapat dihindari?

Saya kira pertanyaan ini dapat dijawab dengan menjelaskan apa yang terlibat di dalam ide tentang keinginan, misalnya, untuk membuat lukisan. Berkeinginan, di dalam hubungan dengan kreasi karya seni, terasa memerlukan beberapa rujukan terhadap suatu citra yang mendahului, karena citra ini bertindak sebagai objek dari keinginan itu: citra itulah yang memberikan keinginan itu bisa dimengerti. Kita tidak dapat mengerti: “Saya berkeinginan, tetapi tidak ada sesuatu yang saya inginkan” atau “Saya

¹ *Philosophical Investigations*, edisi ketiga, terjemahan G.E.M. Anscombe (New York: MacMillan, 1958, bagian 338).

berkeinginan, tetapi yang saya inginkan tidak ada." Ini adalah contoh-contoh yang tidak bermakna persis karena keinginan menjangkau, bukan kepada sesuatu yang tidak diketahui, yang bisa difahami, tetapi sesuatu yang tidak ada sama sekali. Lebih langsung, keinginan mempunyai suatu hubungan konseptual dengan objeknya. Namun, mengapa seharusnya objek dari keinginan diterima, mungkin dengan tidak dengan sengaja, di dalam cara yang paling sederhana, yaitu sebuah perwujudan mental atau citra tentang lukisan yang sudah dibuat itu sendiri? Satu penjelasan tentang hal ini adalah bahwa konsep ingin dianggap sebagai unit, sehingga semua kasus, bahkan yang sangat kompleks sekalipun seperti menginginkan atau memaksudkan di dalam seni, di beri model pada kasus yang sangat sederhana, seperti misalnya, menginginkan sebuah buah persik. Jika ide tentang keinginan dikurangi dan disatukan dengan cara ini, pandangan bahwa citra seni mendahului objek seni menjadi bisa dipercaya jika orang merenungkannya. Ketika kita melihat buah persik di pasar dan kita menginginkannya, keinginan itu ditujukan kepada objek yang telah ada sebelumnya. Namun, pada kasus seniman bukanlah seperti contoh itu; seniman adalah pencipta dari objek itu. Karya seni tidak ada sebelum keinginan seperti pada buah persik ada lebih dahulu, sebelum kita melihatnya. Tetapi keduanya tidak dapat ditolak merupakan kasus-kasus ingin dan jika, lagi-lagi, kemungkinan dari satu objek perlu untuk pemahaman tentang keinginan, lalu karya itu harus, di dalam satu pengertian, ada. Kalau karya itu tidak ada secara fisik, seperti yang tidak terjadi pada kasus menginginkan atau bermaksud untuk mencipta, lalu, alasan itu menyimpulkan, karya itu harus ada hanya dengan cara yang bisa ada yaitu secara mental.²

² Ada suatu potensi keraguan di sini tentang contoh dari menginginkan buah persik. Kita mungkin saja menginginkan buah persik tertentu di hadapan kita di pasar sekarang, dan ingin benda yang ada sebelumnya, atau kita mungkin, terpisah dari buah persik manapun, menginginkan sebuah persik yang matang dan manis. Tentu saja, di dalam contoh terakhir hal itu tidak bisa terjadi bahwa ada sebuah persik yang memenuhi deskripsi ini dari kebenaran fisik bahwa kita ingin sebuah peach, juga tidak berlaku bahwa ada buah persik imajiner yang diartikulasikan dengan lengkap dan detail. Semua yang mengikuti adalah apa yang kita inginkan sudah menyiratkan – bahwa kita menginginkan sebuah persik sesuai dengan deskripsi itu. Sekarang bayangkan bahwa seorang seniman ingin melukis portrait dari Jones dengan minyak. Deskripsi ini "portrait tentang Jones dengan minyak" tidak menyiratkan banyak hal, yaitu, hal itu mengungkapkan sebuah jenis representasi dari portrait, medium khusus untuk representasi itu, dan sebagainya. Jadi si seniman dapat menginginkan melukis sebuah portrait tentang Jones yang analog dengan menginginkan buah peach dengan memenuhi deskripsi "matang dan manis," yaitu, seniman itu bisa jadi menyediakan cat, kuas, kanvas, mengatur lampu, dan sebagainya, tetapi tanpa kebenaran psikologi tentang kehadiran

Pandangan ini tidak perlu berjuang dengan ketidakjelasan relatif tanpa eksponen yang dapat dibedakan. Di dalam perkembangan argumennya yang terkenal Anselm mengatakan, "Ketika seorang pelukis memikirkan sebelumnya apa yang akan dilukis, ia telah mempunyai hal itu di dalam pengertiannya."³ Albert merujuk pada "'pelukis itu ... (yang) dapat mewujudkan dengan tangannya apa yang telah difahami di dalam benaknya."⁴ Contoh lebih awal tentang pandangan maksud-sebagai-citra di dalam seni dan bahasa dapat ditemukan di dalam filosof Pythagorean Archytas, yang berpendapat, seperti dilaporkan A.C. Crombie, "bahwa manusia pertama harus menerima di dalam benaknya apa yang ingin dijelaskan, dan apa yang ingin dibuatnya atau ingin dikerjakannya."⁵ Di dalam *De architectura* karya Vitruvius kita membaca tentang seniman yang ingin "menaruh dalam praktek melalui keinginan yang membara untuk menghasilkan karya yang bisa dinikmati dengan tangannya sendiri yang telah mereka pikirkan di dalam benaknya."⁶ Durer menegaskan bahwa "pelukis yang baik di dalam angan-angannya penuh dengan tokoh-tokoh,"⁷ dan kita juga tahu tentang pernyataan Leonardo yang diulang-ulang bahwa "seni harus dimulai di dalam benak sebelum hal itu bisa

"seniman ingin" ini yang menyiratkan adanya objek imajiner dari portrait yang sudah jadi di dalam benak seniman itu. Singkatnya, fakta psikologis tentang keinginan pada dirinya sendiri tidak pada dirinya sendiri tidak menegaskan kesetujuan dari idealisme estetik. Lebih lagi, bahkan penyelidikan terhadap konsep ingin menunjukkan bahwa hal itu bukanlah sebuah gejala yang menyatu, dan dengan demikian keinginan non-artistik tentang keinginan pada dirinya bukanlah pengalaman yang satu dan dapat diidentifikasi yang dapat memberikan model yang jelas dan tetap bagi keinginan artistik. Untuk menempatkan hal itu secara linguistic, "ingin" bukanlah kata yang mendapatkan maknanya melalui rujukan terhadap suatu gejala mental tunggal.

³ Anselm. Proslogio, bab 2, cetak ulang dalam *The Existence of God*, editor John Hick (New York: MacMillan, 1964), halamn 26.

⁴ Leon Battista Alberti, *On Painting and Sculpture*, editor dan terjemahan Cecil Grayson (London: Phaidon Press, 1972), halaman 58, dikutip dalam A.C. Crombie, "Science and the Arts in the Renaissance: The Search for Truth and Certainty, Old and New," *History of Science* 18 (1980): 233-46, kutipan ini halaman 233.

⁵ Lihat Crombie, "Science and the Arts," halaman 237.

⁶ Ibid.

⁷ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Durer* (Princeton: Princeton University Press, 1955), halaman 252-53.

mengungkapkannya melalui tangannya.”⁸ Seharusnya tidak dilakukan bahwa seseorang berpikir ide ini mati awal. Andre Breton mengklaim bahwa “karya seni plastik ... akan mengacu pada model interior atau jika tidak tidak akan nada.”⁹ Keyakinan bahwa karya seni visual adalah perwujudan luar dari citra mental dapat juga ditemukan dengan mudah di dalam kritik seni; tentu saja, orang dapat melihatnya dengan lugas dibalik kritik klise “yang diterima dan diwujudkan dengan cerdas,” di mana dua istilah ini dianggap bukanlah merupakan temporal tetapi juga secara ontologisme merupakan gejala yang berbeda, hal yang melibatkan impian mental dan perwujudan fisik dari yang lain.

Pandangan citra di dalam bahasa dikelompokkan secara singkat oleh lawan bicaranya Wittgenstein di dalam bagian yang mendahului kutipan di atas: “Tetapi tidakkah saya bermaksud seluruh susunan kalimat (misalnya) dari awalnya? Jadi hal itu pasti sudah ada di dalam benak saya sebelum saya mengucapkannya secara keras!”¹⁰ Lalu pendapat tentang pandangan inilah, di dalam bentuk estetik, dan makna yang mengikutinya bahwa benda tidak dapat sebaliknya, yang harus dibicarakan sekarang.

Marilah kita bayangkan sebuah kasus di mana pertanyaan tentang hubungan antara maksud dan karya yang diselesaikan terasa diundang secara alami. Arsitek *Tower of Pisa* mempunyai ketenaran yang tidak biasa. Karyanya dikagumi; tetapi kita tidak akan tahu tentang dirinya atau tentang karyanya

⁸ Leonardo da Vinci, *Treatise of Painting*. Codex Urbinas Latinus 1270, terjemahan A.P. McMahon (Princeton: Princeton University Press, 1956), halaman 35, dikutip dalam Crombie, “Science and the Arts,” halaman 238.

⁹ Andre Breton, *What is Surrealism?* Terjemahan David Gascoyne (London: Faber and Faber, 1936), dicetak ulang di *Theories of Modern Art*, editor Herschel B. Chipp (Berkeley: University of California Press, 1968), halaman 406. Di sini saya hanya mengutip secara singkat beberapa contoh menonjol tentang pandangan ini; satu sumber dari banyak kasus berikutnya adalah Erwin Panofsky, *Idea: A Concept of Art Theory* (1924), terjemahan Joseph J.S. Peake (New York: Harper and Row, 1968). Sebagai contoh adalah Cicero, dengan pengaruh dari Doktrin Plato tentang Bentuk, menegaskan bahwa Phidias, “ketika dia menciptakan Zeus dan Athenanya, tidak melihat manusia yang dapat ditirukannya, tetapi di dalam benaknya hidup pandangan agung tentang keindahan, di sini ia menentukan perhatiannya, dan menurut kesukaannya dia mengarahkan seninya dengan tangannya.” Menggunakan konsepsi Cicero tentang kreatifitas artistik, Panofsky menyatakan bahwa di dalam benak seniman sendiri terdapat prototipe bersinar tentang keindahan di mana ia, sebagai seorang pencipta, dapat mengatur mata dalamnya” (halaman 12-13).

¹⁰ Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, bagian 337, lihat juga bagian 334.

kalau tidak karena suatu aspek tentang tower yang sama sekali tidak dimaksudkan. Ketika benda itu berdiri, ketenarannya terletak pada kesalahannya; ia adalah penerima dari sejenis keberuntungan estetik. Kita bisa menganggap bahwa menara itu memenuhi maksudnya dalam hubungan dengan jenis khusus dan penempatan dari kolom dan capitals, jumlah cerita, dan sebagainya, tetapi tentu saja cara di mana menara itu berdiri yang merupakan minat, dan hal ini jelas bukan bagian dari skema dan disain yang dimaksudkan.

Karya arsitektur ini muncul untuk memberikan contoh di mana kita dapat membicarakan secara koheren ciptaan seniman di dalam kategori tentang pikiran dan benda dengan lebih tegas, khususnya (1) maksudnya, di mana dia adalah merupakan satu-satunya pemilik, dan (2) karya yang dapat diamati oleh publik, yang bisa jadi atau tidak memenuhi atau mewujudkan maksud itu. Di dalam hal ini kita dapat menentukan, kalau kita harus memasang daftar panjang tentang sifat-sifat karya seni, yaitu, pemilihan batu, penampilannya yang khusus, dan sebagainya, yang dimiliki kategori setiap sifatnya. Tentu saja cara bersandarlah, aspek yang paling menonjol dari karya itu, yang tidak dimaksudkan demikian.

Konsepsi dualistik maksud-ke dalam-karya tentang kreasi artistik memproyeksikan diri sendiri kepada sejumlah beberapa contoh lain. Misalnya, kita dapat pergi untuk mendengarkan seorang pianis berimprovisasi dan mengagumi kemampuannya, ketika seorang akan mengatakan dengan pengaruh dari konsep intensionalis, untuk memainkan apa saja yang dia pikirkan, secara spontan dan tanpa kesalahan, dengan tanpa mediasi. Di sini kita melihat pemain itu dan instrumennya sebagai kendaraan bagi pengungkapan dari ide-ide musikalnya bahwa pemain-sebagai-yang-punya-maksud telah diterima sebelumnya secara harafiah. Demikian juga, di dalam melihat seorang komposer terlibat di dalam kemampuannya dalam menyusun, kita bisa mengagumi apa yang kita lihat ketika kemampuannya yang hebat untuk segera mewujudkan kertas manuskrip apapun yang datang di dalam pikirannya; dia dapat dengan cepat menotasikan apa yang dipikirkan, secara cepat membuka mentalnya ke dalam bentuk material. Kita mungkin menemui suatu petunjuk untuk maksud artistik di dalam bagian kritis yang menyatakan bahwa langit-langit Sistine Chapel merupakan perwujudan visual yang dalam dari program keagamaan yang rumit. Di dalam semua kasus ini sangat alami untuk mendapatkan sebuah citra dari karya, atau, dalam kasus langit-langit Sistine, satu set citra yang kompleks, ketika kita berfikir tentang penciptaan

dari karya itu. Namun, seperti akan menjadi jelas di bawah, satu hal perlu dikatakan bahwa langit-langit Sistine Chapel dilukis berdasar program teologis, dan yang lain menyarankan bahwa konsepsi yang diwujudkan dengan lengkap di dalam benak Michelangelo adalah permulaan mental dari karya itu.

Ada motivasi lain, dan mungkin lebih sederhana, untuk menggunakan template intensionalis: karya itu tentu tidak keluar dalam satu jalan, walaupun jalan lain bisa diterima dengan penuh dan di dalam kemampuan si seniman. Dengan pengamatan ini dalam hati, sangat mudah untuk berpikir bahwa dari semua karya yang dimungkinkan seniman itu telah menerima, ia telah memilih untuk mengekspresikan satu yang berada di hadapan kita. Di dalam pengelompokan Wittgenstein tentang posisi ini, sebuah kalimat harus telah ada secara lengkap di dalam benak sebelum diucapkan karena pembicara harus, bagaimanapun juga, mempunyai maksud dari keseluruhan bangunan kalimat itu. Dengan cara yang sama kita dapat dengan mudah menganggap bahwa sebelum pembuatannya si seniman harus sudah mempunyai maksud yang berhubungan dengan karya itu. Jika kita menerima pendapat maksud-sebagai-citra ini, lalu mudah untuk menggunakan keyakinan tidak kritis bahwa pertanyaan tentang maksud adalah sangat tepat di dalam hubungan dengan karya seni yang sudah ada. Seluruh arah pemikiran ini membawa kita, dengan sengaja atau tidak, berhadapan muka dengan pertanyaan umum yang sangat akrab dengan teori estetika, "Apakah relevansinya antara maksud artistik dengan memahami dan menghargai sebuah karya seni?"¹¹

¹¹ Lihat, misalnya, Henry David Aiken, *The Aesthetic Relevance of Artists' Intentions*, " *Journal of Philosophy* 52 (1955): 742-53, dicetak ulang di *Art and Philosophy*, editor W.E. Kennick (New York: St. Martin, 1974, halaman 403-412; Theodore Redpath, "The Meaning of Poem," dalam *Problems in Aesthetics*, editor Morris Weitz (New York: MacMillan, 1970), halaman 360-72; Frank Chioffi, "Intention and Interpretation in Criticism," *Proceeding of Aristotelian Society* 64 (1963-64); Anthony Savile, "The Place of Intention in the Concept of Art," dalam Harold Osborne, *Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1972), halaman 158-76; Stanley Cavell, "A Matter of Meaning It, di dalam *Must We Mean What We Say?* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), halaman 213-37; Barel Lang, "The Intentional Fallacy Revisited," *British Journal of Aesthetics* 14 (1974); dan Mark Roskill, "On the 'Intention' and 'Meaning' of Works of Art," *British Journal of Aesthetics* 17 (1977): 99-110.

Kritik Dualistik

Di antara jawaban-jawaban yang paling banyak diketahui terhadap pertanyaan ini adalah jawaban Beardsley dan Wimsat¹² dan New Critics, yang menganggap pemahaman tentang pendapat tentang "maksud seniman" dan, berlawanan dengan ini, "karya seni," dan yang dinyatakan secara sembunyi bahwa informasi tentang maksud seniman secara estetika tidak relevan dan benar-benar jahat. Kita seharusnya tidak melihat sifat eksternal dari karya itu untuk menolong dalam memahami tentang karya itu. Namun, skema konsep dualistik yang sangat disederhanakan dan menyesatkan inilah, testing di bawah pertanyaan di mana New Criticism adalah satu jawaban, yang mengarahkan kita untuk merasa bahwa pertanyaan umum tentang relevansi dari maksud adalah sangat krusial dan secara teoritis tidak dapat dihindari; di dalam pengertian ini juga skema konseptual dualistik ini benar-benar sejajar dengan teman bicara Wittgenstein, yang menggunakan skema dualistik di dalam berfikir tentang bahasa. Namun, jika tidak ada koleksi tentang deskripsi tentang citra mental yang banyak dan seragam yang dapat dianggap sebagai maksud artistik, dan tidak ada karya sendiri yang merupakan hasil langsung dari maksud seniman dan yang menjawab kepada deskripsi itu, lalu tidak ada poin dalam mencoba menjawab pertanyaan umum tentang relevansi kritis dari maksud itu. Secara literer dengan kekurangan deskripsi semacam itu kita tidak akan tahu apa yang sedang kita bicarakan di dalam mengajukan pertanyaan itu.

Sebenarnya hal itu membutuhkan sedikit perhatian terhadap detail untuk mengganggu keseimbangan dari skema dua-entitas. Pemain piano jazz Bill Evans mengatakan:

Ada sebuah seni visual Jepang di mana senimannya dipaksa untuk bermain secara spontan. Ia harus menulis di atas kertas kulit tipis yang direntangkan dengan kuas khusus dan cat air hitam sedemikian rupa sehingga goresan tidak alami dan terinterupsi akan merusak garis itu atau menghancurkan kertas itu. Penghapusan atau perubahan tidak dimungkinkan. Seniman-seniman ini harus menggunakan disiplin khusus, yang membolehkan ide untuk mengungkapkan diri sendiri di dalam berkomunikasi dengan tangannya dengan cara langsung sehingga kesengajaan mencampuri ... Ketegasan ini yang mengarahkan kelakuan

¹² W.K. Wimsat dan Monroe Beardsley, "The Intentional Fallacy" dalam *The Verbal Icon: Studies in Meaning in Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), halaman 3-18.

adalah refleksi yang paling bermakna, saya kira, telah membuat evolusi cepat sangat keras dan disiplin unik dari jazz atau pemusik yang sedang berimprovisasi.¹³

“Dipaksa untuk Spontan,” goresan yang terputus akan merusak garis,” “penghapusan tidak dimungkinkan,” “cara sedemikian sehingga kesungguhan tidak dapat mengganggu” – semua frase ini dapat merubah dengan paksa konsepsi awal kita tentang apa yang sedang dikerjakan oleh pemusik (dan pelukis Jepang). Mereka mendeskripsikan suatu medium yang pada dirinya sendiri menghindari bahkan kemungkinan untuk bekerja di dalam skema dua-entitas. Secara sederhananya, kekakuan spontanitas melarangnya.

Namun, benar bahwa di sini orang dapat berargumen bahwa frase-frase ini mempunyai kekuatan penuh, tetapi di dalam arah lain, memperkokoh bukan menyanggah kebebasan awal dan hubungan mungkin terjadi antara citra dan karya. Jika seniman itu telah berfikir sangat hati-hati tentang citra khusus yang ingin diciptakannya, dan apabila dia mempunyai citra itu dengan sangat jelas di dalam benaknya sebelum ia mengambil kuas, lalu ia dapat melanjutkan melukis tanpa penghapus atau perubahan karena kesengajaan ini dibuat, dengan perubahan khusus yang diadopsi atau dibuang, sebelum kegiatan melukis. Dengan demikian karya itu mewujudkan maksud seniman tanpa perlu menghapus, kesengajaan dalam pengungkapan, goresan yang terputus, atau perubahan. Dalam menjawab hal ini harus ditunjukkan bahwa itu adalah pemusik berimprovisasi di sini menggambar sejajar dengan bentuk dari seni visual, dan bahwa walaupun analogi visual dari improvisasi dapat di deskripsikan kembali di dalam istilah dualistik, improvisasi tidak pernah terjadi. Tentu saja, bagian dari tantangan bagi pemain improvisasi adalah untuk menciptakan melodi yang koheren secara musikal terhadap struktur harmoni yang berubah yang, di dalam perwujudan khususnya, sering tidak dapat diantisipasi; dimensi ritmik yang tidak bisa diprediksi juga memperkuat spontanitas. Di dalam kasus musik, dengan demikian, penghapusan tidak dimungkinkan dan goresan patah akan merusak melodi itu, di dalam suatu setting di mana lagu itu pada dirinya sendiri sangat sering dibentuk ketika musik sedang berlangsung. Apa yang dikatakan oleh Evans tentang karyanya sangat berbeda dengan pembicaraan yang akan kita nyatakan untuk atribut

¹³ Bill Evans, “Improvisation in Jazz,” catatan garis untuk Miles Davis, Kind of Blue (Columbia LP PC 8163, 1959).

kepadanya dengan pengaruh dari skema dua-entitas yaitu bentuk estetik dari template kaum intensionalis didalam filsafat bahasa.

Tanggapan pemusik terhadap kekegetan kita bahwa ia dapat bermain dengan persis apa yang dipikirkan mungkin serupa dengan kebingungan seorang orator jika seseorang harus membuat pernyataan setelah melakukan pidato, "Tidak bisa dipercaya! Anda bisa mengikuti dengan persis aturan-aturan tata bahasa, urutan kata, konstruksi kalimat, dan sebagainya sambil melakukan kecepatan yang fenomenal – kelancaran seni anda sangat lengkap sehingga kita tidak sadar sama sekali tentang usaha anda!" Orator itu mungkin secara jujur dan benar merespon, dengan sama sekali tanpa kebingungan, bahwa aturan-aturan tata bahasa adalah hal yang terjauh dari benaknya ketika ia berbicara bahwa usahanya pastilah tidak bisa dideteksi, karena pidatonya belum sampai ke sana. Namun, pada pandangan yang diperdebatkan tentang maksud, kita tentunya telah memasukkan aturan-aturan sebagai salah satu dari deskripsi yang memberi isi terhadap citra dari kata di dalam benak pencipta, dan perlu demikian halnya. Bagaimanapun, karya itu benar-benar mengungkapkan karakteristik khusus dari aturan-aturan tata bahasa, dan karya itu hanyalah pasangan fisik dari maksud seniman, sehingga, menyimpulkan fakta mental dari bukti fisik, maksud itu seharusnya mempunyai aturan-aturan tata bahasa di antara komponennya. Untuk mengatakan bahwa hal ini tidak merupakan bagian dari dalam, karya intensional adalah bisa dikatakan, dengan model citra, bahwa karya fisik itu tidak sukses dalam arti bahwa karakteristiknya hadir dan dapat diamati dimana tidak ada bagian dari maksud, seperti halnya sifat-sifat yang tidak dimaksudkan adalah menonjol di dalam kasus Pisa. Dari pada membangun satu aspek pidato yang bisa dikagumi, ketaatan terhadap suatu aturan harus diperhitungkan sebagai peristiwa kebetulan atau hasil ketidaksengajaan dari beberapa penyimpangan, beberapa kesalahan letak antara maksud dengan karya. Pemusik yang berimprovisasi dan komposer, yang mengikuti aturan-aturan harmoni, memberikan kasus-kasus sejajar.¹⁴

Pengakuan Evans sering digemakan di dalam catatan dan biografi tentang konduktor, komposer, penyair, dan pemahat. Konduktor Herbert van Karajan menyatakan terkejut ketika menemukan, tidak seperti rancangan awalnya,

¹⁴ Lihat Robert E. Barela, "A Paradigm of Art," *Journal of the Theory and Criticism of the Visual Arts* 1 (1982): 7-19, dan khususnya halaman 10-17, untuk pembicaraan tentang cara di mana seniman dari gaya tertentu atau kelompok tertentu berdiri sejajar, sebagai pengikut dari aturan-aturan yang diinternasionalisasikan, terhadap pembicara native dari suatu bahasa.

bahwa tempo harus dirubah di dalam salah satu rekaman simfoni Beethoven, dan Stravinsky merujuk diri sendiri sebagai “perahu” di mana Rite of Spring lewat, yang, bersamaan dengan model citra, terasa jalan pasif untuk meletakkan benda itu.¹⁵ Patung mungkin adalah seni di mana pandangan kaum intensionalis mempunyai kemungkinan intuitif paling besar, karena di sini kita sangat yakin bahwa seniman tidak hanya memahat lalu pergi dan melihat apa yang terjadi, tetapi bahwa, sebelum memukul pahat (atau menyalakan obor), seniman harus tahu dengan pasti apa yang diinginkannya. Tentu saja, dengan pengaruh Plotinus, Michelangelo berbicara tentang “mengeluarkan” patung dari seonggok batu. Namun, bayangkan pernyataan David Smith: “saya tidak dapat menerima suatu karya dan membeli material untuk itu ... Jarang the Grand Conception, kecuali sebuah kesibukan dengan bagian-bagian. Saya memulai dengan satu bagian, kemudian sebuah unit dari bagian-bagian, sampai keseluruhannya muncul ... Urutan keseluruhan dapat diterima tetapi tidak direncanakan.”¹⁶ Dari pandangan sekilas tentang beberapa kasus mulai tampak bahwa seniman tidak memerlukan karya intensional apapun, difahami di dalam hubungan dengan sebuah citra yang dapat ditangkap dengan sempurna oleh sebuah koleksi tentang deskripsi, di dalam benak sama sekali. Tentu saja, ketika seorang seniman betul-betul mempunyai ide tentang cara karyanya dikeluarkan dari benaknya, sifat dari ide ini sering gagal untuk mengkonfirmasi terhadap template kaum intensionalis. Di dalam lukisan *Les Femmes d'Alger* karya Picasso mungkin telah mempunyai citra visual kuat di dalam benak, tetapi mungkin

¹⁵ Banyak rujukan terhadap penemuan artistik dan kreatif di dalam penulisan, pernyataan, dan jurnal-jurnal tentang seniman, di mana penemuan yang sedang dibicarakan membalik atau merubah rancangan awal dari pengungkapan artistik, seara kolektif mengungkapan sanggahan empiris yang bersifat massif dari teori intensional yang sedang dibicarakan di sini; jika teori template ini benar, tidak ada penemuan akan dapat didapatkan karena material yang diberikan dari seni yang sedang dibicarakan tidak akan pernah “menolak” maksud semula itu. Untuk contoh Stravinsky, lihat Robert Craft dan Igor Stravinsky, *Exposition and Development* (London: Faber and Faber, 1962), halaman 147-48. Untuk contoh von Karajan, lihat “Karajan Talks about Music with Irving Kolodkin,” diterbitkan dengan rekaman von Karajan dari *Nine Symphonies* Beethoven dengan Berlin Philharmoni (Polidor International, GmbH: nomor 2563 795-802, 1977); lihat khususnya pernyataannya, “Untuk berbicara, jika saya mau, tentang indikasi metronomi). Kita telah berusaha untuk mengikutinya dengan sangat dekat. Kadang-kadang hal itu tidak dapat dilakukan. Saya kira banyak orang akan dikejutkan oleh gerakan pertama dari ‘Eroica’ – benar-benar cepat.”

¹⁶ David Smith, “Notes on My Work,” *Arts* 34 (1960): 44, cetak ulang di *Theories of Modern Arts*, editor Chipp, halaman 576-77.

menjadi topeng wajah yang primitif, bukan sebuah citra dari karya yang telah diselesaikan.¹⁷ Picasso juga melukiskan lukisannya *Friendship* sebagai keterlibatan suatu pengerjaan lama dan menyiksa dari masalah-masalah teknik mewariskan kepadanya oleh Cezanne dan Braque. Dia memberikan judul karya itu lama setelah penyelesaiannya, dan tentunya akan salah untuk menganggap bahwa maksudnya di dalam karya ini dapat secara tepat direpresentasikan oleh rujukan terhadap sebuah citra mental. Maksudnya adalah untuk mengalahkannya masalah-masalah yang telah disampaikan kepada dia dan untuk mengasimilasikan solusinya terhadap gayanya, yang sangat jelas tidak ada hubungan dengan suatu objek imajiner yang diungkapkan; tentu saja, ide tentang pengerjaan sesuatu didalam seni tidak sesuai dengan gambaran kaum intensionalis.¹⁸ Dengan cara yang sama, fakta bahwa seniman sering belajar sesuatu tentang karya-karyanya sendiri setelah menyelesaikannya memperdalam kecurigaan tentang sebuah pandangan bahwa kreasi artistik seharusnya dilihat sebagai sebuah proses membuat pilihan tentang setiap hal yang dapat menyediakan sebagai subjek dari kesengajaan. Hal ini dengan jelas diilustrasikan oleh kasus T.S. Eliot, yang dengan mudah mengakui bahwa ia dapat diajar banyak hal tentang isi dari karyanya sendiri.¹⁹

¹⁷ Untuk diskusi detil tentang sebuah kasus di mana inspirasi untuk sebuah karya mengambil bentuk citra dari karya seniman lain sebelumnya, khususnya pengaruh kombinasi dari *Appollo and Diana* nya de "Barbari's dan Appollo Belvedere on Durer's Adam and Eve, lihat Robert E. Barela dan Joseph E. Young, "Deep ad Surface Structure Adam and Eve-nya Albrecht Durer dan Lorser Feitelson 1968 Untitled Acrylic Painting," *Journal of the Theory and Criticism of the Visual Arts* 1 (1982): 21-38, khususnya 24-27.

¹⁸ Tentu saja, banyak model lain tentang maksud dari pada yang kita bicarakan di sini yang bukan tidak sesuai dengan sebuah proses mengerjakan sesuatu untuk mengungkapkannya, lihat misalnya, Barela, "A Paradigm of Art," halaman 13-14, dan "The Visual Art as Language," *Journal of the Theory and Criticism of the Visual Arts* 1 (1982): 149-67, khususnya halaman 160-64, di mana performatif artistik, yang sebagian besar tidak melibatkan citra mental, menentukan maksud seniman. Misalnya, maksud Warhol untuk mengkritik elitisme estetik yang implisit tidaklah pada dirinya merupakan sebuah citra dari sebuah sop-mangkuk, dan maksud untuk mendefinisikan sebuah gaya berlawanan dengan ekspresionisme abstrak tidaklah dalam dirinya sendiri suatu citra ganda dari Marilyn Moenroe.

¹⁹ Di samping contoh dari karya terkenal tentang draft dari *The Waste Land* with Ezra Pound, lihat pernyataan Eliot tentang penafsiran dirinya tentang Tennyson: "Sekarang terjadi dan kemudian bahwa seorang penyair dengan kecelakaan yang aneh mengungkapkan suasana hati tentang generasinya, pada saat yang sama bahwa ia mengungkapkan suasana hati dari dirinya yang sangat jauh dari suasana hati generasinya ... Saya mendapat kesan yang sangat berbeda dari In Memoriam yang rasanya didapatkan oleh suasana hati kontemporernya

Akan salah untuk menganggap pernyataan dan kutipan ini sebagai definisi untuk membuktikan satu tesis berlawanan dengan yang lain, karena seniman mungkin kebingungan atau diencerkan tentang keyakinannya dan prakteknya, dan kutipan dan anekdot tidak diragukan lagi dibawa ke depan untuk menyokong model intensionalis juga. Mereka dipersatukan di sini untuk maksud tertentu dengan menunjukkan bahwa pandangan dua-entitas tentang maksud dan karya nyatanya jauh dari tidak bisa dihindari, orang dapat dengan mudah mengkarakterisasikan beberapa aspek dari proses tentang kreasi artistik tanpa mengandalkan padanya dan, lebih lagi, ketika hal itu dibawa untuk main, detil krusial tentang maksud yang dikaburkan.

Beberapa bagian sesudah itu di mana kita memulai, Wittgenstein menyatakan: "Orang tidak dapat menebak bagaimana sebuah kata berfungsi. Ia harus melihat penggunaannya dan belajar dari itu."²⁰ Lalu, apakah beberapa cara di mana kita dapat menyampaikan pertanyaan tentang maksud seniman di dalam kasus-kasus khusus dan mendapatkan jawaban yang memuaskan? Tentu saja, hal ini sama sekali tidak dimaksudkan menjadi katalog lengkap, tetapi hanyakah beberapa kasus di mana masalah-masalah khusus tentang maksud dapat muncul.

Pertama, kita kadang-kadang tertarik pada menilai sukses seniman di dalam bekerja untuk tujuan-tujuan teknik atau menyelesaikan kesulitan-kesulitan teknik. Ketika bertanya, "Apakah anda bermaksud untuk memainkan B-flat itu di dalam karya Bach, atau anda bermaksud memainkan B natural?" Di sini, jelas jawaban semacam apa yang sedang dicari. Hal yang sama juga terjadi pada pertanyaan "Apakah anda bermaksud untuk berhenti setelah frase itu?" di sini jawabannya mungkin "Tidak, saya kehabisan nafas," atau "Ya, saya rasakan frase itu meminta pembagian di tempat itu." Di dalam dua kasus itu tidak ada permintaan untuk mendorong hal itu lebih jauh dari pada sekarang untuk mendapatkan sesuatu tentang hubungan antara lagu, atau penafsiran dari lagu itu, dan maksud atau citra mental untuk berdiri di belakangnya, dan jika pertanyaan seperti itu disampaikan sama sekali tidak akan menjadi jelas bagaimana melanjutkan menjawabnya.

Tennyson. *Dalam Selected Prose of T.S. Eliot*, editor Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), halaman 243-44. Lihat juga pernyataan Kermode: "Biasanya ia ditolak untuk mengontrol maksud pengarang" (halaman 6, catatan 15).

²⁰ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 340.

Kedua, pertanyaan tentang maksud seniman bisa muncul dalam pembicaraan tentang karakter keanehan atau tidak biasa dari suatu lagu. Seseorang mungkin bertanya tentang apa yang dimaksud dengan 4:33 (waktu yang digunakan oleh pemain duduk, diam dihadapan piano). Lagi-lagi, sebagai penonton yang ingin tahu dengan pasti jawaban apa yang diharapkan, seperti, "Cage bermaksud untuk menantang hubungan tradisional pemain-penonton," atau "Cage yakin dalam membangunkan kita untuk mendengarkan musik dari lingkungan suara alami"; melemahkan panggung ketakutan, atau ketidakmampuan teknik yang agak serius, dikeluarkan dengan lugas, seperti halnya jawaban lain yang berlanjut di dalam hubungan dengan suatu citra dalam pertunjukan nyata.

Ketiga, pertanyaan tentang maksud mungkin muncul di mana sebuah karya seni dianggap menyampaikan pesan politik, moral, atau religius. Milton di dalam *Paraside Lost* dikatakan oleh beberapa orang mempunyai maksud bahwa Manusia menjadi lebih baik sesudah Kejatuhan dari sebelumnya. Di dalam *The Raft of the Medusa* mungkin mempunyai maksud untuk menanggapi di dalam kanvas tunggal penyalahgunaan dari masyarakat kelas bawah karena minta pribadi kelas atas. Di sini, isu apakah seniman berfikir tentang suatu faham khusus atau ide khusus dan menuangkannya dalam karya. Lagi-lagi, jelas apa yang diambil sebagai jawaban terhadap pertanyaan semacam ini tentang maksud. Namun, sekali lagi jawabannya tidak terletak pada hubungan yang melibatkan citra metal yang ada sebelumnya dari Milton atau Gericault.

Akhirnya, ada beberapa kasus seperti simbolisme Masonik dalam musik Mozart dan the sindiran untuk teori Freud dalam Nabokov. Walaupun kasus-kasus khusus itu mungkin agak jelas, orang dapat dengan mudah membayangkan sebuah pertanyaan muncul apakah pengarang sedang menggambarkan di dalam sebuah bagian contoh dari keagungan nafsu atau tidak. Di dalam kasus seperti ini citra mungkin memainkan peran pokok. Lagi-lagi, pertanyaan ini hampir tidak cukup untuk menunjukkan pertanyaan apapun tentang hubungan antara sebuah citra dan sebuah objek fisik, atau hubungan antara dua entitas yang menempati kategori ontologis berbeda.

Di dalam hal ini kita seharusnya bertanya apakah ada sesuatu yang secara konseptual penting di mana semua dari kasus-kasus tentang maksud (maksud untuk memainkan B-flat, maksud untuk merubah hubungan pemain-penonton, maksud untuk mendaftar sebuah protes melawan tekanan politik, maksud untuk merujuk terhadap faham Freud atau Masonik menjadi umum dilakukan. Jika tidak – dan hal itu bukanlah jelas apa yang mereka

lakukan – hal itu sulit untuk melihat bagaian pertanyaan umum tentang relevansi dari maksud di mana kita sampai pada akhir dari bagian yang mendahului dapat dibuat bisa difahami dengan lebih otentik. Lebih lagi, kita sekarang dalam posisi untuk melihat bahwa walaupun ada elemen umum hal itu tentunya tidak mengambil bentuk sebagai suatu citra mental yang diartikulasikan, yang di dalam setiap kasus tidak dapat dihindari untuk pembentukan suatu maksud.²¹

Seseorang bersimpati di dalam mungkin cara yang lebih halus dengan prinsip sentral dari New Criticism (sebuah prinsip yang tidak dimaksudkan terisolasi terhadap fase tentang sejarah kritis) mungkin menjawab bahwa kita perlu menganggap keberadaan ini menjadi entitas metafisik mencurigakan “Maksud Seniman” yang diterima sebagai sebuah citra tentang karya yang diselesaikan. Poin yang diambil untuk hati, kritik ini mungkin menekankan, bahwa tiak satupun maksud-maksud khusus seniman, apakah mereka citra-citra dari karya atau maksud-maksud dari jenis lain, seharusnya diperhitungkan dalam usaha untuk mengerti karya itu atau untuk menugasinya dengan nilai. Catatan yang hilang, keheningan Cage, *The Raft of the Medusa*, dan *Despair* harus berdiri di dalam dirinya sendiri, New Critics akan mengatakan bahwa karya-karya ini bukanlah nilai lebih besar yang disetujui karena detil-detil yang kita mungkin ketahui tentang apa yang secara jelas kita ketahui tentang yang diinginkan oleh seniman atau dimaksudkan di dalam karya itu. Karya itu tidak disajikan dengan baik karena B-natural dimaksudkan. Karya Cage dianggap karya besar oleh pandangan yang kita adopsi bahwa hubungan musikal memerlukan perubahan dan untuk menghargai lukisan Gericault kita tidak perlu mengetahui tentang sejarah politik Perancis; pengetahuan semacam itu, kritikus itu mungkin mengatakan mungkin bisa menempati respon estetik asli terhadap karya itu.²² Demikian juga, membaca *Despair*-nya

²¹ Namun, hal ini tidak ditujukan untuk dampak pengecualian behavioristik dari aspek mental dari kreatifitas artistik; ada cara-cara untuk menyimpan mental tanpa mengandalkan secara simultan pada citra mental. Maksud artistik, misalnya, bisa menyertakan sekelompok kompleks anggapan yang diuji tentang dunia seni bersamaan dengan sekelompok gerakan tangan artistik yang komunikatif, di mana tidak ada di antaranya yang memerlukan rujukan terhadap suatu citra untuk menjelaskn dengan lengkap tentang hal itu.

²² Pernyataan ini sebenarnya sering dibuat dalam hubungan dengan teori sikap estetik dan persepsi estetik non-kognitif atau tidak tertarik; lihat, misalnya, Jerome Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art* (New York: Houghto Mifflin, 1960), halaman 32-42, cetak ulang dalam *Introductory Readings in Aesthetics*, editor John Hospers (New York: Free Press, 1969), halaman 17-27.

Nabokov di dalam hubungan dengan Freud bisa merusak perhatian kita dari karya nyata yang dianggap mengungkapkan inti dari fakta literer keras di mana lapisan-lapisan interpretasi subjektif berputar.

Kesulitan dengan alasan ini adalah bahwa hal itu terletak pada asumsi-asumsi problematik sama dan meragukan bahwa kita dapat membedakan antara bukti eksternal (yang berkenaan dengan maksud-maksud seniman atau maksud-maksud yang diduga ada) dengan cara yang jelas dan konsisten. Di sini, di samping masalah-masalah yang dihadapi dengan mental setengah dari perbedaan itu, kita juga dihadapkan pada persoalan pemahaman apa yang dimaksud dengan orang lain dari dua entitas estetis – karya itu sendiri. Di sini, kita harus bertanya apa yang diperlukan untuk kita agar dapat melihat suatu karya di dalam istilah formal yang ketat, atau sebagai pendirian tersendiri dari semua pertimbangan-pertimbangan ekstra tekstual. Seorang apresiator yang dapat menunjukkan prestasi perseptual ini, misalnya, harus membaca sebuah teks tanpa mengalami asosiasi apapun antara, di antara hal-hal lain, kata-kata atau frase-frase dan pengalaman masa lalu. Tidak ada sentimen, rasa, pikiran, tempat kejadian, hubungan, kepuasan, atau kekecewaan yang dapat diperbolehkan untuk memasuki apresiasi karya itu. Pembaca akan harus mempunyai vokabuler yang berisi kata-kata yang tidak disukai atau frase-frase yang bermakna secara khusus dan dapat mempunyai tidak kecenderungan untuk meletakkan hal-hal di dalam susunan tertentu. Jika tidak, kedekatan pembaca untuk penulis khusus bisa bergantung hanya pada fakta-fakta kebetulan yang penulis berbagi dengan idiosinkrasi linguistik atau ekspresif khusus. Tentu saja, dikenal oleh New Critics bahwa kita tidak dapat menghindari diri sendiri dari mengalami asosiasi-asosiasi semacam ini. Penegasan saya, dekat dengan filsafat bahasa dari pada dengan kritik sastra, hanyalah bahwa pandangan tentang sebuah deskripsi netral dari karya itu yang akan dibaca oleh pembaca yang telah mengelola untuk mengurangi bukti-bukti eksternal adalah merupakan idealisasi yang tidak dicapai. Lebih lagi, jika deskripsi apapun semacam itu dapat dicapai hal itu membuktikan akhirnya menunjukkan ketidakinginan kita. I. A. Richards mendeskripsikan cara-cara di mana nilai-nilai dan idiosinkrasi dari mahasiswanya sampai pada jalan menuju pemahamannya tentang puisi,²³ tapi dia tidak berusaha untuk memberi suatu deskripsi tentang objek estetis yang terisolasi, yaitu karya itu sendiri. Demikian juga, ia tidak berusaha mendeskripsikan pembaca yang menerima secara khusus yang merupakan hal internal terhadap sebuah

²³ I.A. Richards, *Practical Criticism* (London: Kegan Paul, 1929)

karya. Seseorang bisa bertanya deskripsi apa dari karya itu sendiri, misalnya, dari *Ecstasy of St. Teresa*, yang seharusnya dimasukkan. Moral yang digambarkan dari sebuah kasus seperti ini bahwa hal ini tidak jelas di mana batas itu digambarkan antara bukti internal dan bukti eksternal, dan tidak jelas dengan kriteria apa kita seharusnya memaknai keputusan-keputusan. Orang dapat melihat bagaimana sulitnya masalah ini ketika kita menanyakan bagian-bagian apa dari latar belakang religius, kultural, sosial, dan sejarah seni dari karya Bernini yang harus dihadirkan untuk pikiran pembaca yang dapat dikatakan benar-benar mengerti ekspresi-ekspresi pada wajah-wajah dari dua tokoh yang digambarkan di dalam karya ini. Misalnya, cukup jelas bahwa kita memerlukan banyak lebih dari yang didapatkan oleh deskripsi itu "seorang kecil dengan sayap menusuk seorang wanita bergembira di dalam hati dengan sebuah anak panah." Kalau kita melanjutkan bertanya apa yang secara pasti kita butuhkan kita mulai curiga lebih kuat bahwa jawabannya di dalam kasus apapun akan melibatkan fakta-fakta relevan secara kritis yang jelas merupakan faktor internal, seperti halnya deskripsi tentang objek intensional yang rumit dari Bernini juga tidak relevan. Apapun latar belakang yang diperlukan untuk penjelasan kritis dari karya ini, hal ini tidak akan ditangkap atau dijelaskan dalam hubungan dengan hal ini.

