

---

# Pendekatan Fenomenologi Dalam Penciptaan Kriya<sup>1</sup>

oleh : Guntur\*

## Abstract

*There are two things need to be considered when we will discuss about the problem of work creation methodology. Firstly, the one relates to the paradigmatic aspect of work. Secondly, the implication of work paradigm will influence various probabilities of approach adoption and methodology. The two fundamental things need to be proposed as the topic of discussion in order to obtain the clarity of position in determining or adopting the methodology referred in artistic creation process, including in the work area. The paper is concluded with a proposal of phenomenological approach as the alternative in the work creation.*

*Keywords: Work, Phenomenology*

## B. Sekilas tentang Paradigma dalam Seni

Metodologi bukanlah sekadar teknik, cara atau metode. Metodologi memang berkait dengannya, akan tetapi yang lebih fundamental lagi adalah kaitannya dengan latar filosofis sebagai dasar digunakannya sebuah metode. Metodologi, dalam pada itu, merupakan gambaran tentang pandangan seseorang terhadap sifat realitas. Metodologi, dengan demikian berkait erat dengan paradigma, perspektif, *world-view*, pendekatan, kerangka berpikir/teoretis, asumsi-asumsi, dan sejenisnya. Dan atas dasar itulah seorang peneliti akan memposisikan dirinya (melalui perspektif yang diyakini) memahami realitas dengan prosedur pengumpulan data, analisis, dan menyajikannya di hadapan publik.

Terma metodologi, memang kental dipahami dan berkait erat dengan aktivitas penelitian. Dalam aktivitas penelitian, metodologi (yang nantinya juga menentukan metode yang akan diaplikasikan) sangat bergantung pada paradigma, *world view*,

*Metodologi bukanlah sekadar teknik, cara atau metode. Metodologi memang berkait dengannya, akan tetapi yang lebih fundamental lagi adalah kaitannya dengan latar filosofis sebagai dasar digunakannya sebuah metode.*

<sup>1</sup> Makalah disampaikan dalam forum Seminar Nasional Metodologi Penciptaan Seni di Jurusan Seni Rupa, Institut Seni Indonesia Surakarta, tanggal 29 Nopember 2007.

*Terdapat banyak cara untuk membandingkan antara seni dengan ilmu pengetahuan. Seni umumnya bertalian dengan kemanusiaan yang menekankan aspek-aspek semangat, kreatif, pengalaman konkrit, sedangkan ilmu pengetahuan berkaitan dengan ketenangan, sistematis, formulasi rasional tentang pengalaman umum.*

pendekatan, perspektif, kerangka teoretis/pikir, dan asumsi-asumsi yang diyakini oleh seorang peneliti. Artinya, paradigma dan atau sejenisnya itu akan sangat menentukan metodologi macam apa dan metode macam apa pula yang dianggap tepat (diyakini) dalam menghimpun data, menganalisis data, menginterpretasi, dan mendeskripsikan hasil kajiannya.

Pertanyaannya adalah apakah aktivitas penelitian (penciptaan ilmu/ pengetahuan) itu sama dengan aktivitas penciptaan seni? Kalau ya di mana letak kesamaannya? Dan kenapa mesti menggunakan istilah metodologi dalam penciptaan seni? Pertanyaan-pertanyaan semacam ini memang cukup menggelitik bagi kita semua, terkhusus lagi bagi seniman, kreator, pelaku seni, dan tentu saja para kriyawan.

Terdapat banyak cara untuk membandingkan antara seni dengan ilmu pengetahuan. Seni umumnya bertalian dengan kemanusiaan yang menekankan aspek-aspek semangat, kreatif, pengalaman konkrit, sedangkan ilmu pengetahuan berkaitan dengan ketenangan, sistematis, formulasi rasional tentang pengalaman umum. Perbedaan fundamental dalam cara kerja seni dan ilmu pengetahuan berkait dengan pengalaman tersebut yang dapat saja berbeda sama sekali di satu sisi, akan tetapi terdapat sisi lain bahwa perbedaan terhadapnya dipandang tidak ada maknanya sama sekali.

Jacques Barzun, misalnya, menempatkan antara seni dengan ilmu pengetahuan secara terpisah. Baginya, ilmu pengetahuan berkomplikasi dengan keniscayaan artifisial, sedangkan seni mengelaborasi reaksi-reaksi antropomorfis manusia.<sup>2</sup> Tetapi upaya memisahkan seni dari ilmu pengetahuan atas dasar kehadiran atau ketiadaan emosi sangatlah tradisional dan dikotomi antara perasaan dan emosi di satu sisi dengan pengetahuan dan kognisi di sisi yang lain adalah palsu sama sekali adanya. Dikotomi itu membutuhkan kita terhadap fakta bahwa emosi dapat berfungsi secara kognitif dalam seni. Karya seni dipahami melalui perasaan demikian juga melalui pikiran. Jadi, perasaan dapat dan seringkali digunakan secara kognitif dalam seni.<sup>3</sup> Sementara itu Aldous Huxley berpandangan simpatik bahwa ilmu pengetahuan tentang hidup memerlukan intuisi seniman dan sebaliknya seniman memerlukan berbagai ilmu pengetahuan yang dapat memberinya kuasa kreatif.<sup>4</sup>

Terdapat suatu kesepahaman bahwa seni dan ilmu pengetahuan merupakan dua aktivitas yang saling berbagi terhadap kreativitas manusia. David Hawkins menyatakan bahwa antara seni dan ilmu pengetahuan merupakan "sesuatu yang

<sup>2</sup> Barzun, Jacques. *Science: The Glorious Entertainment*. New York: Harper & Row, (1964: 110-112).

<sup>3</sup> Goodman, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Pub. Co. (1976: 248, 251).

<sup>4</sup> Huxley, Aldous. *Literature and Science*. New York: Harper & Row, (1963: 79).

setara, tetapi tidak identik, yakni pernyataan tentang penguasaan atas apa yang ditundukkannya".<sup>5</sup> Dalam pandangan ini tersirat adanya penempatan seniman dan saintis dalam kapasitas yang sama, yakni mengekspresikan pandangan yang sama. Goethe berpandangan bahwa keindahan dalam seni adalah manifestasi dari kaidah rahasia alam yang ditemukan seniman. Constable menyatakan "lukisan adalah ilmu pengetahuan dan oleh karena itu harus dikaji sebagaimana kaidah alam". Wordsworth menyatakan bahwa penyair haruslah "mengikuti langkah-langkah seorang ilmuwan". Balzac dan Zola memandang dirinya sebagai ilmuwan sosial. Flaubert menyatakan bahwa puisi sebagai setara ilmiahnya dengan geometri.<sup>6</sup>

Ilmuwan berulang kali mengekspresikan perasaan yang paling imajinatif atas produk ilmiahnya berkait erat dengan artistik. Einstein merasakan bahwa semangat pencarian terhadap struktur harmonis dalam kegelapan alam bukannya tidak sama dengan pertanyaan keindahan bagi seorang seniman.<sup>7</sup> Perbedaannya terletak pada makna kepuasannya. Dalam ilmu pengetahuan, kepuasan itu semata-mata terletak pada produk penyelidikan, sementara penyelidikan dalam seni menjadi sarana mencapai kepuasan.<sup>8</sup>

Seni adalah pengalaman misterius di satu sisi, tetapi terukur dan eksistensial, dan seni layak dipikirkan sebagai suatu fenomena. Puisi lebih dari sekadar kata-kata, dibaca atau ditulis sesuai dengan syair dan irama tertentu. Seni adalah persepsi yang dialami sebagai sensasi pada tataran input dan secara simultan sebagai peristiwa mental pada tataran persepsi otak. Harusnya diakui bahwa seni adalah sesuatu yang dibuat seseorang untuk dialami dan dipersepsi oleh orang lain. Walau mungkin hal itu tidak kesampaian, akan tetapi seni hanya dapat bermakna jikalau siklus kreator dengan penanggap berlangsung.

