



ESTETIKA BALI KUNO

Dinamika Seni dan Budaya Masa Pemerintahan
Raja Udayana Sampai Anak Wungsu (989-1077 M)

Anak Agung Gede Rai Remawa
I Kadek Dwi Noorwatha

Pusat Penerbitan LPPM Institut Seni Indonesia Bali

ESTETIKA BALI KUNO

DINAMIKA SENI DAN BUDAYA MASA PEMERINTAHAN
RAJA UDAYANA SAMPAI ANAK WUNGSU (989-1077 M)

Penulis
Anak Agung Gede Rai Remawa
I Kadek Dwi Noorwatha

PUSAT PENERBITAN LPPM INSTITUT SENI INDONESIA BALI
2026

Estetika Bali Kuno: Dinamika Seni dan Budaya Masa Pemerintahan Raja Udayana Sampai Anak Wungsu (989-1077 M)

Denpasar 2026 © UPTD. Monumen Perjuangan Rakyat Bali

Penulis:

Anak Agung Gede Rai Remawa
I Kadek Dwi Noorwatha

Editor:

I Kadek Dwi Noorwatha

Sampul:

I Kadek Dwi Noorwatha

Hak Cipta dilindungi undang-undang. Dilarang memperbanyak atau memindahkan sebagian atau seluruh isi buku ke dalam bentuk apapun, secara elektronis maupun mekanis, termasuk fotokopi, merekam, atau dengan teknik perekaman lainnya, tanpa izin tertulis dari Penerbit. Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta.

Diterbitkan pertama kali oleh:

Pusat Penerbitan LPPM Institut Seni Indonesia Bali
Jl. Nusa Indah, Denpasar, Bali, 80235

Bekerjasama dengan:

UPTD. Monumen Perjuangan Rakyat Bali

E-mail: penerbitan@isi-dps.ac.id

Website: omp.isi-dps.ac.id/index.php/NKMEP

viii+158 hlm, 21 x 29,7 cm
ISBN: 978-623-5560-70-0 (elektronik)



Cetakan Januari 2026

KATA PENGANTAR

Om Swastyastu

Puji syukur kami panjatkan ke hadapan Ida Sang Hyang Widhi Wasa atau Tuhan Yang Maha Esa, karena atas asung kerta wara nugraha-Nya, buku yang berjudul *Estetika Bali Kuno: Dinamika Seni dan Budaya Masa Pemerintahan Raja Udayana Sampai Anak Wungsu (989–1077 M)* ini dapat disusun dan diterbitkan pada tahun 2025. Buku ini dihadirkan sebagai bacaan yang menjembatani dunia akademik dan masyarakat umum dalam memahami kekayaan warisan seni dan budaya Bali Kuno, khususnya pada masa pemerintahan Raja Udayana hingga Anak Wungsu.

Di tengah arus globalisasi yang semakin cepat dan kompleks, keberadaan warisan budaya menghadapi tantangan yang tidak ringan. Perubahan gaya hidup, perkembangan teknologi, dan intensitas pertukaran budaya dunia menuntut cara pandang baru dalam memaknai tradisi. Dalam konteks tersebut, buku ini diharapkan dapat menjadi ruang dialog yang mempertemukan sejarah, nilai budaya, dan kesadaran masa kini, sekaligus menumbuhkan kepedulian terhadap pentingnya pelestarian seni dan kebudayaan sebagai bagian dari cagar budaya bangsa.

Penyajian materi dalam buku ini dirancang dengan pendekatan semi ilmiah agar dapat diakses oleh pembaca dari berbagai latar belakang, tanpa mengurangi kedalaman makna yang terkandung di dalamnya. Melalui narasi yang runut dan mudah dipahami, pembaca diajak mengenali dinamika seni dan kebudayaan Bali Kuno sebagai fondasi penting pembentukan identitas budaya yang tetap relevan di tengah pergaulan global.

Akhir kata, semoga kehadiran buku ini dapat memperkaya wawasan, menumbuhkan rasa memiliki terhadap warisan budaya, serta menginspirasi upaya bersama dalam menjaga, merawat, dan melestarikan seni sebagai kekuatan peradaban.

Sekian dan terima kasih.

Om Shanti Shanti Shanti Om

Januari 2026

Tim Penyusun

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR.....	i
DAFTAR ISI.....	ii
DAFTAR GAMBAR.....	v
DAFTAR TABEL	vi
GLOSSARIUM	vii
BALI KUNO DAN JEJAK PERADABAN	1
A. <i>Bali sebagai Ruang Peradaban</i>	1
B. <i>Zaman Bali Kuno sebagai Masa Pembentukan</i>	2
C. <i>Dinasti Udayana Warmadewa dalam Sejarah Bali</i>	3
D. <i>Seni sebagai Cermin Peradaban</i>	4
E. <i>Warisan yang Tetap Hidup</i>	5
MEMAHAMI SEJARAH KESENIAN BALI KUNO	7
A. <i>Sejarah Seni dan Kesenian</i>	7
B. <i>Seni dan Estetika Hindu-Budha Abad ke-11 di Nusantara</i>	10
MASA PEMERINTAHAN UDAYANA SAMPAI ANAK WUNGSU.....	18
A. <i>Tinggalan Prasasti pada Masa Pemerintahan Udayana (989–1001 M)</i>	18
B. <i>Prasasti Masa Pemerintahan Marakata sampai Anak Wungsu</i>	19
1. Raja Marakata (1022–1025 M)	19
2. Raja Anak Wungsu (1049–1077 M)	20
C. <i>Struktur Pemerintahan</i>	21
D. <i>Ekonomi</i>	23
1. Ekonomi Agraris	23
2. Pertukangan dan Kerajinan Rumah Tangga.....	24
3. Peternakan	25
4. Pasar dan Perdagangan.....	25
5. Komoditas dan Jaringan Produksi	26
6. Sarana Pendukung Ekonomi	26
KESENIAN DI JAMAN UDAYANA SAMPAI ANAK WUNGSU	28
A. <i>Gambaran Umum</i>	28
B. <i>Seni Pertunjukan</i>	31
1. Ragam Seni Pertunjukan	31
a. Tari, Drama, dan Teater	31
b. Seni Gamelan (Karawitan)	33
2. Landasan Estetika Seni Pertunjukan	34
3. Stratifikasi	39
4. Fungsi dan Makna	40
a. Fungsi dan Makna Religius.....	41
b. Fungsi dan Makna Feodal Formal.....	41
c. Fungsi dan Makna Edukasi.....	42
d. Fungsi dan Makna Hiburan	42
C. <i>Seni Rupa</i>	42
a. Seni Relief dan Arsitektur.....	44
b. Seni Arca dan Patung	56
c. Landasan Estetika Seni Rupa	80
PENGARUH GEOPOLITIK ASIA TENGGARA TERHADAP SENI ZAMAN UDAYANA–ANAK WUNGSU	90
A. <i>Geopolitik sebagai Konteks Dinamika Seni dan Landasan Formulasi Estetika</i>	90