Mungkin satu alasan yang telah banyak diasumsikan adalah bahwa seni dapat dideskripsikan secara lengkap dengan sekelompok istilah netral adalah bahwa pandangan lain apapun dirasakan mengancam kemungkinan penilaian kritis yang objektif. Penegasan ekstrem di dalam arah ini akan mengatakan bahwa jika deskripsi objektif itu bisa dilakukan, lalu gambar itu sebenarnya dan pada dirinya sendiri sebuah koleksi dari alur warna di atas kanvas dan komposisi musikal tidak lebih dari sebuah kombinasi suara dari bermacam-macam warna suara dan nada-nada, keduanya merupakan pasangan eksternal dari kreasi intensional yang ada lebih dahulu. Ketakutan ini adalah, orang membawanya menjadi terang, jelas tidak rasional dan pandangan itu jelas absurd. Berbagai koreksi dari membaca karya seni oleh orang lain yang kita akrab tidak menganggap keberadaan dari entitas netral dan abstrak seperti ini. Ahli musik mungkin menjawab kepada mahasiswa yang dibingungkan oleh rujukan terhadap kematian di dalam nyanyian kecapi Elizabeth, "Di dalam abad yang sehat, rujukan ini pasti kecuali apa yang mungkin dirasakan; di dalam konteks ini 'kematian' mempunyai makna seksual." Seseorang yang membaca George Eliot sebagai merekomendasikan pengunduran pasif untuk Fate akan memerlukan koreksi, seperti halnya seseorang yang mendapatkan Rite of Spring-nya Stravinsky agak tidak berlaku, mengingat hal itu disusun

tahun lalu. Namun, hal itu tidak mengikuti dari kemungkinan koreksi yang karya itu ditangkap secara lengkap oleh beberapa set terbatas dari pernyataan kebenaran faktual tentang hal itu yang pada gilirannya mendeskripsikan objek intensional.

Beberapa orang akan menyerang bahwa sebuah puisi, novel, lukisan, atau komposisi musik bisa bermakna banyak terhadap seorang berumur empat puluh tahun dari pada orang yang sama ketika berumur dua puluh tahun, tetapi bagaimana fakta seperti itu bisa dijelaskan dengan pendapat bahwa karya itu sendiri terletak di bawah pertumbuhan interpretif dan ditumpangkan di atasnya? Kita bisa sampai pada pengertian bahasa dari seorang penyair, tetapi hal ini tidak berarti bahwa kita memahami maksudnya secara keseluruhan, khususnya di mana maksud diberikan definisi yang kita bicarakan di atas – sebuah definisi yang mengungkap menurut apa yang disebut Wittgensten sebuah “gambar yang menyesatkan.” Walaupun keinginan seseorang untuk kondisi teoritis, pertanyaan apakah bukti documenter dari maksud seniman atau jenis bukti yang disediakan oleh sejarawan seni dapat menyumbangkan pemahaan dari karya itu akan mempunyai jawaban-jawaban berbeda di dalam kasus-kasus berbeda.

Namun musik masih terasa berbeda, dalam pengertian ia muncul dengan membutuhkan objek intensional yang terelaborasi untuk memberikan identitas terhadap karya musikal dan untuk menjelaskan sifat dari proses komposisi itu sendiri. Apakah hal itu berbeda atau tidak merupakan topik dari bagian berikutnya.

Musik dan Imajinasi

Ketika kita mendalami tentang sifat karya seni dalam Bab 2 kita melihat bahwa banyak bukti bertentangan dengan idealism estetik, pandangan bahwa karya seni adalah, di dalam analisis terakhir, objek imajiner di dalam benark para pencipta. Untuk mengulangi tahap itu, kita tahu bahwa Galeri Nasional bukanlah sekedar mendesak tetapi di dalam banyak pengertian perlu menekankan tidak hanya pada sejumlah gedung kosong, orang-orang di dalamnya, dan berbagai macam perlengkapan. Jumlah ini juga harus memasukkan tekanan pada kanvas, minyak di atasnya, batu yang diukir dan marmer, dan sebagainya, semuanya menambahkan terhadap benda-benda yang tidak bermakna, yang setidaknya mendekati penekanan dari benda-benda imajiner. Kita tahu bahwa hal itu lebih dari sekedar ungkapan verbal

atau letupan akustik untuk mengangkut suatu karya seni, dan kita juga tahu bahwa suatu kunjungan ke galeri tidak akan memperhitungkan suatu kunjungan siang dengan seragam tokoh-tokoh lilin, kuda terbang, kehadiran dan raja Perais saat itu atau, untuk hal itu, membicarakan tentang pot. Bertentangan dengan teori idealisme intuisi dengan keras memprotes bahwa jika karya seni adalah objek imajiner, mereka tidak dapat merupakan benda yang kita lihat di galeri, dan jika mereka adalah objek imajiner maka, seperti sebuah lilin Peter Pan, mereka bukanlah seni. Mello dan Meinong hanya mempunyai jenis-jenis koleksi berbeda.

Ketika kita mendalami secara khusus sifat karya musik idealisme estetik terasa mempunyai kejujuran intuitif yang lebih besar. Perhitungan kontrapung metiulus Bach, kuartet problem-solving Bartok, rancangan 12-nada Schonberg, dan penempatan frase music singkat berulang Wagner yang hati-hati semuanya terasa menekankan mental terhadap material; perhitungan, penyelesaian masalah, rancangan, dan perbaikan sebelumnya tidak hanya jatuh pada kategori alamiah bersamaan dengan benda-benda yang ada di sana di dalam dunia fisik seperti gempa bumi dan gerhana. Kenyataannya, sebuah melodi dapat dipindahkan melalui letupan akustik. Refleksi seperti ini mendorong orang dengan cepat terhadap pandangan bahwa, di balik dunia tentunya beragam dan mungkin mengecoh tentang pertunjukan musik terletak dunia lebih murni dari pemikiran musik, yang dipenuhi objek imajiner dari realitas ideal di mana semua aliran aural yang tidak mungkin, dan di dalam pertunjukan-pertunjukan yang tidak tercatat, muncul. Tentu saja, tidakkah kemungkinan pertunjukan yang jelek atau mengandung salah interpretasi menyiratkan keberadaan dari standar kesempurnaan immaterial ini, akhirnya merupakan masalah pribadi bagi benak komposer itu? Yang telah kita capai sekarang adalah teori hubungan estetik, atau ide estetik, yang dibicarakan di atas dengan seni selain musik, yang mengandung hubungan dualistik satu-dengan-satu antara yang didengarkan dan yang dipikirkan. Marilah kita ikuti saran Wittgenstein untuk "melihat dan menunggu," dan menyelidiki teori musikal ini dengan mempertimbangkan beberapa contoh di mana pemikiran dan imajinasi tidak berlangsung.²⁴

²⁴ Lihat di dalam hubungan ini nasihat Wittgenstein untuk "melihat dan menunggu apakah ada sesuatu yang bersamaan terhadap semuanya" dari "proseding yang kita sebut 'permainan'" di dalam *Philosophical Investigations*, bagian 66, dan pembicaraan berikutnya tentang "keserupaan keluarga" dalam bagian 67.

1. Seseorang mencoba untuk mengingat tema pembukaan Fifth Symphony karya Beethoven; rasanya berada di ujung lidahnya, tetapi ia tidak dapat mengingatnya dengan baik. Dia tahu hal itu mulai dengan sebuah nada di ulang tiga kali dan memutuskan untuk bekerja melalui interval secara sistematis di dalam telinga benaknya sampai dia mendapatkannya. Usahanya yang pertama – tiga nada diikuti dengan penekanan separuh langkah – segera mengingatkannya tidak hanya sebagai nada salah, tetapi saat bergerak ke arah yang salah. Dia mencoba lagi, saat ini dengan turun satu langkah, yang masih juga salah, tetapi dia merasa lebih dekat. Akhirnya ia mencoba dengan nada menurun sepertiga. Hal itu menjadi benar dan sisa tema itu bisa diingatkannya; dia tahu bagaimana melakukannya.

Sekarang, di dalam kasus ini, wanita itu sedang mencari bagian lagu dengan menggunakan imajinasinya; dia berpikir tentang nada-nada untuk mendapatkan bagian-bagian itu. Dia sedang mengocok nada-nada, seperti seorang yang sedang lupa mengucapkan nama menjelajahi alfabet untuk mencari abjad pertama, tetapi dia sedang berpikir tentang nada-nada dan sedang mencoba mencari sesuatu yang belum didapatkannya. Apakah dia, dengan cara yang sama, berpikir dengan nada-nada ketika sisa dari bagian-bagian itu tiba-tiba datang kepadanya? Orang mungkin merasa agak malu untuk mengatakan apapun di sini, tetapi dengan cara yang paling tidak jelas bahwa tidak berpikir atau berimajinasi tentang konfigurasi nada-nada itu dengan cara yang sama dengan metode pencariannya. Memang, orang bisa mengatakan, dengan cara yang pernah dilakukan oleh Gilbert Ryle, bahwa mengenai nada terakhir di dalam frase yang kembali tiba-tiba dia tidak harus berpikir tentang nada-nada karena dia tidak harus berpikir sama sekali.²⁵ Di dalam kasus apapun, pendapat bahwa ada satu jenis pemikiran atau cara imajinasi tentang, atau dalam, musik yang sesuai untuk teori korespondensi sudah diragukan.

2. Sebuah kelompok musik mahasiswa musik sedang berpikir tentang ujian musik Barok yang akan datang, dan seseorang bertanya kepada yang lain apakah dia tahu melodi *Cantata 147* karya Bach. Jawabannya adalah iya – lainnya segera menyanyikannya. Kita mungkin cenderung

²⁵ Lihat Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (New York: Barne and Noble, 1949), khususnya halaman 32-60.

untuk menganggap bahwa ia juga berpikir tentang melodi dengan nada-nada. Tetapi di dalam hal ini, tidak seperti yang pertama, ia tidak membayangkan melodi itu sama sekali; ia hanya menyanyikannya tanpa membayangkan atau memikirkannya; pemahaman kita tentang nyanyiannya tidak perlu tergantung pada kekuatan argumentasi tentang cara penerimaan tentang dia sebagai berpikir atau mengimajinasikan.

Tentu saja, ada beberapa kasus di mana kita mendengarkan nyanyian tanpa mengimajinasikan, atau setidaknya nyanyian tidak terimajinasi, dan ada beberapa kasus di mana kita mempunyai pertunjukan tanpa pemikiran, atau pertunjukan tanpa memikirkannya, tetapi nyanyian-nyanyian melodi cantata dari mahasiswa bukanlah berlangsung seperti itu.

3. Di sini ada kasus di mana pemikiran pemikiran harus memainkan peran: dalam dua malam berturut-turut kita mendengar ujian musik di mana lagu yang sama, seorang teman dan beberapa variasi disajikan. Pada malam pertama pemain hanya memainkan nada-nada itu. Lagu itu tidak mempunyai perbedaan yang berkesan, menggunakan nada-nada yang tidak berbeda. Satu-satunya petunjuk tentang tema dan variasi-variasi itu adalah judul dalam program itu. Malam berikutnya, pemain lain menyajikan lagu itu kepada kita. Gambaran dinamika, variasi dalam tempo, frase yang jelas, dan kerumitan interpretasi membuat tema dan variasi-variasinya mempunyai karakter unik dan bisa dikenal.

Pertunjukan pertama hanyalah merupakan demonstrasi teknik, jika hal itu tercapai. Pemain pertama apa yang dia lihat di dalam karya itu – urutan nada-nada; permainnya, dengan alasan ini, tidak mengandung pemikiran dan tidak merangsang imajinasi. Sebaliknya, pemain kedua menyajikan pertunjukan yang penuh pemikiran dan imajinasi, mengungkapkan koherensi struktural yang didapatkan dari lagu itu. Sekarang, di dalam kasus-kasus itu, pemikiran tidak menjadi pertimbangan sebagai diramalkan oleh kaum idealis. Walaupun sebagai pernyataan kritis kita dapat mengatakan bahwa lagu itu tidak benar-benar disajikan pada malam pertama, fakta sederhana yang tidak terbantahkan tetap ada bahwa lagu itu ada pada kedua malam itu. Secara tegas, pemikiran dan karya tidaklah terpisah.

4. Di dalam kasus berikut, imajinasi memainkan peran lain: sebuah lagu disusun secara bersama oleh sekelompok komposer. Bentuk yang

mereka tulis memerlukan modulasi ke nada baru di bagian tengah, dan disarankan bahwa mereka segera menyelesaikannya secara efisien hanya dengan mengatakan akor dominan dari nada baru itu di akhir bagian pertama, jadi dengan menyeting resolusi terhadap nada baru pada tempat yang ditentukan. Semuanya setuju kecuali satu orang. Dia, setelah berpikir sejenak, menyarankan sebuah modulasi yang jauh lebih lembut dengan menggunakan akor pivot – akor yang biasa digunakan pada nada-nada lama atau baru – sebelum dominan baru. Semuanya serentak menyetujui, menyalaminya dengan ide bagusya, dan modulasi tanpa imajinasi itu diganti dengan yang baru.

Di dalam kasus ini jelas bahwa lagu itu seharusnya disusun dengan cara tidak imajinatif, tanpa akor pivot, namun hal itu hanyalah pada tingkat definisi dari komposisi itu, hanya merupakan penyusuan dari lagu itu, walaupun lagu itu mungkin mengikuti alterasi, masih merupakan penyusunan dari lagu itu. Di dalam contoh ini, dengan penambahan akor pivot, lagu itu mempunyai bagian imajinatif jika tidak maka tidak akan mendapatkannya. Ketika ditanya tentang perbedaannya – suatu pertanyaan khususnya tentang imajinasi itu – para komposer di dalam workshop itu merujuk tidak pada keseluruhan lagu, yang hampir tidak merupakan jawabannya sama sekali, tetapi merujuk ke bagian tertentu itu.

5. Seorang kritikus mungkin keberatan terhadap sebuah lagu orkestra dengan alasan bahwa hal itu “hanyalah tekstur belaka.” Musik itu mungkin seluruhnya disusun dengan warna-warna orkestra bermacam-macam tetapi tidak mematuhi pengembangan musikal secara ketat dan logika musikal. Musik itu mungkin benar-benar tidak mempunyai pemikiran sama sekali, tetapi lagi-lagi, musik itu mendapatkan kekuasaan tertinggi dalam hal pemikiran, dan kekuasaan itulah yang tidak sejalan dengan pandangan kaum idealis. Sebaliknya, seorang kritikus mungkin mengkritik musik itu karena mempunyai, seperti halnya sebuah kanvas dengan hanya sebuah segi empat berwarna kuning cerah, terlalu banyak pemikiran di baliknya, yaitu, dia mungkin keberatan terhadap benar-benar terlahir dari teori seni. Tentu saja, di sini, hubungan antara seni dan pemikiran tidak sama sekali apa yang akan disiratkan oleh kaum idealis. Suara dan pemikiran di sini mempunyai hubungan yang jauh lebih rumit dari pada saling ketergantungan sederhana antara konsep dan perwujudan.

6. Seorang komposer di dalam kelompok yang kita sebut di atas mungkin secara samar tidak puas dengan suatu kaden tertentu. Dia keberatan terhadap kaden itu, dengan mengatakan bahwa vocal individual tidak memimpin dari satu ke lainnya dengan cukup lembut. Dia mengatakan, "saya kira, walaupun saya belum tahu apa sebenarnya benda itu, bahwa ada cara lain untuk mengerjakan hal itu." Sekarang, dia sudah berada di luar keraguan untuk memberikan pemikiran terhadap karya itu, dan belum ada karya itu, dalam hubungan dengan pandangan kaum idealis tentang bahwa entitas, di mana ia memberikan pemikiran. Dia berpikir ada cara lain, tetapi dia belum melihat apa yang bisa dilakukan. Di dalam kasus-kasus sebelumnya kita telah melihat kedua karya tanpa pemikiran dan imajinasi dengan semacam pemikiran atau imajinasi yang tidak diperhitungkan oleh teori itu. Namun, di sini pemikiran tidak dapat disangkal ada, dan hal itu adalah pemikiran tentang karya itu atau suatu bagian dari karya itu, seperti pemikiran tentang melakukan kaden dengan cara lain, suatu cara yang belum diketahui. Teori hubungan merinci di dalam kedua arah itu, yaitu, keduanya dari suara dalam sampai ke pemikiran dan dari pemikiran luar ke suara.
7. Sekarang komposer itu tiba-tiba melihat apa yang telah dicarinya: dari pada akor dominan di dalam kaden yang akan digunakan dengan tidak memuaskan, dia dapat menggantinya dengan dominan setengah langkah di atas tonika di mana dominan itu berakhir. Dia melihat bahwa kedua akor dominan itu terdiri dari interval internal sama dari tiga nada, dan hal inilah yang menghasilkan fungsi dominan dari akor-akor itu. Dia membuat penggantian, kaden itu terlalu lembut, dan karya itu terselesaikan. Namun, sekarang pemikiran itu – apapun tentang tri-nada dan fungsi dominan – telah merupakan kebutuhan untuk menyelesaikan karya khusus ini. Pemikiran itu, kita dapat mengatakan telah "memasuki" karya itu. Dalam pandangan kaum idealis, apakah hal ini – pemikiran yang melibatkan prinsip penggantian akor – merupakan bagian tetap dari karya itu? Jelas kaum idealis yakin untuk mengatakan bahwa hal itu seharusnya demikian, dan ketika pemain memainkan karya itu, dan ketika audien mendengarkannya, untuk mengerti bahwa kaden akhir, yaitu mendengarkannya sebagai kaden, apakah mereka perlu mendengarkannya juga sebagai pengganti akor, mengingat akor dominan asli persis di "belakang"nya, sehingga dua nada-nada internal yang sama untuk kedua akor itu bertumpang tindih? Ini adalah pemikiran, atau setidaknya satu cara untuk merepresetasikan

pemikiran musikal itu, yang esensial untuk menyusun karya itu, tetapi tidak ada tumpang tindih imajiner dari akr-akor, atau berpikir tentang satu akor sebagai sebuah kombinasi dari pendahulunya, adalah esensial untuk mendengar bahwa ini adalah sebuah kaden akhir. Jadi, mendengarkan dan mengerti karya bukanlah, berlawanan dengan konsepsi kritis sebagai rekreasi dari maksud seniman, identik dengan sebuah rekonstruksi dari pemikirna yang memasukinya.

Kesimpulan macam apa yang dapat diambil dari kasus-kasus detil yang ada dalam hubungan dengan masalah umum tentang maksud dan varian musikal dari intensionalis estetik yang menyarankan bahwa karya musik adalah intensional atau entitas imajinatif? Kita telah melihat kasus-kasus di mana pemikiran dan imajinasi memasuki penciptaan, penyajian, mendengarkan, dan memahami sebuah musik. Namun, tidak ada dari kasus-kasus itu yang memberikan ilustrasi terhadap teori hubungan antara khayalan mental dan perwujudan nada. Pemikiran dan imajinasi tidak memasuki kreasi dan kritik tentang musik dengan banyak cara tetapi, seperti muncul sekarang, dengan cara-cara apakah tidak sesuai dengan teori hubungan atau setidaknya tidak dijelaskan oleh teori itu. Di dalam banyak kasus aplikasi teori itu secara ketat terhadap kasus itu hanya dapat menghasilkan penghapusan perbedaan-perbedaan yang kita buat tentang pemikiran dan imajinasi, dan perbedaan-perbedaan itu, seperti tampak dalam contoh-contoh, pada dirinya sendiri penting bagi pemahaman kita tentang kasus-kasus itu sebagai imajinasi terlibat dan pemikiran terlibat dalam tempat pertama. Tidak semua karya musik atau pertunjukannya mengandung pemikiran dan imajinatif, dan walaupun banyak yang demikian, mereka yang tidak mengandung pemikiran dan imajinatif dalam cara yang sama yang muncul di dalam setiap kasus.

Ryle telah membicarakan paksaan untuk membuat kasus analogi pemikiran terhadap analogi dari menambal pagar, nyanyian, dan tulisan pengakuan: tidak ada menambal pagar tanpa tindakan memukul, tidak ada nyanyian tanpa membuat-suara, tidak ada tulisan pengakuan tanpa tanda pada kertas; tidak ada pikiran tanpa _____.²⁶ Tentu saja, idaman untuk mengisi kekosongan ini berlangsung karena faham esensialisme. Sebagai akibat dari impian kaum intensionalis estetik dari jenis khusus yang dibicarakan di sini merasa bahwa, jika kia maksud apa saja dengan "musik," pasti ada sesuatu

²⁶ Ryle, "A Puzzling Elemen in the Notion of Thinking," dalam *Studies in the Philosophy of Thought and Action*, editor P.F. Strawso (Oxford: Oxford University Press, 1868), halaman 7-23.

untuk mengisi ruangan dengan "Tidak ada musik tanpa _____." Jawaban berikutnya dari dia adalah untuk mengisi ruangan itu dengan "imajinasi." Seperti sudah disarankan dalam beberapa kasus kita secara sepintas, konsep ini terlalu jauh bergerak untuk berhenti dengan tenang di dalam posisi itu.

Poin mendesak di dalam pembicaraan terdahulu adalah poin yang berdiri sejajar dengan pernyataan Wittgenstein tentang maksud di dalam bahasa: "Tetapi di sini kita membangun gambar menyesatkan tentang "bermaksud," yaitu, penggunaan dari kata ini. Maksud melekat pada situasinya, di dalam adat dan lembaga manusia."²⁷ Khususnya, pembicaraan yang dapat difahami tentang maksud artistik tidak akan membicarakan tentang hubungan antara sebuah citra dari karya itu sendiri di dalam benak dari seniman dan suatu objek fisik yang dimaksudkan sebagai perwujudan material dari citra itu. Karena tidak jelas bahwa citra semacam itu perlu memainkan peran di dalam penciptaan suatu karya; tidak jelas juga bagaimana citra itu akan menjadi atau bagaimana untuk mendeskripsikannya jika ia memainkan peran seperti itu; terakhir tidaklah jelas bahwa pandangan filsafati yang mengikuti dari "karya itu" kekurangan dari produk mitis dari perputaran konseptual yang dihasilkan oleh suatu ketidakterbedaan terhadap kasus-kasus nyata dari penciptaan artistik dan kritik. Di dalam pembicaraan yang sama Wittgenstein juga menyatakan bahwa "jenis yang tidak tepat dari ekspresi adalah makna psati dari sisa di dalam keadaan kebingungan. Hal ini seperti merupakan jalan

²⁷ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 337. Sifat melekat secara cultural dari maksud artistik secara alami paling bagus ditunjukkan melalui pertimbangan detil tentang cara-cara maksud itu berfungsi bukan melalui usaha untuk mendeskripsi kemelekatan secara umum. Untuk mengambil beberapa contoh: maksud kesengajaan Dali untuk mengaburkan makna dapat, ketika diraba sebagai maksud artistik, menjelaskan makna. Maksud Miro untuk mengajak pemirsa untuk melihat karya itu sebagai koleksi terasosiasi secara bebas tentang citra dapat mengungkap koherensi khusus dari karya itu. Maksud khusus yang dinyatakan oleh Beckman dapat terbukti bermanfaat di dalam suatu konteks di mana maksud yang lebih besar membolehkan bentuk murni untuk mengkomunikasikan emosi tanpa mediasi dari pemikiran seniman, menjadi konsisten dengan program kaum ekspresionis. Maksud yang dijelaskan sepintas secara proporsional dapat merubah yang tidak dapat dimengerti menjadi dapat dimengerti di dalam konteks seni konseptual, sejauh maksud-maksud yang diungkapkan menyatakan tujuan atau poin dari objek yang dapat dilihat. Platonisme artistik ala Mondrian, sebagai program intensional, menunjukkan kontras terhadap, dan dengan demikian membuat sifat-sifat khusus mencolok dari, jenis yang sangat berbeda dari Morandi tentang Platonisme intensional, di mana keduanya memberikan latar belakang penting secara kritis bagi pemahaman tentang mannerism ekstrem gaya Zuccari, yang pada dirinya sendiri merupakan hasil dari jenis lain dari Platonisme.

keluar.²⁸ Saya menyarankan bahwa frase “maksud seniman,” ketika dilihat sebagai suatu citra yang terwujudkan bukan suatu kebiasaan yang melekat, dapat dengan mudah menjadi ekspresi seperti itu. Namun, pertanyaan berikutnya adalah signifikansi apa yang dipegang oleh filsafat bahasa Wittgenstein, tidak untuk pemahaman atau analisis kritis dari karya seni, tetapi untuk proses dari kreatifitas artistik itu sendiri.

²⁸ Ibid, bagian 339.

BAB V

Melawan Kreasi sebagai Terjemahan

Banyak diskusi tentang kreatifitas dalam esetik telah meyakini perbedaan filosofis familiar antara pribadi fenomenologi dan publik fisik; di dalam hal ini hal itu tentu saja mencerminkan banyak karya di dalam filsafat bahasa. Proses kreatif di dalam seni telah sering dilihat sebagai urutan kejadian di mana entitas dalam, rasa atau emosi khusus, diberi perwujudan eksternal. Cara untuk mengkonstruksikan kreasi artistik ini juga menyuburkan sebuah masalah, dan dari pandangan teoritis ini, yang diketahui banyak orang dan tidak dapat ditangani – bagaimana suatu rasa pribadi ditanamkan ke dalam suatu objek fisik yang tidak bergerak?

Keberterimaan dan, tentu saja, keadaan bisa difahami dari kategori dualistik yang terletak di bawah konsepsi tentang kreasi artistik ini telah dipertanyakan oleh Wittgenstein di dalam ranah filsafat bahasa dan filsafat pemikiran. Konsekuensi tepat dari pernyataannya untuk teori estetik, dan khususnya untuk pemahaman kita tentang proses kreatif, sering ditinggalkan tidak teridentifikasi. Di dalam bab ini saya mempertimbangkan beberapa pernyataan dari Wittgenstein tentang ekspresi dan maksud di dalam bahasa dan menjelaskan signifikansinya untuk diskusi filsafati tentang kreatifitas. Saya akan menunjukkan bahwa hal itu menunjukkan pada jalan yang salah,¹ walaupun ditunjukkan ke arah itu dengan cara yang instruktif, untuk melihat kreatifitas sebagai suatu hal dari pemberian pakaian dari seniman terhadap rasa yang ada sebelumnya di dalam suatu tempat material atau dari memproduksi kembali suatu objek dalam dari jenis ontologi apapun di dalam bentuk luar. Pelucutan berhati-hati dari elemen-elemen yang membuat pendekatan ini terasa mungkin pada dirinya akan menunjuk pada cara memahami kreatifitas yang lebih baik yang dinyatakan oleh Wittgenstein menyediakan juga alasan-alasan untuk suatu pertimbangan kembali tentang peran dari medium di dalam kreasi artistik.

¹ Kesimpulan di dalam estetik ini berdiri sejajar dengan kesimpulan di dalam filsafat bahasa bahwa "tanda" tidak mendapatkan "kehidupan" dari isi mental sebelumnya. Lihat pembicaraan Wittgenstein di dalam *The Blue and Brown Books* (Oxford: Basil Blackwell, 1958), halaman 4-11.

Model Terjemahan

Walaupun pandangan tentang proses kreatif yang ingin saya bicarakan, yang akan saya sebut "model terjemahan," dapat ditemukan, secara eksplisit atau implisit, di dalam ujaran dari banyak ahli teori, kritikus, dan seniman,² saya akan menggunakan satu dari formulasi yang paling singkat dari model ini, yaitu pernyataan T.S. Eliot yang terkenal, sebagai titik keberangkatan: "Satu-satunya cara untuk mengungkapkan emosi dalam bentuk seni adalah dengan menemukan suatu 'objek korelatif'; dengan kata lain, sekelompok objek, suatu

² Pola pemikiran dualistik ini mungkin diungkapkan dengan paling jelas oleh ahli teori dari gerakan kaum simbolis. Selama periode ini model kreatifitas ini bagi kaum teori ini menjadi tidak hanya satu aspek dari aktifitas artistik, tetapi menjadi esensi dari seni itu sendiri, dan sejak saat itu model itu telah mendapatkan kekuatannya sebagai suatu pengaruh sentral terhadap pemikiran tentang seni. Milsanya, pelukis dan ahli teori Marice Danis menulis: "Kita telah menggantikan untuk ide tentang "sifat dilihat dari temperamen," teori tentang ekuivalensi atau tentang simbol; kita menyatakan bahwa emosi atau pernyataan spiritual yang disebabkan oleh tontonan apapun mengarahkan ke imajinasi tentang simbol artis atau ekuivalensi plastik. Hal-hal ini dapat memproduksi ulang emosi-emosi atau keadaan-keadaan spirit tanpa itu perlu untuk memberikan kopi dari pemandangan awal; jadi untuk setiap keadaan dari sensibilitas kita harus ada suatu harmoni objektif yang berhubungan yang dapat mengekspresikannya." "De Gaugu et de Van Gogh au Classicisme," *L'Occident* (Paris, May 1909), cetak ulang sebagai "Subjective and Objective Deformation" di *dalam Theories of Modern Arts*, editor dan terjemahan Herschel B. Chipp (Berkeley: University of California Press, 1978), halaman 105-6. Model terjemahan juga muncul secara implisit di dalam kritik manifesto "Symbolism in Painting: Paul Gauguin." Di dalam esai ini sejumlah karakteristik dari seni baru dicatat; di antara yang lain sebuah karya seni harus "Ideist, bagi ideal uniknya akan menjadi ekspresi dari ide itu, ... Symbolist, karena hal itu akan mengungkapkan ide itu melalui bentuk," dan "Subjective, karena objek itu tidak pernah dianggap sebagai sebuah objek tetapi sebagai tanda dari suatu ide yang diterima oleh subjek itu." "Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin," *Mercure de France* 2 (Paris, 1891), terjemahan H.R. Rookmaaker dan Herschel B. Chipp, dan dicetak ulang di dalam *Theories of Modern Arts*, editor Cipp, halaman 92. Untuk memahami sepenuhnya apa yang dimaksud "ide" oleh Aurier orang harus meninjau ketegangan Napoleon di dalam pemikirannya; walaupun demikian, jelas bahwa model terjemahan adalah di dalam karya - objek material itu adalah patuh terhadap dan mengikuti isi subjektif sebelumnya. Lebih awal, Gauguin sendiri di dalam sebuah surat di dalam mana pemikirannya menyetujui terhadap template teoritis ini: "Pada dasarnya jangan berkeringat di atas kanvas; emosi besar bisa diterjemahkan dengan spontan; impian tentang hal itu dan pencarian tentang hal itu merupakan bentuk yang paling sederhana." Surat kepada Emile Schuffenecker, Copenhagen, 14 Januari 1885, di dalam *Lettres de Gauguin a sa femme et a ses amis*, editor Maurice MMalingue (Paris, Grasset, 1949), halaman 44-47, dicetak ulang seagai "Feeling and Thought" di dalam *Theories of Modern Arts*, editor Chipp, halaman 59.

situasi, rangkaian kejadian yang akan menjadi formula tentang emosi khusus itu.”³

Di dalam pandangan ini seniman itu, mungkin seorang pemahat, menghadapi tugas untuk membentuk batunya berdasar model itu – katakan Balzac – yang sekarang sedang duduk di dalam studionya. Tetapi dia juga harus memperhatikan model lain, yang ada di dalam yang diduga menjadi model untuk isi emosional atau dampak dari karya itu. Dia mempunyai suatu subjek luar khusus, Balzac, dan ia harus mempunyai subjek dalam, satu “emosi khusus,” yang dikoleksi kembali di dalam ketenangan atau didapat sebelum pandangan dalam dengan cara yang mirip dan yang harus menjadi isi ekspresif dari karya itu, rasa yang ditangkap oleh objek fisik itu. Jadi, di dalam model terjemahan dari kreasi artistik, medium artistik yang diberikan di mana seorang artis yang sedang bekerja diberikan peran bawahan; tentu, material-material itu memainkan suatu peran pembantu terhadap emosi khusus itu. Kita dengan demikian diarahkan oleh model ini untuk melihat, tidak kepada apa yang ada di kanvas pelukis, atau pada alas patung, atau notasi komposer, tetapi di dalam satu pengertian melalui atau di belakang benda-benda itu, kepada signifikansi emotif di mana material-material itu merupakan penghubung luar pembantu. Sebagai suatu cara untuk mengkapsulkan implikasi-implikasi dari model terjemahan kita mungkin berkata bahwa material-material fisik itu sekarang hanyalah bukti bagi makna estetik dalam atau isi emosional yang terletak di belakang, dan bahwa tugas interpretif kita adalah untuk membaca antara garis-garis fisik atau di balik material-material fisik untuk mendapatkan isi emotif khusus. Seperti akan kita lihat, konsepsi yang dapat disimpulkan dari kritik adalah hasil dari konsepsi dari makna pribadi, dan hal seperti itu merupakan titik pertemuan lain di dalam estetik tentang fisafat di dalam pemikiran dan filsafat bahasa. Kita akan kembali ke hal-hal ini secara lebih jelas di dalam Bab 6; untuk sekarang kita akan mengajukan pertanyaan berikut. Apakah material-material artistik, dan apakah medium seni, mempunyai hak patuh di dalam cara yang diperlukan model terjemahan? Apakah material-material – warna pelukis, nada-nada komposer, dan kata-kata penyair – tidak lebih dari elemen-elemen yang disusun untuk membuat formula dari emosi yang diberikan? Apakah mereka di dalam konteks ini hanyalah pembawa dari, dan tidak menjadi bagian pembuat dari, makna artistik di dalam dirinya sendiri?

³ *Selected Prose of T.S. Eliot*, editor Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), halaman 48.

Tentu saja orang dapat dengan mudah diarahkan untuk percaya bahwa model terjemahan untuk kreasi karya seni harus merupakan satu-satunya yang dapat melakukan penghakiman terhadap fakta-fakta? Tentu, fakta-fakta yang muncul di dalam benak ketika mempertimbangkan proses kreasi artistik rasanya secara alami mengundang, dan sebenarnya hampir meminta, sebuah penjelasan yang melangkah maju dengan garis-garis dari model ini. Bayangkan seorang pembela dari model terjemahan mengundang kita untuk mempertimbangkan pada gilirannya tiga karya seni yang terkenal, ukiran Durer, simfoni Beethoven, dan patung Michelangelo. *Melancholi*-nya Durer, kita diberitahu, adalah jelas ekspresif dari suatu kesedihan khusus, satu jenis pengurungan di dalam kehadirannya sekarang dan merupakan ketidakmampuan berucap untuk bertindak sekarang dengan suatu pandangan terhadap kebaikan yang lebih di masa mendatang. Apakah Durer tidak tahu sebelumnya apa yang ingin diungkapkan, pembela itu mungkin beralasan, mestinya dia tidak dapat mengekspresikan karya itu dengan cara yang sudah dilakukan. Bagaimanapun, Durer tidak hanya mengekspresikan karya itu, dan kemudian bertanya kepada diri sendiri atau rekannya seperti apa karya itu, lalu bertahan menetap pada judul yang digunakan sekarang. Cerita-cerita seperti ini jelas akan gagal untuk melakukan penghakiman terhadap keduanya ketrampilan dan maksud seniman. Ninth Symphony-nya Beethoven, pada gilirannya, berisi tentang makna yang tidak salah pada kesimpulan dari kemenangan final – tentu saja Beethoven seharusnya telah bermaksud untuk menangkap secara tepat rasa untuk memuliakan di dalam karya itu. Lagi-lagi, adalah lucu untuk mengatakan, dengan kedudukan langsung terhadap model terjemahan, bahwa Beethoven hanya menggarap nada-nada dan menemukan kualitas dari karya itu setelah jadi. Akhirnya, para ahli teori mungkin menunjuk David karangan Michelangelo dan menegaskan bahwa gerakan tangan tidak hanya menunjukkan sebuah batu yang terukir, tetapi pasangan fisik dari maksud intensional di balik karya itu. Kemuliaan khusus dari jiwa itu yang menggabungkan terhadap suatu makna kekuatan otonomi, ia akan mengatakan, adalah persis apa yang diinginkan Michelangelo untuk menangkap dan menaruhnya di dalam display dan yang bertindak sebagai, selama proses kreasi, sebagai model dalamnya.

Kasus-kasus ini jelas memberikan satu sekelompok fakta yang memerlukan model terjemahan itu; di dalam setiap fakta muncul bahwa rasa dalam khusus diterjemahkan menjadi bentuk material. Tentu, muncul bahwa suatu penjelasan dualistik dari kreasi tidak dapat dipertentangkan, karena setiap karya secara materi diwujudkan dan membawa suatu dampak emosional.

Namun, seperti akan kita lihat fakta-fakta ini tentu meyebabkan teoritisasi model terjemahan, tetapi mereka jauh dari membangun kebenarannya. Hal ini dapat dilihat melalui suatu eksplorasi terhadap kebingungan signifikansi yang pertama diidentifikasi di dalam *The Blue and the Brown Books*-nya Wittgenstein.⁴ Berikut saya ingin menunjukkan kekuatan yang luar biasa yang dipunyai kebingungan ini dalam hubungan dengan masalah kreasi dan kemudian menerapkan perbedaan yang dinyatakan oleh Wittgenstein dalam penyebaran kekuatannya untuk menjadi sesat.⁵

Kombinasi Transitif-Intransitif

Wittgenstein membedakan antara apa yang dia sebut dengan penggunaan kata "transitif" dan "intransitif" sebagai "aneh" dan "khusus." Dia mengatakan: "Sekarang penggunaan kata 'khusus' cocok untuk menghasilkan semacam khayalan dan secara kasar khayalan ini dihasilkan oleh penggunaan ganda dari kata ini. Di salah satu pihak, kita mungkin mengaakan, hal itu pada dasarnya digunakan untuk suatu spesifikasi, deskripsi, perbandingan; di dalam pihak lain, seperti orang mungkin mendeskripsikan sebagai penekanan. Penggunaan pertama saya akan menyebut transitif, yang kedua disebut intransitive."⁶ Wittgenstein memberikan ilustrasi mengenai perbedaan ini dengan menanyakan kepada kita untuk mempertentangkan dua macam pernyataan. Di dalam kasus pertama orang mungkin berkata, "saya telah memperhatikan cara di mana A memasuki ruangan itu." Hal yang penting di sini adalah bahwa ketika meminta pembicara dapat berlanjut untuk memberikan suatu deskripsi dari A di mana dia memint perhatian. Ada ruangan untuk penjelasan deskripsi lebih lanjut – "Dia selalu menempelkan kepalanya ke ruangan itu sebelum memasukinya" – implisit di dalam pernyataan asli. Sebaliknya, pertimbangan pernyataan: "Sekarang saya sudah mengamati cara A duduk dan merokok." Di sini, Wittgenstein mengatakan kepada kita, pembicara tidak perlu mempersiapkan untuk memberi deskripsi lebih lanjut tentang cara khusus A

⁴ Wittgenstein, *The Blue and the Brown Books*, halaman 158-65.

⁵ Di sini saya berhutang budi kepada pembicaraan singkat tetapi mencerahkan yang dilakukan oleh Richard Wollheim tentang perbedaan dari milik Wittgenstein dan hubungannya dengan seni di dalam *Arts and Its Objects*, edisi kedua (Cambridge University Press, 1980), halaman 93-96, dan 110-12.

⁶ Wittgenstein, *The Blue and the Brown Books*, halaman 158.

duduk dan merokok secara independen tentang A. satu cara untuk menjelaskan pernyataan itu adalah hanya dengan mengatakan bahwa hal itu berarti tidak lebih dari "Saya telah mengamati A ketika ia duduk dan merokok," yang, berbalikan dengan kasus pertama, adalah untuk tidak memberikan deskripsi lebih lanjut. Poin nya adalah bahwa walaupun kita sebenarnya berkata tentang cara khusus di mana A mengerjakan X," 'cara' di dalam hal ini dipisahkan dari dia [orang yang duduk dan merokok]."⁷

Kembali ke masalah analogi artistik, bayangkan bahwa seorang kritikus mengatakan, "Durer yang ini mengungkapkan sedemikian sempurnanya dan kuatnya rasa khusus dari melankoli yang dalam." Jika pertanyaan itu sekarang ditanyakan "Rasa apa?" orang dengan alami mungkin menjawabnya, dengan menunjuk lagi terhadap ukiran dengan mengangkat bahu, "Baik ..., rasa itu." Ini adalah cara untuk menjawab mana yang sebenarnya transitif, dan mana yang intransitif untuk kealamiahannya terhadap jawaban itu, yaitu hal itu kekuarangan signifikansi seni-teoritis. Ketika para ahli teoritis hadir, mungkin secara artificial, atau melalui motifasi teoritis distingtif, menegaskan bahwa pertanyaan "Rasa apa?" sebenarnya memposisikan suatu penggunaan transitif (di mana pertanyaan dimaknai "Rasa khusus apa?) dan melalui penegasan penggunaan transitif tentang "kusu," ahli teori itu memaksa signifikansi filosofis ke dalam ketidak salahan sebaliknya, atau secara teoritis tidak menyatakan, garis-garis. Dengan telah memaksa isu itu melalui pemaksaan secara transitif, ahli teori terjemahan dapat kembali ke intuisi awal tentang perlunya model terjemahan di dalam kasus-kasus Durer, Beethoven, dan Michelangelo dengan keyakinan baru. Walaupun saya telah membuat proses ini kedengaran berhati-hati, ketidaksopanan konseptual ini mungkin bisa dilaksanakan dengan tidak sengaja; tentu, proses ini menentukan suatu contoh teladan dari tersesatkan oleh kehadiran ketatabahasa atau, seperti yang dirujuk oleh Wittgenstein, oleh tatabahasa permukaan dari pengungkapan kita. Mengoperasikan suatu peralatan filosofis sambil di bawah pengaruh dari bentuk kata yang sesat, ahli teori itu yakin bahwa dua entitas itu ditunjukkan: baru yang diukir secara kasat mata dengan sempurna dan tidak kasat mata tetapi sama menghadirkan keagungan dari jiwa dengan kekuatan otonomi. Marilah kita mencermati lebih lanjut sumber dari khayalan gramatikal-optikal. Dalam kasus perokok dan cara khususnya merokok, Wittgenstein mengatakan:

⁷ Semua kutipan singkat di dalam paragraph ini adalah dari *ibid*, halaman 160.