Susanne Langer menandakan bahwa seni di atas segala-galanya adalah komunikasi "perasaan", yakni segala hal yang dapat dirasakan. Apakah makna komunikasi selanjutnya? Jikalau komunikasi sekadar dimaknai pertukaran pesan, maka seni tidak hanya sekadar demikian adanya. Apakah sesuatu yang lebih dari seni dan bagaimana seni menghasilkan atau menyempurnakan suatu nilai di dunia ini? Beberapa persepsi yang dialami seseorang adakalanya merupakan komunikasi pasif karena sebuah resepsi lain dari luar. Dan manakala terdapat suatu efek bagi seseorang yang merasakan fenomena tersebut, maka dapatlah dikatakan

*Seni adalah pengalaman misterius di satu sisi, tetapi terukur dan eksistensial, dan seni layak dipikirkan sebagai suatu fenomena. Puisi lebih dari sekadar kata-kata, dibaca atau ditulis sesuai dengan syair dan irama tertentu. S*

<sup>5</sup> Hawkins, David, "The Creativity of Science," in Brown, H. ed., Science and the Creative Spirit.

Toronto, University of Toronto Press, (1958: 135).

<sup>6</sup> Coggin, P.A. Art, Science and Religion. London: George Harrap & Co. 1962.

<sup>7</sup> Philipp, Frank. Einstein, His Life and Times. New York: Knopf, 1947.

<sup>8</sup> Goodman, N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis, Hackett Pub. Co. (1976: 244).

*Teori seni dan kreasi yang lebih universal sebagaimana ditunjukkan oleh Hofstadter bahwa seni tidak hanya ekspresi, tetapi secara aktual mengartikulasi kemanusiaan kita dalam tindakan kreasi artistik.*

bahwa komunikasi tersebut lebih dari sekadar sebuah pertukaran. Langer menyarankan bahwa seni merupakan ekspresi yang baik, mengaitkan seni dengan kemampuan menyusun perasaan kita sedemikian rupa sehingga kita dapat mengapresiasinya dengan sangat baik pula.<sup>9</sup> Benedetto Croce merasakan bahwa keekspresifan ini harus juga diciptakan secara baru dan segar, personal, dan orijinal.

Teori seni dan kreasi yang lebih universal sebagaimana ditunjukkan oleh Hofstadter bahwa seni tidak hanya ekspresi, tetapi secara aktual mengartikulasi kemanusiaan kita dalam tindakan kreasi artistik. Sebagai penganut Kant ia menyatakan bahwa setiap eksistensi kesadaran kita, emosi kita dan kesemestaan manusia, bertalian dengan kreasi seni, hasil dari sifat yang melaluinya kita membuat dan merasakan seni. Penciptaan bentuk-bentuk aktual, organisasi elemen artistik, merupakan tindakan yang melaluinya kita menciptakan tentang kebenaran psikologi kemanusiaan.<sup>10</sup>

Adalah menarik untuk mendeklarasi ulang tentang pandangan vann Mannheim terhadap seni. Bagi Mannheim, seni dipandang sebagai *weltanschauung*, sebagai medium untuk melihat dunia. Senada dengan itu, Jaffe' menyatakan bahwa produk benda-benda seni sesungguhnya menjadi ekspresi *world-view*, yakni seniman memandang dunia, menjelaskan konteks riilnya, dan kebenarannya.<sup>11</sup> Pernyataan Ricard Palmer tidak jauh berbeda dengan pendahulu-pendahulunya bahwa setiap individu pada hakekatnya memiliki apa yang disebut "*world-view*" (*weltanschauung*). Sudut pandang ini dibentuk tidak hanya dalam tataran intelek semata, akan tetapi juga dalam seluruh kehidupan termasuk di dalamnya adalah perasaan dan pemikiran. Dan menurut Dilthey bahwa manusia adalah semesta historis. Melalui aspek-aspek keterhubungan, sensa, dan rasa yang membentuk pengalaman di dunia inilah individu berkembang dalam suatu masyarakat dan kebudayaan. Dan melalui keseluruhan aspek-aspek itu berkontribusi terhadap *world-view* yang dimilikinya. Lebih jauh dinyatakan bahwa teks yang dihasilkan oleh manusia, apakah yang berbentuk tulisan atau artistik, maka ia adalah ekspresi *world-view* itu.<sup>12</sup>

Seperti telah diurai di atas bahwa pembincangan metodologi, dan tentu saja metodologi penciptaan seni dalam

<sup>9</sup> Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Scribners. (1953)

<sup>10</sup> Miller, Robert E. *The Science of Art*. New York: The John Day Company, (1967: 83).

<sup>11</sup> Jaffe', H. L.C. *19th & 20th Century Painting*. NY: Dell Publishing Company. (1964: Introduction).

<sup>12</sup> Palmer, Richard. "Hermeneutics: Interpretation Theory in Schlegel, Dilthey, Heidegger, and Gadamer". Evanston [Ill.] dalam *Phenomenology & Existential Philosophy*. Northwestern University Studies. Northwestern University Press. (1969: 123)

hal ini, tidak dapat terlepas dari paradigma, perspektif, *world-view*, pendekatan, dan terma senafas dengannya. Paradigma, secara sederhana, adalah kerangka konseptual untuk melihat dan memahami dunia sosial. Paradigma, bagi Thomas Kuhn, menunjuk pada segenap konstelasi keyakinan, nilai, dan teknis, yang dimiliki bersama oleh anggota masyarakat.<sup>13</sup> Atau dalam bahasa sederhananya Patton, paradigma adalah sudut pandang (*world-view*).<sup>14</sup>

Sehubungan dengan itu, maka terdapat banyak pandangan yang muncul berkaitan dengan seni. Dan pandangan terhadap seni niscaya berbeda antara satu kelompok dengan kelompok lain, antara pribadi satu dengan pribadi lain, pun juga disiplin satu dengan disiplin lain. Oleh karena itu pandangan terhadap seni yang diyakini oleh filsuf, estetisian (estetisi), kritikus, sejarawan, sastrawan, sosiolog, antropolog, arkeolog, teolog, psikolog, ekonom, seniman, dan atau kreator kriya itu sendiri, akan berbeda satu dengan yang lain. Akan tetapi poinnya bukanlah menderet perbedaan pandangan itu, melainkan melihat sisi-sisi kesetaraan atau kesamaan sehingga *applicable* dalam kepentingan ini.

Bagi sosiolog, seperti John Paul, seni dipandang sebagai gugusan informasi, makna, dan pembimbing tindakan.<sup>15</sup> Seni adalah bahasa, demikian dinyatakan Bergsen. Oleh karena itu objek seni dapat diterjemahkan ke dalam ... kode-kode yang membawa dan mengkomunikasikan informasi. Dinyatakan lebih lanjut bahwa simbol dan citra cenderung lebih bersifat kolektif dan umum ketimbang personal dan partikular. Sehingga makna di balik sebagian besar citra itu dapat dijelaskan kepada masyarakat luas.<sup>16</sup>

Pandangan yang berbeda dapat dijumpai melalui formulasi filsuf Nelson Goodman. Bagi Goodman, seni dipandang sebagai suatu bahasa, dengan sintaksis dan semantiknya. Oleh karena bahasa adalah simbol, maka seni pada dasarnya adalah simbol, baik berupa: kata-kata, kategori-kategori, gambar-gambar, diagram, musik, pertunjukan, atau arsitektur.<sup>17</sup> Karya seni berfungsi sebagai suatu simbol atau tanda atau seperangkat simbol. Oleh karena sebagai simbol, maka karya seni menunjuk sesuatu dan apa yang dirujuk adalah referen. Referen adalah hubungan dari "suatu istilah atau tanda atau simbol dengan

*Karya seni berfungsi sebagai suatu simbol atau tanda atau seperangkat simbol. Oleh karena sebagai simbol, maka karya seni menunjuk sesuatu dan apa yang dirujuk adalah referen.*

<sup>13</sup> Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd ed., Chicago, University of Chicago Press, (1970: 175).

<sup>14</sup> Patton, M. *Qualitative Evaluation and Research Methods*, Newbury Park, Sage, (1990: 37).

<sup>15</sup> Paul, John. "Art as Weltanschauung: An Overview of Theory in the Sociology of Art", dalam *Electronic Journal of Sociology* (2005: 4).

<sup>16</sup> Bergesen, A. "The Semantic Equation: A Theory of the Social Origins of Art Styles," *Sociological Theory* 2, (1984: 187-221).