B.	<i>Dinamika Geopolitik Kawasan dan Seni pada Masa Udayana–Anak Wungsu</i>	91
C.	<i>Bali dalam Mandala Maritim Asia Tenggara Abad ke-10–11</i>	94
D.	<i>Aliansi Dinasti Bali–Jawa dan Mobilitas Budaya dalam Perkembangan Seni Bali Kuno</i>	95
E.	<i>Posisi Airlangga sebagai Aktor Geopolitik Pascajatuhnya Sriwijaya</i>	97
F.	<i>Kontestasi Otoritas Religius</i>	99
G.	<i>Dampak Geopolitik terhadap Orientasi Estetika dan Praktik Seni</i>	100
1.	1. Penguatan Otonomi Estetika	101
2.	2. Pilihan Material Lokal	101
3.	3. Politik Lanskap Air	102
4.	4. Anonimitas dan Komunalitas Seni	103
H.	<i>Geopolitik sebagai Kondisi, Seni sebagai Respons Kultural</i>	104
FORMULASI ESTETIKA DARI SENI JAMAN UDAYANA-ANAK WUNGSU		106
A.	<i>Estetika sebagai Kerangka Pemahaman Kesenian Masa Lampau</i>	106
B.	<i>Pengertian Estetika dalam Tradisi Barat</i>	107
C.	<i>Pengertian Estetika dalam Tradisi Timur</i>	109
D.	<i>Estetika dan Kesenian dalam Masyarakat Bali Kuno</i>	110
E.	<i>Seni sebagai Praktik Spiritual dan Sosial</i>	112
F.	<i>Seni sebagai Sistem Pengetahuan</i>	114
G.	<i>Pengaruh Estetika India Kuno dalam Seni Bali Kuno</i>	116
1.	1. Latar Kosmologi Hindu–Buddha	116
2.	2. Prinsip Estetika India Kuno dalam Seni Religius	118
3.	3. Proses Lokalisasi Estetika India di Bali Kuno	119
4.	4. Posisi Jawa Kuno sebagai Medium Transmisi Estetika India ke Bali	121
5.	5. Independensi dan Karakterisasi Estetika Bali Kuno	123
H.	<i>Rumusan Estetika Seni Zaman Udayana–Anak Wungsu</i>	125
1.	1 Estetika sebagai Keselarasan Kosmologis yang Dihidupi	125
2.	2 Estetika sebagai Praktik Ritual dan Pengalaman, Bukan Representasi	126
3.	3 Estetika sebagai Integrasi Lanskap, Material, dan Teknologi Lokal	126
4.	4 Estetika sebagai Sistem Pengetahuan dan Pendidikan Kultural	126
5.	5 Estetika sebagai Laku Bhakti dan Etika Komunal	127
6.	6 Sintesis Rumusan Estetika Bali Kuno	127
I.	<i>Dimensi Estetika</i>	128
1.	1. Dari segi material	129
2.	2. Dari segi teknik pembuatan	129
3.	3. Dari segi proporsi	130
4.	4. Dari segi strategi dialog estetik	130
5.	5. Dari segi seni religius	131
J.	<i>Fungsi dan Makna</i>	131
1.	1. Fungsi dan Makna Representatif Simbolik	132
2.	2. Fungsi dan Makna Translatif-Naratif	132
3.	3. Fungsi dan Makna Kontemplatif	133
4.	4. Variasi Fungsi dalam Tradisi Buddhis dan Siwaisme	133
PELESTARIAN DAN CAGAR BUDAYA		135
A.	<i>Refleksi atas Seni dan Peradaban Bali Kuno</i>	135
B.	<i>Cagar Budaya dan Pengembangan ke Masa Kini</i>	136
C.	<i>Rekomendasi Strategis Pelestarian dan Pengembangan</i>	138
1.	1. Pelestarian Berbasis Nilai dan Konteks	139
2.	2. Integrasi ke dalam Pendidikan Seni dan Desain	140
a.	a. Penguatan Materi Teoretis Berbasis Epistemologi Lokal	141
b.	b. Modul Studio Berbasis Prinsip, Bukan Bentuk	141
c.	c. Integrasi Studi Lapangan dan Pembacaan Situs	141

d. Pengembangan Metode Analisis dan Dokumentasi.....	142
e. Penilaian Berbasis Proses dan Etika	142
3. Pengembangan Seni dan Desain Kontemporer Berakar Tradisi	142
a. Industri Desain Berbasis Lanskap dan Konteks Lokal	143
b. Industri Material dan Kriya Berbasis Pengetahuan Lokal.....	143
c. Industri Seni Pertunjukan dan Pengalaman Budaya	144
d. Industri Desain Sosial dan Inovasi Berbasis Komunitas.....	144
e. Ekosistem Industri Kreatif Berbasis Nilai	144
4. Pelibatan Komunitas sebagai Subjek Pelestarian.....	145
5. Pariwisata Budaya yang Beretika	146
<i>D. Estetika sebagai Cara Hidup dan Warisan Peradaban</i>	147
DAFTAR PUSTAKA	152

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1. Teratai dalam Seni India	15
Gambar 2. Site Plan dan Keterangan Foto	45
Gambar 3. Peripih Candi Gunung Kawi	46
Gambar 4. Elemen Pembentuk Proporsi Candi Tebing Gunung Kawi	47
Gambar 5. Kajian Proporsi Candi Gunung Kawi	48
Gambar 6. Detail Kepala Candi	51
Gambar 7. Detail Badan Candi	52
Gambar 8. Detail Kaki dan Teras Candi	52
Gambar 9. Ceruk Pertapaan	53
Gambar 10. Ceruk Pertapaan Geria (Rumah) Pedanda (Pendeta)	54
Gambar 11. Ceruk Pertapaan di Sisi Barat (Grup 4 Candi)	55
Gambar 12. Foto Candi Tebing Kelebutan	56
Gambar 13. Arca Durga Mahisasuramardini	57
Gambar 14. Ikonografi Senjata Pada Arca Durhamahisasuramardini	61
Gambar 15. Gestur Arca Durgamahisuramardhini	66
Gambar 16. Posisi Terompah dan Patung Ganesha tahun 1920an	69
Gambar 17. Foto Terompah dan Patung Ganesha Tahun 1920an	70
Gambar 18. Relief Ramayana pada Panel 9 Candi Siwa-Prambanan	73
Gambar 19. Panel 7, 8 dan 10 yang Menggambarkan Kaki Telanjang	74
Gambar 20. Arca Wisnu Menunggangi Garuda P	78
Gambar 21. Paduka pada Arca India dan Sepasang Paduka Kuno India	79
Gambar 22. Ukuran Satu Tala	84
Gambar 23. Ikonometri India Kuno Menggunakan Satuan Tala	85
Gambar 24. Sutrashtaka, Alat Pengukur India Kuno	86
Gambar 25. Denah Vastu Purusha Menganalogi Tubuh Manusia	87
Gambar 26. Bangunan Tempat Suci sebagai Makhluh Kosmik	88
Gambar 27. Konsep Estetika India Kuno	89

DAFTAR TABEL

Tabel 1. Perbandingan Tari Klasik India dan Bali	36
Tabel 2. Makna Senjata pada Arca Durga Mahisasuramardhini	62
Tabel 3. Korelasi Durgamahisasurawardani Arah Astadikpalaka dan Nawa Sanggaha	64
Tabel 4. Sistem Pengukuran dalam Kitab Silpa Shastra	83
Tabel 5. Ikonometri Hindu berdasarkan Vaikhanasagama.....	84