Kita cenderung untuk menjawab pertanyaan itu "Apa yang anda maksud?" dengan "Begini," dari pada menjawab: "saya tidak mengacu kepada sifat khusus apapun; saya hanya membayangkan posisinya." Ungkapan saya membuat hal itu muncul sebagai mana saya menunjukkan sesuatu tentang cara dia duduk, ... sedangkan apa yang membuat saya menggunakan kata "khusus" di sini adalah bahwa dengan sikap saya terhadap gejala saya memberikan penekanan kepada hal itu: saya berkonsentrasi pada hal itu, atau mengenangnya di dalam benak saya, atau menggambarnya, dan sebagainya.⁸

Masalah pokok dari pembedaan, lalu, terletak pada kemampuan kita di dalam kasus transitif untuk memberi penjelasan lebih lanjut dan deskripsi tentang "sifat khusus"; di dalam kasus intransitif tidak ada deksripsi yang mengidentifikasi lebih lanjut. Di dalam kasus instransitif tidak terdapat terpisah dari gejala itu di bawah pertimbangan ditangkap dengan suatu deskripsi lebih lanjut. Untuk menjelaskan pembedaan ini Wittgenstein mengundang kita untuk mempertimbangkan kalimat ini, "dengan 'kilogram' saya maksud berat dari satu liter air." Penjelasan semacam ini adalah jenis penjelasan umum: "dengan 'A' saya bermaksud 'B,' di mana B adalah penjelasan tentang A. pernyataan yang berlawanan, serupa dalam bentuk atau struktur permukaan tatabahasa tetapi berbeda di dalam isi, adalah, "Saya mengatakan bahwa saya bosan dengan hal itu dan saya bermaksud demikian." Sekarang, kita mungkin sangat cenderung untuk berlanjut dan menanyakan, dengan mengikuti pernyataan ini, "Apa yang anda maksud?" Jawaban yang disarankan oleh Wittgenstein orang mungkin memberikan kepada pertanyaan ini lagi-lagi mengungkap kekuatan ingin tahu dari kebingungan antara kasus-kasus transitif dan instransitif. Dia mengamati bahwa jawaban: "dengan apa yang saya katakan saya bermaksud apa yang saya katakan" adalah cara menjawab dengan bentuk umum, "Dengan mengatakan 'A' saya maksudkan 'B.' Namun, kita diingatkan bahwa sebenarnya kita menggunakan ungkapan seperti "Saya maksudkan apa yang saya maksudkan" ntuk mengatakan kepada seseorang bahwa tidak ada penjelasan lebih lanjut, bahwa di sana tidak ada ruang penjelasan lebih lanjut untuk bergerak. Masalahnya adalah bahwa sebagai hasil dari kebingungan ini kita sedang mencari di dalam kasus artistik untuk bertanya sebuah pertanyaan yang serupa dengan keingintahuan yang terkenal dan tidak bermakna, "Kalimat apa yang dibentuk oleh urutan kata-kata?" Ini adalah

⁸ Ibid.

sebenarnya persis suatu pertanyaan sejenis ini yang akan kita tanyakan bila, setelah mendengarkan simfoni Beethoven, kita bertanya: Rasa kemenangan apa? Namun, jika model terjemahan itu benar, hal ini jelas merupakan pertanyaan pokok dalam kritik dan pemahaman tentang suatu karya seni, pertanyaan yang seharusnya kita dapat bertanya dengan jelas dan menjawabnya secara koheren.⁹

Sekarang kita bisa melihat bahwa hal itu setidaknya sebagian merupakan kebingungan antara penggunaan transitif dan intransitif yang menyebabkan kebutuhan nyata untuk model terjemahan di dalam refleksi dari ahli teori terjemahan di atas. Lagi-lagi, ahli teori menunjuk pada kepada tiga karya dan menegaskan, dengan sangat benar, bahwa karya itu menangkap rasa khusus itu. Namun, di sana masih tersisa satu keyakinan lebih lanjut khusus dari ahli teori terjemahan yang harus disampaikan secara langsung, yaitu bahwa rasa khusus atau isi emotif dari sebuah karya harus dapat diidentifikasi secara mandiri dari karya itu sendiri. Untuk mencapai hal ini, Wittgenstein menggambar sebuah wajah licik dan mengamati bahwa kita mungkin "terasa cenderung untuk mengatakan: 'Tentu saya tidak melihat hanya garis penghubung. Saya melihat sebuah wajah dengan ekspresi khusus.'" "Lagi-lagi, ini sebenarnya bukan mengatakan sebagai awal terhadap deskripsi atau detil lebih lanjut; tetapi hal itu meminta perhatian di dalam konteks pembicaraan ini teradap wajah itu. Untuk menganalisis kasus ini, sebagai penggunaan transitif membuat orang berpikir bahwa di sana masih tertinggal suatu deskripsi laten lanjutan, dan bahwa deskripsi lanjutan ini sebenarnya akan merupakan deskripsi dari entitas terpisah yang tidak tergantung pada wajah itu sendiri. Kita diarahkan untuk berpikir, Wittgenstein memberi alasan, bahwa di dalam mencoba menjelaskan apa yang kita maksud dengan "Wajah ini mempunyai ekspresi khusus," kita dapat menunjuk pada sesuatu lain selain wajah itu. Ia menambahkan, tetapi jika saya harus menunjuk kepada apapun yang ada hal itu akan saya tunjuk gambar yang sedang saya cari." Aktifitas yang dilarang tentang pembuatan konkrit estetik ini didorong oleh fakta bahwa kita berbicara tentang wajah sebagai mempunyai ekspresi, dengan menyarankan bahwa ada entitas terpisah dari wajah itu di mana kita dapat menunjuk dalam memberi makna dari kata-kata "ekspresi khusus." Dengan membandingkan "Wajah ini mempunyai ekspresi khusus" dengan frase "Ini adalah wajah yang aneh" membantu untuk mengurai elemen kebingungan; tidak ada desakan untuk membuat postulat dari entitas

⁹ Semua kutipan langsung di dalam paragraf ini adalah dari *ibid*, halaman 160-61.

ekspresif bebas di dalam contoh terakhir, karena "is" menunjuk identitas atau satu hal, sedangkan "has" menyarankan satu hal yang mempunyai hal lain, yang di dalam kasus ini akan merujuk kepada suatu artifak fisik yang mempunyai ekspresi emosional yang dapat diidentifikasi secara terpisah. Jadi Wittgenstein mengatakan, dengan mengingatkan kepada kita tentang kekuatan filosofis yang lebih besar dari suatu perubahan kecil dari kata-kata "Apakah sesuatu itu, yang kita maksud, dibatasi dengan apa; apa yang bisa dipisahkan dari has."¹⁰

Ahli teori terjemahan, kemudian, menunjuk ke ukiran Durer, simfoni Beethoven, dan patung Michelangelo, dan berpikir bahwa gerakan tangan menunjukkan dua entitas ontologi di dalam setiap kasus – material dari medium yang ada dan rasa sedih, kemenangan, keagungan kejiwaan khusus. Lebih lagi, ahli teori itu percaya bahwa fakta-fakta yang tidak dapat dibantah ini, yang hanya akan diperhitungkan dengan cermat pada model terjemahan, secara lalai memunculkan terhadap teori itu. Tentu, ahli teori itu mungkin berfikir tentang kesimpulan ini secara jelas bahwa penggunaan kata "teori" rasanya tidak diperlukan. Walaupun demikian, fakta bahwa ahli teori memasang dan percaya pada, yaitu, tiga karya seni ini yang tidak dapat disangkal menangkap rasa tertentu, pada dirinya sendiri tidak meminta penjelasan dualistik, karena hal itu jauh dari suatu fakta yang tidak terbantahkan dalam pengertian bahwa dua entitas yang berbeda dan bisa dipisahkan ditunjuk di dalam kasus ini. Dua entitas dari sifat-sifat ontologis yang berlawanan tidaklah dibandingkan secara mental atau dipegang bersama di dalam persepsi karya Durer, Michelangelo, atau Beethoven, lebih dari hal-hal itu dalam persepsi wajah kartun Wittgenstein. Kita tidak mengidentifikasi rasa sedih kemenangan, dan keagungan khusus dengan membandingkan apa yang kita lihat secara fisik dari karya seni dengan apa yang kita "lihat" secara emosional didalam mata batin – walaupun kita dapat diarahkan untuk percaya bahwa kita melakukan hal ini melalui keyakinan implisit pada makna transitif dari "rasa khusus" dan konsepsi hasil dari rasa dalam yang berhubungan dan objek-objek luar. Seperti sudah kita ketahui, hal ini mungkin merupakan desakan yang tidak disengaja, pada dirinya sendiri diberi motivasi oleh kebingungan tatabahasa, menanggung semua konsepsi tentang kreasi artistik sebagai terjemahan. Wittgenstein mengamati di dalam hubungan ini: "Dan di dalam memberi peluang terhadap wajah untuk memberikan kesan di dalam diri sendiri pada saya dan merenungkan 'kesan khusus"-nya, tidak ada dua

¹⁰ Semua kutipan di dalam paragraph ini berasal dari *ibid*, halaman 162.

benda dari penggandaan suatu wajah dapat dibandingkan satu dengan lainnya; hanya ada satu yang dibebani dengan tekanan. Dengan menyerap ekspresinya, saya tidak menemukan suatu prototipe dari ekspresi ini di dalam benak, tetapi, saya, seperti dibayangkan, memotong segel dari kesan itu.”¹¹

Untuk meringkas bagan ini, penggabungan transitif-intransitif menghasilkan suatu gambar dari (a) entitas asli, prototipe emotif pikiran, dan (b) entitas kedua, karya seni fisik, yang bertindak sebagai hubungan luar dari entitas terdahulu. Kedua entitas berbeda yang dikelompokkan ini pada mulanya muncul perlu tetapi kenyataannya tidak memainkan peran yang dimimpikan untuk mereka di dalam persepsi kita tentang karya seni. Walaupun gambar kreasi artistik ini menyiratkan bahwa kita seharusnya dapat mengajukan pertanyaan mendesak “Rasa apa?” dalam menanggapi frase seperti “Lihat bagaimana Durer telah menanggapi rasa sedih khusus itu,” kita telah melihat bahwa pertanyaan ini memerlukan ruangan logiko-linguistik bagi pertanyaan itu bahwa lingkungan tidak memperbolehkan, yaitu, ini adalah pertanyaan yang memasalahkan tentang sifat dan fungsi persis dari entitas yang tidak ada. Di sini ahli teori terjemahan akan mengatakan, “Tetapi tentu saja karya Beethoven berkata tentang sesuatu – dan hanya dengan mendengarkan karya itu membuktikan hal itu.” Tentu saja hal ini benar; ya itu benar. Namun, perhatian khusus diperlukan untuk menghindari melangkah lebih dari penggunaan intransitif yang disarankan; bagian dari kesulitan, tentunya, adalah – seperti Wittgenstein mengelompokkan masalah-masalah di dalam filsafat biasanya – dengan mengatakan apa yang kita ketahui dan tidak lebih dari itu. Wittgenstein menandai batas ini dengan mengatakan “bahwa khayalan yang sama mempunyai kita bahkan lebih kuat jika mengulangi suatu lagu untuk diri kita sendiri dan membiarkan lagu itu membuat kesan penuhnya terhadap kita, kita mengatakan “Lagu ini mengatakan sesuatu,” dan hal itu seperti saya harus menemukan apa yang dikatakan.”¹² Khayalannya bukanlah bahwa lagu itu mengatakan sesuatu, tetapi bahwa apa yang dikatakan bebas dari material-material khusus di mana hal itu dikatakan dan dengan demikian bahwa lagu khusus itu dihadapan kita adalah pada dirinya sendiri merupakan hal yang spontan, atau sebuah terjemahan, dari isi emotif yang ada lebih dahulu itu.

¹¹ Ibid, halaman 165.

¹² Ibid, halaman 166.

Menemukan Ekspresi yang Benar

Sekarang saya kembali ke beberapa pertanyaan yang diajukan oleh Wittgenstein di dalam *Philosophical Investigations* dan membicarakan relevansi pertanyaan-pertanyaan itu untuk faliditas dari model terjemahan di dalam kreatifitas artistik. Wittgenstein bertanya, "Apa yang terjadi ketika kita berusaha – katakan dalam menulis sebuah abjad – untuk menemukan ekspresi yang benar bagi pemikiran kita?" pencarian untuk ekspresi yang benar adalah sebuah ekspresi biasa dan hal seperti itu adalah jenis lain dari kasus yang menyediakan kebenaran intuitif terhadap model terjemahan. Wittgenstein menyatakan bahwa "frase ini membandingkan proses itu dengan satu dari penerjemahan atau pendeskripsian: pikirannya suda berada di sana (mungkin telah ada di sana sebelumnya) dan kita hanya mencari ekspresinya." Hal ini berdiri sebagai analogi linguistik sempurna terhadap model artistik karena hal itu menyiratkan, di dalam formulasi dari pertanyaan itu sendiri, bahwa abjad itu mempunyai isi dalam, yang selalu menunggu kreasi dari pasangan eksternalnya untuk ekspresinya. "Gambar ini," Wittgenstein melanjutkan, "lebih atau kurang tepat di dalam kasus-kasus yang berbeda."¹³ Gambar ini, sepanjang hal itu berlaku, rasanya tidak dapat ditolak; di dalam kasus-kasus di mana terjemahan nyata atau sesuatu yang sangat mirip dengan terjemahan sebenarnya dilakukan, karakterisasi dari proses di dalam hubungan dengan "menemukan ekspresi yang benar bagi pemikiran" secara filsafat tidak menyakitkan. Seperti satu contoh, orang mungkin menemukan, setelah selesai menulis sebuah undangan dan telah membacanya, bawa nadanya tidak begitu benar, atau orang bisa mendapatkan bahwa perpindahan frase khusus yang digunakan di dalam surat tidak menangkap sentimen yang dimaksudkan; kasus-kasus semacam itu secara filsafat tidak menyakitkan karena mereka pada dirinya sendiri tidak memerlukan penempatan dari rasa sebelumnya yang bebas sebagai berbeda dari bahasa tulis nyata. Di dalam kasus-kasus ini, untuk mengenali bahwa orang telah mendapatkan frase itu salah ia tidak membandingkan rasa itu dengan tulisan itu; tetapi ia melihat bahwa nada emosional khusus dari tulisan itu sendiri bukanlah apa yang dimaksudkan oleh orang itu. Tidak semua kasus menulis atau kreasi artistik adalah pada dasarnya seperti terjemahan, tetapi, dan untuk menggolongkan karya artistik di dalam hubungan dengan pemikiran yang mendahului dan penemuan hubungan eksternalnya adalah secara

¹³ Kutipan-kutipan dari Ludwig Wittgensten, *Philosophical Investigations*, edisi ketiga, terjemahan G.E.M Anscombe (New York: Mamillan, 1958), bagian 335.

filsafat tidak lemah. Untuk menempatkan pertanyaan tentang kasus-kasus tentang “menemukan ekspresi yang tepat” di dalam kategori pemikiran atau rasa dan ekspresi eksternalnya di dalam medium yang kurang penting berarti sudah berprasangka terhadap kasus itu dengan kuat untuk menyetujui model terjemahan. Jadi, untuk mengajukan pertanyaan di dalam seni sejajar dengan pertanyaan Wittgenstein, yaitu, “Apa yang terjadi ketika kita berusaha – katakan di dalam membuat komposisi – untuk mendapatkan ekspresi yang tepat untuk pemikiran kita?” adalah untuk meminta pertanyaan, dalam pengertian bahwa formulasi pertanyaan itu pada dirinya sendiri menduga keberadaan dua entitas. Prasangka konseptual dipaksakan dengan formulasi pertanyaan dimunculkan ketika Wittgenstein selanjutnya bertanya, “Tetapi dapatkah semua benda-benda terjadi di sana?”¹⁴ Dengan bermacam-macam jawaban terhadap pertanyaan ini datanglah detil yang mengganggu gambaran umum tentang kreatifitas ini.

Mempertimbangkan satu dari benda-benda yang dapat terjadi, Wittgenstein mengatakan, “saya menyerah kepada suasana hati lalu ungkapan itu keluar.”¹⁵ Gejala ini sangat lumrah, baik di dalam menulis surat dan dalam kreasi artistik, namun jelas hal itu tidak sesuai dengan model terjemahan. Misalnya, seorang komposer dapat berjuang beberapa lama dengan masalah harmoni dalam modulasi. Tiba-tiba, “dengan tanpa alasan,” seperti yang bisa dideskripsikan, dia mungkin melihat bahwa jalan dari satu area harmoni ke yang lain di mana dia ingin bergerak maju adalah melalui akor diminish. Seorang penyair mungkin mempunyai pengalaman sama dengan bagian bermasalah yang melibatkan skema rima kompleks. Seorang novelis mungkin “menyerah kepada suasana hati” dan memperbolehkan seorang tokoh “mengatakan apa yang ia inginkan,” dengan memperbolehkan diri sendiri untuk menulis dengan kendali bebas. Di dalam semua kasus ini, karya itu datang ke seniman dengan cara apakah tidak diprediksi oleh atau diperbolehkan untuk model terjemahan, karena adalah material yang terlampiasikan itu sendiri yang mengarahkan seniman itu kepada konten yang diinginkan, di mana di dalam model terjemahan keperluan konseptual harus datang lebih dahulu. Tentu, dalam model itu sendiri kasus-kasus ini tidak dapat membuat lebih bermakna dari pada ide tentang menghasilkan terjemahan bahasa Inggris dari sebuah puisi yang belum pernah ada di Italia.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

Namun, di sana tinggal praktek kritis umum lain yang memberi bantuan intuitif lebih lanjut terhadap model terjemahan, dan ini adalah kecenderungan kita terhadap mengamini seniman dengan posisi khusus di dalam pengujian kritis tentang karyanya sendiri. Di dalam pengertian khusus hal ini bisa ditentukan dengan tepat; bagaimanapun, seniman adalah orang yang menciptakn karya yang sedang dibicarakan. Namun, posisi khusus ini sering diberikan kepada seniman untuk alasan-alasan yang lebih metafisik, yaitu, karena akses pribadi yang diberikan bahwa seorang seniman secara unik menikmati di dalam hubungan dengan makna emotif dari karya itu. Seniman dianggap mempunyai posisi khusus untuk berbicara mengatasnamakan makna dari karya karena mereka mempunyai akses khusus terhadap model dalam, yang tidak bersifat publik. Hal ini berdiri sebagai kesejajaran estetika sempurna terhadap masalah metafisik lain dari pikiran lain; di sini seniman itu adalah satu-satunya orang yang mengetahui isi di balik yang tampak, dan untuk yang lain hal itu merupakan karya dugaan yang terpelajar. Jadi, tugas kritikus dianggap esensial seperti tugas "yang lain": ketika yang lain dipikirkan oleh beberapa ahli teori untuk menyimpulkan kehadiran keadaan mental dengan dasar gerakan fisik yang bisa diamati, kritikus itu membuat kesimpulan tentang isi emosional dari karya itu berdasar atas bukti fisik, yaitu, goresan kuas, warna, nada, dan sebagainya. Tetapi, seperti Wittgenstein menanyakan, dapatkah semua hal terjadi di sini?

Ada banyak macam kasus di mana seniman di dalam posisi yang terjelek untuk membicarakan karyanya sendiri. Misalnya, dia mungkin mempunyai suatu pandangan yang sangat tinggi tentang signifikansi dari karyanya; dia mungkin buta terhadap cacad-cacadnya; dia mungkin tidak mempunyai perspektif untuk melihat bahwa hal itu jelas tidak asli; dan sebagainya. Atau dia sangat rendah hati, dengan mempercayai bahwa karyanya tidak berarti, cacad, dan tidak asli ketika kenyataannya tidak demikian. Seorang seniman dapat merubah pikirannya tentang karya yang ada maknanya apa. Atau seniman itu dapat melihat karya itu dengan pandangan baru, yaitu, seperti dipengaruhi oleh seniman lain-lain di dalam cara yang tidak dinyatakan sebelumnya. Dia mungkin menjadi bebas angan-angan dengan suatu karya dan menegaskan bahwa hal ini tidak ada artinya dan berarti tidak ada. (Dia mungkin benar atau salah tentang hal ini, sebagai fakta yang penting adalah bahwa pandangannya dapat berubah). Seorang kritikus bisa memperluas apresiasinya tentang karyanya sendiri, atau atau psikoanalisisnya (lagi-lagi secara benar atau salah) mungkin membuatnya percaya bahwa karyanya sebenarnya tentang perjuangan terakhir di dalam hidupnya dengan cara yang

tidak dipertimbangkan sebelumnya. Seniman itu mungkin datang, dalam beberapa tahun, menjadi kehilangan status pribadi yang dinikmatinya; dia mungkin melihat karyanya sebagai karya orang lain, dan tidak dapat mengingat bagaimana dia mewujudkan karya yang sedang dibicarakan. Secara singkat, hal itu sangat mudah untuk menyusun banyak pengingat dari kasus-kasus nyata yang tidak sesuai dengan status kritis pribadinya bahwa seniman itu dihadahi dengan model terjemahan. Lebih kuat lagi, kasus-kasus ini sebenarnya akan tidak mungkin terjadi bila model terjemahan itu akurat, dan mereka beroperasi secara kolektif sebagai sebuah pengurangan.

Masih aspek lain dari kreatifitas artistik di mana model terjemahan akan mengarahkan implikasi adalah hubungan antara seniman dan material-materialnya. Namun, di sini juga kasus-kasus yang mengganggu tidak sesuai dengan model itu sudah ada, dan dengan demikian sulit untuk mengidentifikasi dan menyisihkan ketidaksesuaian antara teori dan fakta di dalam ranah praktek artistik.

Di dalam model terjemahan medium yang harus dianggap sebagai koleksi yang tidak hidup dari material-material itu adalah menghilhami secara magis dengan kehidupan seniman itu. Sekarang, tentunya ada kebenaran di sini, seperti halnya ada kebenaran terhadap teori status pribadi.¹⁶ Seniman siapapun yang mempunyai kemampuan melakukan dalam batas tertentu "membuat kehidupan" terhadap material-materialnya, tetapi kebenaran itu dapat ditangkap dan diberi penjelasan tanpa sumber terhadap model terjemahan, dan di sana ada suatu sekelompok contoh-contoh juga. Seorang pelukis minimalis bisa melukis sebuah lingkaran kuning di atas kanvas dan "membiarkan material-material itu berbicara pada dirinya sendiri." Di sini, si seniman bisa melukiskan kegiatannya sebagai mempresentasikan kehidupan material-material itu bukan mengkomunikasikan sesuatu melalui material itu. Seorang komposer bisa "menemukan" di mana pergerakan harmoni "ingin pergi" dan menemukan bagaimana musik itu disusun; dia dapat menemukan sesuatu sangat mirip dengan lintasan peluru dari sebuah melodi dan sebagainya. Dia mungkin bisa mencari sebuah tema dan melihat variasi-variasi di dalamnya yang dipersyaratkan oleh tema itu. Seorang pemahat atau pelukis bisa menemukan di dalam hubungan dengan karyanya, dan bukan sebelumnya, bagaimana sebuah sifat khusus dapat dijadikan model.¹⁷ Di

¹⁶ Lihat Mark Roskill, "On the Artist's Privileged Status," *Philosophy* 54 (1970): 187-98.

¹⁷ Kasus-kasus nyata dari penemuan-penemuan tidak terduga biasa terjadi, dan di dalam kasus-kasus seperti itu sangat jelas bawa material-material itu mempunyai sebuah

dalam musik, kasus-kasus eksperimentasi dengan akor nada ketujuh dominan tidak terselesaikan, nada-nada menonjol yang menggantung, nada kelima sejajar di dalam harmonisasi dari melody paduan suara, salah penggarapan dari akor nada keenam yang dinaikkan, suara menonjol yang jelek menjauh dari akor nada ketujuh yang diturunkan, tidak seimbangnnya frase, dan membiarkan satu suara "mati" di dalam konterpoin empat-suara semuanya akan memberikan ilustrasi kehidupan yang dipunyai oleh material-material itu sendiri. Kasus terakhir khususnya memberikan instruksi. Suara yang tiba-tiba jatuh di dalam konterpoin akan dikenali sebagai sebuah garis yang mati, tanpa mempertimbangkan jumlah melodi yang hidup di dalam bagian-bagian lain. Kehidupan garis itu, jika hal itu harus ditempatkan di tempat lain, berada di dalam materi-materi bukan di dalam ranah yang kurang bisa dilihat. Di sini, orang ingin mengatakan, menggantikan satu gambar dari kreatifitas untuk yang lain, bahwa komposer itu menemukan bukan mencipta kehidupan dari garis-garis melodi; namun, perubahan-perubahan ini bisa merupakan nilai terapi filsafati di dalam menunjukkan bahwa model terjemahan adalah jauh dari tidak dapat dihindarkan. Tentu saja, sebuah penemuan dari kekuatan ekspresif dan karakter dari suatu gerakan tangan artistik atau sekelompok material khusus menyiratkan bahwa kita tidak menyuntikkan gerakan-gerakan tangan ini atau material-material ini dengan kehidupan ekspresif.

Kita meninggalkan pembicaraan tentang bagaimana kita menemukan ekspresi yang benar untuk pemikiran kita dengan pertanyaan Wittgenstein, "Tetapi tidakkah bisa semua jenis benda-benda terjadi di sini?" Hal itu muncul pasti bahwa mereka bisa, dan tidak satupun dari elemen-elemen di dalam dua katalogus kita apakah menyokong atau memerlukan model terjemahan. Pertama, mereka yang mempunyai apa yang dapat disebut akses tidak pribadi sering sebenarnya di dalam posisi yang paling baik untuk menentukan signifikansi dari sebuah karya, atau setidaknya mereka jauh mempunyai posisi yang lebih baik dari pada yang diduga orang dari teori itu. Kedua,

kehidupan, tetapi sangat hidup dari dirinya sendiri dan tidak satupun dihadiahkan oleh senman itu; kasus apapun dari seorang seniman yang mewujukan bahwa perubahan harus dibuat untuk mengilustrasikan masalah ini. Hal ini menarik untuk dicatat di sini bahwa kita secara alami mengharapkan jenis-jenis penemuan-penemuan lintasan di dalam karya dari novelis, namun filosof dan kritikus yang memberikan penjelasan sesuai dengan model terjemahan sering mengecualikan novelis dari pertimbangan, dengan memusatkan pada pelukis, pematung, dan komposer – mungkin karena menulis merupakan aktifitas yang lebih akrab dan dengan demikian kurang masuk akal dijelaskan dengan model terjemahan.

hubungan antara seniman dengan mediumnya tidak sama sekali mematuhi ajakan dari teori itu. Tetapi marilah kita kembali ke langkah berikutnya dari pembicaraan Wittgenstein.

“Sekarang andaikata kita ditanya: ‘apakah anda mempunyai pikiran itu sebelum menemukan ekspresi itu?’ Bagaimana seharusnya orang menjawab?”¹⁸ Jawaban semacam apa yang bisa diberikan kepada pertanyaan ini? Ahli minimal bisa menjawab bahwa dia ingin menemukan dampak dari lingkaran kuning di atas kanvas putih. Komposer bisa menjawab bahwa dia mengetahui pergerakan itu benar-benar merasa untuk pergi ke suatu tempat secara harmoni, dan bahwa hal itu berakhir pada subdominant. Atau dia mungkin mengatakan bahwa dia benar-benar bisa melihat variasi-variasi yang dijanjikan oleh tema itu, tetapi dia harus mengerjakan satu persatu. Dia mungkin menjawab bahwa dia tidak mempunyai “pemikiran” sama sekali sebelum “menemukan ekspresi itu,” dan bahwa dia harus menarik setiap variasi enggan keluar dari tema itu, nada demi nada. Atau dia bisa mengatakan bahwa akhirnya, setelah melukiskan banyak sketsa, mengerjakan melodi itu. Dia mungkin menambahkan bahwa dia mempunyai ide umum tentang kontur melodi yang diinginkan, tetapi bahwa banyak masalah-masalah khusus tentang hubungan melodi terhadap harmoni harus diselesaikan satu nada pada suatu saat. Novelis bisa berkata bahwa dia akhirnya menemukan di dalam bab akhir mengapa sebuah detil ditempatkan di dalam bab pertama. Pelukis mungkin menjawab bahwa sementara dalam proses kanvasnya memberikan kepadanya kesan ragu bahwa sesuatu telah hilang, bahwa hal itu meminta seniman lain untuk menunjukkan secara pasti apa yang dia inginkan. Komposer lain mungkin berkata bahwa dia sangat sadar adalah *fugu* empat-bagian yang telah ditulis, dan dia ingin menyelesaikan dengan nada kunci E-minor, tetapi bahwa dia tidak mengisyaratkan tentang resolusi pasti sampai vokalis individu menyelesaikannya masing-masing.

Namun, semua jawaban detil ini tidak memberikan jawaban terhadap pertanyaan umum yang disampaikan Wittgenstein: “Apakah anda mempunyai pemikiran sebelum menemukan ekspresi itu?” Sebagai jawaban sebenarnya mereka terlalu khusus; mereka menjawab pertanyaan khusus di dalam konteks khusus. Hal ini pada gilirannya mengungkap bagaimana membingungkan sebenarnya pertanyaan umum itu. Orang benar tahu bentuk

¹⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 335.

apa jawaban khusus terhadap pertanyaan khusus yang harus diberikan. Pertanyaan itu – dan ini adalah poinnya Wittgenstein – yang dirumuskan di dalam hubungan dari “pikiran itu” dan “ekspresi yang berhubungan,” dikonstruksikan dari tidak lebih dari kategori linguistik dangkal yang berasal dari dualisme metafisikal. Bahwa hal ini tepatnya poin Wittgenstein adalah jelas dari baris berikut: “Dan apa [akan seseorang harus menjawab], terhadap pertanyaan ini: ‘Pikiran itu berisi tentang apa, seperti yang ada sebelum ekspresinya?’” Tentu saja ada tidak ada jawaban terhadap masalah ini, kecuali dengan menunjuk poin untuk ekspresi itu sendiri – analogi linguistik pasti dari menunjuk kepada karya Durer, Michelangelo, atau Beethoven sebagai jawaban terhadap pertanyaan ini “Rasa khusus apa?” Jadi hal itu muncul bahwa di dalam bahasa pikiran dan ekspresi adalah tidak lebih bisa dipisahkan dari rasa dan ekspresinya di dalam seni.

Di atas saya menyarankan bahwa model terjemahan adalah, jika tidak lahir dari kebingungan, setidaknya diperkuat olehnya. Jelas hal itu muncul bahwa kedua model terjemahan dan, secara lebih prinsip, pertanyaan bahwa model itu mencoba untuk menjawab pendirian dengan cara kejelasan konseptual. Ini adalah satu dari banyak kesimpulan negatif di dalam filsafat Wittgenstein yang pada saat yang sama – tetapi tentu saja di dalam pengertian berbeda – kesimpulan yang positif; hal itu melepaskan suatu rintangan yang jika tidak menghindarkan kita dari pencapaian pendapat yang jelas dari praktek estetika bermacam-macam secara kaya yang ada di depan kita.

Di dalam bab ini kita telah melihat akibat dari kegagalan untuk membedakan antara penggunaan transitif dan intransitif dari “khusus.” Kebingungan ini mempersilahkan kita untuk percaya bahwa pengalaman estetika kita adalah suatu terjemahan antara dua entitas: karya fisik di satu pihak, dan di pihak lain suatu hal khusus, rasa tertentu dengan identitas independen dari karya itu sendiri. Kita juga telah melihat cara di mana gambar terjemahan pada dirinya sendiri menyesatkan karena kategori dualismenya tentang “ekspresi” dan “pemikiran”; dengan melihat kasus-kasus individual, saya telah berusaha untuk menunjukkan jarak yang memisahkan dua kategori itu dari praktek estetika nyata dan ketidakmungkinan mengaplikasikan satu terhadap yang lain.

Namun, masih tertinggal satu pertanyaan terakhir. Mengapa kita harus terpisah dari keperluan untuk mencabut penyumbatan teoritis untuk membersihkan pandangan, memelihara dengan hati-hati poin khusus seperti kebingungan transitif-intransitif dan model terjemahan di dalam pemikiran

kita tentang kreatifitas artistik. Jawabnya adalah, saya kira, cukup sederhana: banyak kritik langsung dari kebingungan semacam ini.

Bahasa yang digunakan oleh beberapa kritikus di dalam sektor tertentu dari seni di dalam kebobrokan yang serius.¹⁹ Banyak seniman berbicara tentang karyanya sendiri dengan cara yang tidak menjelaskan, dan sering dengan cara yang akan, jika diambil nilainya, sebenarnya merendahkan karyanya. Sering kata-kata dari seniman dan kritikus hanya mempunyai hubungan tidak pasti dengan seni yang dideskripsikan: karya dan kata-kata tidak terhubung secara organik, dan orang tetap bertanya jika kata-kata itu mungkin tidak terhubung dengan kejujuran yang sama terhadap ratusan karya lain. Mungkin dengan memberikan janji, secara eksplisit maupun tidak, terhadap suatu kekunaan jika bukannya pandangan yang tidak koheren dari proses kreatif, seniman dan kritikus dipaksa untuk berbicara dengan bahasa yang diwajibkan oleh model terjemahan, dan berusaha berbicara “pemikiran itu berisi apa sebelum ekspresinya?,” atau mengatakan “apa yang dikatakan oleh lagu.” Lebih lagi, bahwa konsepsi dual-model adalah tidak sesuai dengan jaman rasanya melebihi keraguan apapun, sangat terpisah dengan pertanyaan tentang koherensi internalnya. Ada banyak eksperimen, inovasi, dan improvisasi di dalam seni masa kini, dan praktik baru ini tidak akan membuat mapan teori-teori lama lebih nyaman.

Kerinduan akan jenis penjelasan terorganisir ini di dalam seni tentu saja bisa dimengerti, dan orang tidak dapat membantu kecuali merasa simpatik dengan usaha apapun untuk melihat di belakang atau ke dalam karya seni yang sulit dimengerti. Namun, jika kritik yang dihasilkan dari usaha ini pada dirinya sendiri gagal menghadapi ujian itu – jika ia kekurangan kekuatan untuk merubah pengalaman estetik dengan mengubah apa yang kita lihat, dengar, fahami – kita seharusnya bertanya apakah kritik itu merupakan hasil yang fungsinya hanya untuk mengiri sebuah tempat yang dipesan untuk itu oleh model konseptual yang akhirnya tidak dapat diaplikasikan dan menyesatkan.

Kesimpulannya, rasa khusus yang ditangkap oleh sebuah karya seharusnya tidak, pertama-tama, difahami sebagai entitas yang ada sebelumnya secara terpisah yang kemudian diwujudkan di dalam karya fisik. Kedua, model terjemahan dari kreatifitas di dalam seni adaah tidak tidak tepat; sampai

¹⁹ Lihat, misalnya, pembicaraan pengungkapan dari Roger Scruton tentang beberapa ahli teori dan kritikus di dalam artikelnya *The Aesthetics of Architecture* (Princeton: Princeton University Press, 1979), halaman 37-70.

ketingkat bahwa pembicaraan kontemporer menganggap tidak disadari kategori yang dibawa oleh model ini, diskusi-diskusi ini tidak dapat memberikan pemahaman kita lebih jauh tentang seni dan kreasinya. Ketiga, kritik intensional tentang sebuah karya yang terasa kekurangan semangat untuk dihubungkan dengan karya khusus yang sedang dibicarakan seharusnya dicurigai, karena hal itu sebenarnya tidak berarti apa-apa dari pada usaha untuk mendeskripsikan sebuah entitas khayal yang ada sebelumnya; hal itu mungkin menjadi sebagian usaha yang tidak berhasil untuk menerjemahkan kembali ke dalam sebuah keaslian yang tidak akan pernah ada. Mungkin ada sebuah pengalaman, atau mungkin pola kompleks dari pengalaman, yang dirujuk oleh frase itu "proses kreatif." Seperti saya sudah mencoba untuk menunjukkan di dalam bab ini, bagaimanapun, untuk berusaha mengkaraktreerisasikan pengalaman ini di dalam hubungan dan kategori-kategori dari model terjemahan hanya dapat mengkahayalkan apa yang sudah ada dari suatu keheranan. Sebelum melanjutkan ke bab akhir dari studi ini, di mana kita kembali ke pembicaraan tentang teori estetik masa kini, masih tersisa isu tentang pribadi linguistik dan konsepsi yang berhubungan dari makna artistik; jadi isu inilah yang akan kita bicarakan dalam Bab 6.

BAB VI

Kesunyian Faham Solipsisme Estetik

Di dalam kritik seni dan pencariannya tentang makna, banyak orang cenderung untuk menghubungkan prioritas distingtif metafisik dengan seniman, sebuah prioritas yang secara cepat mengikat kita dengan teori-teori implisit tentang sifat ontologi dari karya seni, sifat dari makna artistik itu sendiri, dan fungsi tepat dari kritik. Perkembangan pemikirannya adalah sebagai berikut. Di mulai dengan karya seni yang mempunyai problem kritis atau secara konsep bermasalah, kita mencari makna di balik karya itu dan bertanya, "Apa yang dimaksud oleh Kandinsky, Pollock, Joyce, Cage, atau Stockhausen, dengan itu? Asumsi-asumsi metafisik yang terkandung di dalam pertanyaan ini adalah, tentu saja, bahwa (1) karya seni adalah satu hal – suatu artefak fisik – dan (2) maknanya – sebuah objek mental atau entitas konseptual – adalah hal lain, dan bahwa (3) karena kebingungan estetik kita perlu kritik yang akan mengarahkan kita dari objek luar yang sulit dimengerti kembali ke signifikansi yang menjelaskan tetapi tersembunyi. Prioritas metafisik ini memberikan seniman analogi natural terhadap prioritas yang kita berikan di dalam bahasa, residen utama dari makna. Jika seseorang mengatakan sebuah frase kita pada awalnya tidak mengerti atau yang mana yang akan membingungkan kita, misalnya, "Apa yang tidak dapat kita katakan kita harus mengabaikan di dalam kesunyian,"¹ kita sering bertanya, di dalam kasus bahasa, untuk penjelasan tentang makna verbal yang berdiri persis sejajar dengan kritik yang kita undang di dalam kasus artistik di atas. Jadi, kita berdiri di sini seperti poin lain dari persimpangan di antara filsafat seni dan filsafat bahasa, di mana sebuah konsepsi tentang makna dalam seni diberi bentuk oleh sebuah konsepsi awal, jika dilakukan secara implisit, tentang makna bahasa; makna linguistik di dalam benak penutur berdiri sejajar dengan makna artistik di dalam benak seniman; dan kritikus di dalam seni berdiri sejajar dengan penerjemah atau pengungkap di dalam bahasa.²

Tentu saja, hal itu benar bahwa seluruh konstruksi metafisik di dalam dunia seni, yang dibangun sekarang dengan dasar-dasar konseptual yang goyah dari

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), terjemahan D.F. Pears dan B.F. McGuinness (Humanities Press, 1974), halaman 7.

² Di dalam metaphor geografis yang lebih besar untuk penyelidikan filsafat kita dapat mengatakan bahwa hal ini adalah persimpangan antara seni dan bahasa yang dibicarakan dalam Bab 5, tetapi bahwa hal itu di sini didekati dari arah lain.

dualisme Cartes yang memisahkan antara pemikiran dan benda, dibayangi dengan kecurigaan, dan diketahui secara meluas bahwa lapisan gelap dibalutkan di dalam konstruksi tentang seni ini dan kritiknya di dalam cara yang tidak langsung oleh Wittgenstein. Namun, hal itu tidak jelas bahwa alasannya, yang dilakukan tidak di dalam filsafat estetik tetapi dalam filsafat bahasa, telah digabungkan oleh komunitas teori seni yang lebih luas. Tentu, orang sering menjumpai pendirian bahwa Wittgenstein tentunya mengerjakan sesuatu dari yang paling penting bagi konsepsi kita tentang makna di dalam seni, dan bahwa di dalam suasana kritis dan teoritis posmodern, dengan penekanannya pada bahasa artistik, suatu sentuhan dari sumbangan ini adalah essential terhadap kemajuan teoritis, tetapi bersamaan dengan pendirian ini terdapat rasa tidak nyaman dari ketidak pastian – dari pengetahuan bahwa konsepsi lama tentang makna adalah tidak dapat diterima dan masih tidak banyak diketahui mengapa. Untuk menjelaskan sumbangan Wittgenstein kita harus sekilas kembali ke masalah dasar dari teori estetik abad ke duapuluh yang telah arkrab dari tiga bab terdahulu, masalah ungkapan.

Paradoks Ungkapan

Masalah ungkapan di dalam seni dapat dideskripsikan secara singkat sebagai sesuatu yang paradox; selubung dari misteri yang menyelimuti kata “ungkapan” di dalam filsafat bahasa yang datang dari pertentangan konseptual berikut:

1. Emosi bersifat pribadi, objek dalam fenomenologis yang secara logis di luar jangkauan orang lain; mereka bukan bagian dari publik, dunia fisik yang dapat diamati di mana orang lain mempunyai akses. Mereka adalah rahasia yang secara pasti ditahan oleh ontologi.
2. Karya seni adalah objek fisik (walaupun dari bentuk yang dipertanyakan), objek yang terletak di dalam publik, dapat diamati, merupakan dunia luar keberadaannya, kita dapat mengatakan, adalah fisik bukan fenomenologis, dan keberadaannya tidak tergantung – seperti halnya emosi pada pemikiran yang menerimanya.
3. Ungkapan artistik bukanlah jenis dari proses yang jelas tidak mungkin dari penggabungan (1) dan (2). Karya seni ekspresif tidak dapat, sebagai

ketidak mungkinan ontologisme, ada – dan mereka sangat mungkin, sebagai fakta empiris dari kasus itu, benar-benar ada.