<sup>17</sup> Goodman, Nelson and Elgin, C. Z., *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, London: Routledge, 1988, p. 155.

apa yang dirujuknya.”<sup>18</sup> Dalam hal, gambar misalnya, maka suatu gambar yang merupakan upaya menghadirkan suatu objek, maka kehadiran semacam itu tentulah menyimbolkan, mewakili, atau merujuk pada sesuatu.<sup>19</sup> Menurut Goodman, semua fungsi simbol dapat dikembalikan lagi kepada “referen” dalam pengertian dasarnya adalah ‘yang mewakili’.<sup>20</sup>

Danto, yang juga filsuf itu, juga berpandangan lain terhadap seni. Baginya, seni sebagai efek retorik dari seorang seniman yang memperlakukan hal riil secara metaforik.<sup>21</sup> Karya seni, dengan demikian, memiliki apa yang disebutnya sebagai ‘aboutness’ atau memiliki ‘karakter semantik’.

Sementara bagi kaum pragmatis, karya seni, dan tentu saja seni, harus dipahami sebagai: 1) bagian dari dunia nyata, yakni munculnya konstruk kultural yang dibentuk secara material; 2) merujuk pada atau merepresentasikan realitas; 3) refleksi, yakni digunakan untuk mengintervensi issue realisme dengan merepresentasikan kemanusiaan dan memahami dunia nyata.<sup>22</sup>

Pandangan-pandangan atau *world-view* itu menunjukkan betapa satu dan lain orang berbeda-beda, demikian juga dari waktu satu ke waktu lainnya, dan dari disiplin satu ke disiplin lainnya. Oleh karena itu pandangan atau *world-view* adalah masalah keyakinan dan preferensi. Keyakinan dan preferensi itu didasari oleh perspektif dan asumsi dalam memandang realitas dunia sosial. Burrell menyadari akan hal itu dan oleh karenanya ia menyatakan bahwa di dalam paradigma tertentu akan tampak bagaimana dunia itu dipandang secara khusus pula.<sup>23</sup>

#### C. Rona-rona “Paradigma” Kriya

Untuk menjadi manusia maka haruslah menjadi interpreter pengalaman, demikian dinyatakan Heidegger, karena interpretasi itu bukan aktivitas yang terisolasi, melainkan sebagai struktur dasar pengalaman.<sup>24</sup> Dan dalam kepentingan ini, interpretasi terhadap kriya di satu sisi dan interpretasi terhadap metodologi

*Pandangan-pandangan atau world-view itu menunjukkan betapa satu dan lain orang berbeda-beda, demikian juga dari waktu satu ke waktu lainnya, dan dari disiplin satu ke disiplin lainnya. Oleh karena itu pandangan atau world-view adalah masalah keyakinan dan preferensi.*

<sup>18</sup> Goodman, Nelson. *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Massachuset: Harvard University Press, 1984, p. 55.

<sup>19</sup> Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976, p. 5.

<sup>20</sup> Goodman, Nelson. *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Massachuset: Harvard University Press, 1984, p. 55.

<sup>21</sup> Danto, A. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA (1981: 374).

<sup>22</sup> Rhiiström, S (2000). ‘Pragmatism, Art, and the Real World’, dalam *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, Vol. 1: 1. (April 2002: 4).

<sup>23</sup> Burrell, Gibson and Gareth Morgan. *Sociological Paradigms and Organizational Analysis: Elements of The Sociology of Corporate Life*, London, Heinemann, (1979: 24).

<sup>24</sup> Moustakas, Clark. *Phenomenological Research Methods*. Thousand Oaks, Ca.: Sage Publications, (1994: 10).

penciptaan seni di sisi lain digunakan sebagai pijakan dalam pembahasannya.

Hingga saat ini definisi<sup>25</sup> kriya masih menjadi perbincangan yang belum jelas juntrung akhirnya. Ketidajuntrungan itu disebabkan oleh ragam basis pemikiran yang difondasikan. Basis filosofis yang diajukan Collingwood misalnya bahwa: 1) kriya selalu membedakan antara sarana dan hasil, masing-masing (baik sarana maupun hasil) itu dapat dirasakan secara jernih sebagai sesuatu yang berbeda dari yang lain tetapi saling berkait; 2) kriya melibatkan perbedaan antara perencanaan dengan pelaksanaan (semakin tepat dengan desain semakin baik); 3) sarana dan hasil berkait dalam satu alur yakni dalam proses perencanaan; tetapi dengan cara yang bertentangan dalam proses eksekusi (dalam perencanaan, hasil mendahului sarana dan dalam pelaksanaan, sarana mendahului hasil); 4) terdapat perbedaan antara bahan mentah dengan produk akhir atau artefak; 5) terdapat perbedaan antara bentuk dan materi (kriya adalah transformasi dari bahan mentah menjadi produk akhir); 6) terdapat hubungan hirarkis antara berbagai kriya. Hirarki itu adalah bahwa: a) bahan mentah dari kriya yang satu merupakan produk akhir dari kriya yang lain; b) hasil akhir kriya yang satu menghasilkan peralatan yang digunakan sebagai sarana bagi kriya lain; dan c) beberapa keahlian bekerja secara bersama (*in concert*) dalam menghasilkan produk akhir.<sup>26</sup> Dasar pemikiran yang diyakini Collingwood ini pada akhirnya bermuara pada perbedaan yang tajam antara aktivitas seni dengan aktivitas kriya. Kriya dalam benak Collingwood adalah "daya untuk menghasilkan sesuatu melalui sarana yang dikendalikan secara sadar dan tindakan terarah yang produknya sudah terbayangkan sebelumnya".<sup>27</sup> Suatu pandangan yang sangat konservatif, reduksionis, formalistik, dan analitis. Berbeda dengan pandangan kritis Hickman, yang dipengaruhi oleh filsafat Heidegger, menggambarkan produksi karya seni atau kriya sebagai berikut.

"...dalam setiap produksi artefak yang berhasil, sarana dan hasil pada hakekatnya saling berpenetrasi. Setiap proses membebaskan seni (memisahkan hasil dari sarana) membuktikan bahwa perbedaan antar sarana dan hasil sangatlah analitis, formal, bukannya bersifat material dan

*Kriya dalam benak Collingwood adalah "daya untuk menghasilkan sesuatu melalui sarana yang dikendalikan secara sadar dan tindakan terarah yang produknya sudah terbayangkan sebelumnya".*

<sup>25</sup> Sebagai penjelasan atau pengertian tentang sesuatu hal, maka definisi sesungguhnya juga merefleksikan pandangan-pandangan tertentu dari seseorang. Jadi, definisi tidak hanya sekadar pemaknaan terhadap apa yang dilabelkan padanya, akan tetapi juga tersirat di dalamnya pandangan (*world-view*) seseorang terhadapnya.

<sup>26</sup> Collingwood, R.G. *The Principles of Art*, New York: Oxford University Press, (1958: 15).

<sup>27</sup> Greenhalgh, Paul. "The History of Craft", dalam Peter Dörner, *The Culture of Craft*, Manchester and New York: Manchester University Press (1997: 44).

*Basis filosofis yang dikumandangkan Collingwood tersebut juga kiranya yang diyakini oleh Soedarso sp, dengan menempatkan kriya tidak perlu berpetualang di medan ekspresi.*

kronologis.<sup>28</sup>

Basis filosofis yang dikumandangkan Collingwood tersebut juga kiranya yang diyakini oleh Soedarso sp, dengan menempatkan kriya tidak perlu berpetualang di medan ekspresi. Baginya, kriya ditakdirkan dengan mandat fungsional praktis atau paling banter menjadi elemen dekorasi, karena saking bagusnya maka sayang kalau diperah, atau dengan meminjam istilah Huch, dianiaya<sup>29</sup> fungsi praktisnya. Kriya itu tidak perlu mencari-cari yang namanya ekspresi. Terma ekspresi harus dijauhkan dari pemikiran, wacana, dan praktik dunia kriya (*craft world*). Kriya dicirikan oleh *craftmanship* yang tinggi, indah dan dekoratif, dan fungsional praktis (*utilitarian*).<sup>30</sup> Dimensi terakhir itulah yang dipredikatkan Soedarso sp terhadap karya kriya yang kini marak dilakukan oleh kreator kriya akademis, kriya studio (*studio craft*), sebagai menghinlagnkan makna kriya yang sesungguhnya. Sebuah pandangan yang sangat Platonik. Akanlah terjadi sebuah disfungsi etis, demikian kata Plato,<sup>31</sup> jikalau para kriyawan itu menjadi kreatif. Kriyawan, bagi Plato, haruslah berkonsentrasi pada reproduksi simbol-simbol atau tanda-tanda bukan menginovasinya.<sup>32</sup> Implikasi dari asumsi filosofis yang berbasis teori teknis ini tidak urung mengecewakan banyak kreator kriya, khususnya dari kriya studio, yang berkeyakinan bahwa kriya juga seni yang tidak haram menyandang ekspresi.