GLOSSARIUM

Istilah	Pengertian
Airlangga	Raja Jawa Timur abad ke-11, putra Udayana dan Mahendradatta. Aktor penting geopolitik Bali–Jawa pasca runtuhnya Sriwijaya.
Anak Wungsu	Raja Bali Kuno (±1049–1077 M) pada masa konsolidasi politik, religius, dan estetika seni Bali.
Arca	Pahatan figur religius sebagai media darśana dan objek kontemplasi dalam praktik Hindu–Buddha.
Aungan	Terowongan atau saluran air bawah tanah; menunjukkan penguasaan teknologi lanskap Bali Kuno.
Bali Kuno	Periode sejarah Bali pra-Majapahit; dalam buku ini difokuskan pada masa Udayana–Anak Wungsu.
Banua	Wilayah permukiman atau komunitas yang diakui secara administratif dan ritual.
Bhagawanta	Pemuka agama dengan otoritas spiritual dan kosmologis dalam struktur kerajaan.
Bhūmi	Tanah atau wilayah; dalam konteks prasasti sering berkaitan dengan hak guna, pajak, dan status sakral.
Cagar Budaya	Warisan budaya bernilai sejarah, religius, dan kultural yang dilindungi dan dikembangkan secara berkelanjutan.
Candi Tebing	Bangunan suci yang dipahat langsung pada tebing batu, khas Bali Kuno.
Darśana	Praktik religius melihat dan mengalami kehadiran ilahi melalui simbol atau arca.
Dimensi Estetika	Aspek-aspek pembentuk estetika suatu zaman, meliputi material, teknik, proporsi, fungsi, dan makna.
Estetika Bali Kuno	Sistem keindahan berbasis kosmologi, lanskap, ritus, dan etika komunal.
Estetika India Kuno	Prinsip estetika Hindu–Buddha yang diatur dalam teks seperti Śilpaśāstra, Nastya Shastra dll
Geopolitik Mandala	Sistem kekuasaan Asia Tenggara berbasis jaringan relasi, bukan batas teritorial kaku.
Gunung Kawi	Kompleks candi tebing dan ceruk pertapaan di Sungai Pakerisan.
Hyang	Sebutan untuk entitas ilahi atau leluhur yang disucikan.
Ikonografi	Sistem tanda visual religius berupa atribut, pose, dan simbol arca.
Jātaka	Kisah kehidupan Buddha yang digunakan sebagai sumber ajaran moral dan ikonografi.
Lokalisasi Estetika	Proses adaptasi pengaruh luar ke dalam konteks budaya dan alam setempat.
Kadatuan	Pusat kekuasaan atau wilayah kerajaan.
Karāman	Komunitas desa atau kelompok masyarakat yang memiliki kewajiban adat dan ritual.
Ksetra	Wilayah suci atau lahan yang ditetapkan untuk kepentingan keagamaan.
Living Monument	Tinggalan budaya yang masih aktif dalam praktik ritual dan sosial.
Mahendradatta	Permaisuri Udayana dari Jawa Timur; penghubung politik dan budaya Bali–Jawa.
Mpu Kuturan	Pemuka agama utama Bali Kuno yang menata sistem religius dan sosial.

Mudra	Gestur simbolik dalam seni religius Hindu–Buddha.
Otonomi Estetika	Kemampuan budaya mengembangkan ekspresi seni sendiri meski dipengaruhi luar.
Proporsi Kosmik	Sistem ukuran dan perbandingan bentuk yang selaras dengan tatanan semesta.
Śilpaśāstra	Teks India Kuno tentang seni, arsitektur, dan ikonometri religius.
Sima	Tanah perdikan yang dibebaskan dari pajak untuk kepentingan keagamaan atau ritual.
Siwa–Buddha	Tradisi sinkretik yang memadukan Siwaisme dan Buddhisme di Bali Kuno.
Sthāna	Tempat kedudukan dewa atau arca; lokasi sakral yang ditetapkan secara resmi.
Swatantra	Status otonomi atau pembebasan kewajiban tertentu yang diberikan oleh raja.
Undagi	Ahli bangunan dan teknologi tradisional Bali.
Warisan Takbenda	Nilai, pengetahuan, dan praktik budaya yang tidak berwujud fisik.

BALI KUNO DAN JEJAK PERADABAN

A. Bali sebagai Ruang Peradaban

Pulau Bali bukan sekadar ruang geografis, melainkan ruang peradaban yang terbentuk melalui interaksi panjang antara lingkungan alam, aktivitas manusia, dan sistem nilai spiritual. Secara geografis, Bali terletak pada jalur pelayaran kuno yang menghubungkan kawasan Asia Selatan, Asia Tenggara daratan, dan kepulauan Nusantara. Sejak awal milenium pertama Masehi, wilayah ini menjadi bagian dari jaringan perdagangan maritim yang mempertemukan para pedagang, pendeta, perajin, dan pengelana dari berbagai latar budaya. Temuan-temuan arkeologis berupa prasasti, artefak, dan sisa-sisa bangunan suci menunjukkan bahwa Bali telah terlibat aktif dalam dinamika regional sejak abad ke-8 Masehi.

Sumber-sumber tertulis menyebutkan bahwa nama Bali atau *Balidwipa* telah dikenal sekurang-kurangnya sejak abad ke-10 Masehi, sebagaimana tercantum dalam prasasti Kesari Warmadewa bertahun 913 Masehi. Jejak hubungan Bali dengan dunia luar juga tampak dari masuknya pengaruh India melalui sistem kepercayaan Hindu dan Buddha, penggunaan aksara dan bahasa Sanskerta serta Jawa Kuno, serta berkembangnya struktur pemerintahan kerajaan yang terorganisasi. Pengaruh tersebut tidak hadir sebagai tiruan pasif, melainkan diolah dan diserap ke dalam kerangka budaya lokal, membentuk corak kebudayaan Bali yang khas.

Bentang alam dalam lanskap sosial dan spiritual Bali Kuno, tidak dipandang sebagai latar pasif kehidupan manusia, tetapi sebagai entitas hidup yang menyatu dengan tatanan kosmos. Keberadaan gunung, laut, sungai, hutan, dan daratan memiliki makna simbolik dan religius yang mengatur orientasi ruang, tata pemukiman, serta praktik ritual. Kesadaran kosmologis ini tercermin dalam sistem kepercayaan, struktur desa, pembagian ruang suci dan profan, hingga dalam bentuk-bentuk seni dan arsitektur yang berkembang pada masa itu.

Ingatan kolektif tentang Bali sering kali menampilkan citra keindahan seni, harmoni upacara, dan keseimbangan hidup religius. Namun di balik citra tersebut terdapat proses sejarah yang kompleks. Bali pada masa Bali Kuno mengalami dinamika politik melalui pergantian dinasti, konsolidasi kekuasaan kerajaan, serta hubungan

diplomatik dan kekerabatan dengan pusat-pusat kekuasaan di Jawa dan kawasan Nusantara lainnya. Aktivitas ekonomi, terutama pertanian dan perdagangan, membentuk struktur sosial masyarakat, sementara sistem kepercayaan memberi landasan etis dan spiritual bagi kehidupan bersama.

Seni dan kebudayaan Bali Kuno dalam konteks inilah berkembang bukan sebagai unsur dekoratif semata, melainkan sebagai ekspresi menyeluruh dari cara pandang masyarakat terhadap dunia. Tinggalan arkeologis berupa relief, arca, arsitektur suci, seni pertunjukan, dan simbol visual lainnya menjadi media pertemuan antara pengetahuan, kepercayaan, kekuasaan, dan kehidupan sehari-hari. Masa Bali Kuno dengan demikian dapat dipahami sebagai fondasi peradaban yang menopang seluruh perkembangan kebudayaan Bali berikutnya, dari masa klasik hingga masa kini, sekaligus memberi kontribusi penting bagi khazanah peradaban Asia Tenggara.