Tentu saja, masalahnya adalah fungsi dari ketidak sesuaian metafisik yang jelas dari emosi dalam dan objek luar. Kita di satu pihak percaya bahwa pasti ada batas ontologisme yang tidak dapat dinyatakan yang membatasi antar keduanya, dan kita tahu tentang bukti dari karya ekspresif nyata dari seni bahwa batas seperti itu, bila ada, sebenarnya telah dilalui. Setiap filosof (termasuk yang kita bicarakan di atas) yang telah mendukung sebuah versi dari teori ekspresif, yaitu, bahwa kesatuan dasar dari seni berasal dari fakta bahwa mereka bertindak sebagai kendaraan ekspresif luar bagi keadaan emosi dalam, telah membingungkan situasi paradox ini dari pemikiran bahwa hal itu harus merupakan satu jalan dan melihat bahwa hal itu adalah yang lain. Ketidak sesuaian ini, kemustahilan teoritis di dalam hal museum dan gendung konser penuh dengan bukti-bukti yang berbalikan, telah memberikan poin universal bagi keberangkatan ahli teori ekspresi “klasik” dari estetika filsafati. Bernard Bosanquet menulis, “Bagaimana rasa itu bisa sampai ke objek itu?”³ Demikian juga, Louis arnaud Reid bertanya, “Bagaimana sebuah bodi, sebuah objek non-mental, ‘mewujudkan’ atau ‘mengungkapkan’ imajinasi estetika kita, nilai yang tidak dipunyai secara harafiah? Bagaimana warna dan bentuk dan pola, suara dan harmoni dan ritme, dimaknai sedemikian lebih dari pada yang sesungguhnya?”⁴ gerakan misterius dari ranah pribadi ke ranah publik juga dimiliki oleh Eugene Veron ketika ia mengatakan bahwa “seni dalam perwujudan dari emosi, dengan mendapatkan tafsiran eksternal.”⁵ Santayana, didorong oleh ketegangan konseptual yang sama, merujuk kepada “dua istilah” itu, tentang “pribadi dan publik.” Dia menulis, “Di dalam semua ungkapan kita bisa membedakan dua istilah: pertama adalah objek yang sebenarnya dihadirkan, yaitu kata, citra, benda ekspresif; kedua, adalah objek yang disarankan, pemikiran lanjutan, atau citra yang dibangkitkan, benda yang diungkapkan.”⁶

³ Bernard Bosanquet, *Three Lecturers on Aesthetics* (London: MacMillan, 1915), halaman 8-10.

⁴ Louis Arnold Reid, *A Study in Aesthetics*, (New York: MacMillan, 1954), halaman 62-3.

⁵ Eugene Ver, *Aesthetics*, terjemahan W.H. Armstrong (London: Chapman and Hall, 1878), dikutip dalam H. Gene Blocker, *Philosophy of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1979), halaman 98, di dalam konteks diskusi berguna tentang ungkapan artistik yang menyatukan sejumlah ahli teori yang lebih lengkap yang saya kutip di sini (lihat halaman 95-142).

⁶ George Santayana, *The Sense of Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1988), halaman 123.

Tolsto menyatakan bahwa di dalam pengalaman estetik orang "pengalaman ... suatu kondisi mental," yang dihasilkan "dengan menggunakan tanda luar tertentu."⁷ Beardsley, merujuk pada pernyataan berikut, "Interior Moorish ini oleh Matisse adalah menarik," menulis bahwa apa yang harus dimaksudkan adalah, "Hal itu membuat saya senang " karena "hanya orang yang dapat senang, secara ketat".⁸ Beardsley di sini ketat tentang jenis-jenis benda yang bisa, dan jenis-jenis benda lain yang tidak dapat, mengalami emosi.

Jadi, masalah ontologis sendiri, sebagai sumber paradoksal dari misteri filsafati yang mengelilingi ungkapan artistik dan sebagai pertanyaan yang mengarahkan di bawah teori-teori ekspresi dari seni, jelas, sebagaimana ketergantungan yang menggarisbawahi dualisme metafisikal yang membagi pemikiran dan benda. Untuk memulai akses terhadap kerusakan⁹ terhadap cara untuk berpikir yang dilakukan oleh Wittgenstein di dalam karyanya tentang pribadi atau "bahasa pribadi," kita harus berbalik kepada kecerdasan pengumpulan buku hariannya yang mengembangkan (atau lebih baik tidak mengembangkan) suatu bahasa pribadi. Pertama, kita harus bergerak satu langkah lebih dekat untuk menjelaskan tentang hubungan antara karya itu di dalam filsafat pemikiran dan bahasa dan intuisi kita tentang prioritas seniman dan akibat-akibat teoritis seninya.¹⁰

Guernica karya Picasso memberikan kasus klasik yang langsung bertentangan dengan larangan teoritis kita: karya itu secara pasti mengungkapkan

⁷ Leo Tolstoy, *What is Art?* Terjemahan Aylmer Maude (Oxford: Oxford University Press, 1930), halaman 123.

⁸ Moenroe Beardsley, *Aesthetics* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1958), halaman 36.

⁹ Lihat diksusi kritis tentang kemajuan dan deifisni budaya luasnya sebagai konstruksi dari tempat teoritis di dalam kata pengantar untuk Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Remarks*, editor Ruh Rhees, terjemahan Raymond Hargreaves dan Roger White (Oxford: Basil Blackwell, 1975), dan drafty dalam Ludwig Wittgenstein, *Culture and Values*, editor G.H. von Wright dan Heikki Nyman, terjemahaan Peter Winch (Oxfor: Basil Blackwell, 1980), halaman 6-7. Juga lihat paragraph penutup dari Fania Pascal dalam "A Personal Memoir" di dalam *Recollection of Wittgenstein*, editor Rush Rhees (Oxford: Oxford University Press, 1984), di mana antipasti Wittgentein terhadap konstruksi teori tentang model arsitektur direfleksikan, mungkin secara tidak sengaja: "Bagi saya, dengan melihat kembali ke belakang, saya melihatnya mngancam setiap tahun keluar, membersihkan reruntuhan yang akan dapat berakumulasi."

¹⁰ Banyak peringatan dalam bagian ini mengandalkan pada Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, edisi ketiga, terjemahan G.E. M. Anscombe (New York: MacMillan, 1958), halaman 256-83.

kegusaran Picasso pada, dan juga ketakutan pada, ekperimentasi tidak manusiawi Franco di dalam pembunuhan kejenuhan. Bentuk penjelasan, walaupun isi paradoksnya yang jelas, hanyalah "A mengungkapkan X," di mana A adalah sebuah objek fisik publik – lukisan – dan X adalah emosi pribadinya – yaitu kegusaran. Jadi, kebingungan yang lebih umum tentang ahli teori ekspresi di sini diperhalus ke dalam masalah khusus tentang proses kreatif itu: Bagaimana Picasso menaruh emosinya ke dalam objek itu? Sebuah penjelasan kasar, tentunya diletakkan di antara kesimpulan teori yang diarahkan bisa dicitrakan di dalam estetika, menyatakan bahwa Picasso merasa gusar ketika saat pembantaian, dan bahwa melalui kehadiran dari emosi yang kuatlah ia mempunyai kemampuan, di dalam kasus tertentu masih belum diidentifikasi, untuk melukis *Guernica*.¹¹ Tentu saja pandangan ini berdiri sebagai analogi estetika terhadap konsepsi tentang ungkapan linguistik natural, di mana tangisan, jeritan, dan raungan secara alami merupakan ungkapan-ungkapan luar yang terjadi dari keadaan dalam dan perwujudan-perwujudan linguistik yang lebih halus menjadi parasit terhadap masalah-masalah ini.¹²

Tetapi, dapatkah saran ini, di dalam bentuk estetika, diperhatikan secara serius? Dapatkah kita mencitrakan bahwa Picasso tetap mengalami kegusaran melalui semua sketsa awalnya, semua rancangan antaranya, dan detil akhirnya? Apakah dia tidak merasa saat gembira di dalam goresan tertentu atau frustrasi pada keterbatasan teknik, atau kebanggaan pada kemajuan karyanya – atau sakit hati pada saat memproduksi karya itu? Satu atau semua ini bisa saja terjadi. Masalah itu bisa dibawa ke fokus yang lebih jelas dengan kembali ke analogi linguistik: jika seorang Begawan berteriak pada bulan dengan serigala tetapi ke dalam optimis memikirkan teori evolusi, lalu ekspresi luar – teriakan – bukanlah kesengajaan natural dan langsung, tetapi menengahi dan dengan sengaja. Jadi, rantai kausal emosi-ke-ujaran di sini terputus, dan frustrasi bahwa seorang ahli teori seni merasa ketika menyadari bahwa skenario realistik apapun mengganggu gambar kegusaran-ke dalam – lukisan secara cepat menggerakkan suatu penghalusan bagian dari teori itu; Picasso dapat mengingat pemikiran, atau mengumpulkan kembali kedamaian,

¹¹ Untuk contoh music yang sejajar dengan gambar tentang ekspresi artistik lihat J.W. Sullivan, *Beethoven: His Spiritual Development* (New York: Knopf, 1927), lihat khususnya halaman 38-58 dan 116-28.

¹² Lihat Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 244, khususnya pernyataan: "Ini adalah satu tanggungjawab: kata-kata terhubung dengan ungkapan alami, dan primitif dari sensasi dan digunakan pada tempatnya."

kegusaran yang dirasakan sebelumnya pada saat pengeboman. Ini adalah teori dua-model tentang ungkapan artistik di dalam bentuk lain. Di sini seniman mempunyai keduanya model luar dan dalam, yaitu, karya-karya Picasso keduanya pemandangan yang dilukiskan dan rasa yang digerakkan oleh pemandangan itu.

Kita tahu bahwa pandangan tentang model dalam ini telah menjadi beberapa bentuk dalam teori estetik – “rasa-citra” nya Ducasse, “emosi yang diberikan” nya Coolingwood, “impian dari rasa” yang menghasilkan “makna pokok” dari karya itu, dan sebagainya. Namun, poin krusial disini adalah untuk melihat bahwa bentuk-bentuk variasi dari model-model dalam ini berdiri sebagai analogi artistik terhadap “objek pribadi,” atau emosi-emosi pribadi dalam yang, melalui kegiatan introspeksi dan aktifitas memberi nama yang berhubungan, membentuk makna pribadi dari istilah-istilah emosi. Jadi, jenis metafisikal dari introspeksi diperlukan oleh teori ekspresi dari seniman di dalam penciptaan karya terlihat sangat serupa yang diperlukan oleh Virtuoso introspektif terkenal dari Wittgenstein, penjaga buku harian itu. Sebelum mendekati alasan Wittgenstein secara langsung, masih ada satu lagi arahan yang harus diikuti di dalam menjelaskan kesejajaran antara ahli teori pribadi linguistik dan ahli teori ekspresi artistik.

Perhatian utama kita di sini adalah tentang pandangan bahwa seniman adalah pada dasarnya seperti pembicara dari sebuah bahasa dan bahwa makna dari sebuah karya seni dengan demikian seperti makna sebuah kata. Cara-cara di mana analogi ini dapat diberikan detail, sangat berbeda. Di dalam teori Coolingwood karya seni didefinisikan dalam hubungan dengan entitas mental dalam yang bersifat pribadi terhadap seniman itu. Hanya untuk kepentingan kerja mental dalam bahwa seniman disebut seniman, dan di dalam pandangan itu adalah mungkin bahwa seniman, walaupun sangat mampu dan mungkin bahkan mumpuni, tidak pernah menghasilkan pengungkapan publik eksternal dari isi dalam ini.¹³ Di sini, kita harus bertanya, di dalam menyampaikan detail persis dari analogi itu, apakah seniman dilihat sebagai sejajar dengan penutur adalah hanya berbicara pada dirinya sendiri ke dalam, atau apakah sebagai analogi terhadap penutur yang mempunyai pemikiran tetapi bukan linguistik, tidak mempunyai perbendaharaan untuk mengungkapkannya? Pada analogi yang lebih lemah,¹⁴ logika dari ahli teori ekspresi tidak sejajar dengan ahli

¹³ Tentu saja, implikasi ini mendekati suatu *reductio ad absurdum*.

¹⁴ Di sini saya mengikuti perbedaan untuk analogi sei-bahasa yang dibuat oleh Richard Wollheim antara penutur suatu bahasa yang bisa, tetapi secara tidak pasti tidak dapat,

teori pribadi, karena seniman itu, seperti penutur, telah mendapatkan suatu "bahasa" – dia telah berpikir di dalam hubungan dengan, atau merinci citra dalamnya sendiri di dalam hubungan dengan, bahan-bahan seninya yang telah didapatkan, dan di dalam kasus ini semua isu tentang pribadi bahasa tidak akan relevan karena tidak sejajar. Teori ekspresi dalam estetika pada dirinya sendiri memerintahkan bahwa analogi disampaikan dengan kasus yang lebih kuat, di mana seniman berdiri sejajar dengan "penutur" dengan pemikiran, bukan dengan bahasa. Skema penjelasan dua-istilah, di mana karya A mengungkapkan rasa X, mempersyaratkan bahwa objek dalam yang diungkapkan terpisah dari benda luar yang mengungkapkannya. Objek itu harus terpisah dengan cara yang sama bahwa suatu sebab, supaya difahami sebagai sebuah sebab, harus terpisah dari dan mendahului dampaknya. Skema dualistik ini pada dasarnya meminta keterpisahan dari "sebab" dari karya seni itu, objek dalam, dari karya fisik itu sendiri. Yang paling penting, hal itu mempersyaratkan bahwa "sebab" dari objek ekspresif luar mendahului karya luar, apakah objek dari seni atau ujaran verbal. Jadi, dua kondisi pokok ini – keterpisahan dan prioritas – memerintahkan bahwa analogi seni-bahasa disampaikan, setidaknya di dalam ranah dari teori ekspresi, di dalam istilah yang lebih kuat. Di sini seniman berdiri sejajar dengan penutur yang mempunyai pemikiran atau rasa sebelum dia mempunyai kata atau tanda yang melekat padanya. Makna kata itu harus, untuk membuat pandangan ini berlaku, datang lebih dahulu, seperti halnya makna dari karya harus mendahului ungkapannya. Dengan persyaratan teoritis di dalam benak kita, persyaratan yang pada dirinya sendiri menjamin relevansi langsung dari linguistik ke pertimbangan estetika, kita dapat akhirnya pada kasus penjaga buku harian pribadinya Wittgenstein dan alasan yang terdapat di dalamnya.

"s" dan Alasan Buku Harian

Kita sekarang mempunyai alasan baik untuk percaya bahwa logika ahli teori ekspresi tentang seni sejajar persis dengan logika ahli teori pribadi linguistik. Ahli teori pribadi menyatakan bahwa kata-kata emosi kita, yaitu "kemaharan," dan bahwa kata-kata hanya bertindak sebagai tanda-tanda bagi pengalaman objek dalam sebelumnya yang ditandai oleh mereka. Di dalam pandangan ini,

mengungkapkan dirinya sendiri dan penutur yang, melalui kekurangan dari suatu bahasa luar, tidak dapat mengungkapkan dirinya sendiri. Lihat Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, edisi kedua (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), halaman 105-17.

kata emosi dihubungkan di dalam cara yang tidak pasti dengan emosi dalam yang nyata. Jadi, orang yang marah menggantungkan bersama-sama tanda atau nama dan objek dalam yang terhubungkannya dengan introspeksi, memfokuskan perhatian pada pengalaman yang kita sebut "kemarahan" dan kemudian mengasosiasikannya dengan label luar, kata sebenarnya "kemarahan."¹⁵ Di dalam teori linguistik ini suatu kegiatan dari definisi luas dalam seharusnya menjadi cara keluar bagi solipsism (faham bahwa hanya pengalaman pribadi yang dapat dipercaya), menyediakan untuk menjembatani gap antara diri sendiri dengan dunia fisik luar, tetapi pada persimpangan teoritis ini caranya sebenarnya terbuka ke solipsism. Secara persis, langkah pertama terhadap solipsime metafisik adalah untuk merefleksikan bahwa, karena hubungan tanda-makna adalah tidak pasti, kita tidak dapat benar-benar mengatakan jika merahnya A bukanlah birunya B, manisnya A bukanlah asamnya B, dan marahnya A bukanlah senangnya B.¹⁶ Langkah kedua adalah untuk menggeneralisasikan skeptisime ini, membuat kesimpulan bahwa kita tidak pernah secara otentik tahu isi dari pikiran orang lain, dan ketiga dan langkah terakhir adalah untuk menyimpulkan dari ini bahwa kita tidak dapat benar-benar tahu jika ada pemikiran dari orang lain. Solipsism estetik, sebagai analogi terhadap jenis metafisika-lingustik, lalu seharusnya cukup jelas. Kita mulai dengan merefleksikan bahwa kita tidak dapat secara otentik menentukan apakah isi emotif dari karya seni khusus (karena hal ini tidak dapat disangkal adalah pribadi bagi pemikiran seniman itu); lalu kita melanjutkan membuat generalisasi hal ini kepada dictum kritis bahwa kita tidak pernah bisa mengetahui bahwa sebuah deskripsi dari suatu karya seni yang melibatkan predikat emotif adalah benar; dan akhirnya kita sampai melalui kemajuan rasional eksplisit pada prioritas kritik-metafisik yang mengakui seniman dimana kita mulai bab ini, katakan, bahwa hanya seniman itu, sebagai satu-satunya pengolah dari objek dalam, mengetahui dengan pasti apa asosiasi emosi-karya yang tidak tetap itu. Dengan manuver konsep yang sering disembunyikan dihadirkan di permukaan, sekarang jelas bagaimana kita sampai pada pernyataan sentral kita, hanya dibantu secara intuitif pada awalnya: (1) karya seni berfungsi sebagai tanda fisik luar, (2) makna artistik pada akhirnya adalah proses mental dan pribadi, dan (3) tugas

¹⁵ Lihat Wittenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 256.

¹⁶ Lihat juga diskusi terdahul dari Wittgenstein tentang isu ini di dalam *The Blue and The Brown Books* (Oxford: Basil Blackwell, 1958), halaman 60.

pokok dari kritik adalah untuk mengarahkan kita dari tanda sampai ke makna.

Prinsip pokok dari teori linguistik di balik solipsism estetik yang mendahului adalah bahwa ketika saya mengucapkan kata “marah” yang saya maksud adalah emosi dalam yang saya rasakan. Di dalam hal inilah bahwa kita mulai mengisi beberapa detil dan tinjauan, jika hanya dalam gaya sepintas, alasan Wittgenstein seperti yang diaplikasikan terhadap segi linguistik dari analogi seni-bahasa. Hal itu seharusnya, jika teori pribadi linguistik benar, mungkin bagi beberapa – seorang jenius¹⁷ - sambil menunjukkan tidak adanya tanda luar dari emosi, untuk menciptakan suatu bahasa di mana pengalaman emosi dalam di rekam. Bagi sebuah sensasi khusus, katakan emosi marah, dia memutuskan untuk menulis sebuah ‘S’ di dalam buku hariannya setiap saat sensasi dalam muncul di dalam fase mental pribadinya. Wittgenstein menyatakan masalah ini bahwa kita sudah dibatasi dengan kemustahilan konsep, karena “sebuah definisi tentang tanda tidak dapat dirumuskan.”¹⁸ Singkatnya, kita tidak dapat membiarkan diri kita sendiri menganggap terlalu cepat bahwa kita mempunyai pemahaman lengkap tentang masalah ini, karena sebuah definisi tentang tanda akan merujuk kepada emosi jenis – yang secara definisi bersifat pribadi. Kita tidak akan pernah bisa tahu rujukan dari kata itu dan dengan demikian, di dalam batas rujukan yang sempit terhadap teori ini, tidak pernah tahu makna dari “tanda” “S.”¹⁹ Jadi, kita telah menemukan diri kita sendiri di dalam posisi teoritis yang mustahil dari telah mengurangi skema umum tentang objek-dan-penentuan dengan satu tangan sambil menahannya dengan yang lain. Namun, ahli teori pribadi akan menegaskan bahwa hal ini tetapi dapat difahami sepenuhnya. Konsep jenis-pencatat buku

¹⁷ Lihat Wittgenstein. *Philosophical Investigations*, bagian 257.

¹⁸ Ibid, bagian 258. Untuk maksud pembicaraan ini saya telah membawa bersama seorang jenius yang menciptakan sebuah nama untuk sebuah sensasi dari bagian 257 dengan pencatat buku harian yang memberi tanda “S” untuk setiap kejadian dari sensasi pada bagian 258.

¹⁹ Kita tidak sedang membicarakan suatu bahasa pribadi yang tanpa rujukan pasti, yaitu, rujukan yang orang lain membicarakannya, tetapi sebuah bahasa pribadi, yaitu, rujukan yang tidak ada pada orang lain, karena rujukan pribadinya itu, dapat memahaminya. Lihat Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 243, dan Robert Fogelin, *Wittgenstein* (London: Routledge & Kegan Paul, 1986), halaman 155, di mana hal itu dibuat sepenuhnya jelas bahwa hal itu bukanlah hanya soal penggunaan pribadi dari bahasa publik yang sedang dibicarakan.

harian memberikan diri sendiri sebuah definisi dengan melihat tanda "S" di dalam halamannya dan memfokuskan perhatian dalamnya kepada masalah marah; tidak ada yang lebih rumit dari yang telah terjadi, dan kita, sebagai pengamat dari luar atau sebagai pemilik pikiran lain tidak mempunyai hubungan dengan masalah itu. Di sini kita harus mengingatkan diri kita sendiri bahwa kegiatan dari jenius-pencatat buku harian tidak seperti menempati marah, atau berpikir untuk diri sendiri bagaimana marah itu, atau memegang sebuah dendam, atau mencoba untuk menyisihkan kemarahan seseorang, hal itu tidak sama dengan sesuatu yang secara normal datang di dalam benak kita seperti mengalihkan perhatian kita terhadap kemarahan. Hal ini, sebagai suatu aktifitas introspeksi dari definisi, berbeda, dan sedemikian unik. Rumusan deskripsi apapun dari aktifitas definisi dalam dari tanda linguistik yang melibatkan bagian mamapun dari kehidupan dan bahasa di mana kita menjadi residen secara komunal adalah salah; tentu saja aktifitas mental-emotif yang lebih akrab tidak dapat menentukan, baik dalam keseluruhan maupun sebagian, apa yang sedang dilakukan oleh jenius itu. Ia diduga mengeluarkan kesamaan yang tidak jelas tentang menunjuk sebuah kursi dan mengatakan "kursi," kecuali bahwa ia mengerjakan hal itu di dalam pengasingan dari yang lain-lain yang menggunakan kata ini dan di dalam pengasingan dari sejarah tentang penggunaan publik dari kata-kata itu. Namun, definisi dari tanda linguistik ini tidak hanya berada di dalam konteks di luar pengertian, tetapi hal itu tidak dapat di dalam hal apapun dimengerti, seperti masalah-masalah berikut – yang menjadi semakin buruk ketika masalahnya mengalami kemajuan – menjadikan lebih jelas. Kita diberitahu bahwa kecerdasan memberi kesan pada dirinya sendiri "hubungan antara tanda dan sensasi itu." Di sini, Wittgenstein menunjukkan bahwa upacara aneh ini – "bagi semua yang dirasakan demikian" – dapat hanya bermanfaat bagi satu hal, yaitu bahwa kecerdasan akan mengingat hubungan dengan benar di dalam masa mendatang. Namun, di dalam dunia dalam yang pribadi kekosongan dari bahasa yang lebih besar atau komunitas bahasa ke dalam tanda baru ini "S" mengandung kesalahan, tidak ada "kriteria kebenaran. Orang akan mengatakan: apa yang terasa benar bagi saya hal itu benar. Dan bahwa hanya berarti bahwa di sini kita tidak dapat berkata tentang "benar."²⁰

Kutipan pendek ini sangat merusak bagi ahli teori pribadi linguistik. Kecerdasan-pencatat buku harian mungkin tidak dapat mengingat dengan tepat apa objek dalam itu; dia mungkin membuat kesalahan tentang sensasi di

²⁰ Tiga kutipan di akhir paragraph adalah dari Wittgenstein, *Philisophical Investigations*, bagian 258.

mana kita menduga melekat pada tanda "kesedihan" untuk sensasi yang dikira dia ingat, yang sebenarnya mengacu pada "kemarahan." Bila kecerdasan tidak dapat mengingat atau tidak pasti tentang hubungannya, yang telah dirumuskan sebagai tidak pasti, lalu makna dari tanda "S" tidak dapat dipastikan di dalam kasus apapun, yaitu untuk mengatakan bahwa hal itu tidak dapat dipastikan sama sekali, jadi merusak konsepsi operatif dari suatu "bahasa." Ada dampak berhubungan pada konsepsi kreatifitas apapun di dalam seni dengan mana seniman sendiri, di dalam dunia emosioanl pribadinya sendiri, menentukan dan kemudian memperbaiki isi emotif dari karya seni yang terasosiasikan secara tidak pasti untuk mengikuti. Namun, bagian dari alasan Wittgenstein dapat dibaca mungkin di dalam cara yang lebih tepat dan tentunya lebih dalam. Masalahnya bukan hanya bahwa penutur pribadi tidak dapat mengingat, tetapi lebih kuat bahwa masalah tentang konsistensi yang ini, tentang mewujudkan definisi nyata keadaan dalam secara benar, adalah tidak berarti karena, di dalam ketidakhadiran dari kemungkinan verifikasi apapun, ide tentang konsistensi tidak mempunyai isi yang dapat dibedakan dan dengan demikian tidak bermakna di dalam linguistik.²¹

²¹ Di dalam hubungan ini lihat pemikiran yang brilian dari Edward Craig dalam 'Meaning, Use, dan Privacy,' *Minds* 91 (1982) : 541-62, khususnya halaman 561-62, di mana bagian alasan Wittgenstein ini diidentifikasi, melalui asosiasinya tentang nalar dan hal yang dapat dicek, sebagai penerapan baru dari prinsip verifikasi yang menjadi isu pokok dari paham positivisme. Di sini Craig mengidentifikasi konsistensi dari praktek sebagai masalah pokok dari isu bahasa pribadi, dan tentu saja hal ini berhubungan dengan isu tentang konsistensi yang mengikuti aturan. Di dalam *Philosophical Investigations*, bagian 202, Wittgenstein mengatakan bahwa "mematuhi aturan adalah sebuah praktek." Dan untuk memikirkan bahwa seseorang sedang mematuhi aturan adalah untuk tidak mematuhi aturan. Jadi tidak mungkin untuk mematuhi suatu aturan secara 'pribadi': sebaliknya berpikir seseorang mematuhi suatu aturan akan menjadi sama seperti mematuhinya." Hal ini jelas dekat dengan penegasan bahwa jika kita tidak dapat membedakan antara suatu kasus tentang definisi pura-pura pribadi yang benar dan kesan dari definisi nyata pribadi, lalu tidak ada hal demikian seperti kasus yang benar. Christopher Peacock telah merumuskan masalah ini bahwa dengan "praktek (Wittgenstein) memaksudkan praktek dari suatu komunitas," di dalam *Wittgenstein: To Follow a Rule*, editor S. Holtzman dan C. Leigh (London: Routledge and Kegan Paul, 1981)), halaman 72, mengindikasikan bahwa hal ini untuk mengikuti aturan yang tidak dapat dijelaskan tanpa rujukan terhadap satu komunitas, dan hal ini adalah, saya akan beralasan, analogi secara langsung dengan sifat publik dari seni, secara langsung beranalogi dengan kemungkinan dari makna artistik. Di dalam koleksi yang sama G.P. Baker membuat alasan pengawal bahwa dalam mendapatkan suatu gambaran tentang semua jenis hal berbeda yang menetapkan mengikuti-aturan akan menghindarkan ilusi tentang perlunya teori-mengikuti-aturan untuk dipertahankan, lihat halaman 57-58.

Masalah ingatan dan konsistensi memerlukan pemahaman tentang keberadaan dari dua hal, masing-masing di dalam kategori yang sesuai dari pemikiran dan benda. Sensasi dalam atau emosi dalam haruslah secara fenomenologis hadir, sebagai objek dalam di mana semua pertimbangan lain, yaitu menghadirkan untuk, identifikasi, atau pemberian nama, berkembang kedua – dan di sini alasan itu mengambil langkah lain – harus ada aktifitas mental dari perbandingan, khususnya penempatan dari emosi yang dirasakan melawan suatu citra ingatan dari emosi dari kejadian sebelumnya, ketika “S” secara luar dihubungkan dengan tandanya seperti dihubungkan lagi pada saat sekarang.

Masalah serius di dalam ide perbandingan mental yang ini di dalam konteks pribadi diperkenalkan dengan membayangkan “suatu tabel (seperti sebuah kamus) yang ada hanya di dalam imajinasi kita.”²² Tabel asli semacam ini, kita diingatkan, “dapat digunakan untuk membenarkan terjemahan dari kata X dengan kata Y.”²³ Sekarang sebuah pertanyaan muncul tentang kemiripan dan perbedaan antara penerapan dari tabel nyata seperti ini dan konsultasi dari tabel imajiner hanya di dalam pemikiran dari kecerdasan-pencatat buku harian. Ahli teori pribadi mungkin menyatakan bahwa tabel imajiner digunakan persis sama dengan tabel nyata, seperti orang mungkin, di dalam menanyakan apakah seseorang tahu waktu keberangkatan kereta, mengingat bagaimana halaman yang tepat di dalam jadwal yang dilihat. Namun, hal ini, seperti yang diingatkan oleh Wittgenstein kepada kita, adalah tidak seperti mengkonsultasikan seluruh tabel yang nyata, karena untuk ini untuk berdiri sama terhadap suatu konsultasi nyata, ingatan tentang tabel dan dari cara tabel itu dilihat akan harus dalam keadaan benar. Kebenaran ini, lagi-lagi di sini, akan harus mampu untuk diuji, dan tidak hanya untuk maksud praktis tetapi di sini juga untuk memberi makna kontekstual, untuk memberi kegunaan fungsional, kepada kata “benar.”²⁴ Hal ini tidak dapat dilakukan dengan tabel mental, karena, seperti dikatakan oleh Wittgenstein, di sini juga tidak ada perbedaan antara terasa benar dan memang benar. Karena kita tidak mempunyai kriteria kebenaran independen, kita tidak dapat mengetahui

²² Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 165.

²³ Ibid.

²⁴ Untuk semua pembicaraan lengkap tentang perlunya konteks untuk mendapatkan makna, lihat buku saya *Meaning and Interpretation* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), halaman 9-83.

apakah identifikasi dari kebenaran, yang diasosiasikan dengan tanpa kepastian dengan tandanya, adalah benar. Dengan cara ini, kasus “tabel mental” memotong lebih dalam dari pada alasan ingatan itu. Tindakan yang diduga dari definisi pura-pura dalam untuk koherensinya memerlukan pandangan pengecekan tabel dari perbandingan, tetapi aktifitas pre-linguistik kecerdasan-pembuat buku harian, di dalam batasan yang ketat dari bahasa pribadinya sendiri, tidak dapat menjangkau suatu penegasan publik dari identifikasi sensasi atau penamaan emosi yang akan meyakinkan kefahaman. Tentu saja, jika kita mengandalkan tanpa kritik kepada pendapat seperti ini, seperti yang biasanya diingatkan oleh Wittgenstein, kita menyusun ide kita tentang keadaan dalam pada model tentang keadaan luar, atau menerjemahkan mental pada model fisik. Tentu saja kesalahan ini merupakan analogi sempurna terhadap sejumlah masalah yang telah kita temui di dalam pertimbangan kita tentang konsep-konsep ekspresionistik, idealistik, dan intensionalistik tentang makna artistik.

Kemustahilan Seni sebagai Bahasa Pribadi

Masalah-masalah lanjutan tentang koherensi internal dari teori pribadi sebagai nenek moyang dari solipsisme estetik tetap, dan masalah-masalah ini tidak berurusan dengan masalah menghubungkan objek dalam dengan tanda, tetapi relevansi yang mungkin dari objek dalam adalah, tentu saja, diasumsikan oleh teori pribadi linguistik dan teori ekspresi artistik; pada teori pertama hal itu menentukan makna dari sebuah kata dan di dalam teori kedua menentukan makna dari sebuah karya. Hal ini membawa kita kepada masalah yang terkenal tentang “lebah dalam kotak”.²⁵

Wittgenstein mengajak kita untuk berpikir tentang sekelompok orang, setiap orang mempunyai kotak dengan sesuatu di dalamnya, suatu objek yang masing-masing menyebut “lebah.” Setiap orang hanya dapat melihat lebah pribadinya sendiri, tetapi mereka semuanya berbagi kata yang sama, makna di mana mereka belajar dari mengkonsultasikan isi dari kotak-kotak mereka sendiri. Sekarang “sangat mungkin bagi setiap orang untuk mempunyai hal yang berbeda di dalam kotaknya.” Intinya di sini adalah bahwa hubungan yang diharapkan antara objek dengan anda, yaitu rujukan dan tanda, tidak dapat sedemikian yang dibayangkan oleh ahli teori pribadi, karena semua

²⁵ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 293.

orang-orang itu mempunyai kata yang sama. Tentu saja, kita tidak bisa keberatan dengan mengatakan bahwa mereka tidak begitu tahu tentang apa maknanya, karena setiap orang mempelajarinya dari kasus masing-masing, yang, seperti sebuah contoh sempurna dari definisi pura-pura langsung, yang diduga memberi jaminan kepastian rujukan. Wittgenstein selanjutnya menyarankan bahwa objek di dalam kotak dapat menjadi objek yang mudah berubah, berubah terus menerus, dan dengan aneh, fakta ini akan tidak mempunyai dampak apapun kepada kata ini, "lebah," yang mempunyai "penggunaan di dalam bahasa orang-orang ini." Bagi kesejajaran estetik, kita bisa membayangkan sekelompok pelukis di dalam sebuah studio, semuanya sepakat untuk menggunakan goresan merah mudah pada kanvas mereka sebagai tanda untuk rasa tertentu; rasa dalam bisa berubah terus menerus tanpa perubahan yang dapat dideteksi dan goresan merah itu akan terus berlangsung di dalam "bahasa" yang didefinisikan oleh praktek-praktek studi. "Jika (kata "lebah" mempunyai penggunaan seperti itu) hal itu tidak akan digunakan sebagai nama dari sebuah benda. Benda di dalam kotak itu tidak mempunyai tempat di dalam bahasa-permainan sama sekali, bahkan tidak sebagai sesuatu; karena kotak itu mungkin kosong." Demikian juga, meskipun digunakan secara bersama di dalam studio, goresan merah tidak akan digunakan sebagai "nama" atau tanda dari sebuah emosi. Jadi, walaupun jelas mempunyai sebuah makna – atau teba makna – di dalam studio, hal itu tidak akan mendapatkan makna ini melalui rujukan terhadap objek dalam.²⁶

Pendapat terakhir Wittgenstein adalah tiupan terakhir untuk masalah penamaan emosi dalam. Masalahnya tidak hanya bahwa pengguna "lebah" semuanya mempunyai sesuatu di sana, yang mungkin berbeda dan berubah akan tetapi kata "lebah" masih merujuk dan karena masih mempunyai makna sebagai tanda. Tidak juga masalahnya hanyalah bahwa mereka tidak mempunyai apa-apa di sana tetapi masih menggunakan tanda itu. Masalah yang lebih dalam adalah bahwa kategori-kategori di mana seluruh penjelasan dibangun adalah menyesatkan dan tidak cukup; tanda bukanlah apa yang ahli teori pribadi menganggap merupakan – tanda linguistik mati yang diberi kehidupan objek dalam yang dirujuk – persis karena objek dalam tidak relevan sebagai satu-satunya penentu dari makna dengan cara yang diramalkan. Sebenarnya, hal itu mungkin, seperti kita lihat di dalam kasus "lebah," tidak mempunyai posisi sama sekali; jadi hal itu menjadi jelas bahwa dugaan tentang relevansi pokok bagi makna bagi objek pribadi merupakan kesalahan.

²⁶ Semua kutipan di dalam paragraph ini dari *ibid.*

"Tidak, orang dapat 'membagi' benda-benda di dalam kotak; hal itu membatalkan, apapun itu." Orang bisa dengan cara yang sama 'membagi' signifikansi emotif yang dianggap pribadi oleh setiap seniman di dalam studio imajiner kita. Jelas bahwa kategori-kategori dari objek dalam dan penetapan luar di mana penjelasan tentang makna emotif-linguistik yang diberikan tidaklah cukup. Jadi, permulaan dari teori ini, emosi dalam yang kejadiannya kecerdasan dicatat dengan menuliskannya sebagai "S" di dalam buku hariannya, menyesatkan dari awal dengan memaksa konsepsi tentang pentingnya linguistik pada masa berikutnya untuk menyesuaikan dengan kategori-kategori dari objek dalam dan tanda luar yang melekat dengan tanpa kepastian. Tentu saja, kategori-kategori ini secara teoritis haruslah tidak memberikan hasil praktis jika tidak membahayakan, karena 'jika kita menerjemahkan tata bahasa dari ungkapan sensasi dengan model 'objek dan penentuan' objek itu menghentikan pertimbangan sebagai tidak relevan."²⁷

²⁷ Kutipan-kutipan di dalam paragraph ini adalah dari ibid. Objek itu berhenti bila, seperti ditunjukkan oleh John Cook, kita menafsirkan kasus itu dengan model objek dan nama, atau objek dan penentuan; jadi, masalahnya bukanlah bahwa tentang ahli teori tingkah laku, yaitu, bahwa kehidupan dalam seperti yang kita bicarakan di sini tidak ada, tetapi bahwa gambar dari objek dan penentuan, diterapkan di dalam kasus ini, pada dirinya sendiri adalah merupakan hasil analogi sesat. Lihat John Cook, "Wittgenstein on Privacy," *The Philosophical Review* 74 (1965): 281-314, cetak ulang dalam Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, editor G. Pitcher (Notre Dam: University of Notre Dam Press, 1968, halaman 286-323, khususnya halaman 321-22. Bandingkan pernyataan Wittgenstein didalam Zettel, (Oxford: Basil Blackwell, 1967), bagian 487. "'Kesenangan' tidak menentukan apa-apa sama sekali. Baik benda dalam maupun luar." Kata krusial di dalam pernyataan ini bukanlah "tidak ada" tetapi "menentukan." Pernyataan ini dihubungkan dengan pembenaran Wittgenstein tentang gambar makna dari Agustin, yaitu, bahwa semua kata-kata berfungsi sebagai nama dan maknanya berasal dari rujukan, seperti dibicarakan di dalam bagian-bagian pembukaan dari *Philosophical Investigations*, bagian 1-9. Di sini seharusnya juga dicatat bahwa "hilangnya" sensasi dalam di dalam model objek dan penentuan tidak sedikitpun menyarankan bahwa pengalaman dalam tanpa rumusan linguistik tidak dapat diterima, misalnya bahwa kita tidak dapat mengalami apa yang kita sebut sakit kepala tanpa mengetahui kata "sakit kepala," atau bahwa kejadian dalam apapun dikesampingkan dari batas-batas tentang kemungkinan (oleh jenis-jenis nominalisme psikologi jika tidak pertama-tama mempunyai sebuah nama untuk kejadian itu. Arah interpretif yang tidak mungkin akan mengubah alasan Wittgenstein bagi ahli faham tingkah laku dari jenis yang paling ekstrim. Tetapi di lain pihak hal itu hampir tidak berlaku dengan fakta bahwa sensasi pre-linguistik dapat diterima bahwa juga pada saat itu dapat mempunyai atau membuat keyakinan, pernyataan, hipotesis penjelasan, atau definisi-definisi linguistik. Di dalam hubungan ini lihat Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), halaman 182-92. Untuk isu tentang mengetahui sensasi kita, misalnya sensasi kecerdasan-pencatat buku harian "S," atau kebingungan linguistik yang mungkin, atau kemarahan Picasso pada pengeboman kejenuhan

Lalu, kita tahu bahwa ahli teori pribadi menganggap sebagai pandangan tidak bermasalah dari penamaan dari suatu objek, dan sekarang kita tahu bahwa hal ini tidak dapat dianggap seperti apa adanya, dan lebih lagi tidak dapat menjadi bagian dari penjelasan dari apa yang dikerjakan oleh kecerdasan-pencatat buku harian di dalam kesunyian pre-linguistiknya. Kendatipun demikian, apa makna yang dapat dimaksudkan, di dalam ketidakhadiran apapun kecuali kecerdasan-pencatat buku harian dan emosinya, untuk mengatakan: Dia menamakannya dengan memfokuskan pada emosi dan menghubungkannya dengan tanda "S"? Kata-kata ini, bersamaan dengan konsep penamaan ini, harus tetap tidak koheren di dalam pengasingan dari suatu bahasa publik. Tentu saja, di sini "panggung-penataan" bahwa Wittgenstein mengingatkan kita adalah mudah untuk diasumsikan di bawa kepada fokus dengan lebih jelas; panggung-penataan adalah, tentunya, peralatan konseptual dari objek dan penetapan.²⁸ Tanpa panggung-penataan ini, tidak ada yang memberikan teori pribadi tentang makna dari kemungkinan awalnya – anggapan tentang suatu bahasa di mana tanda baru S sesuai – dapat dianggap benar seperti apa adanya atau dianggap sebagai telah ada pada fase sebelum dijelaskan. Untuk hal ini akankah tanda "tempat di mana kata baru berada," dan jika perhitungan tentang makna dibuat dengan baik, di mana makna dari kata itu diberikan hanya oleh objek dalam di mana hal itu merujuk, kemudian tempat seperti itu, bisa difahami di dalam konteks linguistik lebih luas, tidak dapat ditaruh terhadap penggunaan penjelasan apapun. Jadi akhirnya kita tidak dapat menjelaskan apa yang diharapkan telah dilakukan oleh kecerdasan-pencatat buku harian. Kita tidak dapat mengatakan bahwa ia menamai sensasinya, karena kata-kata publik "menamai" dan "sensasi," telah ditempatkan di dalam konteks linguistik. Wittgenstein mengambil ini untuk tujuan akhir argumentatif dengan menunjukkan bahwa ahli teori pribadi tidak dapat menjelaskan sesamar "Baik, dia mempunyai sesuatu, dan dia menempelkan sebuah tanda padanya –

Franco dari Guernica, lihat karya Wittgenstein *Philosophical Investigations*, bagian 246, di mana kita diingatkan bahwa penegasan "Hanya saya yang dapat mengetahui apakah saya benar-benar sakit", di dalam satu pengertian salah, dan di dalam pengertian lain tidak bermakna. Kemudahan untuk menyalahletakkan keraguan di dalam konteks adalah juga secara epistemologi penting, untuk hal ini lihat pernyataan Robert Fogelin bahwa "Jika ada kata semacam ini, kita mungkin mengatakan bahwa di sini mudah untuk mengacaukan tidak menjadikan bingung dengan tak menjadikan bingung," di dalam bukunya Wittgenstein (London: Routledge & Kegan Paul, 1976), halaman 158.

²⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 257.

dan itulah semuanya, karena “mempunyai” dan “sesuatu,” dan lagi ide tentang “menempelkan tanda” adalah bagian dari penggunaan publik kita, mereka “menjadi milik dari bahasa umum.”²⁹ Dengan cara yang sama, kita harus kembali ke studio imajiner dengan “bahasa” nya tentang goresan merah dan mengurangi konsep objek ini (atau emosi) dan penentuan, dengan hanya meninggalkan ketidak koherensian dan ketidak mampuan bertutur untuk menjelaskan makna komunal dari gerakan tangan artistik-ekspresif itu. Tentu saja, jika teori ini kekurangan kekuatan penjelas untuk menangani kekuatan ekspresif dari gerakan tangan pertama di dalam komunitas ekspresif-interpretif, hal itu tidak dapat mulai untuk menjelaskan makna yang jauh lebih kompleks dari praktek artistik nyata, bahasa visualnya.³⁰

Ahli teori pribadi tidak di manapun harus kembali pada masalah ini – tidak ada lebih yang bisa dikatakan untuk menjelaskan teori itu atau untuk memberi isi. Solipsism linguistik adalah, akhirnya, tidak berarti; di sana tetap

²⁹ Ibid, bagian 261. Untuk pemunculan khusus dari argument Wittgenstein tentang sensasi dan penamaan atau masalah makna dari “S,” lihat Malco Budd, *Wittgenstein’s Philosophy of Psychology* (London: Routledge, 1989), halaman 46-76.

³⁰ Lebih lanjut, jika karya seni adalah rekaman-rekaman visual, literer, musical, puitis, atau patung dari “S” di dalam buku harian karya seni, fakta bahwa beberapa karya seni lebih dalam atau lebih mempunyai resonansi dari yang lain akan selamanya tidak dapat dijelaskan, dan jika komunikasi artistik analog dengan bahasa pribadi, kita tidak dapat menjelaskan keinginan kita untuk membaca kembali, misalnya, *The Brothers Kawamazov*, atau mendengarkan lagi *The Rite of Spring*. Juga, untuk menerjemahkan karya seni sebagai analog terhadap tanda linguistik yang diberi isi melalui definisi dalam yang tidak pasti adalah untuk mengadopsi monimisme kritik sempit, seperti halnya akan hanya ada identifikasi kritis yang benar tentang objek dalam di balik karya itu. Sebaliknya, untuk melihat karya seni sebagai analogi terhadap kata atau frase bermakna di dalam bahasa komunal yang terucap adalah untuk menyediakan ruang interpretif bagi makna-makna ganda dari pluralism kritis. Lihat dalam hubungan ini pernyataan Wittgenstein bahwa: “*Wiegenleid* karya Schubert jelas lebih dalam dari pada *Wiegenlied* karya Brahms, tetapi ... hal itu bisa lebih dalam hanya di dalam keseluruhan dari bahasa musical kita,” dalam Rush Rhees, *Without Answers* (New York: Schocken, 1969), halaman 136. Tentu saja, banyak lagi yang bisa dikatakan di dalam penjelasan tentang konsepsi kontekstual atau komunal (di sini saya menolak kata “teori”), tetapi tentu dapat dikatakan di sini bahwa makna artistik tidak akan dapat dijelaskan dengan sukses di dalam hubungan dengan analogi dengan entri “S” yang dibicarakan di atas, apakah mereka adalah goresan merah di dalam studio lukis, atau akor, frase akor, atau motif melodi atau ritme di dalam komposisi musik, atau kolom Corinthia atau plaster flute di dalam rancangan arsitektur, atau kubis, piramida, dan ruang di dalam komposisi artistik, dan sebagainya. Elemen-elemen ini tentu saja bermakna di dalam komposisi artistik, tetapi tidak seperti analogi “S” di dalam bahasa artistik pribadi.

tidak ada makna yang memberinya rumusan yang dapat dimengerti. Jadi, Wittgenstein mengatakan, "Jadi akhirnya ketika orang sedang melakukan fisafat dia sampai kepada masalah di mana ia hanya akan mengirim suara yang diartikulasikan."³¹ Di dalam cara yang sama dan untuk alasan yang sama, solipsisme estetik – teori bahwa makna dari suatu karya seni adalah pada akhirnya pribadi terhadap pemikiran seniman dan dengan demikian secara kategori dan ontologi di luar jangkauan kita – adalah kosong. Kemarahan Picasso adalah, saya kira, bisa dilihat dengan mudah di dalam *Guernica*, dan hal itu akan disembunyikan dalam-dalam untuk menolak fakta estetik brutal itu. Namun, untuk menegaskan bahwa emosi itu adalah secara metafisik pribadi, yang hanya berasosiasi secara tidak pasti sebagai makna mental di balik sebuah karya seni fisik, dan bahwa fungsi kritik yang tepat adalah untuk memberikan bimbingan dari artefak yang dapat dilihat kepada suatu hipotesis tentang keadaan emosi non-material yang disembunyikan dibalik itu, adalah untuk kembali ke kategori-kategori dualistik dari alasan-alasan Wittgenstein memberikan pelarian yang sangat dibutuhkan. Tentu saja, kita dapat menegaskan – dengan sesuatu dari pengertian relief – bahwa di dalam pengertian literal solipsism estetik, bersamaan dengan konsepsi tentang ontologi seni dan tugas kritik yang berhubungan, adalah teori-teori di mana tidak ada sesuatupun yang dapat dikatakan. Prioritas metafisik atau keistimewaan interpretif kita cenderung untuk memberikan seniman dan teori kritis intensionalistiknya bisa diwujudkan secara mendalam di dalam sebuah lapisan intuitif. Seperti sudah kita ketahui, bagaimanapun, mereka sebenarnya sisa estetik dari mitologi linguistik. Tugas kita di dalam dua bab terakhir adalah untuk membicarakan isu-isu linguistik yang ada di dalam, atau diwujudkan di bawah, tiga dari teori estetik masa kini yang paling berpengaruh.

³¹ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 261.

BAB VII

Estetika Tak Dikenal

Filsafat sendiri menjelma dari pemikiran Wittgenstein tentang sifat dari makna linguistik, dan pemikiran-pemikiran itu telah, sejauh ketika mereka dirangkai dengan masalah-masalah persepsi, sebuah aspek epistemologi. Dengan pandangan-pandangan tersendiri dan kejernihan Arthur Danto, sebagai satu bagian kecil dari proyek pengembangan teori estetika komprehensif yang lebih besar, telah mengungkapkan dengan singkat revolusi intelektual itu.¹ Namun, sebagaimana akan saya tegaskan, jelas bahwa dia mempunyai, mungkin karena tidak sengaja, keduanya mengungkap dan menyimpan di dalam metodologi estetikanya sendiri banyak cara-cara lama untuk berpikir di bawah permukaan dari yang baru, dan penyimpanan teoritis implisit ini adalah merupakan gejala dari pengetahuan yang kuat dari cara-cara lama itu. Wittgenstein sendiri tidak, di dalam filsafat akhir dari *Philosophical Investigations*,² hanya memutuskan untuk merubah pikirannya tentang pertanyaan-pertanyaan pokok konseptual dan menjawabnya, seperti yang dirumuskan di dalam *Tractatus Logico-Philosophicus*.³ Dia berjuang melawan pandangan-pandangan awalnya, dan yang lebih bisa diakses secara teoritis.

Danto dan Estetik Atomisme

Strategi pokok Danto, di dalam teori estetika, adalah strategi dari kumpulan imajinatif dari karya-karya yang terpisah dan berbeda di dalam identitas tetapi tidak dapat dibedakan satu dengan lainnya secara persepsi.⁴ Jadi, satu set

¹ Lihat Arthur Danto, "Description and the Phenomenology of Perception," di dalam *Visual Theory*, editor Norman Bryson, Michael Ann Holly, dan Keit Moxey (New York: Harper Collins, 1990), halaman 201-15. Frase-frase yang dikutip di dalam pembicaraan dibawah ini adalah dari paper ini kecuali ditunjukkan sebaliknya.

² *Philosophical Investigations*, edisi ketiga, terjemahan G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1958).

³ *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922, terjemahan D.F. Pears dan B.F. McGuinness (Atlantic Highlands, N.J. Humanities Press, 1974).

⁴ Harus disebutkan di sini bahwa proyek Danto yang lebih besar di dalam arah estetika di luar perhatian saya di dalam bagian ini; yang muncul di sini adalah bukanlah di dalam pengertian apapun dimaksudkan sebagai perlakuan lengkap dari sumbangan yang lebih besar, yang akan membutuhkan satu buku untuk membicarakannya. Yang menjadi perhatian saya di sini

kanvas segi empat berwarna merah mungkin bisa berjudul bagi Kiergaard sebagai Mood," "Nirvana," "The Israelites Crossing the Red Sea," "Red Square." "Untitled," atau sejumlah judul dengan identitas lain. Satu dari banyak prestasi dari strategi ini adalah bahwa hal itu membawa ke permukaan dan fokus yang baik pertanyaan sentral dari persepsi estetik: Apa perbedaan antara persepsi kita tentang sebuah karya seni dengan dari suatu objek non-seni ("benda nyata belaka") yang, di dalam tingkat perseptual, tidak dapat dibedakan dari hal itu? Saya akan menyarankan bahwa hal ini tentunya hal baru dan versi improvisasi dari pertanyaan yang berlaku bagi banyak karya di dalam estetik sebelum sumbangan Danto: Apa (jika ada) mode estetik yang berbeda, dan bagaimana hal itu berbeda (jika demikian halnya) dari perspsi non-estetik? Danto telah menunjukkan kepada kita bahwa sampai huru-hara konseptual pertengahan abad ini, persepsi dianggap sebagai dasar pokok secara epistemologi atau dasar, dan bahwa bahasa dianggap hanya sebagai tambahan akustik, sebuah representasi *ex post facto*, dari kejadian perseptual utama. Orang melihat lebih dahulu, lalu mengatakannya – jika demikian halnya – kemudian. Dengan keunggulan perseptual, hanya akan menjadi natural untuk mengidentifikasi fungsi pokok dari bahasa sebagai fungsi pemberi nama, di mana sebuah kata mendapatkan maknanya melalui rujukan langsung terhadap persepsi sederhana atau dasar, yaitu, persepsi yang tidak dapat dirinci dan dengan demikian, seperti dinyatakan oleh Danto, "mampu

adalah sebuah poin tunggal dari penggabungan antara metode Danto dengan filsafat Wittgenstein – walaupun saya percaya bahwa penggabungan ini adalah landasan dari proyek Danto. Seharusnya dikatakan di sini bahwa karya Danto tentu saja adalah sebagian besar dari "kembali ke teori" yang disebut di dalam Prakata di atas. Lihat Marry Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford: Oxford University Press, 1984), halaman 33-73. Adalah benar bahwa gerakan anti teoritis yang mendahului mengambil dorongan dari karya Wittgenstein, walaupun hal itu memfokuskan pada dasarnya pada isu terbatas ini dari definisi artistik, dengan menegaskan bahwa konsep "Seni" tidak berlaku sebagai sesuatu yang anggotanya dimasukkan dengan alasan kondisi-kondisi pasti dan cukup yang diperlukan. Seperti telah saya tegaskan di tempat lain, pandangan tentang "kesamaan keluarga," dan dari karakteristik tumpang tindih yang membentuk bermacam-macam kriteria untuk pencantuman di dalam kelompok "Seni," sebenarnya adalah salah satu dari banyak konsep Wittgenstein yang memegang signifikansi dalam dan langsung untuk pemahaman kita tentang seni. Saya telah menjelaskan beberapa dari hal ini, misalnya, bahasa-permainan, bentuk kehidupan, praktek linguistik dan artistik, bahasa-gerak-tangan, aspek persepsi, anti-esensialisme, nada eskpresif dan konteks, dan metode filsafat, di dalam buku saya *Meaning and Interpretation, Henry James and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994) dengan pengertian antiteori sempit dari signifikansi dari Wittgenstein untuk estetik, lihat khususnya *Meaning and Interpretation*, halaman 1-8.

diberi nama tetapi tidak didefinisikan" (202). Dengan atomisme perseptual ini, orang akan mengenali objek apapun yang diakrabi sebagai komponen dari data yang diterima dan dikumpulkan melalui lima indera, dan bila diperlukan, orang dapat (walaupun hal ini berada di dalam konteks yang tidak biasa) mendaftarkan persepsi pokok di mana objek adalah, di dalam model ini, disusun. Jadi, apel berbentuk "bundar," "merah," "masam," dan sebagainya melalui apa yang akan, secara keseluruhan, menjadi daftar panjang dari persepsi pokok.

Tentu saja, atomisme linguistik mengikuti atomisme perseptual; seperti orang diarahkan kepada konsepsi tentang bahasa sebagai penamaan, orang diarahkan terhadap ide keterhubungan, di mana kata yang ditentukan mengacu pada persepsi yang ditentukan dan kebenaran dari ujaran apapun dengan demikian adalah sebuah fungsi dari permainan antara kata dan dunia. Seperti halnya Locke dan pengikutnya di abad kedua puluh percaya, kita biasanya memasalahkan diri sendiri untuk memberi nama hanya komponen-komponen di dalam bahasa ucapan yang nyata. Jadi, jika saya membawa apel, mempelajarinya, dan mengatakan "avokat," saya telah menuturkan kesalahan, bahasa mengikuti persepsi tidak merujuk pada komponen-komponen "bundar, merah, masam ...". Sekarang, setelah melihat sebentar satu contoh dimana kebenaran dianalisis sebagai sebuah fungsi dari keterhubungan, orang sudah dapat melihat bahwa bahasa ucapan, atau alami merupakan peristiwa yang kacau balau. Walaupun di dalam strukturnya atomistik, secara sistematis tidak persis, karena nama linguistik, kata-kata, tidak merujuk, melalui keterhubungan satu-dengan-satu secara jernih, terhadap persepsi. Kata-kata secara tidak tepat mengacu kepada kelompok. Di dalam hal ini, orang dapat keduanya merasakan motivasi untuk *Tractatus* dan setidaknya menghargai elegansi modernitasnya. Kata-kata itu mendeskripsikan, tidak mengganti sementara dan bahkan bahasa alami yang kacau, tetapi secara logika merupakan bahasa sempurna, di mana di dalam ada banyak sekali benda-benda seperti ketidakjelasan, kesamaran, metaphor warna keturunan, majas perwakilan nada atas, dan bahkan kesalahpahaman sederhana. Di dalam *Tractatus*, seperti kita lihat di dalam Bab I, dalil adalah sebuah gambar dari keadaan kejadian di dunia, dan di dalam tingkat signifikansi yang paling fundamental, atom-atom perseptual pokok diwujudkan secara langsung dan tepat dengan atom-atom pokok linguistik. Satu-satunya kemungkinan adalah kemungkinan kejelasan absolute; karena kehadiran dari dasar-dasar atomistik yang berhubungan, kebingungan dan penyangkalan interpretif tidak akan muncul. Jadi, di dalam filsafat ilmu pre-revolusioner kita sampai, seperti Danto mengingatkan kita, kepada ide tentang "kalimat pengamatan," yaitu, kalimat-

kalimat “yang dapat dibuktikan atau disalahkan melalui beberapa persepsi tunggal yang terisolasi” (203). Secara analogi, filsafat pre-revolusioner tentang seni akan menekankan kemungkinan estetika “kalimat pengamatan;” hal ini merupakan deskripsi *post factum* dari perlengkapan yang dipamerkan di dalam karya seni yang dapat dibuktikan atau disalahkan melalui sebuah persepsi tunggal, atau melalui pengecekan keterhubungan antara kata dan karya. Walaupun masalah kritik pembuktian berada di dalam teba di luar perhatian khusus dari pembicaraan ini, rasanya jelas bahwa pembicaraan kontemporer tentang objektivitas kritis dan tentang kemungkinannya masih berada pada dasar-dasar atomistik. Secara langsung dapat dikatakan, jika sebuah pengamatan kritis dianggap sebagai sebuah dalil tentang perlengkapan-perengkapan yang ditunjukkan oleh karya itu, di mana konsepsi tentang makna dari kritik dikurangi di dalam analisis akhir terhadap penamaan, atomisme masih menggunakan sebuah pengaruh kuat, dan manifestasi penuhnya dapat dilihat di dalam penggunaan tetapi jarang dinyatakan definisi tentang kebenaran kritis sebagai deskripsi yang teruji dari sebuah persepsi sebelumnya itu. Secara singkat, hal ini adalah cara lama untuk berpikir.

Pencarian Wittgenstein terhadap metode filsafat baru dilakukan di dalam bagian besar sebagai sebuah perjuangan melawan diri sendiri, melawan cara-cara berpikir yang diungkapkan di dalam *Tractatus*. Pengusiran terhadap paham atomisme adalah apa yang Danto rujuk terhadap pendapat utama Wittgenstein, suatu penegasan bahwa “kita tidak dapat semudah memisahkan persepsi dengan deskripsi seperti telah diakui seperti apa adanya oleh para filosof” (204). Di dalam pandangan terdahulu, penegasan bahwa sebuah dalil adalah gambar dari dunia sendiri menyiratkan bahwa persepsi dan deskripsi adalah secara keseluruhan dapat dipisahkan dan hanya berhubungan secara tidak pasti – ketika sebenarnya mereka berhubungan. Mengingat kita tentang kedekatan hubungan sejarah *Tractatus* dengan pandangan-pandangan Schopenhauer, yang secara solipsistik mengatakan bahwa “dunia adalah perwujudan saya” dan Nietzsche, yang membuat penegasan yang berhubungan bahwa jika kita merubah bahasa (makna di sini adalah perubahan radikal dari struktur bahasa) kita merubah dunia, Danto mengkategorikan pandangan akhir Wittgenstein sebagai penolakan terhadap perbedaan yang dianggap ada antara “dunia di satu pihak dan bahasa di pihak lain” (204). Tentu saja, sebagai akses epistemologi kita terhadap dunia berjalan secara khusus melalui representasi, kita tidak akan pernah, sebagai kemustahilan logiko-epistemologis, sampai ke suatu posisi bebas di mana untuk mengakses ketepatan tentang representasi melawan keasliannya, atau deskripsi melawan

persepsi. Kita juga tidak bisa mengambil langkah pertama kepada posisi seperti itu, karena hal itu adalah keberangkatan dari bahasa yang tidak hanya tidak mungkin tetapi juga tidak dapat diterima.⁵ Tentu, adalah krusial bagi penjelasan apapun dari pendapat Wittgenstein untuk membedakan antara pernyataan yang keliru dengan pernyataan yang tidak dapat difahami. Danto secara tepat mengidentifikasi penyangkalan Wittgenstein tidak sebagai berurusan dengan kesalahan dari teori khusus tentang perbedaan antara persepsi dan deskripsi, tetapi sebagai berurusan dengan pemahaman dari perbedaan itu. Jika persepsi tidak mendahului deskripsi, dan jika persepsi di dalam cara penginderaan apapun atau kombinasi dari cara-cara (seperti pada persepsi sina-estetik) adalah linguistik yang tidak dapat dihindari, lalu pembicaraan apapun tentang hubungan antara persepsi dan deskripsi adalah seperti tidak praktis seperti halnya salah arah. Jika cara baru untuk berpikir adalah suatu yang tidak dapat dihindari, lalu hal itu, di bagian bawah, keharusan tentang fungsi penjelasan dari dasarnya. Atomisme, di dalam keduanya perseptual dan bentuk-bentuk linguistik berikutnya, adalah konsekuensi teoritis dari perbedaan epistemologi ilusi. Di sini juga, penjelasan penuh dari masalah akan mengajak kita jauh dari maksud-maksud sekarang, tetapi beberapa contoh dari pemikiran Wittgenstein seperti berseberangan dengan yang lama.

Sangat awal di dalam *Philosophical Investigations*, di antara refleksi awal tentang konsepsi makna lama, Wittgenstein menulis, "Ketika kita berkata: 'Setiap kata di dalam bahasa berarti sesuatu,' kita sejauh ini tidak mengatakan apa-apa; memperlembut pernyataan kategoris ini hanya sedikit dengan menambahkan" jika tidak kita telah menjelaskan secara pasti perbedaan apa yang ingin kita buat."⁶ Sedikit belakangan dia menambahkan terhadap keharusan dari penamaan sebagai asal mula makna adalah pernyataan yang terkenal. "Untuk membayangkan sebuah bahasa berarti

⁵ Keterpisahan yang saya rujuk di sini sebagai tidak dapat diterima bukan hanya di luar jangkauan imajinatif kita, dengan cara bahwa sebuah tokoh seratus-sudut tidak dapat diterima tetapi, tentu saja, mungkin, tetapi tidak dapat diterima dalam pengertian bahwa, sekali kita sudah berangkat dari linguistic bisa ada isi terhadap konsepsi itu. Dengan pengertian pertama tentang tidak bisa diterima, hal ini menuturkan pemisahan dari persepsi dari deskripsi menjadi mungkin, tetapi hanya secara acak diluar batas imajinatif kita. Intinya, di dalam pengertian kedua tentang tidak dapat diterima, adalah bahwa ide tentang pemisahan ini, sebagai kemustahilan konseptual, adalah tidak koheren.

⁶ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 13.

membayangkan sebuah bentuk kehidupan.”⁷ Membayangkan suatu bahasa bukanlah, barangkali, membayangkan sebuah jaringan dari objek dasar yang terhubung atau kumpulan dari persepsi dan nama-nama. Sedikit belakangan ia berada di dalam posisi di mana keanehan atau kejauhan dari model penamaan dapat dimaknai, dan mengatakan, “Dan kami benar-benar mendapatkan hubungan aneh seperti itu (dari suatu kata terhadap suatu objek) ketika filosof mencoba memebawa hubungan antara nama dan benda dengan melirik pada suatu objek di harapannya dan mengulangi sebuah nama atau bahkan kata itu “ini” berkali-kali.”⁸ Tentu saja, bahkan dari paling awal dari tinjauan tentang fungsi ganda dari bahasa, mencapai awalnya di dalam *Philosophical Investigations*, impian dari idea tahu bahasa sempurna yang logis dan metode reduksinya terhadap dasar-dasar terasa tidak mungkin asing bagi praktek linguistik nyata. Sangat akhir di dalam karya yang sama ia membuat pertanyaan: “Dapatkah saya mengatakan: tangisan, tertawa, adalah mempunyai makna penuh?”⁹ penuturan seperti ini adalah, setidaknya di dalam konteks tertentu, keduanya sangat bermakna dan di luar jangkauan penjelasan dari teori penamaan tentang makna.¹⁰

Beberapa frase ini memberikan ilustrasi terhadap serangan Wittgenstein pada konsep bahasa sebagai sebuah sistem penamaan yang menandai persepsi dasar atau kelompok-kelompok persepsi dasar. Tempat kedua dalam peperangan dengan cara lama untuk berpikir adalah kumpulan dari pernyataan tentang aspek-aspek persepsi atau “melihat sebagai.”¹¹ Danto mengingatkan kita tentang keduanya itik-kelinci¹² yang tak-tertahan dan

⁷ Ibid, bagian 19. Saya membicarakan pengaruh dari penegasan ini terhadap estetik di dalam *Meaning and Interpretation*, halaman 45-83.

⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 38.

⁹ Ibid, bagian 543.

¹⁰ Hal ini tentu saja berhubungan dengan alasan pribadi-bahasa yang dibicarakan di atas, karena penjelasan tentang signifikansi dari alasan ini khususnya bagi teori penamaan, lihat John Cook, “Wittgenstein and Privacy,” *Philosophical Review* 74 (1965), halaman 281-314, cetak ulang di dalam *The Philosophical Investigations*, editor G. Pitcher (Notre Dame: University of Notre Dam Press, 1968), halaman 286-323.

¹¹ *Philosophical Investigations*, Bagian II, halaman xi.

¹² Beberapa dari pembicaraan tentang tokoh ambigu visual di dalam hubungan dengan persepsi artistik adalah: E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, edisi kelima (Oxford: Phaidon, 1977), halaman 4-5; Roger Scruton, *Art and Imagination* (London: Merhuen, 1974), halaman 107-20;

kubus terbaliknya Necker (208), jika orang datang untuk pertama dari tokoh ambigu visual dengan konsep – atau mungkin lebih tepatnya, konteks – tentang itik, lalu itulah yang dilihat oleh orang itu, dan jika orang datang dengan, katakan, Beatrix Potter bukan Walt Disney di dalam benaknya, dia tidak melihat Donald tetapi Peter. Tentu saja, jenis ambiguitas visual ini, ambiguitas yang dipecahkan oleh deskripsi yang rasanya mencapai dan merubah sebuah persepsi, mempunyai lebih dari konsekuensi remeh.¹³ Konsekuensi-konsekuensi itu, diidentifikasi oleh Danto (205), dapat di dalam filsafat ilmu mendapatkan ide tentang pandangan dunia tak terukur secara radikal, masing-masing membawa kriteria internal yang merosot untuk pembuktian dan kepastian. Di dalam filsafat seni, orang dapat mengembangkan teori analogi dari interpretasi tak terukur radikal, di mana hal itu tidak hanya tidak tepat tetapi sebenarnya tidak mungkin untuk berdebat melawan satu skema interpretatif dengan menggunakan diskursus yang lain. Tetapi konsekuensi-konsekuensi, yang merupakan implikasi estetis dan ilmiah dari sebuah filsafat bahasa¹⁴ dan persepsi¹⁵ yang lebih dalam. Seperti dikatakan oleh Danto diambil dari Wittgenstein sendiri tetapi dengan beberapa dari pengaruh langsung oleh karyanya, dan saya percaya hal ini lebih dari pada fakta tidak disengaja.

Hasil dari perenungan di atas adalah, seperti Danto menjelaskannya, kepercayaan meluas di dalam filsafat analitis bahwa “benda yang diberikan mempunyai identitas yang diberikan ‘hanya dengan sebuah deskripsi’” (205).

Richard Wollheim, *art and Its Object*, edisi kedua (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), halaman 203-26, dan untuk penggunaan dari ambiguitas tipe visual di dalam pembicaraan tentang “period eye” dan gaya kognitif, Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972), halaman 29-108.

¹³ Salah satu dari konsekuensi-konsekuensi itu, walaupun di luar teba dari apa yang sedang dibicarakan di sini, adalah bahwa epistemologi positivism atau positivistik, diancam keras oleh kasus itik-kelinci. Sementara Wittgenstein tidak meletakkan hal itu dengan cara ini, kasus semacam ini tentang ambiguitas visual-deskriptif jelas anti-positivistik, karena hubungan antara kasus itu sebenarnya dan deskripsi akuratnya kasus dihormati oleh mereka. Meletakkan hal itu dalam bahasa yang dimiliki paham positivisme, objek visual tunggal adalah suatu cara untuk membuktikan dua pernyataan yang saling tidak sesuai.

¹⁴ “Filsafat bahasa yang lebih dalam” yang dirujuk di sini adalah argumen melawan kemungkinan dari pembuktian dua pernyataan yang saling tidak sesuai.

¹⁵ Untuk penjelasan tentang pandangan ilmiah di sini disinggung, lihat Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1962).

Pernyataan Anscombe¹⁶ bahwa gerakan badan adalah sebuah kegiatan hanya di bawah deskripsi adalah, sebagai bagian dari analisis cermat dari konsep maksud, penegasan yang paling fokus dari aliran setelah Wittgenstein. Untuk memegang pendapat ini, orang harus memegang sejumlah kepercayaan prasyarat, kepercayaan yang sering ditinggalkan tidak terspesifikasi. Kepercayaan-kepercayaan prasyarat itu, di dalam pandangan saya, keduanya menilai metodologi estetik Danto tentang ketidakjelasan yang dipasangkan¹⁷ dan menyimpan (juga menyembunyikan) elemen-elemen dari cara-cara berpikir lama itu bahwa Wittgenstein berseberangan di dalam karyanya.

Jika orang menegaskan bahwa suatu kegiatan manusia adalah gerakan badan di bawah deskripsi, ia menyiratkan bahwa gerakan badan adalah pokok dari aktifitas itu. Dengan kata lain, gerakan badan hadir sebagai komponen fisik dari entitas kompleks ontologisme, yaitu, sebuah entitas keduanya yang merupakan aspek fisik, psikologis, dan maksud. Tentu saja, hal ini analog dengan sempurna dengan konstruktif berpotensi sesat dari kasus itik-kelinci, di mana tokoh yang dihadirkan dianggap sebagai komponen fisik di mana komponen interpretif atau intensional ditambahkan. Bisa membantu, di dalam melihat relevansi sentral dari skema analitis untuk metodologi estetik ala Danto, untuk menggarisbawahi tingkat di mana pendekatan adalah sebuah urusan teoritis dualistik (atau, seperti paham post-Wittgenstein menyebutnya, paham Cart). Kejadian-kejadian fisik di dalam dunia luar dikelompokkan sebagai gerakan badan atau sebagai aksi manusia menurut apakah mereka berhubungan dengan kejadian-kejadian mental, di mana kejadian-kejadian mental ini adalah diliputi oleh deskripsi-deskripsi itu di mana gerakan itu jatuh. Kemudian, hal ini adalah kepercayaan prasyarat pertama, yaitu, bahwa gerakan badan adalah komponen-komponen dari aksi manusia, atau lebih umumnya bahwa maksud akan meliputi sebuah komponen dari, atau di dalam pengertian di atas, bersifat fisik.

Walaupun orang dapat melihat di dalam persimpangan ini metode pasangan tidak jelas menunggu untuk menghadirkan diri sendiri sebagai sebuah hasil terhadap pandangan-pandangan ini, marilah pertama-tama menyatakan

¹⁶ G.E.M. Anscombe, *Intention* (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

¹⁷ Tentu saja metode ini pada dasarnya dikembangkan di dalam Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981), dan diperluas melalui banyak esai di dalam bukunya *The Philosophical Desenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986).

secara langsung dan kepercayaan prasyarat kedua. Dekat berhubungan dengan yang pertama, di sanalah, di bawah aksi manusia dan di balik persepsi dari itik dan dari kelinci, konstan yang tidak ditafsirkan di mana konsep, konteks, atau deskripsi ditempatkan.¹⁸ Ada gerakan-gerakan di balik aksi,¹⁹ kejadian-kejadian di balik sebab,²⁰ persepsi di balik deskripsi, dan – di sini kita sampai pada estetika dari yang tidak jelas – objek di balik karya seni.²¹ Bahwa ini adalah cara alami untuk berpikir, khususnya setelah filsafat persepsi di dalam paruh pertama abad ini, adalah di luar perdebatan.²² Namun, kebenarannya adalah masalah lain,²³ dan di sini orang diingatkan

¹⁸ Di dalam hubungan ini lihat pembicaraan Wittgenstein tentang apa yang sebenarnya dilihat, di dalam Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: A Memoir* (Oxford: Oxford University Press, 1958), halaman 49-50.

¹⁹ Lihat Arthur Danto, *Analytical Philosophy of Action* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973), untuk skema analitis terhadap aksi kesengajaan manusia.

²⁰ Lihat buku Danto *Analytical Philosophy of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965).

²¹ Lihat Danto, *Transfiguration of Commonplace*, halaman 1-32.

²² Di sini harus dikatakan bahwa cara alami dari berpikir filsafati menghindari atau mengaburkan sebuah pandangan tentang kekuatan bahasa, dalam arti bahwa bahasa adalah, di dalam skema ini, dijaga "rapi," sehingga semua pertentangan, jelas atau otentik, dianggap tidak dapat diterima. Singkatnya, mereka tidak bertentangan. Terasa berseberangan, ketika difahami untuk apa mereka ada bukan tidak diterima secara rasional. Banyak penegasan, robek dari konteks, dan diletakkan berdampingan, adalah secara eksplisit tidak konsisten, tetapi keduanya dapat diterima secara sempurna. Lihat Renford Bambrough, "Ethics and the Limits of Consistency," *Proceedings of the Aristotelian Society* 90 (1989-90): 1-15, dan Renford Bambrough, "Disiplin and Diciplineship," di dalam *Philosophy and Literature: Essays on John Wisdom*, editor Ilham Dilman (The Hague: Nojhoff, 1984). Untuk membawa masalah ini ke dalam bahasa terhadap teori aksi, orang dapat mengakui bahwa, di dalam kasus tertentu, tindakan manusia merupakan satu hal, itu dapat dideskripsikan secara berbeda, dan tindakan-tindakan deskripsi berbeda dapat keduanya diterima dan bertentangan, di mana tidak ada deskripsi apapun yang memberikan interpretasi "kanonis."

²³ Saya harus menyebutkan bahwa hal itu pasti tidak mengikuti bahwa cara dualistik untuk berpikir adalah benar dari fakta bahwa ambiguitas interpretatif dapat ada, misalnya, dalam tidak mengetahui apakah kemunculan pada sebuah papan hitam dari kata "TIMES" menunjukkan pembicaraan tentang bahasa Latin, tentang surat kabar, tentang sejarah, tentang fisika teoritis, atau tentang hal lain. (Saya berhutang dengan contoh ini dan penempatannya di dalam konteks kepada Renfold Bambrough). Ambiguitas seperti ini mendorong pembedaan tindakan-badan dan makna-kata seperti dibicarakan di sini, tetapi mereka tidak mempersyaratkan mereka.

pada suatu pernyataan dari Zettel karya Wittgenstein, "Sangat sulit untuk mendeskripsi saluran pemikiran di mana sudah ada banyak garis pemikiran yang ada di sana, - yang ada milik atau yang dimiliki orang lain - dan tidak memasuki satu dari saluran-saluran itu."²⁴ Pada cara berpikir lama, pencarian terhadap dasar di dalam bentuk persepsi dan linguistik merupakan manifestasi dari keinginan untuk melacak epistemologi pada titik absolute dan kepastian yang tidak diragukan lagi, sebuah titik bebas dari keraguan Cart. Secara persepsi, atom dasar adalah pengalaman yang diberikan dan tidak ditafsirkan, di dalam bahasa, mereka adalah bahasa berhubungan sederhana yang dapat dinamakan tetapi tidak, di bawah keterbatasan kesederhanaan atomistik yang dideskripsikan; dan di dalam seni, mereka bukanlah karya yang ditafsirkan, tetapi, untuk menggunakan frase Danto, hanyalah benda-benda yang nyata.²⁵ Mereka adalah objek di balik karya, sebuah dasar di mana skema interpretif diletakkan.

Saya berpendapat, ada beberapa masalah serius dengan analisis tindakan dasar pasca-Witggenstein yang menyebar ke dalam logika filosofis, untuk meningkatnya orang mungkin hanya menunjuk pada beberapa kesimpulan-keseimpulan aneh yang ekstrim yang dihasilkan dari program analiti seperti itu. Di antara banyak contoh orang menemukan kesimpulan-kesimpulan yang tidak dapat dijangkau bahwa apa yang ada sebagai sebuah sentakan lutut di dalam pemeriksaan medis adalah bagian dari yang dikerjakan pemain sepak bola di bawah deskripsi tentang menendang sebuah gol, bahwa beraksi sebagai bagian dari sebuah partisipasi di dalam ritual adalah, setidaknya di dalam bagian, apa yang dilakukan oleh pengikut asli, dan, bergerak ke kasus linguistik, bahwa suara yang dibuat oleh burung beo dalam "mengatakan halo" adalah, di dalam sebagian, identik dengan yang dikerjakan oleh seseorang di bawah deskripsi mengatakan, "Halo."²⁶ Hal ini, lagi-lagi, adalah

²⁴ Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, editor G.E.M. Anscombe dan G.H. von Wright, terjemahan G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1967), bagian 349, halaman 64e.

²⁵ Danto, *Transfiguration of the Commonplace*, halaman 1-32.

²⁶ Cara lain untuk merumuskan masalah-masalah di mana kita diarahkan di dalam program analitis tindakan-dan-maksud dasar adalah merupakan program kontradiksi deskriptif. Jika hentakan lutut di dalam pemeriksaan kesehatan, sebuah reaksi reflek yang tidak melibatkan dorongan syarat dari selebrum, adalah sebuah komponen dari seorang pemain sepakbola, lalu kita sampai kepada kesimpulan yang absurd - sebuah kontradiksi langsung - bahwa sebuah tindakan tidak sengaja adalah tersusun dari gerakan tidak sengaja, yaitu bahwa sebagian dari yang kita maksudkan dengan "sukarela" adalah "tidak sukarela." Maksud saya adalah bahwa

masalah internal untuk metode analisis ini;²⁷ lebih penting di dalam kasus ini adalah untuk menyarankan, pertama, program analitis seperti itu adalah asing bagi pemikiran akhir Wittgenstein dan, kedua, bahwa program itu, sebagai sebuah metode di dalam estetika, tidak sengaja mengulangi cara-cara lama.

Pertimbangkan lalu pernyataan ini: "Tidak ada yang lebih dari pada mengatakan: melihat dan membentuk citra adalah kegiatan berbeda. Yaitu seperti halnya orang berkata bahwa bergerak dan kehilangan adalah aktifitas yang berbeda."²⁸ Sebenarnya, jika tindakan adalah gerakan dasar yang dilakukan di bawah deskripsi, lalu penegasan itu sedang dibuat. Di dalam kasus visual sejajar, jika orang mendesak pada keberadaan dari dasar yang tidak ditafsirkan sebagai persepsi di balik deskripsi, lalu ia sedang mengatakan dengan tepat bahwa melihat dan membangun citra adalah aktifitas berbeda. Hubungan antara hal ini dengan strategi pemasangan rekan yang tidak rancu menjadi jelas. Pertama silahkan mengidentifikasi entitas yang diterima secara umum terhadap sesuatu yang nyata dan karya seni, dan hal ini menghasilkan, melalui sebuah aktifitas pengurangan konseptual, deskripsi terisolasi atau intisari interpretif dari suatu karya seni, sebuah intisari yang ada, sebagai benda tidak terlihat ontologisnya, di atas dan di luar objek fisik dan persepsi yang tidak ditafsirkannya.

Dari poin keuntungan ini orang dapat memahami dengan baik administrasi Danto – kekaguman teoritis²⁹ - bagi sekop salju, peralatan porselin, dan kota-kota Brillo. Mereka memenuhi persyaratan-persyaratan dari program analitis ini secara sempurna. Namun, kita telah mengetahui, kedekatan lebih dalam dari program teoritis dengan cara-cara lama di mana pemikiran revolusioner tentang persepsi dan deskripsi berseberangan, dan dengan demikian jarak

jika hal ini adalah titik kedatangan kita, lalu ada jaminan cukup untuk mempertimbangkan titik keberangkatan kita, – yaitu program analitis tambahan.

²⁷ Masalah-masalah intrinsik lain terhadap analisis semacam ini ditunjukkan secara detil di dalam Frank B. Ebersole, *Language and Perception: Essays in the Philosophy of Language* (Washington, DC: University Press of America, 1979), halaman 199-222.

²⁸ Wittgenstein, *Zettel*, bagian 645, halaman 112e.

²⁹ Bahwa kekaguman ini adalah sebuah fungsi dari ketepatan teoritis dari kesiapan dibuat jelas di dalam Danto, *Philosophical Disenfranchisement*, halaman 35, di mana Danto menulis tentang Fountain karangan Duchamp, "Saya mengakui bahwa sebanyak saya kagumi secara filsafat, saya seharusnya, jika al itu diberikan kepada saya, menukarnya secepat saya lakukan untuk Chardin atau Morandi."

nyatanya dari pemikiran akhir Wittgenstein. Untuk menyatakan hal itu secara terus terang, metode estetis ini mencontohkan strategi analitis atomistik di mana pandangan Wittgenstein sedang berjuang.³⁰

Masih ada dua pertanyaan tersisa. Pertama tentang kemungkinan aplikasi dari metode tentang rekan yang tidak jelas terhadap kasus-kasus sentral atau non-kontroversial di dalam seni, sangat terpisah dari pertanyaan tentang kedekatannya dengan fase awal dari filsafat analitis; tugas kedua adalah tugas untuk membuat sketsa lebih lengkap tentang pandangan Wittgenstein seperti yang diaplikasikan terhadap hubungan antara deskripsi dan persepsi.

Jelas bahwa metode dari penyejajaran yang tidak dapat dibedakan sesuai dengan seni "yang ditemukan" dan peralatan apapun yang dapat dilakukan; rak botolnya Duchamp tidak identik dengan raka botol non-Duchamp. Kesesuaian ini diduga melebar jauh diluar kasus-kasus khusus seperti ini, dan hal itu, seperti penegasan Danto, prestasi dari Duchamp dan Warhol untuk membawa pertanyaan tentang esensi dari seni terhadap pendapat penting ini. Prestasinya tidaklah untuk menarik perhatian terhadap sifat-sifat formal yang tidak diketahui³¹ dari objek umum, tetapi telah membeli sejarah seni untuk suatu fase perkembangan³² di mana hal itu pada dirinya sendiri menyebabkan tindakan dari pengurangan konseptual di antara orang-orang yang dapat melihat; yaitu, hal itu menimbulkan pertanyaan fokus, "Apa yang tertinggal ketika kita mengurangi objek itu dari karya seni?" Sekarang, untuk mengaplikasikan metode itu secara umum, seperti yang diyakini Danto hal itu terjadi, kita harus, sebagai keharusan kontekstual, mempunyai sejenis kehadiran ambigu. Kita harus punya, di dalam satu pengertian dekat dengan konsep Wittgenstein akhir, kejadian kontekstual untuk menanyakan tentang pertanyaan fokus itu. Kejadian seperti itu, di dalam kasus-kasus non-

³⁰ Untuk bacaan Danto tentang Wittgenstein sebagai seorang analis atomistic dari tindakan manusia, lihat *Transfiguration of the Commonplace*, halaman 4-6. Untuk interpretasi bersaing, di mana Wittgenstein dilihat sebagai membantah kemungkinan dari analisis atomistic terhadap tindakan, lihat B.R. Tilghman, *But Is It Art?* (Oxford: Basil Blackwell, 1984), halaman 96-98.

³¹ Lihat pembicaraan Danto tentang Fountain karangan Duchamp tentang konsepsi ahli konstitusionalis Dickie sebagai suatu bakal untuk apresiasi, suatu objek yang menunjukkan sebuah "permukaan putih yang bersinar" dan sebuah "bentuk oval yang menyenangkan," dalam *Philosophical Disenfranchisement*, halaman 33.