Berbeda dengan Imam Buchori, tetapi juga tidak kalah nelangsanya, adalah konsepsinya terhadap kriya yang diyakini berada di medan antara, yakni seni dan desain. Kriya berada

<sup>28</sup> Hickman, L.A. *John Dewey's Pragmatic Technology*, The Indiana Series in the Philosophy of Technology, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. (1990:73).

<sup>29</sup> Huch, Kevin A. "Theoretical Headwaters of the Craft Arts", in <http://www.erols.com/mh/huch/mudsinger.html>. (12September 2007)

<sup>30</sup> Soedarso sp, *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi dan Kegunaan Seni*, Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta, (2006: 63-64, 104-114). Bandingkan dengan Dormer, bahwa fungsi dan utilitas sebagai inti karya kriya sesungguhnya terjadi dalam periode sebelum Revolusi Industri. Dormer, Peter. *The Art of The Maker: Skill and its Meaning in Art, Craft and Design*. London: Thames and Hudson. (1994: 38). Dalam kaitan itu premis untuk menolak hasrat (

interest) kegunaan praktis dalam seni adalah palsu sama sekali. Haruslah dipahami bahwa seni selalu memiliki akar kegunaan praktis (*utilitarian roots*) dan objek yang disebut seni murni tidak pernah dapat memisahkan diri dari aspek kegunaan atau fungsi langsung hingga di zaman modern ini sekalipun. Sejarah telah dipenuhi dengan objek seni yang memiliki properti kegunaan praktis tetapi toh tidak mengendala bagi keberhasilan estetikanya.

[Huch, Kevin A. "Theoretical Headwaters of the Craft Arts", in <http://www.erols.com/mh/huch/mudsinger.html>. (12September 2007)].

<sup>31</sup> Sangat kontras dengan Aristoteles yang menyatakan bahwa bagus tidaknya (*goodness*) sebuah objek justru terletak pada performansi fungsinya. Fenner, David E. W. "Production Theories and Artistic Value", dalam <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=265> (15 Nopember 2007)



di antara polar seni dan polar desain. Sebuah konsepsi yang memang tidak advokatif tetapi juga tidak jernih sama sekali. Babarasi kriya dalam pandangan Buchori berkarakter *intimacy* (antara material, metode, dan lingkungan alam), *traditionality* (karena berada di lingkungan masyarakat desa), *vernacular*, *dexterity* (keterampilan menggunakan tangan), *craftmanship* (keterampilan kerja, ngrawit/rumit), *virtuosity*, dan *utilitarian*.

SP Gustami yang mencoba mendefinisikan kriya dengan atribut adiluhung, selain *craftmanship*, karena kandungan filosofis juga belum mengarah ke tataran yang lebih fundamental. Dinyatakannya bahwa kriya lebih berbasis pada budaya keraton (*polite society*) dan kerajinan berbasis pada budaya pedesaan (*rural society*). Kriya adalah karya yang halus, ngremit, filosofis, dan tuntas (*high culture*) dan kerajinan adalah karya yang kasar, vulgar (*low culture*). Selanjutnya ia mengkonsepsikan kriya sebagai senyawa (luluhan) dari seni dan desain. Kriya tidak berada di antara seni dan desain, tetapi kesatuan dari padanya.

Kusnadi mendefinisikan kriya tidak hanya dari sifat rajin semata. Karena hal itu tidaklah cukup, tetapi juga kemahiran (*craftmanship*). Kemahiran itu tercermin melalui penguasaan alat dan bahan. Lebih lanjut dinyatakan kalau kemahiran itu mesti tidak hanya untuk membuat produk-produk yang tradisional, tetapi juga produk-produk yang baru. Ia kemudian membedakan antara *master craftman* dengan *artist craftman*. Yang pertama ditengarai oleh kepiawaian tekniknya dan yang kedua dicirikan oleh daya kreatif sebagai penggerakannya.

Dari beberapa cuplikan di atas, maka dapat ditarik garis lurus kiranya bahwa paham yang dianut lebih berdimensi positifistik. Dan atas dasar itu pula secara ontologis, memandang sifat dari realitas dunia sosial kriya itu semata-mata yang riil dan yang eksternal bagi individu. Artinya, individu atau kreator kriya bukanlah pemiliknya. Metodologi nomotetik semacam ini memahami bahwa individu-individu hanyalah sebagai produk dari lingkungannya.<sup>23</sup> Inilah yang digunakan untuk menampik realitas jamak, realitas yang sudah, sedang, dan akan terjadi di bidang kriya.

Implikasi dari ontologi di atas adalah tataran

*SP Gustami yang mencoba mendefinisikan kriya dengan atribut adiluhung, selain craftmanship, karena kandungan filosofis juga belum mengarah ke tataran yang lebih fundamental.*

<sup>22</sup> Brown, N.C.M. "Theorising the Craft: New Tricks of the Trades", dalam Rowley, Sue., Ed. *Craft and Contemporary Theory*, NSW: Allen & Unwin, (1997: 12).

<sup>23</sup> Yang riil, eksternal, dan menempatkan individu sebagai produk dari lingkungan menjadi semakin jelas sebagai world-view dalam mengkonsepsikan kriya. Artinya, realitas socio-historik masa lalu masih digunakan sebagai pijakan dalam mendefinisikan realitas kriya masa kini, yakni dengan karakter tradisional, kegunaan praktis, dan paling banter menjadi benda-benda dekoratif. Menegasikan individu-individu, kreator-kreator kriya dalam memandang dunia kriya (*craft world*). Argumentasi yang dibangun lebih bernuansa platonian dan coolingwoodian.

epistemologisnya, yakni menunjuk pada sifat mengetahui dan bagaimana mengkonstruksi pengetahuan tentang kriya. Kaum positivistik meyakini bahwa objektif yang sejati hanyalah dapat dicapai manakala ada jarak, independensi, antara yang mengetahui (pengamat) dengan yang diketahui (amatan). Untuk memahami keseluruhan haruslah mengkaji bagian-perbagiannya, dan berusaha menemukan keteraturan dan hubungan sebab akibat, serta memprediksi dunia sosial. Konstruksi kriya bagi kaum semacam ini menegaskan individu-individu atau kreator-kreator kriya dalam menciptakan dan menginterpretasikan dunianya.

Pertanyaan metodologisnya adalah dalam paradigma apa, dalam perspektif apa, dan dengan menggunakan metode apa definisi kriya itu dibangun? Dan adakah tawaran lain yang akomodatif, aspiratif, dan kritis yang dapat dipedomani dalam pluralitas fenomena ini? Paradigma semacam seperti terurai di atas yang positivistik itulah barangkali, untuk tidak mengatakan kata kunci satu-satunya, yang menampik adanya upaya individu untuk menginterpretasikan dunia kriya (*craft world*). Berbeda dengan pandangan kaum nominalis (anti-positivistik) yang meyakini bahwa realitas melalui nama-nama, label-label, atau konsep-konsep yang digunakan untuk mengkonstruksikan realitas. Individu-individulah yang menciptakan dunia sosial itu dan oleh karena itu realitas adalah jamak (*multiple realities*) adanya.