B. Zaman Bali Kuno sebagai Masa Pembentukan

Periode Bali Kuno merujuk pada rentang waktu panjang antara sekitar abad ke-8 hingga abad ke-13 Masehi, sebelum hadirnya pengaruh besar Majapahit yang membawa perubahan signifikan dalam struktur politik dan budaya Bali. Masa ini merupakan fase pembentukan yang sangat menentukan, ketika dasar-dasar sistem nilai, struktur sosial, tata pemerintahan, serta ekspresi artistik Bali dibangun dan dimatangkan.

Pada masa ini berkembang kerajaan-kerajaan lokal dengan sistem administrasi yang terorganisasi, sebagaimana tercermin dalam berbagai prasasti berbahasa Bali Kuno dan Jawa Kuno. Prasasti-prasasti tersebut merekam keberadaan raja, pejabat kerajaan, pendeta, dan komunitas desa sebagai unsur utama dalam struktur masyarakat. Bersamaan dengan itu, terbentuk pula sistem hukum adat, pembagian wilayah, serta mekanisme pengelolaan sumber daya yang menunjukkan tingkat peradaban yang tinggi dan stabil.

Dinamika sejarah periode Bali Kuno khususnya di bidang kepercayaan dan spiritualitas, menandai integrasi mendalam antara ajaran Hindu dan Buddha dengan tradisi lokal. Kosmologi yang berkembang tidak hanya mengatur praktik keagamaan, tetapi juga memengaruhi tatanan ruang, struktur pemukiman, dan orientasi bangunan.

Konsep keselarasan antara manusia, alam, dan dunia spiritual menjadi landasan utama kehidupan sosial, sekaligus memberi arah bagi perkembangan seni dan estetika.

Dinamika seni pada masa Bali Kuno tumbuh sebagai sistem ekspresi yang menyatu dengan kehidupan masyarakat. Arsitektur suci, relief, arca, seni pertunjukan, dan ragam hias tidak sekadar diciptakan sebagai objek keindahan, melainkan sebagai sarana komunikasi kosmologis, legitimasi kekuasaan, dan media pewarisan nilai. Bentuk-bentuk seni yang muncul pada periode ini memperlihatkan pemahaman estetika yang matang, dengan keseimbangan antara fungsi ritual, simbolisme, dan keindahan visual.

Masa pemerintahan Raja Udayana hingga Anak Wungsu di antara seluruh fase Bali Kuno,, antara tahun 989 hingga 1077 Masehi, menempati posisi istimewa sebagai periode kematangan. Pemerintahan yang relatif stabil memungkinkan berkembangnya kehidupan sosial, ekonomi, dan kebudayaan secara lebih terstruktur. Pada masa ini pula tercatat peninggalan-peninggalan arsitektur dan seni rupa yang kualitas artistiknya memberi pengaruh besar terhadap perkembangan seni Bali di masa-masa berikutnya.

Kematangan peradaban pada periode ini tidak hanya tercermin dalam kemegahan tinggalan material, tetapi juga dalam sistem nilai yang mengatur hubungan antara kekuasaan, masyarakat, dan spiritualitas. Warisan inilah yang kemudian menjadi fondasi utama bagi kesinambungan tradisi Bali hingga masa kini, menjadikan Bali Kuno sebagai salah satu fase terpenting dalam sejarah pembentukan kebudayaan Bali.

C. Dinasti Udayana Warmadewa dalam Sejarah Bali

Raja Udayana Warmadewa dan putranya, baik Marakata dan Anak Wungsu, menempati posisi sentral dalam sejarah Bali Kuno, bukan semata sebagai penguasa politik, tetapi sebagai figur yang membentuk arah peradaban dan kebudayaan Bali. Masa pemerintahannya menandai kesinambungan kekuasaan yang relatif stabil, suatu kondisi penting yang memungkinkan berkembangnya kehidupan sosial, ekonomi, dan budaya secara seimbang. Stabilitas ini menjadi fondasi bagi tumbuhnya kreativitas seni, penguatan sistem kepercayaan, serta pematangan struktur sosial masyarakat Bali Kuno.

Raja Udayana dikenal sebagai penguasa yang memperkuat hubungan Bali dengan pusat-pusat kebudayaan besar di Nusantara, khususnya Jawa, melalui jaringan

politik, perkawinan, dan diplomasi. Hubungan ini memperkaya khazanah intelektual dan artistik Bali tanpa menghapus identitas lokalnya. Justru dalam pertemuan antara pengaruh luar dan tradisi setempat inilah terbentuk karakter khas kebudayaan Bali yang bersifat terbuka namun selektif, adaptif namun berakar kuat.

Puncak kesinambungan ini tercermin pada masa pemerintahan Anak Wungsu yang berlangsung cukup panjang. Balidwipa di bawah kepemimpinannya, mengalami masa kematangan peradaban, ditandai oleh berkembangnya sistem pemerintahan yang lebih terorganisasi, aktivitas keagamaan yang intensif, serta peningkatan produksi karya-karya seni dan arsitektur. Tinggalan arsitektur suci, relief, dan arca dari periode ini memperlihatkan kualitas artistik yang tinggi, sekaligus memperkuat fungsi simbolik dan spiritual ruang-ruang publik maupun sakral.

Pada masa ini, seni tidak berdiri sebagai kegiatan terpisah dari kehidupan sehari-hari, melainkan terjalin erat dengan ritual, tata sosial, dan kosmologi masyarakat. Karya seni hadir dalam upacara, bangunan suci, pemujaan, serta dalam pola kehidupan desa. Seni menjadi bahasa kolektif yang menata hubungan manusia dengan alam, sesama manusia, dan dunia yang transenden. Nilai-nilai kosmologis dan etika melalui seni tersebut, diwariskan, sekaligus memperkuat ikatan sosial masyarakat Bali Kuno.

Masa Udayana dan Anak Wungsu dengan demikian, tidak hanya menghasilkan peninggalan-peninggalan material yang mengesankan, tetapi juga meletakkan kerangka nilai dan pandangan hidup yang terus berlanjut dalam tradisi Bali hingga hari ini. Periode ini dapat dipahami sebagai jantung dari pembentukan identitas kebudayaan Bali yang kemudian berkembang dan bertahan lintas zaman.

D. Seni sebagai Cermin Peradaban

Seni Bali Kuno merupakan cermin peradaban yang merekam secara halus namun mendalam cara masyarakat memahami dirinya dan semesta tempat kehidupannya. Warisan kebudayaan dalam setiap karya seni, tertanam pandangan dunia yang tidak memisahkan keindahan dari kehidupan, dan tidak memisahkan kehidupan dari kosmos. Keindahan tidak dipahami sebagai sekadar pengalaman estetis, melainkan sebagai manifestasi keseimbangan antara manusia, alam, dan kekuatan spiritual yang mengatur kehidupan. Oleh karena itu, seni menjadi ruang pertemuan antara yang

kasatmata dan yang tak kasatmata, antara pengalaman inderawi dan kesadaran metafisis.

Ekspresi kesenian yang mengandung nilai estetika berkembang sebagai media ekspresi kosmologis yang kompleks. Ekspresi tersebut tercermin melalui setiap garis pahatan, komposisi bentuk, tata ruang bangunan, gerak tari, irama gamelan, hingga ornamen visual mengandung simbol dan makna yang merujuk pada struktur semesta. Seni bagi masyarakat Bali kuno bukan sekadar hasil keterampilan teknis, tetapi merupakan perwujudan pengetahuan kosmik yang hidup dalam kesadaran kolektif masyarakat Bali Kuno. Ekspresi seni yang diterjemahkan melalui simbol, bentuk, warna, bunyi, dan gerak, mengekspresikan pemahaman tentang asal-usul kehidupan, keteraturan alam, siklus waktu, serta posisi manusia sebagai bagian dari tatanan kosmos.