³² Untuk ungkapan singkat tentang filsafat sejarah seni ini lihat ibi, halaman ix-xv.

kontroversial, secara tepat yang kita menghadapi kekurangan. Adalah benar bahwa, sebagai suatu cara untuk menegaskan tentang aplikabilitas tersirat dari pertanyaan itu, Danto mengundang kita untuk terlibat di dalam *gedanken experiment* di mana sebuah kecelakaan yang melibatkan cat dan kanvas menghasilkan suatu objek yang secara fenomenal tidak berbeda dengan *Polish Rider*.³³ Kegiatan imajinatif semacam itu, dia yakin, akan mengamankan relevansi dari pertanyaan Duchamp karena kita, melalui perbandingan sisi-dengan-sisi tentang hal yang tidak dapat dibedakan, mempengaruhi untuk mencari hal solid yang kurang secara ontologi, seperti deskripsi atau sebuah tafsiran, yang menjelaskan perbedaan. Danto mengakui bahwa kecelakaan para-estetik seperti itu tidak mungkin – orang mungkin merasa terpaksa untuk mengatakan tidak mungkin – tetapi reaksi seperti ini adalah disamping poin itu, yaitu, Danto menegaskan, secara logika mungkin, dan hal itu cukup, yaitu, hal itu bukanlah suatu *gedanken experiment* yang menyalahkan diri sendiri di dalam kontradiksi diri atau koherensi internal. Tetapi fungsi dari teori apapun adalah, barangkali, untuk menjelaskan, dan metode tentang tidak dapat dibedakan dapat menunjukkan kekuatan penjelasan hanya di dalam konteks masalah atau sekelompok kekhususan problematik yang dilingkupi oleh teori itu. Lagi-lagi, apa yang kita kurang di dalam pusat, atau lebih khususnya “tidak siap-saji,” seni adalah ambiguitas visual yang didapatkan di antara objek saja dengan karya seni.³⁴ Apapun jawaban terhadap pertanyaan yang disampaikan oleh ketidakjelasan khusus itu, bahwa jawaban itu tidak dapat menjelaskan sampai keharusan kontekstual, di dalam bentuk pertanyaan Duchamp, adalah yang pertama dibangun.

Persepsi Dalam Deskripsi

Pernyataan yang lalu tentang konteks mengarahkan kepada tugas berhubungan tetapi terpisah, tugas untuk membicarakan pandangan akhir Wittgenstein tentang persepsi dan deskripsi. Tentu proyek yang paling terkenal di dalam filsafat akhir Wittgenstein adalah penyangkalan terhadap atomisme

³³ Danto, *Transfiguration of Commonplace*, halaman 31-32.

³⁴ Untuk melihat lebih jelas kekurangan keharusan kontekstual bagi metode ini, dan konsekuensi kapasitas penjelasan terbatas, orang bisa mencoba membayangkan rumusan dari pertanyaan-pertanyaan tentang ketidakjelasan yang tidak siap. “apakah hal itu merupakan potret nyata Kandinsky atau apakah itu sisa Pollock yang (dihujani). “Apakah itu disain geometrik Klee atau suatu kertas sisipan bagi alas spon kecil?”

linguistik sebagai teori makna yang dapat hidup. Namun, hal ini berhubungan dengan penolakan paralel tentang atomisme visual atau sebuah epistemologi yang berdasar pada data inderawi, dan hubungan ini sekarang dapat dinyatakan secara eksplisit. Dengan mengatakan itik-kelinci bahwa kita pertama-tama melihat dasar yang tidak dianalisis dan kemudian memberinya satu penafsiran deskriptif atau yang lain adalah masih menegaskan pada perbedaan – di dalam keduanya istilah logis dan psikologis – antara persepsi dan deskripsi. Dengan mengatakan bahwa deskripsi “kelinci” dapat mencapai atau “meliputi” (seperti faham Kant mungkin memandang hal itu) tokoh dasar yang tidak dianalisis, adalah di dalam cara ini juga tetap berada di dalam kategori-kategori di mana faham Wittgenstein akhir sedang mencoba menghindari. Tentu, kita akan mengembangkan sebuah teori tentang hubungan antara persepsi dan deskripsi bukan, di dalam cara yang konsisten dengan cara baru untuk berpikir, dengan menolak kemudahan perbedaan. Di dalam penolakan tentang atomisme linguistik Wittgenstein menunjukkan penolakan yang dijelaskan secara panjang lebar dan dengan mendalam untuk penyimpulan pentingnya konteks sebagai penentu dari, dan alasan bagi, makna. Pernyataan bahwa gerakan badan adalah suatu tindakan ketika dilakukan di bawah deskripsi hanya mengakui secara dangkal pentingnya konteks; seperti telah kita lihat, cara untuk menempatkan benda ini menganggap bahwa “gerakan badan” pada dirinya sendiri bukanlah sebuah deskripsi yang mempunyai penggunaan di dalam konteks makna-pendapatan yang agak khusus. Hal itu berdalih, seperti telah kita ketahui, bahwa persepsi kasar dari gerakan datang lebih dahulu dan bahwa penafsiran deskriptifnya mengikuti. Di dalam kasus estetik paralel kita dihadirkan dengan pola konseptual yang dikembangkan secara asli dari rekaman yang tidak dapat dibedakan, dan untuk meletakkan pola ini untuk penggunaan penjelasan kita harus menganggap bahwa kita melihat benda itu pertama-tama dan bahwa tafsiran deskriptif mengikutinya. Tetapi, “hanya benda” adalah tidak lagi lemah secara deskripsi sebuah frase dari pada “gerakan badan,” dan untuk percaya bahwa hal ini kosong berarti menyembunyikan di dalam estetik tidak berbeda yang merupakan kategori-kategori epistemologi konservatif di mana perjuangan sedang dilakukan. Sebaliknya, dengan menegaskan pentingnya konteks adalah menolak pemahaman tentang perbedaan yang menyesatkan secara fundamental, dengan menegaskan sebuah pandangan yang terasa secara radikal tidak tradisional dan, sejauh ini seperti hal itu mengirimkan kita dari atomistik reduksionistik, secara teori membebaskan.³⁵

³⁵ Sebuah peragaan jelas tentang pentingnya konteks untuk menjelaskan maksud artistik

Danto telah mengutip Nietzsche terhadap dampak bahwa tidak terdapat fakta, hanya penafsiran, dan jelas bahwa pernyataan Wittgenstein tentang aspek persepsi yang secara fundamental berkenaan dengan bermacam-macam hubungan antara pandangan dan pemikiran, melihat dan penafsiran. Secara keseluruhan, pernyataan-pernyataan ini menjelaskan kedekatan antireduksionis antara Nietzsche and Wittgenstein, dan antipasti yang dianut terhadap fundamentalisme persepsi dan linguistik di dalam pusat dari cara-cara lama. Di dalam kasus apapun, jelas bahwa analisis atomistik – di dalam persepsi, di dalam bahasa, dan persimpangannya di dalam estetik – adalah program teoritis, atau seperti Wittgenstein mengkarakterisasikannya, sebuah “gambar,” yang tidak mudah ditinggalkan. Orang mungkin masih mendesak bahwa seharusnya ada jalan untuk memisahkan persepsi dari deskripsi dan dari menangkap secara teoritis hubungan kompleksnya.³⁶ Melawan desakan semacam itu, pemikiran teoritis seperti itu, orang bisa meletakkan pernyataan Wittgenstein tentang filsafat awalnya sendiri, “Sebuah gambar menyebabkan kita memperhatikan. Dan kita tidak dapat berada di luarnya, karena hal itu berada di dalam bahasa kita dan bahasa terasa untuk mengulanginya kepada kita tanpa bisa dielakkan.”³⁷

dapat ditemukan di dalam Michael Baxandall, *Patterns of Intention* (New Haven: Yale University Press, 1985), halaman 41-73.

³⁶ Di sini saya menegaskan bahwa apa yang saya tolak adalah usaha untuk secara umum maupun teoritis menangkap sekali dan untuk semua di dalam sebuah teori umum perbedaan antara deskripsi dan persepsi. Tetapi di dalam menentang residen “gambar” filsafati di dalam bahasa kita, saya tidak mau jatuh ke dalam kesalahan lain yang didiagnosa di dalam penyelidikan Wittgenstein, yaitu, dengan menyatakan suatu versi negatif dari doktrin umum positif dan abstrak yang ditentang, atau dengan menerima rumusan masalah itu tetapi dengan menolak solusinya. Tentu, kita sering membuat perbedaan antara persepsi dan deskripsi, dan antara deskripsi dan penafsiran dengan cara khusus, umum, dan terkontekskan. Masalah muncul ketika kita melangkah lebih, sebagai disebutkan oleh Wittgenstein, dengan mengatakan apa yang kita ketahui dari perbedaan itu yang dapat bertindak sebagai landasan bagi dasar untuk suatu teori filsafat.

³⁷ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, bagian 115.

Dickie, Status-Conferall, Dan Batas Keraguan Estetik

Mengikuti arahan yang dibuat oleh Danto,³⁸ George Dickie³⁹ telah menjelaskan dan mempertahankan secara sistematis satu jawaban terhadap pertanyaan bagaimana hal itu kita dapat mempertanggungjawabkan secara koheren klasifikasi⁴⁰ dari beberapa artefak sebagai karya seni. Teori institusional dengan jelas membawa kembali terhadap pencarian bagi esensi di dalam teori estetik; hal ini dibuat semuanya menjadi lebih terang, tentu, dengan penerimaan secara luas dan adil tentang suatu paham skeptisisme tentang kemungkinan dari penempatan suatu esensi yang menentukan.⁴¹ Dianggap tidak mungkin untuk menampung keberagaman dari seni-seni sampai sekarang, menggabungkan keluwesan konsep untuk mengakui perkembangan mendatang dari seni, dan mengungkap koherensi dalam, sifat yang menentukan, dari konsep tentang seni. Namun, jawaban Dickie dirumuskan tidak untuk merujuk kepemilikan intrinsik dari suatu objek di mana penyantuman otomatis dan tanpa perenungannya di dalam kelompok karya seni diasumsikan, tetapi dengan rujukan terhadap tindakan ekstrinsik dari pemberian, sehingga, ketika pemberian itu dilakukan, objek itu

³⁸ Hal ini benar walaupun, seperti dikatakan oleh Danto, dia harus mengerjakan perang Oedipal dengan teori yang dihasilkan dari arah estetik yang telah diikuti ini. Lihat Danto, *Transfiguration of the Commonplace*, halaman viii. Pernyataan lebih lanjut yang disampaikan Danto di dalam prakata ini adalah penting untuk pembicaraan sekarang dan sebelumnya: "Lebih penting, jika apapun yang saya tulis gagal untuk menerapkan keseluruhan dunia seni, saya akan mempertimbangkan bahwa sebuah pengingkaran: karena tujuan untuk menjadi filsafat analitis tentang seni, walaupun hal itu bisa dibaca sebagai refleksi filosofi tertahan terhadap lukisan-dan-patung dari masa kini," halaman viii.

³⁹ Untuk penjelasan ini, lihat George Dickie, *Art and the Aesthetic* (Ithaca: Cornell University Press, 1974). Pembicaraan berguna tentang Danto dan Dickie bisa didapatkan di dalam L. Aagaard-Mogensen, editor, *Culture and Art* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1976), lihat khususnya sumbangan dari Colin Lyas, "Danto dan Dickie tentang Seni," halaman 170-93.

⁴⁰ Bahwa teori ini dikembangkan dengan minat pada klasifikasi menyebabkannya berbeda secara mendasar jenis dari posisi institusional yang rasanya tidak mewujudkan masalah-masalah yang dibicarakan di sini, lihat, misalnya, T.J. Diffey, "The Republic of Art," *British Journal of Aesthetics* 9 (1969): 145-56.

⁴¹ Untuk artikel kemas padat yang menunjukkan keragaman artistik yang menghalangi secara serius pencarian tradisional untuk esensi, lihat Marshal Cohen, "Aesthetic Essence," dalam *Philosophy in America*, editor Mac Black (Ithaca: Cornell University Press, 1962), cetak ulang di dalam *Aesthetics: A Critical Anthology*, editor George Dickie dan Richard J. Sclafani (New York: St. Martin's Press, 1977).

mendapatkan pintu masuk, di dalam cara yang seharusnya paska refleksi, ke dalam kategori seni.

Usaha untuk menangkap kesatuan tersembunyi dari seni, melalui pemfokusan pada "karakteristik yang tidak dinyatakan"⁴² tentang status yang diberikan, jelas dengan di dalam jiwa terhadap posisi Danto, karena di sinilah juga hal yang tidak dinyatakan, kepercayaan terhadap suatu karakteristik bahwa, di dalam frase tepat Danto, mata tidak dapat melihat, yang menyebabkan proyek pencarian kesatuan berjalan kedepan. Untuk kepercayaan pada persoalan yang konseptual bukan pada yang perseptual, teori institusional dilihat oleh banyak orang sebagai mempunyai pelajaran apapun yang tergabungkan dari posisi yang telah ditawarkan oleh Wittgenstein, dalam pengertian bahwa tidak lagi mencari esensi menentukan yang secara instrinsik terkandung dan secara persepsi dapat diposisikan, dan hal itu dilihat telah kembali ke masalah estetik secara umum terhadap panggilan lebih tinggi terhadap analisis konseptual. Kedua kepercayaan itu, terasa bagi saya, mempunyai hubungan lebih jauh dengan pemunculan dari pada dengan kenyataan, tetapi untuk membantah hal ini saya harus kembali pertama-tama ke poin awal ahli teori institusi, dan kemudian, kepada anggapan sebelumnya di dalam awalan sesat yang menguntungkan.

Dibebani berat oleh sejumlah besar perbedaan estetik yang dikumpulkan dengan minat menerapkan ide tentang kemiripan keluarga terhadap masalah definisi artistik,⁴³ ahli estetik diberi tawaran kemungkinan melontarkan tinjauan kemenangan-keras dari keragaman disamping untuk penyederhanaan dan konsepsi tentang pemberian yang jauh lebih mudah. Bagi semua kekerasan dari artefak dunia seni, mereka masih mempunyai satu hal – hal yang ada tidak untuk indera tetapi untuk intelektual – yang berlaku umum. Mereka akan mempunyai status pencalonan bagi apresiasi yang memusyawarahkan suatu koleksi dari aspek-aspeknya oleh seorang pembicara yang bertindak atas nama institusi sosial tentang dunia seni.⁴⁴ Sebagai

⁴² Lihat Maurice Mandelbaum, "Family Resemblance and Generalization Concerning the Arts," *American Philosophical Quarterly* 2 (1965): 219-28, cetak ulang di dalam *Aesthetics: A Critical Anthology*, editor Dickie dan Sclafani, halaman 500-515.

⁴³ Lihat Mothersill, *Beauty Restored*, halaman 33-73, untuk tinjauan yang sangat berguna tentang posisi permainan persis sebelum kembalinya Dickie kepada teori.

⁴⁴ Lihat George Dickie, "What is Art?" di dalam *Culture and Art*, editor Agard-Mogensen, halaman 23.

awalan, hal ini tidak terasa mudah difahami sesudah pembedaan yang sangat banyak yang ditawarkan sebagai ilustrasi dari kemiripan keluarga, tetapi tentu hanya sebagai awalan, karena sebagai teori berusaha untuk maju melebihi fase awal ini hal itu kembali pada dirinya sendiri di dalam pernah-lebih-membatasi bentuk yang bundar.⁴⁵ Pertanyaan yang berhadapan langsung dengan awaln teoritis ini adalah, secara alami, "Mengapa satu artefak dan tidak yang lain diusulkan sebagai calon?" Atau, "Mengapa hal ini (menunjuk kepada *the Polish Rider*) merupakan sebuah objek dengan pencalonan yang disetujui dan hal ini (menunjuk kepada paku pendek dan garpu plastik)⁴⁶ bukan?" Di sinilah bahwa kita kerahkan sekitar kurva pertama dari bentuk bundar, karenanya jawabannya harus disampaikan: "Karena itu adalah sebuah lukisan karya besar, karya seni yang benar, dan objek rendahan itu bukan." Tentu saja, perbedaan ini tidak ada sebagai sebuah penjelasan tentang posisi institusional, karena hal itu menduga sebuah pengertian tentang subjek yang ditentukan untuk dijelaskan itu. Dari pandangan ini, tentu sebuah poin yang menyedihkan, bentuk bundar mempercepat: perbedaan antara seni dan bukan-seni harus dijelaskan dengan merujuk kembali kepada apa yang sesuai sebagai sebuah kandidat, dan ketepatan itu akan digunakan untuk membenarkan pemberian itu yang merupakan alasan tidak terungkap bagi seleksi kita tentang contoh di tempat pertama. Benda bundar yang buruk dapat dihindarkan hanya pada korban konseptual yang lebih tinggi tentang kekosongan, karena untuk menjawab pertanyaan tentang pembenaran pemberian dengan bentuk kata-kata yang samar seperti, "Beberapa objek merupakan calon yang bisa dibenarkan dan beberapa yang lain tidak dapat," adalah hanya menyatakan ulang pertanyaan dengan kejelasan yang berkurang. Karya-karya Ovid dan Kafka adalah karya-karya sastra, dan karya-karya tentang pembuat daftar wajib (yaitu daftar belanja, daftar cucian, dan daftar teks bagi kurikulum pokok) adalah bukan. Untuk menawarkan penjelasan tentang perbedaan ini berarti menawarkan pembenaran bagi pencantuman dari yang terdahulu dan pengeluaran dari yang akhir dari kategori tentang seni itu; untuk mengatakan bahwa orang mempunyai status yang diberikan dan orang lain tidak mempunyai tidak

⁴⁵ Dengan alasan ini Richard Wollheim telah menawarkan apa yang terasa sebagai pengingkaran dari institusionalisme di dalam "The Institutional Theory of Art," di dalam *Art and Its Objects*, edisi kedua (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), halaman 157-66.

⁴⁶ Lihat Ted Cohen, "A Critique of the Institutional Theory of Art: The Possibility of Art," di dalam *Aesthetic: A Critical Anthology*, Dickie and Slafani, halaman 183-95.

berarti mengatakan mengapa. Hal ini hanyalah mengulang suatu penyebaran dari pertanyaan awalnya. Bagaimanapun, hal ini adalah masalah-masalah yang dekat dengan poin awal dari teori institusional; kurang sering dibicarakan adalah masalah-masalah yang lebih gelap yang bersembunyi di dalam anggapan poin awalan.

Di dalam inti dari strategi estetik adalah pencarian, walaupun di dalam bentuk berkurang, karena suatu kondisi yang diperlukan dan cukup bagi kesenian. Strategi ini, akrab bagi filsafat karena setidaknya pada saat dialog awal Plato,⁴⁷ menyiratkan suatu konsepsi tentang persepsi tentang kekhususan yang, di dalam fase pra-reflektif, hanyalah merupakan kandidat bagi pencantuman pada umumnya kelas-kelas atau kategori-kategori umum. Hal ini adalah untuk mengatakan bahwa penggunaan yang diduga dari kondisi penentuan kategori pada dirinya sendiri menguatkan keyakinan, jika tidak disampaikan, bahwa persepsi tentang objek khusus, hingga sekarang atau pada fase metafisik awal tidak diklasifikasikan, adalah sangat problematik. Tentu saja, masalah-masalah yang diarahkan untuk solusi; di dalam gambar tentang persepsi tentang kekhususan ini, yaitu, di dalam kerangka dari penggunaan yang diduga dari suatu keperluan dan kondisi cukup, solusi itu akan mencari bentuk dari sebuah keputusan. Di dalam bentuk skematik, di dalam persepsi tentang objek O yang kita tanyakan, pada saat bertemu dengannya, "Apakah O adalah anggota dari S?" di mana S adalah kelas, set, kategori yang lebih besar, seperti kelas dari semua karya seni), dan solusi terhadap masalah ini dengan demikian dicari melalui penggunaan dari pertanyaan berikut, "Apakah O mengungkapkan (atau, di dalam pengertian ahli teori institusional yang berkurang kekuatannya dari karakteristik yang tidak dimunculkan, mempunyai) kondisi C yang diperlukan dan cukup, sedemikian sehingga pencantuman kategoris O adalah secara eksplisit dibenarkan?" Jika jawabnya adalah setuju, masalah kita, yang diduga intrinsik terhadap persepsi tentang kekhususan, telah diselesaikan: O adalah anggota dari S. jelas, masalahnya diselesaikan di dalam kasus negatif juga; O, di dalam ketidakhadiran C, adalah bukan anggota dari S. Strategi mencari sifat penentu adalah jelas; hal itu menawarkan suatu penyederhanaan dari keragaman yang susah digunakan; dan hal itu menjanjikan kepastian pembenaran tentang kontroversi estetik. Tetapi di dalam satu pemahaman (tidak mengherankan)

⁴⁷ Dalam Euthyphro, misalnya, definisi tentang kesucian berlanjut dalam istilah-istilah dari pencarian bagi esensinya; proses dari definisi dan contoh-berbalik adalah secara karakteristik lebih instruktif dari pada esensialisme definisional yang memotifasinya.

seperti metode tidak jelas ala Danto, hal itu terletak pada suatu kesalahan dalam menanggapi tentang pengalaman seni; lebih lagi, kesalahan pemahaman tentang teori institusional adalah lebih dalam.

Di dalam metode yang digunakan oleh Danto, yang dideskripsi sebagai "pertanyaan faham Duchamp," yaitu, yang menanyakan apakah kita dibenarkan untuk memasukkan apa yang muncul sebagai benda nyata saja di dalam kategori seni yang lebih besar, digeneralisasikan – di mana generalisasi menetapkan kesalah pahaman – terhadap semua seni. Teori institusional mendorong kesalahpahaman serupa, tetapi adalah satu dari keseriusan yang lebih besar, karena hal itu tidak mulai dengan pertanyaan suatu konteks khusus⁴⁸ dan kemudian menggeneralisasikannya; tetapi hal itu meletakkan skema, "Apakah O adalah anggota dari S melalui kehadiran C?" di atas semua kasus-kasus tentang seni dari awalnya. Anggapan yang akan membenarkan peletakan ini adalah persis bahwa persepsi dari karya seni itu, meskipun semua pergantian dan varian dari sektor-sektor pembeda dari institusi seni yang lebih besar – dunia seni – di dalam pengertian ini seragam. Secara sederhana, hal ini tidak terjadi. Lebih sederhana lagi, strategi dari penentuan kondisi yang diperlukan dan cukup menganggap bahwa jauh lebih di dalam pertanyaan, dan jadi sejauh ini lebih jauh objek adalah diletakkan secara berbahaya di dalam tepi seni yang kontroversial, dari pada kasus yang sebenarnya. Bagi strategi ini untuk mempunyai lebih dari pada penggunaan yang jelas, dua kondisi akan memerlukan dipenuhi. Pertama, hal itu akan harus diperlukan untuk kita dalam menjawab pertanyaan berikut di dalam semua kasus: Apakah setiap objek seni yang diberikan mempunyai karakteristik untuk mempunyai aspek-aspek yang tidak dimunculkan⁴⁹ ditaruh di depan sebagai kandidat bagi apresiasi oleh seorang "pembicara" estetik" atau, karena hal ini adalah estetik bukan linguistik, oleh seorang seniman secara institusional dibolehkan? Dan kedua, pertanyaan tentang definisi artistik akan harus menjadi yang diletakkan terbaik dari pertanyaan-

⁴⁸ Signifikansi dari kekhususan konteks untuk pemahaman kita tentang makna artistik dan untuk penolakan tentang suatu kondisi kritis yang "dihantui" (seperti dijelaskan di dalam buku Henry James "The Figure in the Carpet") dibicarakan di dalam buku saya *Meaning and Interpretation*, halaman 139-48.

⁴⁹ Ada masalah serious di sini maupun untuk teori institusional tentang perbedaan antara kepemilikan estetik dan non-estetik, lihat lagi Wollheim "The Institutional Theory of Art," dalam *Art and Its Objects*, halaman 157-66, dan Collin Lyas, "Aestheti and Personal Qualities," *Proceedings of the Aristotelian Society* 72 (1971-1972): 171-93.

pertanyaan estetik⁵⁰ berhubungan dengan kekuatan solusinya untuk menjelaskan. Seperti hal itu berdiri, kita telah diberi sebuah alat untuk melaksanakan tugas di mana tidak ada keperluan konseptualnya. Harus dijelaskan mengapa tugas ini – proses definisional dari pertanyaan dan jawaban sebagai dikemukakan di atas dan sebagai diasumsikan oleh ahli institusionalis manapun – adalah satu yang tidak kita sebut untuk melaksanakan. Di dalam menyediakan penjelasan ini akan dapat membantu untuk memfokuskan pada beberapa pengamatan yang dibuat oleh Wittgenstein terhadap pengalaman tentang kepastian – relevansi estetik di mana akan menjadi semakin jelas ketika kita mengalami kemajuan melalui mereka.

Di dalam suatu pembicaraan tentang kepastian dari jenis yang mendahului pembenaran pernyataan Wittgenstein, “Namun, memberikan alasan dengan membenarkan bukti, telah berakhir; - tetapi akhir itu bukanlah dalil-dalil yang menyerang kita sebagai kebenaran, yaitu hal itu bukan sejenis melihat di dalam pandangan kita; ini adalah tindakan pura-pura kita, yang terletak di dalam dasar dari permainan bahasa.”⁵¹ Cara-cara di mana permainan bahasa relevan untuk sebuah pemahaman tentang seni adalah sebuah topik yang telah saya jadikan tujuan di tempat lain; untuk sekarang kita dapat mempertimbangkan semua kecuali garis kesimpulan tentang pernyataan ini. Pemberian alasan di dalam kasus estetik tentu akan menjadi alasan untuk, atau secara eksplisit membenarkan, pencantuman dari artefak khusus apapun di dalam kelas yang lebih besar dari karya seni. Sejauh ini, hal ini sesuai dengan proyek yang dibayangkan oleh teori institusional, di dalam pengertian hal itu mencari suatu titik akhir – tentunya sebuah kepastian – tentang klasifikasi kategoris tentang artefak itu. Tetapi kecocokan dari pandangan Wittgenstein terhadap sifat dari kepastian dan konsepsi institusional berhenti di sini – karena akhir dari pemberian alasan bukanlah bahwa sebuah dalil memaksa kita sebagai kebenaran. Dalil itu, di dalam kasus

⁵⁰ Saya percaya pertanyaan tentang definisi artistik adalah sebenarnya tidak hanya pertanyaan yang diletakkan paling tidak baik di dalam pengertian ini, hal ini merupakan yang terjelek. Tuduhan tentang kekeringan yang tepat tetapi tidak menguntungkan atau kegersangan yang dibuat oleh bayak estetika abad ke duapuluh adalah suatu fungsi dari suatu peratan berlebihan dengan pertanyaan ini terhadap pengecualian dari pertanyaan tentang gaya makna, kedalaman, resonansi, signifikansi etika, dan sebagainya.

⁵¹ Wittgenstein, *On Certainty*, editor G.E.M. Anscombe dan G.H. von Wright, terjemahan Dennis Paul dan G.E.M Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1969), bagian 204.

estetik, akan dibentuk di dalam cara seperti ini: "Setiap karya seni yang secara tidak bermasalah mencantumkan sebagai anggota dari kelas yang lebih besar dari semua karya seni telah mempunyai status yang disetujui tentang hal itu oleh keterwakilan yang disahkan secara tepat." Tentu saja, dalil ini menangkap esensi dari teori institusional itu, karena teori itu memberikan ungkapan jelas terhadap persetujuan pre-reflektif yang harus terjadi, menurut landasan pertanyaan yang dibicarakan di atas. Bagi mereka yang telah menerima kesesuaian tentang landasan itu, dalil ini akan menyerangnya sebagai kebenaran yang mendesak: *the Pieta* dalam *St. Peter*, *the Fifth Symphony*, *Divine Comedy*, dan *Flowers of Evil* semuanya mempunyai ketidakjelasan ini, ahli institusional akan menegaskan bahwa kita sampai pada bagian kita untuk melihat bahwa ini adalah kasus, di mana apa yang kita "lihat" adalah karakteristik C yang tidak dinyatakan yang membenarkan pencantuman O di dalam S. Jelas di dalam fase ini bahwa teori institusional tidak sesuai dengan pandangan Wittgenstein tentang sifat kepastian, dan saya akan ingin mencantumkan pengetahuan kita tentang karya-seni-karya seni itu – dan cara kita memasukkannya sebagai karya seni – sebagai contoh dari jenis kepastian Wittgenstein sedang diuji. Tentu saja, sebagai contoh dari kepastian semacam ini, mereka mewujudkan logika yang sama. Adalah usaha kita untuk memasukkannya, di dalam cara yang jauh lebih dalam dari pada landasan institusional reflektif dapat mencapai, yang merupakan "tindakan yang terletak di bagian bawah." Dalil di atas yang menangkap esensi dari kesalahan, atau kesalahpahaman paska-reflektif, dari jenis pengetahuan estetika ini.

Pola institusional ini, seperti strategi tidak berbeda, mempunyai tempatnya, yaitu, ada beberapa kasus yang digunakan oleh dalil. Jadi benar bahwa sepotong kayu apung, atau sisa dari sepeda, atau tenunan tekstil, atau sebuah rak botol, mempunyai status yang disepakati – yang secara eksplisit menanggapi kebutuhan yang diletakkan secara kontekstual untuk melakukan sedemikian – sebuah kesalahpahaman didasarkan pada sisa dari regular kita, kasus-kasus yang tidak bermasalah. Hal ini tidak berarti – berlawanan dengan prinsip sentral dari teori institusional – bahwa alasan-alasan itu, praktek-praktek bentuk ganda itu, dibenarkan dengan cara eksplisit yang sama. Wittgenstein melanjutkan, "Jika kebenaran adalah apa yang dijadikan alasan, lalu alasan itu tidak benar, juga tidak salah."⁵²

⁵² Ibid, bagian 205.

Kita mungkin bisa membayangkan seseorang sedang mendengarkan, untuk pertama kalinya, musik Schonberg yang disusun *setelah Transfigured Night*, dan menanyakan "Tetapi hal itu benar bahwa anda memperhitungkan itu bersamaan dengan Bach dan Brahms sebagai musik?" Tergantung pada apa yang sedang ditanyakan sebenarnya, kita bisa menjawab "Ya," dan jika ditanya untuk alasan bagi pencantuman ini, kita bisa mengatakan, "Saya tidak dapat memberinya alasan, tetapi jika anda mendengarkan lagi – dan mendengarkan lagi – anda akan berpikir sama." Pernyataan Wittgenstein selanjutnya adalah, "Jika seseorang bertanya kepada kita 'tetapi apakah hal itu benar?' kita bisa mengatakan 'ya' kepada dia; dan jika dia meminta alasan kita dapat mengatakan 'Saya tidak dapat memberimu alasan apapun, tetapi jika anda belajar lagi anda juga akan berpikir sama.'" Wittgenstein lalu menambahkan "Jika hal ini tidak terjadi, yang berarti bahwa dia tidak dapat belajar sejarah misalnya."⁵³ Untuk melengkapi analogi itu terhadap kasus estetik, jika, di dalam mendengarkan lagi dan lagi terhadap Schonberg, pendengaran kita tidak akan setuju dengan kita, lalu hal itu tentu akan berarti bahwa pendengar tidak dapat belajar sejarah musik dari abad ke duapuluh.

Operasi dari kasus khusus yang bermasalah melawan alasan bahwa pada dirinya sendiri tidak akan benar atau salah dibawa dengan jelas di dalam sebuah contoh berikut dari Wittgenstein. Dia menulis, "Saya mempunyai pembicaraan telpon dengan New York. Teman saya mengatakan kepada saya bahwa pohon mudanya mempunyai semacam tunas. Saya sekarang yakin bahwa pohonnya adalah ... Apakah saya juga yakin bahwa tanah ada?"⁵⁴ Jika kita di dalam posisi pendengar di atas, dan kemudian diberitahu bahwa bahasa harmonik Schonberg mempunyai bentuk-bentuk koherensi yang tidak diketahui sebelumnya, dan kita lalu menjadi yakin bahwa komposisi itu sesudah *Transfigured Night* adalah apa yang akan saya setuju mengingatkan urusan yang agak serius,⁵⁵ apakah kita juga yakin bahwa musik ada sebagai suatu seni? Keumuman lucu dari pernyataan ini lahir dari penggabungan dari apa yang ditanyakan – kekhususan bermasalah – dan apa yang tidak – alasan

⁵³ Ibid, bagian 206.

⁵⁴ Ibid, bagian 208.

⁵⁵ Saya membicarakan kasus keseriusan musikal ini sebagai suatu pengembangan dan perluasan gradual dari seelompok terbatas dari kemungkinan musikal – permainan bahasa musikal – di dalam *Meaning and Interpretation*, halaman 36-39.

bahwa hal itu, tidak melebihi, tetapi di bawah, membenaran. Ini adalah penggabungan, di dalam bentuk estetik, bahwa teori institusional memaksa kita. Sebenarnya, keberadaan musik sebagai seni, dan, bahkan lebih dari hal ini, tempat seni di dalam kehidupan kita, adalah bagian dari gambar keseluruhan bahwa bentuk-bentuk yang menjadi titik awal dari kepercayaan kita bahwa karya-karya akhir Schonberg adalah benar-benar karya musik. Seperti tulisan Wittgenstein, "Keberadaan bumi adalah bagian dari gambar keseluruhan yang membentuk titik awal dari kepercayaan bagi saya."⁵⁶ Di dalam pernyataan berikutnya, kita menjumpai lagi pertanyaan itu, "Apakah tindakan menelpon saya memperkuat kepastian bahwa bumi ada?"⁵⁷ Sama lucunya, untuk alasan yang sama, adalah penegasan "Pencantuman dari sebuah rak botol atau peniti baju besar di dalam kelas 'karya seni' memperkuat keyakinan bahwa seluruh dunia seni telah berada dari awal sampai sekarang, dan bahwa hal itu telah berada karena status yang disetujui karena kekhususan yang didapatkan." Ini adalah suatu penegasan, sebuah penegasan yang menyalahkan epistemologi dengan dasar estetik, bahwa teori institusional seharusnya menekankan. Banyak, seperti dinyatakan oleh Wittgenstein di dalam konteks pembicaraan ini, adalah "pasti," dan hal itu "memberi cara kita untuk melihat benda-benda, dan penelitian kita, bentuk-bentuk mereka."⁵⁸ Seperti halnya, saya akan menyarankan, apa yang pasti di dalam dunia seni memberikan kepada cara kita untuk melihat kasus-kasus bermasalah di dalam estetik dan tentu penelitian, yaitu teori yang terjadi, bentuk mereka. Wittgenstein menambahkan, "Mungkin hal itu suatu saat diperdebatkan. Tetapi mungkin, untuk masa-masa yang tidak terpikirkan, hal itu menjadi milik dari penopang pemikiran kita."⁵⁹ Kita tidak harus sampai, melalui penerapan aturan umum tentang manusia khusus, kesimpulan bahwa manusia mempunyai orang tua. Juga kita tidak harus sampai, melalui penerapan dalil sentral institusionalis di atas, kesimpulan bahwa kanvas-kanvas Tritian adalah karya seni. Wittgenstein menanyakan bagaimana hal itu kita menganggap sebuah perhitungan matematik sebagai cukup valid, dan apa yang memberikan kita hak untuk menyatakan hal itu telah dicek. "Di tempat lain," dia mengatakan, "kita harus selesai dengan membenaran, dan kemudian

⁵⁶ Wittgenstein, *On Certainty*, bagian 209.

⁵⁷ Ibid, bagian 210.

⁵⁸ Ibid, bagian 211.

⁵⁹ Ibid, bagian 211.

masih tinggal dalil bahwa ini adalah bagaimana kita menghitungnya.⁶⁰ Apa jika seseorang, seorang yang menganut paham skeptik estetis secara ekstrim, ditanya apa yang memberikan hak untuk mengitung *The Ages of Man* sebagai karya seni Tritian?⁶¹ Kita tidak harus berbicara di sini bahwa membenaran kita untuk penegasan ini terletak pada kesepakatan status yang dilakukan di dalam waktu Titian. Akan tetapi merupakan penopangan estetik dan sedemikian adalah pasti; kita menjawab terbaik – jika kita menjawabnya keseluruhannya – dengan mengatakan, seperti mengatakan ini adalah bagaimana kita memperhitungkan, ini adalah karya seni.

Persis di dalam persimpangan ini banyak orang berpikir bahwa ada suatu jalan untuk membuka skeptisme untuk melanjutkan dengan cara yang sebenarnya tidak. Skeptik, yang mencoba untuk memperbaiki paham skeptik dengan teori institusional, ingin mengatakan bahwa jawaban kita hanya menunjukkan bahwa alasan estetis, yaitu, apa yang pasti, adalah masalah kebenaran atau kesalahan, dan bahwa benar apapun dimaksudkan untuk membenaran. Wittgenstein bertanya, “Dapatkah saya berupaya untuk sesaat bahwa saya pernah dalam lapisan bumi stratosphere (10-60 km di atas permukaan bumi). Tidak. Sehingga apakah saya tahu sebaliknya, seperti Moore?”⁶² Kecurigaan dari kesimpulan gaya Moore ini, bahwa kita tahu hal ini karena kita tidak dapat dengan serius melayani kebalikannya, diidentifikasi dengan penekanan yang ditempatkan pada kata *mengetahui*, dan diikuti oleh jawaban “ Tidak mungkin ada keraguan tentang hal ini untuk saya sebagai seorang yang bisa mempunyai alasan. – Ya itulah masalahnya. –⁶³ Juga kita tidak dapat, tanpa kehilangan hak terhadap batas tidak rasional

⁶⁰ Ibid, bagian 212.

⁶¹ Di sini saya tidak bermaksud kasus di mana pertanyaan semacam itu dapat muncul, yaitu, ketika seorang penilai diminta untuk mencermati goresan kuas guna pembuktian kebenaran dari suatu usaha untuk memahami di bawah kecurigaan pemalsuan. Itu adalah keraguan jujur, bukan skeptisisme filosofis, dan dengan demikian jelas bagaimana untuk melangkah di dalam mencapai kepastian.

⁶² Wittgenstein, *On Certainty*, bagian 218. Secara alami banyak dari bagian *On Certainty* dapat dibaca sebagai suatu komentar pada Moore, cara untuk menaruhnya itu membawa kesalahan untuk membuat semua epistemologi adalah suatu masalah tentang pengetahuan pasca-reflektif. Seperti sedang saya uahakan untuk menunjukkan, hal ini juga kelemahan fatal yang berlaku bagi teori institusional.

⁶³ Ibid, bagian 219.

pada kegilaan, secara serius ragu faham Titian di dalam cara didorong oleh skeptik estetik.⁶⁴

Di dalam usaha pembelokan terakhir untuk menjaga cara ini untuk membuka keraguan, orang yang skeptik mungkin mengatakan, "Baik, bayangkan bahwa anda benar-benar ragu pencantuman dari seratus karya-karya berikut di dalam kategori 'Karya Seni'" dan dia lalu membuat daftar Titian dan Sembilan puluh Sembilan karya lain. Jika orang yang skeptik mengatakan, di dalam karakteristik gaya tua dari skeptik estetik yang tidak dibedakan secara epistemologi, "Lalu apa yang akan anda katakan?" Tentu saja suatu cobaan – tetapi merupakan kesalahan – untuk menjawab di dalam hubungan dengan status yang diakui. Untuk membenarkan penopangan berarti bekerja sama dengan faham skeptisisme, dan pada akhir dari penjelasan kita akan mendapatkan, bukan praktek-praktek estetik bentuk ganda kita, tetapi teori institusional. Bukanlah suatu kesalahan untuk menolak cobaan ini, untuk menutup jalan ini terhadap faham skeptisisme, dan untuk mengatakan, seperti dilakukan oleh Wittgenstein, "Orang yang mempunyai alasan tidak mempunyai keraguan."⁶⁵ Orang yang skeptik akan menegaskan, "Tetapi saya katakan coba anda ragu tentang seratus karya itu," dan lalu seharusnya menjawab, "Dapatkah saya menjadi ragu atas kemauan."⁶⁶ Keraguan, sebagai tradisi pragmatis telah mendemonstrasikan di dalam oposisi terhadap metode Cart di dalam epistemologi, bukan subjek dari kemauan – katakan, tidak benar.⁶⁷ Jika usaha untuk memahami seni, dapat memberikan sinar terhadap

⁶⁴ Jika faham skeptik di dalam hal ini bahwa kita dengan demikian memegang cepat terhadap satu dalil, yaitu, bahwa Titian adalah karya seni, kita seharusnya menjawab, seperti yang dilakukan oleh Wittgenstein terhadap penegasan sejajar, "Apa yang kita pegang luas adalah bukan satu dalil tetapi sebuah sarang dari dalil-dalil." Ibid, bagian 225. Lebih lagi, "sarang" yang kita pegang tidak akan berhubungan secara sama hanya terhadap satu konsep – di dalam hal ini konsep tentang "karya seni" – tetapi terhadap sejumlah konsep yang saling berhubungan, fakta ini selanjutnya mengikis kredibilitas dari proyek definisional dari esensialisme estetik. Saya membicarakan masalah ini di dalam hubungan dengan estetik sastra di dalam *Meaning and Interpretation*, halaman 149-78.

⁶⁵ Wittgenstein, *On Certanty*, bagian 220.

⁶⁶ Ibid, bagian 221.

⁶⁷ Lihat misalnya C.S. Peirce, "Some sequence of Four Incapacities," *Journal of Speculation Pilosophy* 2 (1886): halaman 140-141, cetak ulang di dalam *Classical American Philosophy*, editor John Stuhr (New York: Oxford University Press, 1987), halaman 32-33. Peirce di sini memberikan peribahasa berguna secara khusus: "Marilah kita berpura-pura tidak ragu di dalam filsafat apa yang tidak diragukan di dalam hati kita" (32). Lebih tegas, dia menulis,

tempat yang dia punyai dalam kehidupan, dan untuk menempatkannya di dalam hubungan tentang praktek-praktek sosial dan budaya, tidak berurusan dengan apa yang sebenarnya menjadi fakta di dalam kasus itu, lalu – sejauh mereka diletakkan di dalam awal yang terasa menguntungkan⁶⁸ suatu syarat untuk mengambil sejenis keraguan secara serius yang di dalam poin dari fakta tidak dapat diambil dengan cara demikian – usaha itu harus dianggap, jika untuk alasan yang agak kompleks, seperti mengikat hanya dengan penampilan bukan kerja dengan realitas. Di dalam sumbangannya yang berpengaruh untuk estetik, Joseph Margolis telah berusaha untuk medeskripsikan, melalui sebuah teori tentang ontologi estetik, bahwa realitas itu, dan dengan demikian hal itu untuk menguji posisinya, dan tentang di mana posisinya mengarahkan kita, yang kita akan bicarakan di dalam bab 8.

“Banyak sekali filosof merasa untuk berpikir bahwa mengambil sehelai kertas dan menulis ‘Saya ragu hal itu’ adalah tindakan meragukan hal itu, atau bahwa ini adalah sesuatu yang bisa dilakukannya di dalam satu menit segera setelah dia memutuskan apa yang dia ingin ragukan” (halaman 88).