Paham kedua ini, secara epistemologi, berkeyakinan bahwa antara yang mengetahui (*the knower*) dan yang diketahui (*the known*) bersifat interdependensi dan oleh karena itu bersifat subjektif. Bagi kaum ini, dunia sosial hanya dapat dipahami dengan menumpukan diri pada kerangka referensi dari partisipan dalam bertindak/ berperilaku. Dalam kaitan ini, adalah kerangka referensi kreator-kreator kriya tentunya. Tidak seperti kaum realis/positivistik, kaum nominalis (anti-positivistik) kisanan pertanyaan tentang nilai didasarkan atas asumsi bahwa individu-individulah yang menciptakan lingkungannya, bukan sebaliknya. Dunia sosial atau seni kriya mestinya dipahami melalui tercapainya pengetahuan langsung (*first hand knowledge*) dari para subjeknya. Sekali lagi, paham ideografis ini menempatkan individu-individu sebagai sentrum dalam menciptakan dan menginterpretasikan dunianya secara khusus.<sup>34</sup>

Sejalan dengan pemikiran kaum nominalis tersebut, maka perlu dibangun sebuah interdependensi antara *the knower* (dalam hal ini ilmuwan, kritikus, peneliti, akademisi, kurator, dan sejenisnya) dengan *the known* (apa yang dikonsepsikan pelaku/kreator kriya). Dunia kriya mestinya dipahami dengan

*Dunia sosial atau seni kriya mestinya dipahami melalui tercapainya pengetahuan langsung (first hand knowledge) dari para subjeknya.*

<sup>34</sup> Putnam, L. "The Interpretative Perspective: An Alternative to Functionalism", in L. Putnam, and M. Paganowsky (Eds.), *Communication and Organizations*. Beverly Hills, CA: Sage. (1983: 41).

kerangka referensi para kreator kriya dalam berkesenian. Dan oleh karena itu haruslah diyakini bahwa para kreator kriya itulah yang menciptakan dan memaknakan dunia kriya (*craft world*). Dunia kriya mestinya dipahami melalui pengetahuan langsung dari para kreator-kreatornya. Itu artinya, haruslah ada kearifan untuk mengakomodasi praktik kreasi kriya sesuai dengan apa yang dikonsepsikan dan diwacanakan oleh kreator-kreator kriya. Sekat dan barikade untuk menghentikan laju praktik kreatif, petualangan imaji, dan perburuan ekspresi mesti dipandang bukan aral yang melintangi praksis dan wacana kriya. Sebuah advokasi yang dilantangkan Hluch adalah menarik dalam hal ini, yakni jikalau dunia seni murni menyatakan kemurnian ekspresi diterima, maka tanggungjawab masalah fungsi haruslah disingkirkan dari kriya.<sup>35</sup>

Dan oleh karena itu secara epistemologis, kriya mesti tidak hanya mencakup realitas objek yang indah, yang dekoratif, yang dibuat dengan *skilfull* (tetapi juga yang *de-skilling*), dengan *craftmanship* (kemahiran), dengan *dexterity* (keterampilan), dengan *workmanship* (pengerjaan), dan dengan *traditionality* semata. Akan tetapi juga berkait dengan bakat, keserasian, *dexterity*, kearifan, imajinasi, intuisi, intelegensi, sensualitas, daya temu (*inventiveness*), dan keberanian. Kualitas-kualitas itulah yang diinvestasikan ke dalam capaian luar biasa dari kriya, demikian dinyatakan Sue Rowley.<sup>36</sup>

Apabila sosio-historis, praktik kriya berada di lingkungan masyarakat desa yang tradisional (*folk/rural craft*), maka hal itu tidak perlu menjadi instrumen pensahih untuk tetap berkuat dalam tradisionalitas yang sempit apalagi vulgar. Tradisi haruslah ditempatkan sebagai referensi dan semangat untuk menemukan kesejatian diri (*self-referential*). Keterampilan itu tidak bersifat bawaan (*in born ability*) melainkan dipelajari, ditekuni, dan diasah berkelanjutan. Tetapi kriya bukanlah pencapaian keterampilan atau kemahiran semata untuk menjadi *master craftman*, akan tetapi juga dapat menggapai *artist craftman*, *craftist*. Melalui lembaga-lembaga pendidikan, kreator kriya akademis (*studio craft*) haruslah tegar dengan pendiriannya. Tidak perlu takut bereksperimen, berkolaborasi, dan berekspresi. Ketakutan adanya tabrakan dengan disiplin lain, seperti lukis atau patung, hanyalah mitos. Mitologi kriya dalam kerangkeng fungsional praktis, dekoratif, *unexpressive*, dan sejenisnya harus didemitologikan, harus didekonstruksikan.

Kreator kriya (*craft artists*) harus memerdekakan dirinya dari jaket-ketat estetika seni murni yang menolak keindahan

Apabila sosio-historis, praktik kriya berada di lingkungan masyarakat desa yang tradisional (*folk/rural craft*), maka hal itu tidak perlu menjadi instrumen pensahih untuk tetap berkuat dalam tradisionalitas yang sempit apalagi vulgar.

<sup>35</sup> [Hluch, Kevin A. "Theoretical Headwaters of the Craft Arts", in <http://www.erols.com/mhluch/mudslinger.html>. (12 September 2007)].

<sup>36</sup> Rowley, Sue., Ed. *Craft and Contemporary Theory*, NSW: Allen & Unwin, (1997: xiv)

*Kriya mestinya tidak dilemarikan atau dilacikan dalam kotak-kotak materialitas dan teknikalitas yang dangkal, melainkan pada substansialitasnya.*

tangan, tradisi, relevansi, dan fungsi. Kini, kreator kriya harus membangun kembali mata air yang jernih dari sebuah seni di mana konsep-konsep itu berasal mula dari kehidupan sehari-hari dan pengalaman manusia secara umum dan tidak meracukan nilai dan mutu dengan ekonomi semata. Legitimasi kesalahan dari aspek berbisa budaya seni murni ini, sayangnya bagi kreator kriya, walau tidak semua, masih sekadar lampiran semata.<sup>27</sup>

Kriya mestinya tidak dilemarikan atau dilacikan dalam kotak-kotak materialitas dan teknikalitas yang dangkal, melainkan pada substansialitasnya. Kriya mencakup: topeng, keris, wayang (tatah sunggung dan wayang beber), batik, keramik, tenun, mebel, furniture, perhiasan, suvenir, benda-benda hias/dekoratif/ornamentik, benda-benda ekspresif, benda-benda *self-referential*, dan lain-lain. Topeng, keris, wayang, batik, keramik, tenun, mebel, furniture, topeng, perhiasan, suvenir, benda-benda hias/dekoratif/ornamentik, dan lain-lain itu harus tidak dimaknakan sebagai objek mati, tetapi direinterpretasi dalam semangat kreatif kriya. *Cultural heritage* itu bukan hanya diawetkan dalam kerangka otentisitas yang *archaic, ethnic, dan historic*, melainkan dalam semangat *inventiveness, novelty, expresiveness* yang merepresentasikan semangat zaman. Kriya mencakup benda-benda yang fungsional praktis, representatif, figuratif, dan yang *self-referential*. Kriya juga mencakup: benda-benda dua dimensi dan benda-benda tiga dimensi.

Barangkali tumpuan untuk kepentingan ini kita sandarkan pada konsepsi Peter Dormer.<sup>28</sup> Secara ringkas dapat dikemukakan bahwa kriya, bagi Dormer, dapat mencakup empat ranah, yakni: fungsional, representatif, figuratif, dan referensi-diri. Kriya fungsional dirancang untuk kegunaan praktis. Kriya representatif adalah semua jenis objek kriya yang ditujukan sebagai dekorasi. Kriya figuratif mencakup semua bentuk figur, binatang, dan alam baik dua maupun tiga dimensi. Sementara kriya referensi-diri mencakup objek seni yang maknanya memerlukan elaborasi lebih jauh lagi. Jadi, yang dimaksud kriya referensi-diri adalah selain dari kriya fungsional, figuratif, dan representatif.<sup>29</sup>

Apakah cakupan kriya yang diajukan Dormer itu relevan dengan realitas praktik dan wacana kriya di Indonesia? Apabila definisi kriya fungsional itu dimaknakan sebagai benda-benda yang dirancang untuk kegunaan praktis, maka realitas semacam

<sup>27</sup> Huch, Kevin A. "Theoretical Headwaters of the Craft Arts", in <http://www.erols.com/mh/huch/muddinger.html>. (12 September 2007)

<sup>28</sup> Peter Dormer adalah salah seorang pemikir kriya kontemporer.