Karya seni dalam konteks ini, berfungsi sebagai arsip hidup peradaban. Tinggalan jejak seni pada masa Bali kuno menyimpan ingatan kolektif tentang sejarah, kepercayaan, struktur sosial, serta nilai-nilai yang diwariskan lintas generasi. Ketika teks tertulis masih terbatas, seni berperan sebagai medium utama penyampaian pengetahuan dan nilai. Melalui ritual, pertunjukan, dan ruang-ruang sakral, generasi muda belajar memahami dunia, bukan melalui doktrin, melainkan melalui pengalaman estetik yang menginternalisasi nilai secara halus namun mendalam.

Kesenian juga berfungsi sebagai ruang pendidikan kultural yang membentuk watak masyarakat. Nilai moral, etika sosial, serta kebijaksanaan spiritual tidak diajarkan secara terpisah, melainkan dihidupkan melalui praktik seni yang menyatu dengan kehidupan sehari-hari. Setiap upacara, pertunjukan, dan karya visual menjadi proses pembelajaran kolektif yang membentuk kesadaran tentang kebersamaan, tanggung jawab sosial, dan hubungan manusia dengan yang transenden. Dengan demikian, seni berperan sebagai bahasa kebudayaan yang mengikat individu dalam kesadaran kolektif sebagai satu komunitas peradaban, sekaligus sebagai fondasi yang menjaga kesinambungan identitas budaya Bali dari masa ke masa.

E. Warisan yang Tetap Hidup

Jejak estetika dan kesenian dari masa pemerintahan Raja Udayana hingga Anak Wungsu tidak berhenti sebagai peninggalan sejarah yang beku. Ia terus hidup dan

berdenyut dalam praktik budaya Bali hingga hari ini. Nilai, bentuk, dan prinsip yang tumbuh pada masa Bali Kuno masih dapat dikenali dalam arsitektur tradisional, tata ruang desa, upacara keagamaan, seni pertunjukan, serta dalam pola hidup masyarakat Bali yang menjunjung keseimbangan antara manusia, alam, dan dunia spiritual. Tradisi-tradisi tersebut menjadi bukti bahwa warisan Bali Kuno bukan sekadar memori masa lalu, melainkan sistem nilai yang tetap bekerja dalam kehidupan kontemporer.

Keberlanjutan ini menunjukkan bahwa kebudayaan Bali dibangun di atas fondasi yang kokoh dan lentur sekaligus. Kokoh karena nilai-nilai dasarnya tetap terjaga, lentur karena mampu beradaptasi dengan perubahan zaman tanpa kehilangan identitas. Dalam setiap generasi, warisan tersebut diolah kembali melalui praktik, penafsiran, dan kreativitas baru, sehingga tradisi tidak berhenti sebagai pengulangan, tetapi menjadi proses pewarisan yang hidup.

Di tengah dunia yang bergerak cepat oleh arus globalisasi, warisan ini menghadapi tantangan yang semakin kompleks. Perubahan gaya hidup, komersialisasi budaya, serta penetrasi budaya global kerap memengaruhi cara masyarakat memaknai dan mempraktikkan tradisi. Sebagian nilai berisiko tereduksi menjadi sekadar bentuk luar atau simbol wisata, terlepas dari kedalamannya maknanya. Namun bersamaan dengan tantangan tersebut, tumbuh pula kesadaran baru di kalangan masyarakat, pendidik, dan generasi muda akan pentingnya pelestarian budaya sebagai fondasi identitas dan kekuatan peradaban.

Dalam konteks inilah, memahami Bali Kuno menjadi lebih dari sekadar upaya menengok masa lalu. Ia merupakan proses membaca akar yang menopang masa depan. Melalui pengenalan kembali terhadap nilai-nilai estetika dan kebudayaan Bali Kuno, masyarakat diajak untuk merawat kesinambungan warisan budaya secara kritis, kreatif, dan bertanggung jawab. Dengan cara ini, seni dan kebudayaan tidak hanya bertahan sebagai peninggalan, tetapi terus hidup sebagai sumber inspirasi, kebijaksanaan, dan arah bagi perjalanan peradaban di tengah dunia yang terus berubah.

MEMAHAMI SEJARAH KESENIAN BALI KUNO

A. Sejarah Seni dan Kesenian

R. P. Soejono yang bertindak sebagai ketua Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia pada Diskusi Ilmiah Arkeologi II tahun 1986 merumuskan, bahwa dalam telaah sejarah kesenian perlu senantiasa dibedakan antara: (1) Seni sebagai gagasan/kaidah/konsep keindahan; Seni sebagai perilaku; dan Seni sebagai benda/artefak;. (2) Sejarah Kesenian dapat diamati dua aspeknya secara terpisah, yaitu aspek bentuk-bentuknya dan aspek pesan- pesannya (3) Ahli Arkeologi yang ingin mengkhususkan perhatiannya kepada aspek seninya perlu memperdalam pengetahuan dan pengenalannya mengenai unsur-unsur dasar estetik dari masing-masing bidang seni; (4) Dalam studi artefak seni yang dilakukan oleh para ahli arkeologi, perlu diberikan perhatian lebih banyak kepada latar belakang budaya dan kemasyarakatan dari hasil-hasil karya seni tersebut; (5) Studi ragam hias, jenis-jenis pakaian dan perhiasan, arsitektur beserta segala komponennya, seni pertunjukan dan seni lukis di Indonesia, perlu diperdalam khususnya dengan studi taksonomi dan etno- arkeologi (Soejono, 1987, hal. xxv).

Apakah seni itu? Tulisan Sugi Lanus (2018) cukup memberikan perbedaan pandang mengenai hakekat seni di Bali. Dengan mengutip prasasti Sukawana yang ditulis dalam Bahasa Bali Kuno berangka tahun saka 804 (891 Masehi/abad ke-9), istilah ‘senhi’ yang dekat dengan pelafalan kata ‘seni’ telah tertulis. Istilah ‘senhi’ yang dilafalkan sebagai ‘seni’ kala itu dalam bahasa Bali kuno dapat diartikan sebagai ‘kecil’. Pada Prasasti Srodokan berangka tahun saka 837 (915 Masehi/abad ke-10) kata ‘senhi’ tersebut tertulis dengan kata ‘sni’ yang sama-sama mempunyai arti ‘kecil’ (Lanus, 2018). Hal tersebut menerangkan bahwa masyarakat Bali kuno telah mengenal kata ‘seni’ dalam artian kata yang menunjukkan suatu keadaan ‘kecil’.