⁶⁸ Benar bahwa di dalam rumusan paling akhirnya perumusan tentang apa yang dia masih pandang sebagai teori institusional, Dickie telah melepas diskusi tentang persetujuan status eksplisit, dan dengan demikian telah mengaburkan peran sentral dari keraguan estetik di mana kesepakatan adalah suatu jawaban. Lihat George Dickie, *The Art Circle* (New York: Haven Press, 1958). Tetapi sebenarnya penarikan ini terasa memusnahkan karakter non-institusional dari teori itu. Lihat Richard Wolheim, *Painting as an Art* (London: Thames and Hudson, 1987), halaman 13-17 dan 358, catatan 1.

Bab 8

Seni dan Kemunculan Budaya

Memberikan penjelasan singkat tentang substansi posisinya tentang sifat dan definisi seni, Joseph Margolis menyatakan dengan tegas, " Karya seni adalah wujud baru, semacam tanda yang diwujudkan dalam objek fisik."¹ Definisi ini menguatkan pertimbangan yang sangat serius, dan saya mulai dengan mengikuti jalan pemikiran yang telah diambil untuk sampai ke kesimpulan.

MARGOLIS DAN DUALISME ESTETIK

Di dalam pernyataan awal merancang strategi untuk filsafat seni, Margolis mengutip buku *Individuals* karya P.F. Strawson, di mana, dengan menghargai masalah yang lebih besar tetapi secara esensi tidak tak serupa dari masalah sifat seni, ditegaskan bahwa keduanya personal dan badan secara ontologis adalah pokok, dan bahwa keduanya sifat-sifat P dan M (personal dan material) dapat di anggap berasal dari personal, tidak hanya sifat-sifat M dapat dianggap berasal dari badan. Dengan demikian, personal tidak identik dengan, dan dengan demikian tidak dapat disederhanakan menjadi badan fisik.² Di dalam mengingatkan kita terhadap sumbangan Strawson, Margolis dengan tegas mengatakan bahwa "Strawson menolak dukungan dualisme ala Cart tentang personal,"³ dia dengan cepat menambahkan suatu pengakuan tentang beberapa keterbatasan-keterbatasan mencolok dari posisi Strawson, yaitu, bahwa hubungan antara personal dan badan belum pernah dijelaskan di dalam istilah-istilah non-dualistik yang bisa diterima dan bahwa faham Strawson yang konsisten akan harus mengakui bahwa, bahkan di dalam skema ontologis non-dualistik, dua entitas berbeda, berbeda di dalam jenis pada tingkatan dasar (seperti seseorang adalah subjek dari personal dan yang lain adalah atribut dari M), harus mengisi tempat sama pada saat yang sama.⁴

¹ Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1980), halaman 24.

² P. F. Strawson, *Individuals* (London: Methuen, 1959).

³ Margolis, *Art and Philosophy*, halaman 2.

⁴ Saya menekankan bahwa masalah tentang dua entitas ini memenuhi tempat sama muncul dalam skema ontologis ini. Sebenarnya, apakah seseorang menerima "satu benda" atau "dua benda" tergantung pada kebutuhan tentang konteksnya. Seseorang bisa melihat sebuah wajah dari seorang tokoh yang dikenal di dalam sebuah mosaik, atau di dalam susunan manik-

Kehilangan percaya diri bahwa masalah-masalah ontologis yang agak gelap bisa diganti dengan cepat oleh optimisme di dalam konteks estetik, dengan Margolis mengidentifikasi pelajaran penting dari karya Strawson sebagai terdapat di dalam pernyataan bahwa "personal dari badan fisik tidak dapat dibedakan satu dengan lainnya di dalam cara perseptual murni."⁵ Akan menjadi langkah pendek menuju ke pernyataan analogis bahwa karya seni dan objek fisiknya tidak dapat, mutatis mutandis, dibedakan satu dengan lainnya di dalam cara perseptual murni, tetapi dari pada menggunakan pernyataan estetik analogis Margolis lebih dulu mengatakan kepada kita bahwa personal dan bodi dapat dijelaskan (walaupun Strawson tidak melakukan hal itu) sebagai 'berhubungan.'⁶ Lebih lagi, sekali kita menggapai masalah ini, di sana telah menunggu pernyataan analogis di dalam filsafat bahasa, yaitu, bahwa kata-kata dan kalimat-kalimat dapat disederhanakan menjadi, atau diidentifikasi dengan, suara-suara dan tanda-tanda di mana mereka "berhubungan," di mana ini juga perbedaan antara jenis-jenis kategori itu tidak dapat dibuat dengan cara-cara perseptual murni. Jadi, dengan telah memperkaya pernyataan estetik yang ditunda dengan menunjukkan pertama hubungannya dengan ontologi personal dan kedua hubungannya, di dalam dunia filsafat paska Wittgenstein, terhadap formulasi resonan khusus dari masalah makna linguistic (yaitu, bagaimana "tanda" mendapatkan "kehidupannya"), Margolis menyarankan bahwa mungkin semua gejala budaya menunjukkan karakteristik dari keterhubungan secara non-dualistik dan non-reduksi dengan badan fisik atau entitas material. Jadi, karya seni, sebagai gejala budaya dan sebagai analogi terhadap hubungan personal-badan dan suara-makna, terhubung dengan objek fisik. Kita secara sepintas telah memulai menyatukan bagian-bagian pemahaman dari definisi Margolis sendiri tentang seni di mana kita memulai, atau setidaknya dari frase terakhir dari definisi itu, objek yang ada dalam bentuk fisik tentang karya seni".

Strawson tidak berarti satu-satunya filosof yang mempunyai perhatian terhadap masalah ontologis yang dibicarakan oleh Margolis dalam penggambaran tentang strateginya untuk filsafat seni. Danto, kita diingatkan,

manik, sementara orang lain tidak melihatnya, cara menghitung mendapatkan entitas, objek, atau pola-pola, atau pengenalan dari hubungan internal, akan menjadi khusus di dalam konteks.

⁵ Ibid., halaman 3.

⁶ Ibid.

telah menyatakan bahwa, melalui pelaksanaan tentang "is" tentang identifikasi artistik, kita membedakan antara karya seni dengan benda fisik, dan bahwa perbedaan itu menghindarkan kita dari pengidentifikasian, atau pengurangan, karya seni terhadap objek.⁷ Tentu saja khususnya karya yang problematik, atau karya yang memprovokasi di antara para penontonnya pertanyaan "Mengapa hal ini tidak hanya dianggap sebuah kotak Brillo, peralatan pipanisasi, rak botol?" bisa saja "disalahartikan untuk benda-benda nyata"⁸ tetapi kesalahan dari kasus ini akan menjadi kesalahan tentang kegagalan untuk mengenali (yang tidak sama dengan menolak untuk mengakuinya) bahwa benda seni mempunyai "kewarganegaraan ganda", memegang paspor, untuk perdagangan dua macam di antara dunia nyata dan dunia seni. Di titik ini faham Strawson terhadap pernyataan estetik adalah cukup jelas, dan Margolis pasti benar untuk menempatkan pandangan-pandangan ini tentang Seni di satu pihak dan Persons di pihak lain dengan kedekatan konseptual sedemikian rupa. Namun, Danto mempunyai dua pernyataan di sini: pertama, bahwa seharusnya dimungkinkan untuk mengidentifikasi dua karya berbeda,⁹ masing-masing mempunyai perlengkapannya yang berbeda-beda, yang sebenarnya tidak dibedakan dengan persepsi yang tidak dibantu, dan kedua, bahwa untuk mengidentifikasi sebuah objek sebagai karya seni hanyalah mentransfer persepsi, yaitu memohon alasan sejarah, kemauan, atau penyebab, atau teori konseptual (semua diduga tidak bersifat konseptual) di dalam penghakiman. Danto mengulang-ulang pernyataan, walaupun merupakan pernyataan analogi estetik, yang menghasilkan masalah bagi Strawson, dan di dalam hal ini kedekatan konseptual ditingkatkan untuk kesalahan asosiasi. Margolis menyatakan bahwa, tentang kedudukan Strawson dan Danto, "ke dalam tingkat yang masing-masing bertentangan dengan perbedaan tersebut di mana hal itu berada"¹⁰ hal itu seharusnya berada, Strawson mempunyai dua entitas yang tidak dapat direduksi yang menduduki tempat yang sama, di mana pemenuhan tempat adalah

⁷ Arthur Danto, "The Artworld", *Journal of Philosophy* 61, no 19 (1964): 571-84.

⁸ Margolis, *Art and Philosophy*, halaman 4.

⁹ Ini adalah analogi visual untuk pemahaman persaingan tentang kata "TIMES" yang merujuk pada hal di atas, atau bermacam-macam makna tentang kata "bank" (yaitu finansial, sungai, bilyard, dll), melayang-layang sebagai kemungkinan sampai kata itu digunakan di dalam konteksnya. Di dalam kasus Danto tentu saja memerlukan waktu hidup lebih lama dalam penempatannya.

¹⁰ Ibid halaman 7.

merupakan kriteria identitas, dan Danto menghadapi pernyataan yang tidak tepat bahwa suatu karya seni adalah dan bukanlah objek fisik. Apakah hal ini merupakan formulasi yang singkat atau tidak tentang pandangan-pandangan ini, dan apakah hal itu menangkap pusat masalah atau ketegangan yang lebih dalam yang terdapat di dalam setiap posisi, masih dapat dipertentangkan. Setidaknya hal itu menjadi lebih jelas bahwa Margolis telah mengidentifikasi strategi-strategi di dalam kehadirannya terlihat seperti menjadi miliknya sendiri, tetapi di mana ia ingin mengurai dirinya sendiri, dengan melihat bahwa, di dalam posisi itu hubungan krusial yang diperhatikan telah ditinggalkan tidak terspesifikasikan. Kita telah mendengar tentang dasar ontologis P dan M dan tentang entitas yang memiliki dua kewarganegaraan, dan di dalam kedua kasus tersebut kita telah mempunyai penolakan, tetapi bukan sanggahan yang meyakinkan, tentang dualisme di dalam pandangan-pandangan yang analogis. Ini adalah dualisme yang dilihat oleh Margolis harus dijelaskan, dan untuk mendapatkan kontribusinya terhadap masalah ini kita harus berputar ke frase berbeda dari definisi yang disembunyikan, "tipe yang ditokenkan".

Di mulai dengan pihak yang lebih umum dan kurang teramati tentang perbedaan ini, Margolis menjelaskan bahwa yang dimaksud dengan "jenis" adalah "jenis abstrak yang dapat dipakai".¹¹ Misalnya, cetakan-cetakan yang diambil dari ukiran Durer *Melancholia I* dipakai jenis *Melancholis I*. Suatu cara menawan untuk menaruh hal ini secara umum adalah dengan menyatakan, seperti yang selalu dinyatakan oleh Margolis, bahwa seniman membuat token (model yang dianggap valid) dari jenis yang telah diciptakan, dan bahwa mereka tidak dapat menciptakan jenis itu kecuali dia menggunakan token itu di dalam token yang sudah dibuat. Jadi, seperti halnya versi Margolis tentang akun Strawson, kita tidak dapat mendasarkan persepsi membedakan diri seseorang dengan suatu badan, dan seperti halnya di dalam deskripsi Danto kita mengandalkan pada perbedaan antara karyaseni dan objek fisik bahwa "mata tidak dapat mengutuk", sehingga di dalam pengerjaan Margolis tentang perbedaan jenis-token seorang seniman seperti Duchamp menciptakan jenis "rak botol" dengan membuat (atau di dalam kasus ini "sedang membuat") contoh dari jenis itu, di mana pembuat dari rak botol yang sesungguhnya tidak membuat jenis-token-jenis-itu. Tentu saja mereka menciptakan sesuatu, katakan, bahan dari mana Duchamp membuatnya jenis yang digunakan; mereka tidak membuat token tersebut.

¹¹ Ibid, halaman 18.

Margolis merangkum bagian posisinya ini dengan mengatakan bahwa dalam penggunaan pandangan tentang perwujudan, saran saya adalah token karya seni diwujudkan di dalam objek fisik, tidak identik dengan mereka".¹² Jadi, "is" secara eksplisit membuat analogi dengan persepsi tentang personal yang secara implisit dipercayakan dari awalnya, dengan menambahkan" personal diwujudkan di dalam bodi fisik tetapi tidak identik dengan mereka. Dengan frase terakhir kita sekarang dapat melihat bagaimana istilah "perwujudan" mendapatkan jalannya ke dalam definisi yang dirangkum dengan mana kita mulai, dan dengan model Strawson yang lebih besar yang diaplikasikan ke estetika, kita dapat melihat bagaimana hal itu diduga merupakan token-dari-tipe-itu yang diwujudkan. Jika kita melihat ide-ide yang digabungkan ini kita dapat mengukur dari tugas menyelesaikan atau dualisme yang melarikan diri di dalam tipe teori estetika ini akan muncul dari yang dimiliki Margolis dengan demikian diperbolehkan.

Marilah kita pertama-tama melihat sifat-sifat dari jenis perbedaan token ini seperti yang ingin digunakan oleh Margolis. Pertama-tama ia mengatakan bahwa "jenis dan token dikembangkan secara individu sebagai hal yang khusus. Pernyataan yang mengejutkan di sini adalah bahwa tipe didefinisikan sebagai hal khusus. Seperti sudah dinyatakan tipe diwujudkan di dalam kekhususan. Hal itu terasa sebagai kondisi yang wajar dari kejelasan mereka terpisah dari sifat kekhususan; jika keterpisahan tersebut tidak ada ide tentang perwujudan, seperti kita memahami kata tersebut, akan tetap misterius. Namun demikian, tentu saja sifat selanjutnya dari tipe dan token adalah bahwa "mereka tidak terpisah tidak dapat berada secara terpisah satu dengan yang lain". Jadi, akan tampak token dan tipe keduanya merupakan kekhususan dan saling berkaitan atau bercampur dengan cara mata atau pemikiran dapat mengidentifikasinya di dalam isolasi satu dengan lainnya. Terasa bahwa kita berada di dalam masalah yang serius karena lagi-lagi konsep perwujudan adalah pokok di dalam mendefinisikan dan keyakinannya adalah krusial; dan di dalam hal ini tipe dan token walaupun di dalam penggunaan filsafati secara kategori berbeda, di sini tidaklah berbeda, dan sementara mereka secara tradisi berada di dalam hubungan umum-ke-khusus, di sini mereka berdiri sebagai khusus-ke-khusus. Lebih lagi, hubungan terakhir menghindari tangkapan menguasai kemampuan intelektual kita, karena tipe dan token berada di dalam penggunaan idiosinkrasi sebagai khusus-ke-khusus-yang tak terpisahkan. Tarikan terhadap tanda penghubung

¹² Ibid halaman 21.

terasa berada di dalam wilayah ini, dan saya kira hal ini adalah gejala dari masalah yang lebih dalam. Sifat berikutnya dari perbedaan tipe-token sebagai yang Margolis ingin gunakan adalah bahwa "tipe digunakan oleh token", yang seperti telah kita lihat jelas, seperti telah dinyatakan sebelumnya, di mana "perwujudan" adalah konsep operasional. Dia selanjutnya menjelaskan hal ini dengan menambahkan bahwa "token" adalah suatu elips (penghilangan kata atau kalimat) bagi "jenis dari token", dengan tanda penghubung dari suatu keinginan untuk menegaskan jenis dualisme yang diperkuat oleh peralatan tipe-token. Saya kira Margolis tidak akan menerima frase "personal-dalam-bodi" sebagai solusi dari masalah filsafati untuk masalah faham Strawson, tidak juga akan menerima "Karya seni-dalam-suatu-objek" sebagai solusi terhadap pertanyaan ontologis yang dimunculkan oleh Duchamp dan Warhol dan yang dinyatakan oleh Danto.¹³ Masalah serius yang kita hadapi di sini disebabkan oleh pernyataan, "Tipe adalah kekhususan abstrak yang nyata hanya dalam pengertian bahwa satu perangkat dari entitas aktual dapat dikembangkan secara individu token dari tipe kekhususan.¹⁴ Mulai dari bagian pertama dari kutipan ini, marilah kita mempertimbangkan frase "kekhususan abstrak yang nyata", campuran yang dikemas secara padat dari kombinasi yang berlawanan dengan intuisi. Jika hal itu aktual, maka hal itu apakah abstrak? Jika abstrak apakah hal itu khusus? Tentu saja, "aktual" dan "khusus" secara konsep selaras, tetapi keduanya adalah dua komponen yang tidak dapat berdiri bersama. Jika kita kita harus mengambil sifat-sifat ini sebagai memberikan konten nyata terhadap frase "token-dari suatu tipe" seperti yang muncul di dalam definisi yang dirangkum, lalu hal itu terasa bahwa kita berhutang budi pada penjelasan lebih lanjut. Dinyatakan dengan langsung, apa yang sudah kita berikan sejauh ini tidak dapat membantu. Bagian kedua dari kutipan di atas adalah jauh lebih jelas, tetapi hal itu memberikan tanda secara implisit terhadap perubahan dari subjek dari tipe ke tokens. Baris yang menegaskan "hanya di dalam arti bahwa seperangkat entitas dapat dikembangkan secara individual dari suatu tipe khusus", membawa ke pemikiran proses familiar dari perkembangan individu terhadap suatu tipe; contoh artistik yaitu contoh mengidentifikasi lukisan Madonna dan Child secara khusus sebagai suatu contoh di dalam genre itu. Jenis estetika yang dikembangkan secara individu itu bukanlah perbedaan tipe-token seperti yang diinginkan oleh Margolis; hal itu menunjukkan betapa jauh

¹³ Kutipan di dalam paragraf ini dari *ibid*, halaman 20.

¹⁴ *Ibid*.

penggunaannya tentang perbedaan tersebut dari kasus-kasus yang akrab dengan kita. Penggunaannya seperti menegaskan bahwa baris-baris kendaraan produksi baris adalah akhir dari produk tentang tenaga yang diperluas dalam suatu prototipe, atau bahwa seri dari biola yang dibuat mesin diarahkan untuk dimensi dari prototipe yang dibuat secara manual. Sebagai suatu perubahan dalam subjek, prototipe dapat membantu, karena mereka adalah khusus, dibuat, dan mereka tidak dapat disederhanakan ke garis keturunannya. Bantuan itu hanyalah ilusi dan perubahan implisit dari subjek adalah pada dirinya sendiri merupakan manifestasi lanjutan dari kesulitan konseptual, karena prototipe tidak diwujudkan dalam turunannya. Mereka pada dirinya sendiri adalah kekhususan dirinya sendiri. Jadi, untuk beranjak ke sebuah diskusi tentang prototipe dapat menyembuhkan ketegangan konsep di dalam faham Margolis, tetapi hal itu tidak akan membantu proyek estetis tentang penjelasan apa yang dikerjakan di dalam menciptakan Bottlerack, Warhol di dalam memproduksi Brillo Box, Rauschenberg di dalam menghapus de Kooning, atau seniman lain dalam mengerjakannya. Mungkin dapat menjelaskan apa yang dikerjakan dengan piring yang diukir dan lagi-lagi hal itu terlalu jauh dari produksi untuk menyumbangkan terhadap masalah estetika sentral dari definisi tersebut.

Masalah ini tidak mengesalkan ketika Margolis mengatakan bahwa “tidaklah tak koheren untuk mengatakan tentang membandingkan kepemilikan dari token aktual dan tipe khusus seperti pertentangan terhadap kepemilikan dari jenis token khusus yang nyata.¹⁵ Dengan berpegang pada yang dinyatakan oleh Margolis, usaha untuk membandingkan token khusus dengan tipe khusus seharusnya menghasilkan inkohherensi, karena hal itu diwujudkan di dalam hal lain itu, tidaklah terpisah dari itu. Akan tetapi lagi-lagi kemudian tidak ada yang tertinggal tentang konsep perwujudan kecuali identitas, yaitu yang ini adalah yang lain, dan hal itu tentunya merupakan reduksi untuk mengidentifikasi Margolis adalah yang diusahakan untuk dihindari. Kita dapat membandingkan menurut sifat dari perbedaan dari tipe-token, satu “kekhususan-aktual” dengan yang lain, tetapi kita membandingkan sekelompok mobil yang diproduksi sekarang dengan yang diproduksi kemarin, sekelompok biola yang dibuat minggu ini dengan yang dibuat minggu lalu, dan di dalam contoh artistik, cetakan Dali dengan cetakan lain, atau *run-of-thousand* dengan yang lain. Walaupun pertanyaan estetik lain muncul, di dalam hubungan dengan perbandingan dari kekhususan yang ada, tentang

¹⁵ Ibid.

reproduksi mekanis, pemalsuan, duplikasi yang tidak dimaksudkan, erosi kualitatif melalui cetakan yang berlebihan, dan sejenisnya, isu tentang definisi tentang seni dan penjelasan tentang apa yang telah ada, secara ontologis, di dalam penciptaannya masih belum terjamah. Mengulang pernyataan Margolis bahwa karyaseni adalah “diwujudkan didalam bentuk objek, tidak identik dengan mereka, “kita sampai di dalam kesimpulan demikian: Jika pernyataan yang menjelaskan penggunaan Margolis tentang perbedaan tipe-token adalah koheren, lalu mereka secara fisik dapat direduksi (dan dengan demikian bukanlah sama sekali tentang tipe dan token, tetapi tentang prototipe dan model produksi, atau tentang token dan token) dan konsep tentang “perwujudan” dan tentang “jenis token” seperti yang muncul di alam definisi yang dirangkum adalah kosong. Dan jika mereka tidak kosong, mereka – sejauh mereka merujuk ke suatu jenis perwujudan di dalam perwujudan lain dan kehadiran dari entitas tak tampak di dalam objek fisik yang mentansendenkan perspsi sensorial yang tidak difasilitasi – bersifat dualistik.

Memahami Karyaseni dan Melihat Pribadi

Tidak membutuhkan argumen atau kerumitan untuk melihat persona memamerkan teba sangat luas tentang properti yang bodi tidak perlu, jadi memesan ruang linguistik untuk tiap satunya dan tiap satu dari predikat P atau anggapan yang sangat jelas tidak dapat dianggap untuk bodi material. Untuk melihat bahwa ini adalah masalahnya, kita hanya perlu membayangkan kejutan yang mendalam atau mungkin teror, yang koroner akan merasakannya, sesudah mengadakan kontak selama hayat dengan banyak bodi, suatu hari bodi-bodi tersebut semuanya tiba-tiba memamerkan persona-properti. Rasanya diluar pertentangan dan bodi-bodi.¹⁶ Di dalam pandangan yang telah dibicarakan, satu jenis persepsi ini akan memastikan suatu pemilih fisik di dalam persepsi dari orang-orang itu – yang jelas tidak demikian adanya. Jatuh ke dalam perbedaan ontologis yang terpisah, kategori. Kita telah melihat bahwa Margolis telah membawa perbedaan kategori ini di antara persona dan bodi dari metafisik ke estetik dan menggunakannya sebagai model untuk perbedaan analogi dengan ketat antara karyaseni dan objek fisik; kita juga telah melihat pernyataannya tentang perbedaan yang diterima antara

¹⁶ Untuk mengambil contoh awal, orang mungkin berpikir tentang reaksi terhadap fotografi perang, di mana seseorang mendeskripsikan adegan di mana terdapat “bodi-bodi dimana saja”.

makna dan tanda dan suara di dalam filsafat bahasa. Keberadaaan dari semua perbedaan di dalam filsafat masa kini adalah diluar keraguan, dan seperti saya harap untuk menunjukkan di dalam konteks yang positif di bawah ini, pengertian seni hanya bisa diperkaya dengan menempatkannya dekat dengan pengertian kita tentang persona dan pengertian kita tentang bahasa. Lebih lagi, kekuatan potensi penjelasannya tentang analogi ini antara persona, bahasa, dan seni, diberi gizi oleh pengetahuan kita perbedaan transformatif yang dibuatnya terhadap persepsi kita ketika, misalnya, korban kecelakaan yang rasanya tidak hidup tiba-tiba bergerak, atau kita diberitahu bahwa seperangkat tanda yang tidak rasanya bermakna di dalam pasir adalah merupakan sebuah pesan yang dikodifikasikan di dalam simbol yang samar, atau kita tiba-tiba menyadari bahwa kursi LeCorbusier di mana kita akan duduk di dalam galeri adalah bagian dari suatu pameran. Untuk pengamat di dalam kasus ini, sebuah bodi menjadi suatu persona, tanda menjadi bahasa, dan suatu objek menjadi suatu karyaseni. Akan tetapi intuisi ini, kategori, dan analogi dapat mengecoh maupun menjelaskan. Di antara filosof modern Wittgenstein mungkin adalah yang paling sadar akan bahaya konsep di sini, dan didalam *Philosophical Investigations* dia membicarakan dengan detil sifat dari perbedaan itu antara persona dan bodi yang digunakan oleh Margolis sebagai bentuk modelnya. Wittgenstein juga menunjukkan bahwa, di luar perbedaan itu, di sana ada pancaran dari suatu kabut konsep yang tebal.

Ketika isu tersebut dibangun di titik ini, Margolis menafsirkan masalah definisinya di dalam estetika – masalah tentang apa itu karyaseni, mengingat bahwa hal itu mengundang anggapan tentang properti di atas dan diluarnya yang diperbolehkan oleh objek fisik di mana yang diwujudkan (secara non dualistik) – dengan model dari pertanyaan berikut: persona semacam apa yang mengundang (atau di dalam hal ini meminta) anggapan tentang properti di atas dan di luar yang diperbolehkan oleh bodi? Rumusan pertanyaan ini di dalam metafisik tentang persona disusun di dalam suatu cara yang di dalam melihat persona kita melihat lebih dahulu bodinya, yaitu adalah bodi itu yang kita lihat pertama, mengidentifikasinya dengan anggapan M, dan kemudian mentransendenkan yang diperbolehkan secara intrinsik menaikkan ke anggapan P. Varian yang lebih lemah yaitu bagian penglihatan dari penglihatan kita tentang seorang persona melibatkan dari bodinya, sedemikian rupa di dalam melihat persona kita melihat sebuah sintesis dari properti M dan P. Salah satu dari rumusan tersebut menyarankan bahwa persepsi tentang persona melibatkan, apakah sebagai sebuah persyaratan atau sebuah kontemporaritas, persepsi tentang bodi. Untuk membuat analogi estetika

eksplisit, persepsi tentang karyaseni akan melibatkan persepsi prasyarat atau kontemporeritas tentang objek fisik.

Tentang persepsi tentang bodi, teman bicara sesat Wittgeinstein (di sini muncul di dalam samaran tentang seorang behavioris) bertanya: "Tetapi tidakkah apa yang Anda katakan adalah begini: bahwa tidak ada penderitaan, misalnya, tanpa tingkah laku penderitaan? Dengan menolak reduksi semacam ini, Wittgeinstein segera menjawab dengan jawaban yang terkenal "Hal itu akan sampai ke hal ini: hanya dari manusia dan apa yang menyerupainya (seperti tingkah lakunya) seorang manusia dapat berkata: ia mempunyai sensasi; ia melihat; ia buta; mendengar; ia tuli; ia sadar dan tidak sadar.¹⁷ Kontras penting untuk maksud kita ini adalah bahwa kita tidak menyatakan hal ini, atau lebih baik membuat anggapan dari sensasi, tentang penglihatan, tentang kesadaran, dan seterusnya, semuanya terletak di luar jenis anggapan yang diperbolehkan oleh bodi fisik, dari sesuatu selain manusia yang hidup. Lebih langsung, kita tidak membuat anggapan tersebut untuk bodi. Hal ini menjadi lebih jelas di dalam diskusi berikut, yang merubah berikutnya terhadap dongeng di mana sebuah pot dapat melihat dan mendengar. (Ini tentunya adalah saran dari teman bicaranya). Bukankah ini adalah sebuah sanggahan? Sebuah pot bukanlah manusia, setidaknya di dalam dunia imajinatif dari dongeng anak kecil, kita membuat anggapan yang dilarang. Wittgeinstein menjawab saat ini dengan pernyataan di dalam kurung, "Tentu, tetapi benda itu juga dapat berkata,"¹⁸ dan kemampuan yang diperhitungkan menunjukkan bahwa hal ini nyatanya, di dalam konteks tentang dongeng yang menarik ini, sesuatu seperti kasus terbatas antropomorfisme yaitu keseluruhan konsep perseorangan pertama dibangun (melalui kapasitas berbicara semua yang terimplikasikan), dan kemudian kita menganggap humanitas itu terhadap objek yang tidak bergerak sebelumnya, pot tersebut di atas. Di dalam bagian berikut, hal itu diampifikasikan melalui kasus anak dengan mengatakan tentang objek yang tidak bergerak yaitu yang berada di ranah penderitaan. Apakah ini sebuah sanggahan? Lagi-lagi, ini adalah sebuah kekecualian yang selanjutnya membuktikan aturan-aturan karena objek tidak bergerak itu adalah sebuah boneka, jadi lagi-lagi perhitungan awal dari kemanusiaan mendahului pandangan tentang tentang kesanggupan merasa, jadi lagi-lagi menunjukkan bahwa kita tidak membuat anggapan itu

¹⁷ Kedua kutipan tersebut adalah dari Ludwig Wittgeinstein, *Philosophical Investigations*, edisi ke 3, terjemahan G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1958), sec. 281.

¹⁸ Ibid, sec. 282.

untuk benda yang tidak bergerak. Mengulangi poin terdahulu, Wittgeinsteni mengatakan: "Hanya dari apa yang bertingkah laku seperti seorang manusia orang dapat mengatakan bahwa mereka mempunyai penderitaan".¹⁹

Mengingat bahwa rumusan tentang pertanyaan metafisika bahwa kita telah mempertimbangkan sejauh ini mengarahkan untuk menjelaskan bagaimana hal itu sebenarnya bahwa kita mentransendenkan apa itu kita "benar-benar" melihat di dalam tingkatan persepsi yang tanpa bantuan yaitu bodi dan berlanjut ke persepsi tentang persona di atas dan di luarnya awal persepsi tersebut. Pertimbangkan pernyataan Wittgeinstein berikutnya: "Lihatlah sebuah batu dan bayangkan batu tersebut mempunyai sensasi". Pada pandangan pertama, hal ini terasa pernyataan yang mencolok untuk membuat diskusi ini. Bila teori persepsi tentang persona sudah memenuhi sebagai dasar untuk karya di dalam estetik adalah benar kemudian hal ini tidak terdengar terlalu aneh, karena teori persepsi beranggapan bahwa kita menganggap attribute-persona di atas dan selebihnya atribut material kita menganggap suatu bodi. Tetapi Wittgeinstein, menjawab terhadap saran ini, menambahkan, "Seseorang menjawab kepada dirinya sendiri: Bagaimana seseorang dapat bisa mendapatkan ide tentang anggapan tentang sensasi tentang sesuatu? Seseorang dapat pula menganggapnya untuk sebuah angka! Bisa dikatakan, hal ini sangat aneh, sama anehnya dengan kemampuan mengindra sebuah entitas abstrak, sama anehnya dengan melaporkan kepada sebuah dalil bahwa angka "2" tidak dapat berpartisipasi di dalam perhitungan karena ia menderita sakit kepala yang serius. Langkah berikutnya dari Wittgeinstein adalah untuk menambahkan pada kita untuk ketenangan dengan pernyataan, "Dan sekarang lihatlah lalat yang bergoyang dan suatu saat kesulitan ini menghilang dan penderitaan terasa dapat pijakan di sini, di mana sebelum segalanya terlalu nyaman untuk itu". Metaphor tentang nyaman dianggap tepat, karena hal itu membuat kekerasan menonjol dari permukaan konsep dari objek yang tidak bergerak yaitu jauh dari suatu komponen pokok atau dasar dari anggapan kita tentang sifat-sifat seperti kemampuan merasa, objek yang sedemikian agak berlawanan dengan anggapan seperti ini. Tetapi bagaimana dengan bodi? Pernyataan berikutnya dari Wittgeinstein adalah, "Dan jadi, suatu mayat terasa bagi kita tidak dapat diakses oleh penderitaan". Di sini lagi-lagi nada yang gelap tidak dapat dihindari, karena bodi bukanlah apa yang menjadikan persona, mereka menyebabkan mayat, dan jadi sementara persona adalah bergerak, dapat

¹⁹ Ibid sec. 283.

merasa, sadar, tidak sadar, dan sebagainya, bodi di dalam dirinya sendiri atau sebagai komponen dari konstruksi metafisik yang lebih besar, tidaklah demikian. Tentu saja, di dalam pembedaan antara bodi dan persona, Wittgeinstein mengatakan, "Semua reaksi kita berbeda. – Jika seseorang berkata: "Hal itu tidak dapat datang dari kenyataan bahwa benda hidup bergerak dengan demikian dan benda mati tidak demikian", lalu saya ingin mengisyaratkan bahwa ini adalah contoh dari transisi 'dari kuantitas ke kualitas'. Frase terakhir ini, sebuah ungkapan di mana Wittgeinstein jelas tidak sepenuhnya puas, untuk maksud kita saat ini mungkin adalah yang paling penting. Perubahan di dalam kuantitas adalah perubahan tentang tingkah laku, tergantung pada skala pandangan, dari predikat M menuju ke predikat P, dari pengenalan awal tentang suatu bodi menuju ke pengenalan suatu persona. Kontrasnya, untuk mengkategorikan perbedaan ini, tentunya lebih tepatnya, ketika suatu perubahan dalam kualitas dengan kuat menyarankan bahwa anggapan sedemikian bahwa pendakian semacam ini tidak dibuat, tetapi bahwa kita mempunyai suatu perubahan dari suatu susunan yang lebih fundamental.²⁰

Lagi, seseorang mungkin memaksa bersikeras, dengan memasukkannya secara linguistik, bahwa di sana hanyalah sebuah aksen anggapan atau, dengan memasukkan kedalam sifat metafisik, bahwa material tersebut haruslah merupakan komponen dari suatu personal. Tetapi apakah material itu, yang bersifat fisik, memainkan peran yang seharusnya apabila hal itu benar?²¹ Kekerasan ini ditemukan oleh Wittgeinstein dalam bagian

²⁰ Semua kutipan di dalam paragraph ini berasal dari *ibid*, sec, 284. Poin akhirnya adalah harus dinyatakan bahwa hal ini sesuai dengan teori Strawson, karena semuanya ia berargumen untuk sifat dasar dari kedua kategori tersebut. Perhatian saya sekarang tentu saja adalah penggunaan teori Margolis tentang perbedaan faham Strawson di dalam estetika, di mana hal ini tidaklah sesuai.

²¹ Untuk mengatakan bahwa kedua konsep dualistik tentang diri itu mengecoh tidaklah berarti mengatakan bahwa setiap ungkapan cenderung kepada soal mental, atau soal fisik, adalah membingungkan. Hal ini secara kebetulan mengapa diagnosis Ryle di dalam hubungan dengan "mitologi" Cartes terlalu kuat. Lihat Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (New York: Barnes and Noble, 1949), halaman 11-24. Diskusi tentang diri seharusnya mengakomodasi tentang fakta, seperti diidentifikasi oleh John Wisdom, "yang mengarahkan orang untuk mengatakan bahwa suatu persona mempunyai suatu cara untuk mengetahui bagaimana ia merasakan yang orang lain tidak mempunyainya, mempunyai hak untuk mengatakan apa yang ia mau tentang bagaimana ia merasakan yang orang lain tidak mempunyai atau tidak akan mempunyainya". Lihat John Wisdom, *Other Minds* (Oxford: Basil Blackwell, 1952), halaman 238-44. Pengenalan terhadap kenyataan ini tidaklah perlu mengakibatkan suatu

sesudahnya: “Renungkan pengenalan tentang ungkapan. Atau tentang deskripsi ungkapan wajah – yang tidak termasuk di dalam pemberian pengukuran di dalam wajah tersebut. Renungkan juga bagaimana seseorang dapat meniru wajah seseorang tanpa melihat dirinya di dalam sebuah kaca.²² Pengukuran tentang wajah, deskripsi singkat tentang bahannya kehidupannya, tidaklah memasuki wilayah pengenalan tentang dan reaksi terhadap ungkapan wajah; hal itu akan sangat aneh jika hal itu terjadi. Juga tidak perlu kita menguji bahan wajah kita sendiri di dalam kaca ketika kita mengadopsi ungkapan orang lain; jika hal itu benar bahwa material wajah adalah relevan dengan cara teori tersebut terimplikasi, lalu akan menjadi aneh bahwa kita tidak perlu melakukan hal ini – yang sebenarnya tidak aneh sedikitpun. Singkatnya, semakin kita mencaai komponen bodi di dalam persepsi dan anggapan tentang sifat manusia semakin jauh komponen itu menjadi, yang dianut oleh paham Wittgeinstein tentang makna, dengan penekanan pada tanda miring, di dalam mengajukan pertanyaan “Tetapi hal itu tidaklah absurd untuk mengatakan tentang suatu bodi yang mempunyai penderitaan?”²³ Tetapi jangan menyatakan sesuatu terasa sangat sulit – karena pengaruh menyesatkan dari konsep dualistik ini tentang diri sendiri.²⁴

Marilah kita kembali dari prototipe di dalam metafisik ke keturunannya di dalam estetik. Margolis melihat pengertian tentang persona sebagai sangat dekat dengan pengertian tentang karyaseni, dan telah mengidentifikasi teka-teki sentral sebagai sesuatu di luar bodi atau objek fisik bagi persona itu atau karya seni itu. Kita telah mengetahui bahwa definisi terangkum menjanjikan sebuah solusi bagi masalah ini, tetapi kita juga tahu bahwa frase “tipe-dari-suatu token” seperti yang tampak di dalam definisi tersebut adalah bermasalah. Sama bermasalahnya adalah penggunaan tentang konsep yang berkaitan tentang perwujudan; seperti telah kita ketahui asal muasal benda fisik dari ide tentang “objek fisik” adalah tidak pasti. Peran dari ide tersebut

skeptisime tentang pikiran lain, seperti halnya di dalam contoh kita analogi dualism estetik tidak diperlukan.

²² Wittgeinstein, *Philosophical Investigations*, sec. 285.

²³ *Ibid*, sec. 286.

²⁴ Lihat *ibid*, sec. 286; lihat juga sec. 417, di mana point sejajar tentang logika filsafat dibuat tentang keanehan dalam pengamatan, atau penerimaan berdasar bukti, yang kita sendiri menyadarinya.

tentang karyaseni dengan keseimbangan konsep tetapi meragukan seperti halnya peran bodi di dalam persepsi tentang persona.

Terdapat komponen dari definisi Margolis yang belum kita bicarakan. Hal itu adalah tentang kemunculan suatu kebudayaan, dan ini adalah suatu ide yang terletak di pusat usaha Margolis untuk menjelaskan tentang dualisme. Ia mengatakan, "Tetapi karya seni khusus tidak dapat eksis kecuali sebagai perwujudan dari objek fisik. Ini adalah cara lain untuk mengatakan bahwa karya seni adalah entitas yang muncul secara budaya; yaitu mereka memamerkan properti yang objek fisik tidak dapat melakukannya, tetapi tidak tergantung pada kehadiran dari suatu substansi selain apa yang dianggap sebagai objek fisik."²⁵ Di sini kita lagi-lagi diberi tangan kanan ide yang familiar saat ini dari suatu objek yang memamerkan properti yang melampaui batas dari objek tersebut, tetapi ketika kita diberi hal itu, tangan kanan mengambil ide Cartes yang terasosiasi secara tradisional tentang kehadiran dari substansi lain di mana kehadiran yang memamerkan properti di sini. Hal ini seperti kita telah ketahui menegangkan koherensi, tetapi diduga ketegangan itu disembuhkan oleh kemunculan budaya. Kita di sini mempunyai penolakan tentang dualisme melalui penolakan tentang keberadaan dari substansi lain, tetapi apa yang diberikan di sini adalah penolakan yang tumpul dan saya kira bukanlah pencerahan. Bagaimana, terpisah dari kategori Cartes yang telah kita bicarakan, apakah kita sudah sampai pada posisi ini?

Dari faham empirisme kita mengenali, mungkin lebih mengenalnya, dengan perbedaan antara kualitas primer dan kualitas sekunder. Tentu saja kualitas primer berada di objek yang kita fahami, sedemikian rupa suatu hubungan tentang kemiripan yang didapatkan di antara ide tentang objek dan objek itu sendiri; kualitas sekunder sebaliknya tergantung, untuk kehadirannya sebagai perspsi, kualitas persepsi, pada persepsi manusia. Properti yang muncul secara budaya, seperti "desain, ungkapan, simbolisme, representasi, makna, gaya, dan sebagainya,"²⁶ secara jelas tergantung pada persepsi estetik untuk keberadaannya, dan berada di luar objek fisik seperti adanya. Dari ranah etik kita familiar dengan konsep evaluasi melayang-layang di atas deskripsi di atas, dengan fakta dari kenyataan yang diperbaiki dan nilai yang mengapung di sekitarnya. Properti estetik yang muncul secara budaya jelas "mengapung"

²⁵ Margolis, *Art and Philosophy*, halaman 23.

²⁶ Ibid.

dengan cara yang sama seperti di atas objek yang pasti dibawah. Dari pandangan estetik di atas, Margolis sendiri berkata bahwa poin tentang pengakuan itu tentang interpretasi terhadap diskusi apapun di dalam estetik adalah "hanya bahwa hal itu memerlukan bahwa karyaseni haruslah sangat berbeda dari objek bentuk fisik, atau objek yang hanya dapat diakses melalui persepsi sensori."²⁷ Namun, sebuah interpretasi bukanlah "sesuatu yang ditambahkan terhadap karyaseni – utuh tanpa interpretasi; kita berbicara tentang sesuatu yang harus disediakan untuk dapat berbicara tentang karya seni secara keseluruhan, yaitu untuk memberikan akun yang cukup masuk akal tentang propertinya".²⁸ Jadi, properti yang muncul adalah properti estetik "yang dibawa" di dalam interpretasi tentang karya itu, di mana interpretasi ini adalah suatu prasyarat untuk membicarakan objek sebagai karya seni. Dengan mengambil satu jalan, ini adalah sebuah gerakan yang dibuat bertentangan dengan dualisme estetik, karena bahkan dengan daya gabung terhadap kategori Cartes, epistemologi empiris, dan relativisme moral, interpretasi tidak ditambahkan terhadap objek tersebut. Dapatkah gerakan ini membawa kita kepada penolakan yang telah kita temui? Saya tidak percaya bahwa itu dapat terjadi, dan hal ini ditanggung di dalam penjelasan tentang konsep Margolis tentang interpretasi.

Realisme estetik berpendapat bahwa, ketika kita menemui dua interpretasi yang berbeda tentang sebuah karya seni, dan kedua interpretasi tersebut tidak sesuai, lalu setidaknya salah satu di antaranya salah, konsekuensi dari ilusi estetik, mispersepsi, salah penangkapan, kesalahan penilaian, dan sejenisnya. Di dalam dasar realis hal itu dapat (apakah hal itu seharusnya demikian) di beri argumen bahwa interpretasi tersebut adalah di dalam satu cara muncul dari satu objek, dan bahwa properti yang muncul terkandung di dalam interpretasi ini. Margolis secara eksplisit menolak pandangan ini dan menyatakan bahwa "adalah mungkin secara logis untuk mengidentifikasi satu dan karya yang sama di bawah alternatif dan interpretasi yang tidak sesuai (setiap interpretasi sesuai dengan sifat-sifat yang dapat dideskripsi secara minimal tentang karya yang sedang dibicarakan), di mana nilai yang benar tentang karakter-karakter lanjutan dan penilaian dari karya tersebut akan dipengaruhi oleh identifikasi yang disengaja"²⁹ Selanjutnya bahwa interpretasi

²⁷ Ibid halaman 31.