<sup>29</sup> Dormer, Peter. *The Art of The Maker: Skill and its Meaning in Art, Craft and Design*. London: Thames and Hudsons. (1994: 37).

itu tidak terlalu sulit didapatkan pada berbagai produk yang dihasilkan oleh para pelaku kriya, tidak terkecuali kriyawan studio (*studio craft*). Apabila kriya representatif diartikan sebagai objek kriya yang ditujukan sebagai dekorasi, maka hal itu juga tidak sulit didapati. Oleh karena kalau kriya pada ranah yang pertama tidak difungsikan sebagaimana dimaksudkan semula, maka ia sudah dapat masuk dalam kategori ini. Demikian juga untuk objek-objek yang memang dimaksudkan untuk kepentingan dekoratif. Apabila kriya figuratif tercakup di dalamnya adalah bentuk-bentuk figur, binatang, dan alam baik dua maupun tiga dimensi, maka evidensinya dapat dengan mudah diperoleh di berbagai tempat, dan di berbagai rentang waktu. Barangkali yang terakhir, yakni, kriya referensi-diri, yang diniatkan sebagai medan ekspresi simbolik, inilah yang masih tetap menjadi agenda perbincangan wacana kriya. Pada tataran praksis kriya referensi-diri ini telah menjadi *interest* dan praktik para kreator kriya akademik semenjak lembaga pendidikan di Indonesia menyelenggarakan bidang ini. Tetapi hingga kini, resistensi itu masih sangat kentara, baik melalui lisan maupun tulisan. Ekspresi<sup>40</sup>, misalnya, bagi kritikus, pemerhati seni, pengamat seni, dan penulis seni Indonesia, adalah instrumen eliminasi paling vulgar untuk menampik praktik dunia kriya yang dilakukan oleh kreator kriya studio (*studio craft*).

Empat kategori inilah barangkali yang dapat digunakan, untuk sementara, membicarakan kriya dan selanjutnya untuk mendiskusikan metodologi penciptaannya. Dan atas dasar itulah pembincangan tentang penciptaan kriya perlu diformulasikan metodologinya.

Apabila paradigma itu ditarik ke dalam medan praktik kriya, maka semua itu terpulang kepada kreator kriya itu sendiri, bagaimana ia memahami, memaknai, mengkonseptualisasikan, menginterpretasikan, dan juga bagaimana ia mengekspresikan dunianya. Ia dapat memposisikan diri sebagai semiotisi, simbolisi, historisi, hermeneutisi, estetisi, desainer (*designer-maker*), komposer, dekorator, sosiolog, antropolog, psikolog, konservator, preservator, fenomenolog, dan lain-lain. Dan oleh karena itu, ia dapat memposisikan karyanya sebagai tanda, simbol, artefak, produk, hiasan, ekspresi emosi, dan lain-lain. Yang penting lebih penting dari itu semua adalah konsistensi dengan paradigma yang diyakini, perspektif yang digunakan

*Apabila kriya figuratif tercakup di dalamnya adalah bentuk-bentuk figur, binatang, dan alam baik dua maupun tiga dimensi, maka evidensinya dapat dengan mudah diperoleh di berbagai tempat, dan di berbagai rentang waktu.*

<sup>40</sup> Mengingat kalau definisi ekspresi itu, makna dan peryaratannya, sebagaimana dikonsepsikan oleh kaum ekspresionis (*isme*), maka dapat dipastikan tidak ada karya yang dapat menyandang ekspresi kecuali karya-karya dari kaum dalam *isme* tersebut. Akan tetapi kalau saja ekspresi dimaknakan sebagai pengungkapan, pengejawantahan gagasan yang bermuara pada penyampaian/ komunikasi/ pembahasan imaji-imaji visual maka menjadi hal universal dan lumrah adanya. Ekspresi, dengan demikian, merupakan transformasi ideasional (*emosi*) ke dalam bahasa visual yang mentransmisikan imaji-imaji kreatornya.

untuk membidik, dan prosedur kreasi artistik yang dilakoninya.

### C. Sekilas tentang Fenomenologi

Fenomenologi, baik sebagai filsafat maupun metode, telah mengalami perkembangan dan modifikasi. Edmund Husserl dengan fenomenologi transendental/reduksionisnya, yang selanjutnya direaksi oleh Martin Heidegger dan Hans Georg Gadamer dengan fenomenologi hermeneutik, dan Maurice Merleau-Ponty dengan fenomenologi perseptual.<sup>41</sup> Akan tetapi semua genre pendekatan itu sama-sama berburu untuk memahami pengalaman manusia dan memahami fenomena.<sup>42</sup>

Gagasan sentral dari fenomenologi terletak pada hubungan manusia dan dunia yang tidak terpisahkan (being in the world/person in the world).

Gagasan sentral dari fenomenologi terletak pada hubungan manusia dan dunia yang tidak terpisahkan (*being in the world/person in the world*). Pengalaman dan kesadaran manusia meniscayakan keterlibatan aspek-aspek dunia seperti objek yang secara timbal-balik berkait dengan makna pengalaman dan kesadaran. Berbasis pada asumsi tersebut, maka fenomenologi adalah studi interpretif terhadap pengalaman manusia (*life-world / life experience*). Sebagai produk intelektual dari tradisi filsafat kontinental, yang berkembang semenjak awal abad ke 20, khususnya Husserl, Heidegger, dan Merleau-Ponty, fenomenologi diorientasikan untuk mengkaji dan menjelaskan situasi, peristiwa, makna, dan pengalaman manusia "sebagaimana yang terjadi dalam kehidupan sehari-hari".<sup>43</sup> Tujuannya adalah untuk mendeskripsikan pengalaman hidup manusia sebagaimana yang dialaminya. Patton mengaitkan fenomenologi, baik basis teoretik maupun orientasinya seperti halnya etnografi, telaah heuristik, etnometodologi, interaksi simbolik, dan psikologi lingkungan.<sup>44</sup> Lebih lanjut Patton menandakan bahwa semua perspektif itu menghadirkan variasi teori berdasar (*grounded*

<sup>41</sup> Secara ringkas perbedaan di antaranya adalah bahwa Husserl lebih berbasis pada logika positivistik dengan karakter reduksionis/deskriptif/transendental dengan menempatkan pengalaman individu tidak ada sangkut pautnya dengan kebudayaan, sosial, dan historis. Sebaliknya Heidegger mengembangkan fenomenologi hermeneutik dengan mengungkap gagasan baru bahwa manusia adalah semesta historis sebagaimana yang dirujuknya dari Dilthey yang lebih memfokus pada dimensi refleksi dan eksistensial. Diri seseorang, ruang, waktu membentuk dan mengait dengan lainnya. Sementara itu Merleau-Ponty lebih berdimensi perseptual. Tetapi sebagai pendekatan sama-sama berusaha untuk memahami pengalaman manusia dan untuk memahami fenomena. [Crotty, M. *The Foundations of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process*. St. Leonards: Allen & Unwin, (1998: 103)]

<sup>42</sup> Crotty, Michael. *The Foundations of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process*. St. Leonards: Allen & Unwin, (1998: 103).

<sup>43</sup> von Eckartsberg, R. "Introducing Existential-Phenomenological Psychology". dalam R. Valle (Ed.), *Phenomenological Inquiry in Psychology*. (pp. 3-20). New York: Plenum, (1968a: 3).

<sup>44</sup> Patton, M. Q. *Qualitative Evaluation and Research Methods*, 2nd ed. Newbury Park, CA: Sage, (1990: 86-91).

*theory*), dengan kata lain perspektif-perspektif tersebut mengasumsikan "metode yang digunakan peneliti beralas pada dunia empirik".<sup>45</sup>

Pendekatan perspektif ini bersifat induktif, berbeda dengan teori yang dilahirkan melalui logika deduktif. Studi fenomenologi bermula dari pribadi<sup>46</sup> atau kelompok dalam ruang dan waktu dengan menggunakan contoh tertentu sebagai dasar identifikasi yang lebih mendalam, pola-pola, struktur, dan makna yang lebih dapat digeneralisasi (baca: *transferability*). Fenomenologi juga mengkaji jenis-jenis simbol dan memahami makna yang ada tentang cara hidup dan pengalaman dari suatu kelompok masyarakat tertentu, dengan lebih menekankan pada makna secara lebih luas yang mencakup dimensi tubuh, rohani, intuisi, emosi, dan dimensi transpersonal.