Apakah ada kesamaan antara kata ‘kecil’ tersebut dengan pemahaman orang Bali pada praktik kesenian? Lanus menjelaskan bahwa kata ‘senhi’ atau ‘sni’ dalam Bahasa Bali Kuno bergeser menjadi kata ‘cenik’ dalam Bahasa Bali setelahnya yang berarti sama yang mengacu pada pengertian ‘kecil’. Jika

dikorelasikan dengan pengertian seni sebagai sebuah praktik maka kata ‘seni’ adalah usaha untuk ‘mengecilkan’. Praktik mengecilkan sesuatu. Apa yang dikecilkan dalam pemahaman tersebut? Seperti diketahui bersama masyarakat Bali menganut agama sinkretisme Siwa dan Budhisme. Seperti yang tercatat di prasasti Sukawana terhadap istilah ‘bhiksu’ yang mengacu ke pelaku agama Budha. Aliran Budhisme mengenal namanya ‘jalan kecil’ yang disebut Hinayana. Kebalikannya juga dikenal istilah jalan besar ‘Mahayana’ dalam praktik keagamaannya. Aliran Hinayana mengedepankan praktik spiritual secara murni dan otentik seperti yang dilakukan Sidharta Gautama, berupa kontemplasi diri dalam disiplin keagamaan. Hinayana memandang manusia sebagai pribadi dan tidak ada faktor atau entitas di luar diri yang dapat membantu kemajuan spiritual untuk mencapai *nirwana* (padamnya ego). Dalam pengolahan bathin dalam diri tersebut manusia diajarkan untuk tidak mementingkan diri sendiri dalam mencari sebuah kebenaran. Oleh karena istilah ‘seni’ yang dimaksud di atas adalah proses ‘pengecilan diri’. Jadi proses berkesenian masyarakat Bali adalah proses ‘mengecilkan’ diri. Menurunkan ‘ego’, angkara dan hasrat-kemauan sehingga luruh dalam praktik hidup, dimana hidup adalah pelayanan (*seva*) dan persembahan (*bhakti*).

Isilah kesenian menurut kamus besar bahasa Indonesia (KBBI) berarti : ‘perihal seni; keindahan’, jadi kesenian merupakan pengembangan dari kata ‘seni’ dan juga membahas tentang seni itu sendiri. Kata ‘seni’ sepadan dengan kata ‘art’ dalam bahasa Inggris. Menilik kata ‘seni’, I Gusti Bagus Sugriwa mengungkap bahwa kata ini berasal dari kata ‘sani’, kata berbahasa Sansekerta yang berarti persembahan, pelayanan, pemberian yang tulus (Yusa, 2016). Di sini pengertian kata ‘seni’ dari bahasa Bali Kuno ‘senhi atau sni’ yang berarti ‘kecil’ dan ‘sani’ sama-sama mengacu ke pemahaman yang sama. Sama-sama mengacu ke pemahaman praktik ‘spiritual’ baik itu persembahan, pelayanan, pemberian yang tulus; ataupun untuk ‘mengecilkan’ sang diri yang berarti menurunkan ego atau ke-aku-an palsu. Oleh kedekatan dengan dunia spiritualitas ini, maka tidak salah seni dalam masyarakat Bali dekat dengan dunia keagamaan, yang sama-sama mengandung praktik spiritualitas. Masyarakat Bali yang dekat dengan Hinduisme

juga menyebabkan kesenian Bali dekat dengan seni Hinduisme atau estetika Hinduisme. Seni dalam Estetika Hindu mengandung tiga hal yaitu kejujuran/kebenaran (*satyam*), kesucian/ilahi (*sivam*), dan keindahan/rasa kelegaan (*sundaram*). Dari pemaknaan yang dibangun tersebut, terbangun juga tafsir bahwa kata 'sani' itu bisa berarti ketulusan hati yang berangkat dari rasa yang hadir ketika mempersesembahkan sesuatu (Yusa, 2016).

Seni menurut KBBI mempunyai beragam pengertian meskipun mengacu pada pemahaman yang sama. Seni dapat berarti (1) kualitas: halus (tentang rabaan); lembut dan tinggi (tentang suara); mungil dan elok (tentang badan) (2) kemampuan/praktik: Keahlian membuat karya yang bermutu; karya yang diciptakan dengan keahlian yang luar biasa; kesanggupan akal untuk menciptakan sesuatu yang bernilai tinggi; orang yang bersanggupan luar biasa; genius. Menariknya KBBI juga mencantumkan pengertian 'seni' juga mengacu ke jenis ular (ular seni yang bentuknya kecil); bahkan idiom bahasa Indonesia tentang 'air seni' mengacu ke 'air kecil' seperti 'buang air kecil sebagai sinonim kencing'. Hal tersebut menegaskan bahwa kata 'seni' berasal dari kata 'senhi/sni' dalam bahasa Bali Kuno yang berarti 'kecil'. Pemahaman tersebut tergambar dapat pemakaian kata seni secara praktik yaitu 'nyeni (kegiatan 'mengecilkan' diri)' dan 'kesenian' (keber-kecilan atau usaha untuk menjadi kecil baik sebagai pelaku atau pembuat karya seni maupun pengamat karya seni itu sendiri).

Kata 'seni' juga bermakna 'genius' sebagai orang yang berkesanggupan luar biasa. Konon kata 'seni' diserap ke bahasa Indonesia dipengaruhi oleh bahasa Belanda 'genie' yang berarti 'kemampuan luar biasa yang dibawa sejak lahir' atau dalam Bahasa Inggris diserap pada akhir abad ke-14 yang berarti '*tutelary or moral spirit*'(yang mengawasi atau jiwa dari moral) yang memandu dan memerintah seorang individual selama hidupnya. Bahasa Belanda dan juga Inggris 'genius' tersebut menyerap dari bahasa Latin 'Genius' yang berarti 'makhluk (*deity*) pelindung atau roh yang mengawasi setiap orang dari lahir; dapat berarti jiwa (*spirit*); inkarnasi; akal (*wit*); bakat (*talent*), juga dapat berarti: 'keterampilan ilahi (*prophetic skill*) (etymonline.com).

Jadi genius semacam energi ilahi yang turut hadir dalam penciptaan karya yang luar biasa berbeda dengan kebanyakan, yang merupakan bakat dari lahir.

Pengertian timur (bahasa Bali Kuno, Sansekerta) mengenai seni hampir mendekati pemahaman ‘genie’ (bahasa Belanda) yang berasal dari bahasa Latin Genius. Hal tersebut menerangkan bahwa seni pada awalnya adalah universal, lintas bangsa dan memang fenomena dasar tentang manusia.

Istilah ‘seni’ dalam bahasa Indonesia selalu disinonimkan dengan kata ‘art’ dalam bahasa Inggris sebagai bahasa Internasional. Menurut kamus etimologi daring (etymonline.com) istilah ‘art’ jamak digunakan pada abad ke-13 dalam bahasa Inggris, berarti ‘*skill as a result of learning or practice*’ (suatu kemampuan sebagai sebuah hasil dari proses belajar atau praktik). Kata ‘art’ dalam Bahasa Inggris diserap dari Bahasa Perancis kuno (abad ke-10) yang juga menggunakan kata ‘art’ untuk pemahaman yang sama. Kata ‘art’ dalam bahasa Perancis kuno tersebut berasal dari bahasa latin ‘*artem*’ (bentuk nominatif dari kata ‘ars’) yang berarti: kerja seni (*work of art*); keterampilan praktikal; sebuah pekerjaan (bisnis), kriya (*craft*). ‘*Art*’ dalam bahasa Latin tersebut berasal dari bahasa Sansekerta ‘*rtih*’ yang berarti ‘perilaku (*manner*) atau bentuk (*mode*)’ dan bahasa Yunani ‘*artizein*’ yang berarti ‘untuk mempersiapkan sesuatu (*to prepare*)’ (Noorwatha, 2019).

Pemaparan dari segi etimologi tersebut, memberikan gambaran mengenai posisi seni dalam masyarakat Bali. Seperti halnya para pemikir dan seniman di era klasik, pemahaman dan pengkajian tentang seni adalah suatu hal yang tidak terpisah secara konseptual dari cabang-cabang kehidupan lain; pembahasan keindahan dalam kerangka teologis tentang semesta; dan masih meleburnya seni, pengetahuan dan teknologi dimana dikotomi antara perasaan kesenian dengan kognisi pengetahuan belum muncul (Suryajaya, 2016, hal. 2). Pada masa lampau, karya seni yang dapat diartikan sebagai karya hasil ‘pengecilan diri’ tersebut dianggap sebagai persembahan, sehingga kepengarangannya (*authorship*) hilang melebur dalam karya. Pemahaman tersebut masih diterapkan oleh para empu, seniman, *undagi* Bali yang berkarya murni sebagai persembahan, sebagai upaya untuk mengecilkan ego pribadi.