²⁸ Ibid.

²⁹ Kebersamaan dari properti itu di sini krusial, karena inilah mengapa mereka tidak sesuai. Di dalam banyak kasus, ketidak sesuaian deskripsi adalah problematik, karena deskripsi

dapat didapatkan dari sebuah objek dan digantikan dengan yang lain dengan sama masuk akal nya, di mana kemasukakalan yang sama ditentukan oleh suatu deskripsi minimal sebelumnya. Untuk memberikan ilustrasi terhadap hal ini kembalilah kepada perbedaan dualistik tradisional dan tidak terkoreksikan antara deskripsi dan interpretasi, akan saya bawa sekali lagi bahwa baris yang dilukiskan dengan identitas yang tidak menentu. Jika saya mengatakan, Lihat, yang itu telinganya agak diperpanjang pada kelinci itu, benar bukan? Dan Anda mengatakan dengan terkejut, "Apa?! Apakah bebek mempunyai telinga menonjol, benarkah?" lalu hal itu jelas bahwa kritik saya tentang lukisan yang mempunyai telinga kelewat panjang adalah tidak relevan dan salah di dalam interpretasi Anda, dan pernyataan Anda tentang sosor yang panjang akan menjadi sama tidak relevannya untuk saya. Lebih lagi, ketika saya mengatakan bahwa bebek tersebut digambar sebagai kuat dan meyakinkan dari spesies tersebut, dan Anda mengatakan bahwa bebek tersebut terlihat malu dan tersipu, lalu properti itu muncul dari lukisan tersebut dalam kecepatan tinggi dan memasuki kepala. Mereka semuanya sama masuk akal nya, keduanya ditentukan oleh deskripsi minimal yang

kompetitif muncul dari konteks terpisah dan sebenarnya tidak saling bertabrakan; ini adalah kenyataan yang sering diabaikan oleh para filosof – atau kritikus seni – dengan toleransi minimal bagi kontradiksi yang terasa atau jelas. Bisa juga dinyatakan di sini bahwa kasus itu tidak pernah diresmikan sebagai relativisme perseptual dengan cara diambilnya karena di dalam kasus tersebut seperti halnya kasus angsa-kelinci, yang secara objektif benar bahwa suatu kasus ambiguitas visual adalah di depan kita, dan fakta itu tidak terbuka untuk interpretasi. Lihat Renford Bambrough, "Literature and Philosophy", dalam *Wisdom: Twelve Essays*, ed. Renford Bambrough (Oxford: Basil Blackwell, 1974), halaman 289. Di dalam hubungan ini pertimbangkan juga pernyataan di dalam Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, halaman 205. "Gambarnya memberikan senyum padaku dari dinding itu. Ia tidak selalu melakukan hal itu, ketika kerlingan saya mengarah kepadanya". Tentu saja, ketika banyak aspek, tentang asosiasi, tentang pemikiran dan rasa, yang melingkupi lukisan tersebut sedemikian rupa yang kita dilingkupi di dalamnya, lalu dia "tersenyum". Ini adalah persis sebuah pengalaman seperti didekati oleh seseorang. Fakta bahwa kita kadang-kadang di luar jangkauan seseorang, atau bahwa seseorang gagal menjangkau kita, tidaklah sama sekali sebuah argumen untuk posisi yang mereka tidak akan pernah menjangkau kita, atau tidak benar-benar menjangkau kita; di sini kita lagi-lagi kita sampai pada proses parallel tentang pemahaman seorang persona dan pemahaman tentang karya seni, yang sudah saya bicarakan lebih lengkap di dalam *Meaning dan Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), halaman 84-148. Lihat juga halaman 209-10 dari *Philosophical Investigations*, di mana Wittgenstein membicarakan tentang pernyataan berkompetisi, membuat respon untuk mendengarkan keluhan di dalam alunan melodi keluh kesah, "Saya mendengarnya" versus "Saya tidak benar-benar mendengarnya", dan kasus menjadi "merasakan keseriusan dari sebuah lagu".

berkompetisi, dan secara absolut tidak sesuai sebagai properti ditangani secara bersamaan.³⁰ Dalam pandangan Margolis, objek di bawah properti yang muncul tetap pasti, dan properti yang muncul itu sendiri melayang. Seperti kategori sekunder tidak dapat dipisahkan dari kategori primer didasarkan atas alasan pengalaman, dan sebagai evaluasi tidaklah dapat dipisahkan dari deskripsi tentang alasan deskripsi-moral-realistik tidak dapat dipisahkan dari objek fisik yang mendasarinya dengan alasan estetika. Singkatnya, ini adalah contoh sempurna tentang dualistik estetik, dan hal itu terasa untuk berlanjut dari ide tentang kemunculan sesuatu.

Suatu penafsiran, di dalam pandangan ini adalah suatu gudang dari properti kemunculan, dan dengan demikian bukanlah tidak seperti seseorang mungkin menyebutnya jiwa dari suatu objek dari seni. Di dalam hubungan ini saya ingin mempertimbangkan pernyataan lebih lanjut dari Wittgeinsein. Di dalam suatu diskusi di luar bagian tersebut kita mempertimbangkan yang diatas, teman bicara bertanya, mengungkapkan dengan persis semacam dualisme yang teguh yang sedang kita pertimbangkan. "Tetapi dapatkah saya membayangkan orang disekitar saya adalah otomata (teori mesin abstrak dalam bahasa), kekurangan kesadaran, walaupun mereka bertingkah laku sama seperti biasanya? Yaitu dapatkah saya melihat orang hanya dari penampilan fisiknya saja, atau sebagai klaster bergerak dari anggapan M, tanpa kemunculan properti personanya? Wittgeinsein menjawab, "Bila saya membayangkan hal itu sekarang – sendiri di kamar saya – saya melihat orang dengan penampakan yang pasti (seperti di dalam alam kesurupan) mengerjakan urusan mereka – idenya adalah mungkin agak misterius. Tapi cobalah untuk menahan ide ini di tengah hubungan dengan orang lain, di jalanan, katakan!". Hal itu, sebagai suatu peristiwa sekejap – dan tidak secara manusiawi misterius – eksperimen pemikiran keadaan ini dapat bertahan sementara, tetapi di dalam keadaan apapun sangat asing terhadap perspsi regular, persepsi yang secara teoritis tidak dapat diputus dari persona. Dia melanjutkan, "Katakan pada dirimu sendiri, misalnya: "Anak-anak di sana hanyalah otomata, semua kehidupannya hanyalah otmatisme. Dan kamu akan menemukan kata-kata ini menjadi sangat tidak bermakna, atau kamu akan menghasilkan di dalam dirimu sendiri semacam rasa mirterius, satu sesuatu sejenis itu".³¹ Rasa itu, jika masih bertahan, adalah misterius, dan

³⁰ Margolis, *Art and Philosophy*, halaman 43.

³¹ Kutipan ini, semua yang ada sebelumnya di dalam paragraph ini adalah dari Wittgeinsein, *Philosophical Investigations* sec 420. Lihat juga John Cook, *Human Beings*, dalam *Studies in*

lagi-lagi tidak manusiawi dan tentunya asing terhadap persepsi kita tentang persona.³² Namun, bila model persepsi Margolis yang digunakan adalah benar, hal ini adalah seharusnya yang paling familiar dari pengalaman persepsi manusia, karena kita akan melihat humanitas kemunculan di dalam suatu persona seperti halnya yang akan terjadi untuk properti estetik, atau “jiwa” dari suatu karyaseni. Daya tarik dari dualisme adalah kuat, dan penggunaannya adalah kebiasaan. Jadi, seperti dikatakan oleh Wittgeinstein, “Rasanya bertentangan untuk kita bahwa kita seharusnya membuat medley sedemikian, mencampur keadaan fisik dan keadaan kesadaran bersama di dalam laporan tunggal: “Dia menderita penyiksaan besar dan dilempar dengan gelissahnya”. Hal itu sangat biasa, sehingga mengapa kita mendapatkannya bertentangan? Karena kita ingin mengatakan bahwa kalimat itu berhubungan dengan hal tampak dan tak tampak sekaligus”. Tentu saja, hal itu terasa bertentangan untuk mengocok di dalam satu laporan dari suatu karyaseni keduanya hal tampak dan tak tampak secara bersamaan, dan hal itu terasa bahwa kita berdiri di dalam kebutuhan suatu teori untuk menjelaskan bagaimana hal itu kita siap untuk menyelesaikan gabungan aspek metafisika ini. Tetapi, apakah realita dari gabungan seperti itu sedemikian aneh? Wittgeinstein melanjutkan, “Apakah hal ini meragukan kamu bila saya mengatakan: “apakah tiga topangan itu memberikan bangunan tersebut kokoh? Apakah tiga dan stabilitas merupakan hal yang tampak? - Lihatlah kalimat tersebut sebagai sebuah instrumen, dan di dalam maknanya sebagai penggunaannya”.³³

Untuk melihat kalimat yang kita gunakan, dengan campuran hal tak benda, di dalam seni atau permainan bahasa bermacam-macam dan besar yang menghadirkannya, tentu saja akan mengarahkan di luar jangkauan tujuan saat ini. Untuk menunjukkan analogi antara bahasa tersebut dan bahasa yang kita gunakan di dalam hubungan dengan persepsi macam-macam kita tentang persona akan menetapkan projek lebih lanjut. Untuk saat ini, jelas bahwa teori Wittgeinstein sudah memenuhi tugas besar untuk membawa isu itu bersama, sehingga bahasa itu, persona, dan karyaseni setiap kategori

the Philosophy of Wittgeinstein, ed. Peter Winch (London: Routledge & Kegan Paul, 1969), halaman 117-51, di mana bagian ini dibicarakan dalam hubungan dengan masalah tentang pemikiran lain.

³² Lihat juga Wittgeinstein, *Philosophical Investigations*, bagian II, sec. iv, halaman 178.

³³ Lihat juga Wittgeinstein, *Philosophical Investigations*, bagian II, sec. 421.

memberikan informasi dan membentuk persepsi kita tentang hal lain. Tetapi ia menyatakan dengan diam-diam bahwa di dalam skemanya, “Di dalam mengakui entitas tentang perbedaan yang kita akui secara implisit kemungkinan entitas dari satu jenis keadaan yang diwujudkan di dalam entitas dari hal lain – persona di dalam bodi yang dapat merasakan, atau karyaseni di dalam objek dan gerakan fisik. Sehingga perwujudan secara mendasar adalah suatu pertanyaan tentang referensi dan adanya sifat, yang secara ontologis dibangun. Akibatnya, hal itu tidak menimbulkan pertanyaan apapun tentang substansi dualistik.³⁴ Jika investigasi terhadap frase “token dari suatu tipe” dari konsep objek fisik seperti analogi terhadap bodi material, dari konsep perwujudan sendiri, dan dari konsep tentang kemunculan budaya semuanya mengarah ke dualisme di dalam definisinya tentang seni, bukankah seharusnya percaya bahwa, sementara hal itu menghindari secara eksplisit mengajukan pertanyaan tentang dualisme, hal itu mengajukannya hanya dengan menyembunyikannya, dan bahwa penyembunyian itu adalah sumber dari logika tentang definisi? Margolis telah menunjukkan dengan jelas bahwa sifat dari pengertian tentang persona akan sangat mirip dengan pengertian kita tentang karya seni, dan seseorang hanya dapat menghargai suatu capaian dari besarnya. Jika konsepsi tentang persona di mana kita memulai, tidak seperti konsepsi tentang persona yang sangat berbeda oleh Wittgenstein, yang secara fundamental bersifat dualistik, lalu konsep seni yang dihasilkan akan dipaksakan, jika secara diam-diam untuk melingkupinya.

Karyaseni dan Manusia

Mengingat jembatan analogi yang ada di antara karya seni dan persona, kita seharusnya melihatnya sepintas, kepada beberapa kemiripan konsep khusus untuk mendukungnya. Salah satu pendekatan adalah dengan menguji beberapa aspek menonjol dari karyaseni dan dari bahasa kritis kita, dan kemudian mengidentifikasi kesamaannya di dalam persona. Taktik lain adalah dengan melihat beberapa aspek dari manusia seperti yang telah diidentifikasi oleh para filosof dan kemudian mencari kesamaannya di dalam seni. Charles Taylor menyediakan daftar cukup tentang aspek kemanusiaan seperti itu.³⁵ Pertama, konsep tentang kepersonaan “tokoh di dalam wacana moral dan

³⁴ Margolis, *Art and Philosophy*, halaman 44.

³⁵ Charles Taylor. “The Concept of a Person”, dalam *Human Agency and Language: Philosophical Papers*, vol 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), halaman 94-144.

legal",³⁶ sehingga apakah konsep tentang karyaseni, keduanya sebagai sebuah kendaraan bagi wacana moral (lihat misalnya karya Hogarth dan David, dan bahkan kasus-kasus yang kurang masuk akal seperti arsitektur)³⁷ dan sebagai sebuah wacana legal (lihat misalnya perdebatan legal tentang karya Rothko).³⁸ Kedua, "seorang persona itu ada disertai dengan suatu status moral tertentu, atau pemegang hak". Suatu karyaseni juga mempunyai hal itu yaitu semacam status moral karena integritasnya, seperti yang telah kita sebut, dapat dinegasikan oleh popularitasnya, versi film dari novel, dan gabungan gaya yang tidak tepat, yaitu dengan musik popuar dan klasik. Suatu karyaseni tentunya adalah pemegang suatu hak,³⁹ seperti yang terdaftar di dalam reaksi pembelaan dan terkejut untuk penggunaannya di dalam frase, "Tetapi itu bukanlah karya seni!" Taylor melanjutkan, "Tetapi dengan menggaris bawahi status moral, seperti kondisinya, adalah suatu kapasitas tertentu. Suatu persona adalah suatu keadaan yang mempunyai sensasi tentang diri, mempunyai pandangan tentang masa depan dan masa lalu, dapat menyimpan nilai, dan membuat pilihan; singkatnya dapat mengadopsi rancangan-tentang-kehidupan". Hal itu tentunya dapat berlanjut lebih jauh – terlalu jauh di luar analogi terhadap identitas – untuk menuntut suatu karya seni mempunyai suatu sensasi tentang diri, tetapi jika kita berbicara tentang analogi, akan kesulitan untuk menemukan cara yang lebih baik tentang menangkapnya secara cepat koherensi yang yang digerakkan secara internal yang banyak dipamerkan oleh banyak karyaseni. Penglihatan arsitektur, yang luas, yang terurai, berdiri bertentangan dengan Petit Tranon, memancarkan kualitas: suatu ketenangan yang benar-benar elegan dan bermartabat dan berkonten diri, yang hanya dapat dideskripsikan dengan tepat – dan mungkin hanya dapat dideskripsikan – dengan idiom-idiom itu. Tentu saja karyaseni tidak dapat pada dirinya sendiri mempunyai pandangan tentang masa depan dan masa lalu, tetapi mereka memamerkan banyak macam dari hubungan historis,

³⁶ Ibid halaman 97 dan kutipan-kutipan singkat berikut.

³⁷ Lihat David Watkin, *Morality and Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 1977).

³⁸ Walaupun pemilihan detil tentang kasus-kasus aalah di luar perhatian saya di sini, proyek semacam ini akan membuktikan nilai konseptual yang luar biasa di dalam menunjukkan betapa terintegrasinya – lagi-lagi melawan klaim bagi otonomi moralitas dari karya seni tersebut – isu estetik dan moralnya; hal itu juga menunjukkan bahwa hak-hak yang dimiliki oleh suatu karya dapat cukup kuat untuk bersaing dengan hak-hak dari suatu persona.

³⁹ Untuk perdebatan tentang pewarnaan film, lihat Jerrold Levinson, "Colourization III-Defended", *British Journal of Aesthetics* 30 (1990): 62-67

keduanya terhadap karya-karya masa lalu dan masa depan. Karya pola dasar apapun, karya yang digayakan, karya apapun yang banyak ditiru, atau karya yang mempunyai "kekuatan" cukup untuk mengorientasikan ulang sejarah tentang genrenya di belakangnya,⁴⁰ Memamerkan hubungan yang demikian itu. "Dapat menyimpan nilai" adalah sifat kepersonaan berikut yang dimiliki oleh Taylor, yang sangat jelas tampak di seluruh karya, seperti halnya perdebatan tentang nilai tersebut,⁴¹ dan sifat ini diikuti oleh "penentuan pilihan" yang sedikit agak sulit. Lagi-lagi, karya tersebut tidak memilih, tetapi hal itu tidak dapat disangkal menyediakan perwujudan dari keragaman pilihan yang dibuat oleh penciptanya. Keseimbangan dari bagian syair di dalam *The Divine Comedy* adalah suatu perwujudan dari suatu pilihan bentuk, seperti halnya pilihan untuk menuju wahyu dalam yang diwujudkan di dalam sonata Petrarch, pilihan untuk identitas sonik diwujudkan di dalam karya Ives, dan pilihan untuk tidak memilih dicontohkan di dalam komposisi tak sengaja Cage. Di dalam pengertiannya yang mendalam, karyaseni dapat "menentukan pilihan". Sekumpulan dari panel Rothko ketika diletakkan bersebelahan dengan lukisan-patung dari Stella, memvonisnya karena secara visual mengandung hiruk pikuk. Tentu saja Rothko tidak memvonisnya demikian; dia tidak hadir. Karya itu sendiri tidak dapat melakukan itu. Yang terakhir dari daftar Taylor, terasa di luar koherensi untuk berkata bahwa karyaseni mengadopsi "rancangan-kehidupan". Tetapi lagi, di dalam konteks gaya artistik yang berkembang – dan disana banyak kasus-kasus serupa – satu lintasan dari perkembangan terasa tepat atau sesuai⁴² di dalam konteks yang lebih luas di mana karya tersebut muncul, sedangkan lintasan lain terasa asing, jauh, tidak sesuai. Tentu saja hal ini bukanlah sebuah rencana-kehidupan, dan mungkin jauh dari hal itu, tetapi hal itu tidak lebih jauh dari analogi adalah dari identitas: lintasan perkembangan adalah dipastikan semacam rancangan kehidupan.

⁴⁰ Di sini saya menyinggung pandangan Harold Blum's Oedipal view of the development of poetry' lihat *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford University Press, 1975), khususnya halaman 63-105.

⁴¹ Lihat Barbara Herrnstein Smith, *Contingency of Value: Alternative Perspective for Critical Theory* (Cambridge: Harvard University Press, 1988) dan untuk diskusi singkat dalam hal ini, tinjauan saya tentang karyanya di dalam *British Journal of Aesthetics* 30 (1990): 278-88

⁴² Untuk diskusi detil tentang kesesuaian lihat E.H. Gombrich, *The Sense of Order* (Oxford: Phaidon, 1984, dan Roger Scruton, *The Aesthetic of Architecture* (London: Methuen, 1979), halaman 206-36.

Berikutnya Taylor mengidentifikasi kemampuan untuk merespon, dan kesesuaian untuk pertama kali dialamatkan, sebagai sifat manusia yang menonjol. Hal ini juga menemukan paralel langsungnya dengan seni tersebut, dan lagi di dalam tingkat awal dari perumuman banyak kasus serupa. Di antara yang paling mencolok adalah proses penyaringan terhadap konsep emosi untuk membaca – atau mengkonsultasikan, ada pengalaman akrab dalam menemukan pengalaman rancu yang khusus ketika kita menempatkan peluasan mimesisnya di dalam puisi; ini adalah suatu jenis dari pengalaman estetik sangat dekat dengan “memanggil” penyair dan mendapatkan jawaban. Taylor juga menyebut sifat dari kesadaran, di mana “kesadaran dilihat sebagai suatu kekuatan untuk membingkai representasi dari benda-benda”.⁴³ Terpisah dari ketepatan dari definisi tentang kesadaran, sangat jelas bahwa karya, setidaknya karya representasional sering membentuk atau membingkai pandangan kita atau konsepsi tentang objek yang dilukiskan. Lagi, kesan ini hampir terlalu umum untuk diilustrasikan, tetapi orang hanya membutuhkan membayangkan Holland di abad ke 17, dan kemudian menanyakan pada diri sendiri tentang sumber dari bayangan itu, untuk melihat poin dari analogi tersebut. Pada tingkat yang lebih dalam, Taylor mengidentifikasinya sebagai manusiawi kapasitas untuk menjadi tergabung di dalam situasi tertentu di mana deskripsi emosional tentang diri sendiri muncul, dan di mana deskripsi tersebut tepat, akurat, perlu direvisi, perlu spesifikasi lebih lanjut, dan sebagainya. Jadi dia mengatakan bahwa “merumuskan bagaimana merasakan, atau mengadopsi rumusan baru, sering dapat merubah bagaimana kita merasakan”.⁴⁴ Tentu saja sebagai manusia kita dapat memiliki efek transformatif secara emosional pada diri kita sendiri dan pada kita sendiri. Tetapi “formulasi baru itu” dapat pula, dan sering, konsekuesni bukan interaksi manusia, atau refleksi diri, tetapi dari pengalaman estetik.

Taylor mengenali “istilah emosi” terhubung dengan “situasi-deskripsi”, dan beberapa dari “signifikansi dari yang dipunyai oleh situasi” termasuk “merendahkan”, “mengasyikkan”, “mengecewakan”, “menggembirakan”, “membuat penasaran”, “memukau”, “menakutkan”, “merangsang”, “sangat menginspirasi”, “menyenangkan”, dan seterusnya”.⁴⁵ Karyaseni ditempatkan di dalam konteks, dan di dalam situasi tersebut, istilah-istilah deskriptif

⁴³ Taylor, *The Concept of Person*, halaman 98.

⁴⁴ Ibid halaman 100.

⁴⁵ “The Concept of Person”, halaman 107.

emosional diungkapkan dengan tepat, perlu direvisi atau dispesifikasi lebih lanjut. Perlunya deskripsi seperti itu sering muncul di dalam situasi estetik ketika perbandingan dibuat di dalam konteks tertentu, seperti halnya pertanyaan moralis yang datang di dalam kejadian manusia. Di dalam fiksi, misalnya, seseorang sering menemui deskripsi situasi secara penuh yang menunjukkan – tanpa mengatakannya secara langsung – di mana “istilah-istilah”nya bersifat akurat. Taylor meringkas aspek persona ini dengan menyatakan bahwa mereka memamerkan “keterbukaan terhadap hal-hal tertentu tentang signifikansi”, dan seni tentunya memamerkan keterbukaan yang paraalel. Lebih dari itu, seseorang dapat dengan mudah banyak paralel lanjutan di antara persepsi tentang persona dan persepsi tentang karyaseni,⁴⁶ Di antara etik dan estetik; hal ini mungkin termasuk integritas artistic, koherrensi internal, pemutusan gaya atau seperangkat harapan, dan seterusnya melalui daftar yang sangat panjang.⁴⁷ Perakitan dari survey

⁴⁶ Ada isu yang berhubungan dekat, di luar perhatian saya, yang akan memperluas analogi antara karyaseni dan persona yang muncul di antara hubungan dengan manusia “L”. Anscombe menyatakan bahwa “‘Saya adalah benda-benda ini di sini’ adalah proposisi yang nyata, tetapi bukan proposisi tentang identitas. Itu berarti: benda-benda di sini adalah benda tersebut, persona ... dari tingkah laku siapa ide tentang aksi ini adalah ide, dari gerakan siapa ide tentang gerakan itu adalah ide, dari postur siapa ide tentang postur itu adalah sebuah ide. Juga, dari aksi mana ini dimaksudkan, jika dilaksanakan, adalah merupakan aksi”. G.E.M. Anscombe, “The First Person”, dalam *Mind and Language*. ed. Samuel Guttenplan (Oxford: Oxford University Press, 1975) halaman 45-66. Pernyataan ini, diubah ke estetik, akan menyimpan banyak signifikansi. Karyaseni akan menjadi objek di mana terletak ide estetik, gerakan ini (tentang garis, tentang melodi, tentang acting, tentang lintasan bergaya) di letakkan, postur estetik ini, dan seterusnya. Cara meletakkan hal ini akan memperjelas pertanyaan Margolis, yang berdiri sebagai analogi estetik terhadap pertanyaan rumusan Anscombe yaitu, “Tetapi apa itu diri terpisah dari benda-benda itu, terhadap identitas apa “saya rujuk?”. Anthony Kenny, di dalam membicarakan pernyataan Anscombe, berkata dengan agak ekstrim, “Bagi diri saya sendiri, saya sangat dibujuk bahwa “saya” bukanlah ungkapan yang merujuk ... saya menerima bahwa “diri sendiri” adalah sesuatu yang tidak bermakna dari para filosof yang dihasilkan dari kesesalahpahaman pengucapan refleksif - untuk menanyakan substansi macam apa “diri sendiri” seperti halnya menanyakan apa karakteristik dari “kepunyaan” yang dipunyai oleh properti saya disamping hal itu menjadi milik saya.” Anthony Kenney, *The Legacy of Wittgenstein* (Oxford: Basil Blackwell, 1987-87, kutipan dari halaman 81. Jadi, untuk menentukan satu cara, menanyakan di sini substansi dari diri sendiri terpisah dari tempat dari properti relasi, adalah merupakan jenis metafisika dari pertanyaan ontologis Margolis dan mereka yang mempertanyakan di dalam tradisinya.

⁴⁷ Cara lain untuk memperluas analogi di antara karyaseni dan persona dilakukan oleh Eva Schaper, yang telah membuat membuat parallel yang jelas dan luar biasa antara cinta emosional yang disebabkan oleh persepsi kita tentang orang dan karya: “Mungkin analogi terdekat terhadap objek preferensi estetik adalah analogi tentang cinta di mana satu orang

semacam ini tentu saja akan menetapkan penyelidikan filsafat penuh dari suatu jenis akan tersisa, melawan pengaruh-pengaruh menyesatkan dari teori estetika, jujur terhadap praktek estetika aktual kita.

Di dalam usaha sebelumnya untuk menggonggong dan memikirkan ulang sumber-sumber dan rumusan tentang pertanyaan-pertanyaan estetika tradisional, seperti di dalam sketsa singkat terakhir tentang analogi di antara persona dan karyaseni, adalah bahasa, adalah kapasitas beragam yang kaya untuk deskripsi dan untuk ungkapan linguistik, yang merupakan hal mendasar. Satu konsepsi tentang bahasa yang bertindak sebagai dasar bagi atomisme estetika di dalam teori Langer, di mana bentuk yang diwujudkan di dalam karya seni dianggap membawa suatu kemiripan logis terhadap bentuk dari rasa kemanusiaan. Tetapi sintesis Langer tentang formalisme dan atomisme linguistik, sepanjang sintesis mengarahkan kita untuk mengharap makna dari karya seni menjadi suatu benda metafisik dan simbol luaran fisik dari makna lain, memperlakukan kebutuhan untuk lari dari kategori tersebut. Wittgenstein menemukan bahwa teori-gambar tentang makna di dalam *Tractatus* – pandangan bahwa proposisi bermakna mempunyai kemiripan logis terhadap keadaan kejadian di dunia – tidak dapat dinyatakan dengan jelas walaupun hal itu benar adanya, estetika Traktat Langer ditemukan mengarah pada penemuan yang sama.

Suatu landasan linguistik yang agak berbeda dibongkar di bawah teori estetika Collingwood: di sini kaum idealis berpendapat bahwa, untuk mendapatkan sesuatu secara menyeluruh, harus ada hubungan satu-ke-satu antara berpikir dan berkata, atau makna dan menyatakan, ditemukan menjadikan samar dari pada mencerahkan. Tentu saja nalar idealistik di mana Collingwood bermaksud pernyataan solidnya "Seni seharusnya juga merupakan bahasa"

dapat menahan orang lain ... Dan ketika nilai dilekatkan terhadap objek cinta tidak merupakan penambahan terhadap apa yang sudah terdapat di dalam tindakan mencintai, sehingga nilai yang kita letakkan di dalam objek dari selera kita tidak berada di luar apa yang ditangkap di dalam tindakan menghargai nilai tersebut. Namun, emosi tentang cinta menembus seluruh kehidupan dari orang yang mencintai. Dan adalah dengan kesenangan dari selera". Eva Schaper, "The Pleasure of Taste", dalam *Pleasure, Preference, and Values*, ed Eva Schaper (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), halaman 51. Lihat juga di dalam hubungan dengan ini pernyataan penutup Wollheim dalam reviewnya pada kiritik seni Ashbery dan Updike: "Sensasi dari apa yang special tentang seni tergantung pada pengenalan kita bahwa seni adalah, hal ini aneh, sesuatu yang manusia dapat mencintai". Richard Wollheim, "Object of Love", *Times Literary Supplement* (May 25-31, 1990): 553. Lihat juga Mary Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford: Oxford University Press, 1984), halaman 405-8.

mengarah pada kesimpulan yang konyol. Jika konten emosi kasar tentang bahasa atau seni pertama dikhususkan atau disaring secara imajinatif, dan hanya yang kedua – dan tergantung – yang diungkapkan di dalam wujud bahasa atau artistik, lalu bentuk material dari seni – mediumnya – didegradasi menjadi posisi subordinate berhadapan dengan makna. Dengan mempertimbangkan beberapa pernyataan dari Wittgenstein tentang hubungan kompleks antara pemikiran dan pernyataan – lebih rumit dari pada model hubungan satu-lawan-satu yang sederhana akan menyarankan akan membolehkan – kita mendapatkan sebuah perspektif untuk menghargai signifikansi estetik dari pernyataan Wittgenstein: “Ketika saya berpikir di dalam bahasa, tidak ada makna yang memasuki pikiran saya selain ungkapan verbal; bahasa adalah pada dirinya sendiri merupakan kendaraan dari pemikiran”.

Di dalam membuat pernyataan ini, “Seni adalah bahasa dari perasaan”, Ducasse bersandar pada suatu konsepsi familiar tentang makna bahasa yang diungkapkan dengan baik oleh Locke: di sini lagi-lagi konsep awal dari bahasa membentuk konsepsi berkaitan tentang seni. Jika pemikiran awalnya “disembunyikan dari yang lain-lain”, dan hanya kemudian dihubungkan dengan “tanda yang dapat diamati” yaitu kata-kata yang mengandung ide tersembunyi, lalu kita mengerti satu sama lain ketika tanda itu mengungkapkan ide yang sama di dalam pendengar yang pembicara telah menghubungkannya dengan tanda tersebut. Ducasse berpendapat bahwa, jika seni adalah Bahasa tentang emosi, kita memahami seorang seniman jika kita mengalami secara estetik suatu emosi yang berkaitan, di mana hal itu diungkapkan oleh “tanda” dari karya itu. Melalui penyelidikan terhadap beberapa kasus khusus, kita melihat bahwa model yang dihasilkan secara linguistik dari makna artistic juga terlalu sederhana dan secara teoritis rapi untuk menyesuaikan dengan kenyataan. Penyelidikan singkat terhadap pernyataan rumit dari Wittgenstein tentang banyak jenis dari benda-benda yang sebenarnya terjadi (dan terhadap benda-benda yang tidak terjadi) di dalam makna yang dialami – seperti makna dari nama “Schubert” – mengungkap ketidaksehatan yang tidak dapat diperbaiki dari perbedaan Locke di antara ide dan tanda yang digunakan sebagai landasan bagi cara membentuk makna artistik ini.

Memulai dengan pernyataan Wittgenstein bahwa kita dapat ingin berbicara tanpa mengatakan, seperti halnya kita dapat ingin menari tanpa menari, dan bahwa dapat memikir tentang keinginan di dalam hal ini mengarahkan kita

untuk memegang secara alami gambaran tentang mengatakan atau menari sebagai cara untuk menspesifikasikan isi dari keinginan, kita berubah secara langsung ke pertimbangan dengan maksud di dalam seni yang dibentuk oleh asumsi-asumsi tentang maksud linguistik. Kritik dualistik yang dihasilkan oleh asumsi-asumsi ditemukan untuk menyalahkan kenyataan-kenyataan dari sejumlah kasus-kasus individual dari ciptaan dan interpretasi artistik. Memindahkan saran Wittgenstein – tidak menebak bagaimana suatu kata berfungsi tetapi untuk melihat penggunaannya dan untuk belajar dari hal itu – dari linguistik ke estetika, kita mencermati kasus-kasus di mana pertanyaan-pertanyaan khusus dari maksud artistik sebetulnya muncul. Kita menemukan bahwa nalar dari pertanyaan umum tentang maksud artistik itu – khususnya di dalam musik, di mana terasa mempunyai aplikasi yang siap – disebut banyak terhadap pertanyaan. Tentu saja, “suatu gambar mengecoh dari ‘maksud’”, seperti dinyatakan oleh Wittgenstein, juga menghasilkan suatu awalan yang logis tetapi gambar mengecoh akhir dari kreatifitas, yang kita bicarakan dalam Bab 5.

Model terjemahan adalah konsekuensi estetika yang jelas tentang posisinya secara linguistik: di sini kreatifitas di lihat sebagai suatu proses pengeditan makna yang ada sebelumnya dengan cara analogi secara langsung terhadap terjemahan bahasa. Sesudah memilih penggabungan dari penggunaan transitif dan intransitif, dan mempertimbangkan ulang deskripsi estetika keduanya dari karya seni dan ungkapan wajah di dalam suatu cara yang tidak terpisah dari fenomena ekspresif yang sedang dipertimbangkan ada sebagai subjek untuk deskripsi, kita menemukan bahwa konsep kreasi dan terjemahan, bercampur, lebih membingungkan dari pada menjelaskannya. Masih lagi, gejala dari mencari ungkapan yang benar di dalam penulisan terasa hampir membutuhkan model terjemahan. Penglihatan terhadap kasus-kasus menyarankan bahwa pertanyaan Wittgenstein yang paling relevan di sini, “Apakah Anda mempunyai pikiran sebelum menemukan ungkapannya?” tidak mempunyai kesatuan, jawaban yang pasti yang seharusnya dipunyai, jika model terjemahan diaplikasikan terhadap kasus-kasus yang paling jelas disetujui. Tentu saja, penerimaan yang antikesatuan tentang kompleksitas kontekstual yang dibuktikan dalam refleksi lebih mencerahkan dari pada konsepsi kesatuan dari kreatifitas yang berasal dari konsepsi yang dibungkus kesulitan serupa dari makna linguistik. Namun, kita cenderung untuk memberi hak istimewa terhadap seniman mengenai pertanyaan tentang makna, dan meskipun walaupun karya dari seniman tersebut tidak ditaruh

secara akurat di dalam istilah-istilah terjemahan, masih juga terasa bahwa seharusnya ada isi-makna di mana seniman mempunyai akses langsung.

Jadi, kita beralih ke signifikansi dari argumen privat-bahasa untuk estetika, mulai dengan nalar ingin tahu bahwa ungkapan artistik adalah tidak mungkin, sejauh hal itu memerlukan penyeberangan ke pembagian ontologis dari barang bergerak dan private secara fenomenologi ke tidak bergerak dan fisik di ranah publik. Dengan pembagian ontologis ini di tempatnya, kita secara natural diarahkan ke pandangan tentang seorang seniman yang bekerja dari "model dalam", konten emosi private dalam dari karya yang disebut oleh Langer "kontemplasi rasa", Coolingwood "emosi yang dibentuk", dan Ducasse "rasa-imaji". Pandangan-pandangan ini, ketika muncul adalah analogi estetik terhadap "private objek" di bawah penyelidikan di dalam argumen Wittgeinstein; jika makna dari tanda tentang sensasi "S" di dalam diary private-ahli bahasa tidak diberikan oleh objek dalam (yang, seperti ditunjukkan oleh Wittgeinstein, menjadi tidak relevan), lalu versi artistic dari "S" – coretan merah dari minyak di atas kanvas – tidak dapat dengan keseimbangan oleh suatu objek dalam estetik. Masalah konsistensi dari penggunaan, dari ingatan dari rujukan dari "S", dari identifikasi objek-dalam, dari yang paling mungkin menjadi "benar" dalam hubungan tanda-sensasi, dan ketidakmungkinan dari keberadaan suatu "tabel dalam" untuk memastikan hubungan sedemikian, bersama-sama menanyakan keseluruhan peralatan dari objek dan penentuan, dan tentang teori-teori ontology di mana konstruksi lebih besar dari masalah paralel dari makna linguistik dalam memulai.

Terpendam tetapi merupakan konsep berpengaruh yang kuat tentang bahasa tidak pernah absen dalam teori estetik post-Wittgeinstein. Di dalam mempertimbangkan ulang satu elemen dasar dari metode Danto – metode yang menggunakan kumpulan dari pasangan yang tidak dapat dibedakan secara persepsi dengan identitas terpisah untuk memfokuskan pada pertanyaan-pertanyaan tentang persepsi estetika – kita membongkar suatu program analitis atomistik yang, di dalam caranya yang khusus, mengingat kembali ke *Tractatus*. Hal ini juga mengingatkan pandangan tentang persepsi artistik yang dibentuk oleh konsepsi lebih dalam dari makna linguistik, khususnya dari hubungan-hubungan kata-dunia dasar. Tentu saja, di dalam seni seperti di dalam bahasa kita menemukan kesatuan yang konstan yang tidak dapat ditafsirkan dimana deksripsi dan interpretasi diletakkan, menurut strategi analitis ini, bukanlah dasar di dalam cara lembam yang mereka butuhkan jika

program analisis ini harusnya membuktikan giat tidak hanya untuk kasus-kasus tentang ketidakdapat-dibedakannya secara asli, misalnya kotak-koak Brillo, cangkul salju, rak botol, dan seterusnya. Di sini juga, perbedaan tersebut dengan landasan dari teori tersebut, antara persepsi dan deskripsi, tidak di dalam penyelidikan sejernih, atau sebagai suara struktural, seperti hal itu seharusnya jika hal itu untuk menyediakan sebagai landasan persepsi linguistik bagi teori estetika.

Karena pernyataan Wittgenstein kepastian mengenai pemberian alasan di dalam epistemologi dan legitimasi dari pertanyaan tentang alasan epistemik, pernyataan-pernyataan mengenai kebenaran di dalam bahasa. Kepastian dan kebenaran tentunya bukan topik asing di dalam estetika, dan sebuah pertimbangan dari institusionalisme eksplisit dari Dickie menyediakan kesempatan untuk membawa subjek-subjek ini bersama di sini. Adalah pertanyaan skeptik umum tentang identitas artistik sebagai syarat untuk teori institusional yang membuktikan paling bermasalah; keraguan asli bukanlah subjek dari kemauan, jadi yang kita butuhkan, apa yang benar-benar merupakan prasyarat, adalah suatu pertanyaan khusus yang asli tentang kehidupan di dalam konteks estetika; jika tidak kita menemukan diri kita sendiri, dengan mengetahuinya atau tidak, berusaha untuk "menetapkan perancah". Teori Margolis tentang artefak kemunculan budaya memberikan suatu kesempatan untuk mempertimbangkan kembali tingkah laku logis dari perbedaan tipe-token tersebut, pada dirinya sendiri diambil dari sektor ontologis dari filsafat bahasa, dan untuk menemukan beberapa hubungan yang mencerahkan di antara pemahaman tentang karya seni dan memahami persona. Hal ini pada gilirannya mengarahkan kita terhadap pertimbangan dari pengamatan Wittgenstein tentang bahasa yang kita gunakan untuk berbicara tentang persepsi kita tentang, dan interaksi dengan, manusia, dan hal ini akhirnya mengarahkan kita terhadap pertimbangan singkat tentang kemiripan menonjol antara bahasa kita tentang persona dan bahasa kita tentang seni.

Seorang ahli estetika terkenal telah mengatakan bahwa "Wittgenstein akan terasa selalu bertahan dengan pendapat bahwa, sementara bermacam-macam pandangan salah tentang bahasa dapat dinyatakan atau berhutang pada dirinya sendiri kepada pernyataan, pandangan yang benar adalah sesuatu yang harus dilihat – hal itu tetap suatu pandangan".⁴⁸ Pernyataan ini

⁴⁸ Richard Wollheim, "The Art Lesson", dalam *Art and the Mind* (Cambridge: Harvard University Press, 1974), halaman 131. Dalam analogi antara pandangan Wittgenstein tentang Bahasa

menangkap sesuatu vital penting tidak hanya hanya untuk pemahaman tentang pemahaman filsafat bahasa Wittgeinstein, tetapi juga untuk pemahaman tentang bermacam-macam pandangan tentang seni yang telah dibentuk oleh pandangan tentang bahasa. Pernyataan itu membantu kita memahami apa artinya memasuki kejelasan konsep yang pada dirinya sendiri merupakan penangkal untuk kebingungan, meninggalkan pandangan salah tersebut di dalam estetik dan kesalahpahaman yang melahirkannya di belakangnya. Tentu saja semua yang terjadi sebelumnya adalah usaha untuk melangkah di dalam arah tersebut. Karena bahasa telah menjadi bagian penting dalam estetika di dalam banyak hal yang telah kita ketahui, rasanya adil untuk menyatakan bahwa, sepanjang kita tetap sadar tentang banyak dan bermacam-macam kerumitan, kesulitan, dan bahaya tentang seni-bahasa, penyelidikan terhadap bahasa adalah di antara strategi terbaik di dalam pembuangan untuk mencapai pemahaman tentang makna artistik dan tentu saja tentang pencapaian pandangan yang jelas dan mudah difahami tentang teba luas tentang perjanjian konseptual yang kita sebut pengalaman estetik.

dan tentang seni, pertimbangan pernyataannya: "Yang kita sebut 'memahami sebuah kalimat di dalam banyak kasus mempunyai kemiripan yang lebih besar dengan memahami sebuah tema musikal dari pada kita cenderung untuk berpikir tentang hal itu. Tetapi saya tidak bermaksud bahwa memahami tema musikal adalah lebih mirip gambar di mana orang cenderung membuat diri sendiri memahami sebuah kalimat; tetapi bahwa gambar ini salah dan bahwa mengerti tentang suatu kalimat sangat mirip dengan apa yang terjadi kita memahami suatu lagu dari pada yang muncul pertama kali. *The Blue and Brown Book* (Oxford: Basil Blackwell, 1958), halaman 167. Di dalam membicarakan tugas kita untuk membuat gambar-gambar dari pemahaman, Wittgeinstein merujuk pada kekuatan untuk berpendapat "sesuatu yang bersifat privat", "ketak-bendaan dari sesuatu" seperti "suatu impian dari bahasa kita", dalam *Philosophical Investigations*, sec, 358. Estetik juga suatu impian.