Penelitian fenomenologi berusaha memahami dengan mendeskripsikan pengalaman hidup melalui berbagai metode seperti: wawancara, diskusi, dan pengamatan terlibat. Dengan harapan dapat mendeskripsikan pengalaman secara kaya, menjadi semakin mungkin (*trustworthiness*)<sup>47</sup> terhadap makna-makna yang dilekatkan pada pengalaman pribadi. Peran utama peneliti adalah untuk membantu pribadi menggali pengalamannya, menginterpretasi, mengidentifikasi tema-tema sentral/inti dan esensi dengan bahan yang dihimpun melalui penerapan metode fenomenologi.<sup>48</sup>

#### D. Fenomenologi<sup>49</sup> dan Penciptaan Kriya

Untuk mengaplikasikan pendekatan fenomenologi sebagai pendekatan penciptaan kriya, maka perlu dialaskan kepada asumsi pokok fenomenologi itu sendiri. Dalam pendekatan fenomenologi asumsi pokok itu adalah bahwa pribadi dan dunia sebagai bagian hakiki yang intim.<sup>50</sup> Aplikasi pendekatan ini juga

*Penelitian fenomenologi berusaha memahami dengan mendeskripsikan pengalaman hidup melalui berbagai metode seperti: wawancara, diskusi, dan pengamatan terlibat. Dengan harapan dapat mendeskripsikan pengalaman secara kaya, menjadi semakin mungkin (trustworthiness)*

<sup>45</sup> Patton, M. Q. *Qualitative Evaluation and Research Methods*, 2nd ed. Newbury Park, CA: Sage, (1990: 67).

<sup>46</sup> van Manen, M. *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. State University of New York Press, (1990: 6).

<sup>47</sup> Empat kualitas yang berkait dengan tingkat "kebenaran" didirikan dengan deskripsi yang hidup (vividness), akurat (accuracy), kaya (richness), tajam (elegance). [Polkinghorne, D. *Methodology for the Human Sciences*. Albany: SUNY Press (1983: 46)].

<sup>48</sup> Lester, Stan. *An Introduction to Phenomenological Research* (1999 [cited]; available from <http://www.devmts.demon.co.uk/resmethy.htm>. (12 September 2006).

<sup>49</sup> Pendekatan fenomenologi ini diinspirasi oleh David Seamon, seorang geografer fenomenologi yang interest di bidang arsitektur, dalam tulisannya "Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: A Review of the Literature" atau "A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research," dalam S. Wapner, J. Demick, T. Yamamoto, and H. Minami (Eds.), *Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research*. New York: Plenum, (2000: 157-78).

*Perspektif fenomenologi menggambarkan makna secara lebih luas yang mencakup tubuh, rasa, intuisi, emosi, dan dimensi transpersonal.*

didasarkan oleh adanya kesetaraan antara seni dan fenomenologi, sebagaimana dinyatakan Merleau-Ponty, yakni pada "kesamaan jenis perhatian dan kekaguman, tuntutan yang sama bagi kesadaran, keinginan menangkap makna dunia yang sama".<sup>51</sup>

Seperti telah disampaikan di awal bahwa fenomenologi seperti halnya etnografi, telaah heuristik, etnometodologi, interaksi simbolik, psikologi lingkungan yang basis orientasi maupun teorinya bersifat kualitatif dengan hasil dan temuan yang beralas empirik. Penelitian fenomenologi bermula dari situasi dunia nyata dengan menggunakan contoh khusus sebagai dasar untuk mengidentifikasi lebih mendalam, pola yang lebih dapat digeneralisasi, struktur, dan makna. Fenomenologi juga mengkaji tentang jenis-jenis simbol dan pemahaman yang mampu memaknai cara hidup dan pengalaman kelompok orang tertentu maupun masyarakat. Perspektif fenomenologi menggambarkan makna secara lebih luas yang mencakup tubuh, rasa, intuisi, emosi, dan dimensi transpersonal.

Menurut David Seamon aplikabilitas pendekatan fenomenologi dalam desain dan arsitektur didasari oleh hal-hal berikut: 1) bahwa melihat atau mencoba melihat adalah masalah-masalah yang sangat intuitif, spontan yang melibatkan perasaan pun demikian juga pikiran. Dalam konteks seperti itu, fenomenologi dipahami sebagai metode yang mampu menumbuhkan sensibilitas emosional dan intelektualitas, sehingga menghasilkan pemahaman yang lebih menyeluruh dan komprehensif; 2) bahwa oleh karena arsitektur dan desain juga melibatkan proses kesadaran dan penemuan yang teratur, maka pendekatan fenomenologi dapat menjadi salah satu cara menyatakan kembali minat desainer dalam penelitian perilaku-lingkungan (*environment-behavior research*); dan 3) oleh karena itu fenomenologi menawarkan potensi yang mampu memberikan ruang dialog antara desainer dengan ilmuwan sosial guna lebih memperhatikan "esensi pengalaman manusia".<sup>52</sup>

Dalam membahas metodologi penciptaan kriya maka,

<sup>51</sup> Seamon, David. "A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research," in S. Wapner, J. Demick, T. Yamamoto, and H. Mnamani (Eds.), *Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research*, (pp. 157-78), New York: Plenum, 2000.

<sup>52</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London: Routledge, (1962: xxi)

<sup>53</sup> David Seamon adalah seorang geografer fenomenologi yang interest di bidang desain dan arsitektur. "Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: A Review of the Literature" atau "A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research," dalam S. Wapner, J. Demick, T. Yamamoto, and H. Mnamani (Eds.), *Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research*, New York: Plenum, (2000: 157-78).



penting diungkap kembali pernyataan Tony Fry dengan teori kontemporer, yang juga relevan untuk kepentingan ini. Fry memaknai kriya sebagai:

"suatu cara untuk menjadi (*becoming*) dan mengada (*being*) melalui tindakan-tindakan dan konsekuensi-konsekuensi dari suatu cara memproduksi material... kriya sebagai fenomena tekstual dan eksperiensial".<sup>53</sup>

Sebagai fenomena, maka teks, baik dalam bentuk tertulis maupun artistik yang dihasilkan manusia, adalah ekspresi dari sudut pandang kreatornya.<sup>54</sup> Dan kesejatan hidup manusia sebagai semesta historis, demikian dinyatakan Wilhelm Dilthey, adalah karena pergulatannya dengan masyarakat dan kebudayaan. Hubungan-hubungan, sensasi-sensasi, dan perasaan-perasaan yang dilahirkan oleh pengalaman di dunia itulah yang menyumbang pandangan dunianya. Dan melalui gerak, tindakan historis, hukum, karya seni atau sastra itulah pengalaman hidup terdalam manusia yang terekspresikan.<sup>55</sup>

Sejurus dengan itu, maka kriya juga harus dipahami sebagai cara 'mengada' (*being in the world*), yakni kreator kriya memahami/ mengalami dunia dengan aktivitas kriya (berkriya), merekalah yang mengkriyakan dunia. Keyakinan yang didasarkan pada esensialitas kriya yakni:

"... suatu cara menjadi adalah dengan membuat: menjadikan sebuah objek ekspresi yang ditempatkan dalam suatu genre objek yang ada untuk memproklamasikan sesuatu yang lain (*an otherness*) terhadap produk manufaktur (*non-human*): dan menjadikan suatu objek ekspresi yang diciptakan guna mengusung identitas seorang pembuat."<sup>56</sup>

Sejalan dengan pemikiran Seamon dan basis pemikiran Fry tersebut dan Merleau-Ponty dan dengan sedikit modifikasi kiranya pendekatan yang sama dapat diadopsi sebagai pendekatan dalam penciptaan kriya. Modifikasi itu menyangkut asumsi fenomenologis dan metodologis.