B. Seni dan Estetika Hindu-Budha Abad ke-11 di Nusantara

Narasi sejarah tidak serta merta menjadi satu kebenaran yang absolut, sedangkan seni akan selalu menjadi refleksi terbaik dalam memahami masyarakat tertentu.

Hal tersebut dikarenakan dalam seni terkondensasi esensi sebuah peradaban. Filsafat, agama, budaya, adat istiadat sosial, cita-citanya yang paling tinggi dan bahkan sifat buruknya yang paling rendah tercermin dalam seni. Seni, entah itu berwujud (*tangible*) atau ditampilkan (*performing*), merepresentasikan sifat luhur manusia menemukan ekspresi dalam karya seni (Chanda-Vaz, 2015, hal. 2). Pencapaian budaya di bidang kesenian dapat dilihat pada dua aspeknya, yaitu teknik dan konsep-kosep seni yang berkenaan dengan tujuan dan hakikat seni. Dalam hal yang disebut terakhir itu pemahamannya sangat bergantung pada data tertulis yang mendampingi karya-karya nyata. Konsep mengenai rasa yang dibawa oleh peradaban Hindu dapat diuji kehadirannya pada ungkapan-ungkapan seni masa lalu yang masih dapat tersampaikan melintasi waktu; juga pada transformasinya di dalam seni tradisi yang masih hidup hingga kini (Sedyawati, 2010, hal. 65).

Untuk dapat menilai sebuah karya seni, apalagi di masa yang lampau perlu memahami bagaimana posisi seni pada masa itu. Benda mana yang disebut seni? dan mana yang tidak seni? atau kurang seni? Benda yang disebut seni, di tengah nilai subyektifitasnya; adalah benda yang mengandung prinsip keindahan. Keindahan yang dimaksud adalah yang mengikuti atau selaras dengan prinsip alam, yang ditangkap oleh persepsi indrawinya (*aisthesis*); bukan persepsi konseptualisasi-nya (*noesis*). Sejauhmana ‘aturan keindahan’ tersebut dikandung oleh sebuah objek seni, maka memerlukan suatu penelitian estetika sebagai filsafat kesenian (Suryajaya, 2016, hal. 1-3). Terlebih dahulu perlu ditegaskan bahwa estetika, yang dengan ungkapan lain dapat dikatakan ‘teori kesenian’, ‘filsafat seni’, atau ‘teori keindahan’, adalah bagian saja, meskipun bagian yang teramat penting, dari seluruh pranata kesenian, dan pranata tersebut dapat dilihat sebagai suatu keterpaduan sistemik (Sedyawati, 2010, hal. 125). Secara etimologis, istilah “estetika” berasal dari kata sifat dalam bahasa Yunani, *aisthetikos*, yang artinya ‘berkenaan dengan persepsi’. Bentuk kata bendanya adalah *aisthesis*, yang artinya ‘persepsi indrawi’. Sementara bentuk kata kerja orang pertamanya adalah *aisthanomai*, yakni ‘saya mempersepsi’ (Suryajaya, 2016, hal. 1).

Jika mengacu ke jaman pemerintahan prabu Udayana dan Anak Wungsu, maka seni yang berkembang pada jaman itu mempunyai pengaruh langgam

kesenian yang dipengaruhi oleh kebudayaan India, melalui alur penyebaran paham Siwa-Buda yang dominan pada jaman itu. Peradaban anak benua India adalah salah satu yang tertua di dunia. Kelangsungan budayanya, dan pengaruhnya yang kuat di sebagian besar daerah di Asia, dapat ditelusuri dari zaman kuno. India adalah rumah bagi agama Hindu, Budha, dan Jainisme. Kontribusinya terhadap budaya Asia Tenggara, yang diwariskan melalui perdagangan dan kontak komersial, mengubah masyarakat suku di wilayah tersebut menjadi serangkaian kerajaan tempat agama, kosmologi, bahasa, gagasan kerajaan, dan bentuk estetika India yang berkembang, melebur dengan konsep kesenian endemik di suatu daerah. Ketika agama Buddha menyebar ke Asia Timur, ikonografi dan gaya seni India juga memiliki pengaruh yang besar pada budaya Nepal, Tibet, Cina, dan Korea (Kossak & Watts, 2001, hal. 3).

Seni yang berkembang pada jaman itu, mayoritas didominasi oleh seni yang berhubungan dengan keagamaan. Oleh karena itu muncul identitas seni bercorak Siwa-Buda di Nusantara yang berhubungan dengan fungsinya sebagai bagian dari praktik keagamaan. Agama Hinduisme, Buddha, dan Jainisme, tiga agama besar yang berkembang di anak benua itu, memiliki keyakinan dasar tertentu yang sama: bahwa waktu adalah siklus, dan alam semesta diciptakan dan dihancurkan dalam siklus tanpa akhir; bahwa dunia ini fana dan penampakan keabadian adalah ilusi (*maya*); bahwa semua makhluk hidup dilahirkan dan akan dilahirkan kembali setelah mati dalam kehidupan dan tubuh yang berbeda (*samsara*); dan bahwa perbuatan baik dan buruk (*karma*) seseorang terakumulasi dari kehidupan ke kehidupan dan menentukan bentuk kelahiran kembali. Tujuannya adalah untuk mengumpulkan cukup banyak perbuatan baik untuk akhirnya dibebaskan dari siklus kelahiran dan kelahiran kembali dengan mencapai *nirwana* (kondisi nircerap/‘padam’ atau kedamaian absolut) dalam Buddhisme, atau *moksha* (pelepasan atau pembebasan) dalam agama Hindu. Selama berabad-abad, ketika agama-agama ini telah berevolusi, agama tersebut telah memasukkan berbagai disiplin fisik, praktik esoteris dan magis seperti *yoga*, *meditasi*, *trance*, kontrol napas, dan pengulangan *mantra* (kata-kata suci yang mengandung kekuatan). Ciri penting dari ketiga agama adalah pandangan hidup yang holistik: semua bentuk

kehidupan—dewa, setan, manusia, hewan, dan tumbuh- tumbuhan— terhubung secara integral.

Meskipun umat Buddha dan Jain percaya pada *maya*, *samsara*, *karma*, dan pelepasan akhirnya (seperti yang dilakukan umat Hindu), Agama tersebut menolak sistem pelapisan sosial yang rigid (catur warna yang disimpangkan menjadi ‘kasta’), dewa-dewa Hindu, pengorbanan, dan posisi dominan lapisan sosial Brahmana. Para pendiri agama Buddha dan Jainisme sama-sama hidup pada abad keenam SM dan lahir dalam kelas sosial ksatria, bandingkan dengan Agama Hindu yang mayoritas pendirinya adalah kaum Brahmana (Kossak & Watts, 2001, hal. 15).