Dalam kaitan itu bahwa asumsi fundamental fenomen kriya adalah bahwa: 1) karya kriya adalah produk dari cara menjadi (*becoming*) dan mengada (*being*)<sup>57</sup>; 2) produk dari proses menjadi dan mengada itu terekspresi ke dalam kriya fungsional,

<sup>53</sup> Fry, T. "Green hands Against Dead Knowledge", dalam *Craft in Society: An Anthology of Perspectives*, Ed. Ioannou, N. Freemantle Arts Centre Press, Western Australia. (1992: 257).

<sup>54</sup> Palmer, Richard. "Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer", *Northwestern University Studies in Phenomenology & Existential Philosophy*. Evanston [Ill.]: Northwestern University Press. (1969: 123)

<sup>55</sup> *Ibid.* (1969: 96)

<sup>56</sup> Fry, T. "Green hands Against Dead Knowledge", dalam *Craft in Society: An Anthology of Perspectives*, Ed. Ioannou, N. Freemantle Arts Centre Press, Western Australia. (1992: 257).

<sup>57</sup> Merleau Ponty, M. *The Phenomenology of Perception*. New York: Humanities Press. (1962: xi).

*Sebagai fenomena, maka teks, baik dalam bentuk tertulis maupun artistik yang dihasilkan manusia, adalah ekspresi dari sudut pandang kreatornya.*

Secara ringkas dapat disampaikan bahwa karya seni dan proses berkarya seni adalah produk intensionalitas dan ketidakterpisahan antara kreator kriya dengan dunianya.

kriya representatif/dekoratif, kriya figuratif, dan kriya ekspresif; 3) karya seni dan kreasi seni adalah fenomena eksperiensial; 4) karya kriya (*craft work*) tersebut pada dasarnya adalah ekspresi emosi (*emotion expression*) dan intelegensi (*intelligence*) sebagai kristal pengalaman pergulatan dirinya dengan dunia hidup (*life world*); 5) karya kriya adalah medan dialog pengalaman yang dialami kreator dengan penanggapnya (*reflection*); 6) bahwa kreasi artistik kriya (*craft artistic creativity*) mensicayakan interaksi dengan dunia hidup dan konteks yang mengitarinya, yang mencakup pengetahuan kriya (*craft knowledge*), pengetahuan lokal (*local knowledge*), keterampilan fisik (*technical/practical skill*), keterampilan pengetahuan (*knowledge skill*), karakter lokal (*local character*); 7) interaksi dengan dunia hidup itu memperkaya sensibilitas emosi dan intelektual sehingga membentuk pengalaman hidup (*life experience*); 8) dan intensionalitas dengan dunia hidup itu membentuk dan memperkaya pemahaman dan memahami esensi hidup (*intentionality*). Secara ringkas dapat disampaikan bahwa karya seni dan proses berkarya seni adalah produk intensionalitas dan ketidakterpisahan antara kreator kriya dengan dunianya. Asumsi ini sejalan dengan esensi asumsi fenomenologi dengan fatwanya bahwa pemahaman makna hidup hanya dapat dicapai melalui pengalaman hidup manusia-dunia yang tak terpisahkan.

Sedangkan secara metodologis dapat digambarkan sebagai berikut: 1) bahwa untuk mencapai pemahaman terhadap pengalaman hidup seseorang, maka pengetahuan niscaya dihipunkan dari data secara langsung (*first hand*); 2) bahwa pemilik pengalaman adalah sentral kedudukannya dalam perolehan data; 3) bahwa sentralitas peneliti juga diniscayakan dalam perolehan data tersebut; 4) oleh karena itu dalam penciptaan seni, sentralitas pemilik pengalaman dan sentralitas penghimpun data pengalaman, menjadi tidak terpisahkan; 4) bahwa refleksi sebagai kristal pemahaman pengalaman dilakukan diri kreator sendiri.

Berdasar pemikiran di atas baik menyangkut asumsi teoretik dan metodologis tersebut, maka pendekatan fenomenologi layak dipertimbangkan sebagai pendekatan dalam penciptaan kriya seni.

Selamat mencoba.

Bejen, Karanganyar 25 Nopember 2007

---

DAFTAR PUSTAKA

- Barzun, Jacques. *Science: The Glorious Entertainment*. New York: Harper & Row. 1964.
- Bergesen, A. "The Semantic Equation: A Theory of the Social Origins of Art Styles." *Sociological Theory* 2. 1984.
- Brown, N.C.M. "Theorising the Craft: New Tricks of the Trades", dalam Rowley, Sue., Ed. *Craft and Contemporary Theory*, NSW: Allen & Unwin. 1997.
- Burrell, Gibson and Gareth Morgan. *Sociological Paradigms and Organizational Analysis: Elements of The Sociology of Corporate Life*. London, Heinemann. 1979.
- Coggin, P.A. *Art, Science and Religion*. London: George Harrap & Co. 1962.
- Collingwood, R.G. *The Principles of Art*, New York: Oxford University Press. 1958.
- Crotty, M. *The Foundations of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process*. St Leonards: Allen & Unwin. 1998.
- Danto, A. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981.
- Dorner, Peter. *The Art of The Maker: Skill and its Meaning in Art, Craft and Design*. London: Thames and Hudson. 1994.
- Fenner, David E. W. "Production Theories and Artistic Value", dalam <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=265> (15 Nopember 2007).
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company. 1976.
- \_\_\_\_\_. *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Massachuset: Harvard University Press. 1984.
- Goodman, Nelson and Elgin, C. Z. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, London: Routledge 1988.
- Greenhalgh, Paul. "The History of Craft", dalam Peter Dorner, *The Culture of Craft*. Manchester and New York: Manchester University Press. 1997.
- Hickman, L.A. *John Dewey's Pragmatic Technology*, The Indiana Series in the Philosophy of Technology, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1990.
- Hluch, Kevin A. "Theoretical Headwaters of the Craft Arts", dalam <http://www.erols.com/mhluch/mudslinger.html>, (12 September 2007).
- Howkins, David. "The Creativity of Science," in Brown, H, ed., *Science and the Creative Spirit*. Toronto, Univer-

- city of Toronto Press. 1958.
- Huxley, Aldous. *Literature and Science*. New York: Harper & Row. 1963.
- Jaffe, H. L. C. *19th & 20th Century Painting*. NY: Dell Publishing Company. 1964.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd ed., Chicago, University of Chicago Press. 1970.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Scribners. 1953.
- Lester, Stan. *An Introduction to Phenomenological Research* (1999 [cited]; available from <http://www.devmts.demon.co.uk/resmethy.htm>. (12 September 2006).
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. London: Routledge. 1962.
- Moustakas, Clark. *Phenomenological Research Methods*. Thousand Oaks, Ca.: Sage Publications. 1994.
- Muller, Robert E. *The Science of Art*. New York: The John Day Company. 1967.
- Palmer, Richard. "Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer", Evanston [Ill.] dalam *Phenomenology & Existential Philosophy*. Northwestern University Studies: Northwestern University Press. 1969.
- Patton, M. Q. *Qualitative Evaluation and Research Methods*, 2nd ed. Newbury Park, CA: Sage. 1990.
- Paul, John. "Art as Weltanschauung: An Overview of Theory in the Sociology of Art". dalam *Electronic Journal of Sociology*. 2005.
- Philipp, Frank. *Einstein, His Life and Times*. New York: Knopf. 1947.
- Rhiström, S. (2000). "Pragmatism, Art, and the Real World". dalam *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. Vol. 1: 1. (April 2002)
- Polkinghorne, D. *Methodology for the Human Sciences*. Albany: SUNY Press. 1983.
- Putnam, L. "The Interpretative Perspective: An Alternative to Functionalism", in L. Putnam, and M. Pacanowsky (Eds.), *Communication and Organizations*, Beverly Hills, CA: Sage. 1983.
- Rowley, Sue., Ed. *Craft and Contemporary Theory*. NSW: Allen & Unwin. 1997.
- Soedarso sp. *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi dan Kegunaan Seni*, Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta. 2006.
- Seamon, David. "A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research," in S.

- 
- Wapner, J. Demick, T. Yamamoto, and H Minami (Eds.), *Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research*. New York: Plenum. (2000: 157-78)
- von Eckartsberg, R. "Introducing Existential-Phenomenological Psychology". dalam R. Valle (Ed.), *Phenomenological Inquiry in Psychology*. New York: Plenum. (1998: 3-20).
- van Manen, M. *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. State University of New York Press. 1990.