Seni religius yang mendominasi artefak seni, menunjukkan kekhasan identitas seni India yang mengacu ketiga agama India tersebut. Konsep kunci dalam pemujaan dalam ketiga Agama tersebut adalah tindakan memfokuskan konsentrasi pikiran khususnya dengan mata terbuka dengan objek fokusnya, kegiatan tersebut dinamakan ‘*darsana/darshan*’. Objek fokus tersebut mengambil bentuk makhluk sorgawi atau roh ilahi yang termanifestasi (*deities*) dalam bentuk ikonografi Dewa atau Dewi dengan atribut dan hewan tunggangannya (*wahana*), tokoh spiritual, apsara, raksasa, yaksa dan lain sebagainya. Sosok yang dipilih sebagai objek fokus merupakan sosok ideal dari latar belakang narasi keagamaan berdasarkan teks Agama.

Aktivitas melakukan kontak visual langsung dengan dewa atau dewi adalah peristiwa dua sisi; penyembah melihat keilahian, dan yang keilahian juga melihat penyembah. Pertunjukan ritualistik ini terjadi antara penyembah dan Tuhan di ruang domestik yang intim, serta di kompleks kuil yang sangat padat dimana individu mungkin menjadi bagian dari kerumunan ratusan atau ribuan jamaah lainnya. Dipercaya bahwa dengan melakukan *darshan* gambar dewa, seseorang mengambil energi yang diberikan oleh dewa, dan menerima berkah. Praktik Hindu yang esensial ini juga menunjukkan pentingnya citra religius untuk ibadah dan ritual. Sementara di sebagian besar tradisi agama lainnya gambar diyakini mewakili atau menyarankan sosok ilahi atau suci, atau sama sekali dilarang, dalam praktik Hindu gambar yang dilukis dan dipahat diyakini benar-benar mewujudkan ketuhanan. Ritual yang tepat mengilhami gambar dengan kehadiran ilahi yang otentik. Hubungan fisik literal dalam bentuk kontak visual sangat penting untuk pengabdian

religius, baik secara lokal dan berkelanjutan, atau dalam menjalankan ziarah besar (Asian Art Museum, 2014). Oleh karena makhluk sorgawi tersebut merepresentasikan energi alam seperti ‘Dewa’ yang berasal dari kata ‘div’ dalam Bahasa Sansekerta yang berarti cahaya; maka penggambaran imaji dari sosok makhluk sorgawi tersebut mengikuti panduan dan ukuran alam yang telah ditentukan dalam Kitab Silpashastra. Hal tersebut ditegaskan dalam kitab Silphasastra disebutkan:

“Sevy-sevaka-bhabeshu Pratima-lakshanam smritam” Terjemahan:
“Citra dari sebuah karya seni harus sesuai dengan roh ilahi yang dituju ketika akan direnungkan dalam ritual peribadatan.” (Tagor, 1914, hal. 3)

Kepatuhan terhadap ukuran semesta ini akan menimbulkan perasaan keindahan (estetika) bagi pengamatnya dan objek fokus yang dapat dikategorikan sebagai sebuah karya seni tersebut, berfungsi sebagai sarana religius.

“Sarvangai sarva-ramyo hi, kaschillakshe prajayate Shastramanena yo ramya sa ramyo nanya eba hi. Ekesham eba tat ramyam lagnam tat vipashchitam”(Sukraniti IV. 4104-105)

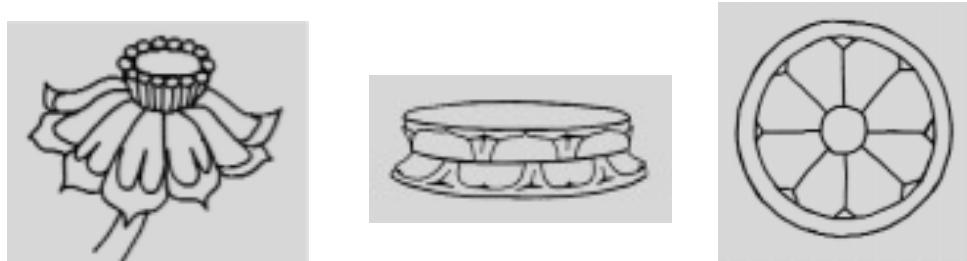
Terjemahan:

“Kemungkinan satu dari sejuta suatu karya seni memiliki bentuk yang sempurna, kecantikan yang sempurna! “Jadi gambar yang sempurna adalah yang sesuai dengan standar keindahan yang ditetapkan dalam Kitab Shastra. Tidak ada yang bisa disebut sempurna jika tidak mengindahkan kitab Shastra, ini yang akan dikatakan oleh orang terpelajar. Orang lain akan bersikeras, bahwa yang melekat dengan hatinya akan menjadi sesuatu yang sempurna, menjadi indah.” (Tagor, 1914, hal. 4)

Citra simbolik dari objek fokus tersebut, mengikuti narasi dan deskripsi sesuai apa yang tertulis dalam teks keagamaan, sehingga para pengamat menggunakan objek fokus sebagai pemantik kesadaran ilahinya di dalam diri. Tradisi seni India mengenali lima postur dan proporsi yang berbeda dalam karya seni religius: *Nara* (manusia), *Krura* (mengerikan), *Asura* (Iblis), *Bala* (Bayi) dan *Kumara* (remaja) (Tagor, 1914, hal. 4). Selain perbedaan tersebut, dalam seni India, pemuja mengenali gambar dewa individu atau makhluk spiritual dengan atribut tertentu yang dia pegang, dan dengan pose, gerak tubuh, warna, dan perhiasan dewa. Simbol-simbol tertentu merupakan hal yang umum dalam ikonografi ketiga agama tersebut (Kossak & Watts, 2001, hal. 26). Identitas ikonografi bercorak India adalah:

1. **Teratai (Padma).** Simbol khas dari seni India adalah teratai, tanda kesempurnaan spiritual. Saat bunganya naik tanpa noda dari air berlumpur

dan mekar ke matahari, demikian pula penyembah berusaha untuk bangkit di atas dunia ilusi yang tidak murni dan ditransformasikan melalui pencerahan menjadi makhluk yang sempurna secara spiritual. Teratai muncul dalam seni baik sebagai bunga lengkap dan sebagai kelopak bergaya yang membentuk alas di mana makhluk spiritual duduk atau berdiri.



Gambar 1. Teratai dalam Seni India

Sumber: (Kossak & Watts, 2001, hal. 25)

2. **Roda (chakra)** adalah simbol lain dengan beberapa lapisan makna. Ini mewakili doktrin yang dibabarkan oleh Sang Buddha dalam khotbah pertamanya setelah mencapai pencerahan. Kata-kata yang dia ucapkan disebut “memutar roda hukum.” Dalam pemikiran Hindu, roda melambangkan waktu dan siklus penciptaan dan kehancuran yang membentuk alam semesta yang berurutan. Ini juga salah satu atribut Wisnu, dimana ia berfungsi sebagai senjata berbentuk cakra.
3. **Lingkaran cahaya** sering mengelilingi kepala dewa, khususnya Buddha dan Bodhisattva, dan sering menyelimuti seluruh tubuhnya untuk menandakan pancaran cahaya yang transenden. Diperkirakan bahwa simbol bercahaya ini berasal dari suatu tempat di barat atau Asia Tengah dan menyebar ke timur ke India pada abad kedua Masehi dan ke barat pada abad keempat, ketika muncul dalam seni Kristen untuk menandakan spiritualitas. Halo juga muncul dalam patung Hindu dan kemudian diadopsi oleh aristokrasi Mughal dan Rajput dalam potretnya.
4. **Perhiasan.** Para dewa dan bodhisattva Hindu mengenakan perhiasan mewah dan gaya rambut mewah bangsawan India serta “benang suci”, simbol pembelajaran dan transisi menuju kedewasaan yang dikenakan oleh kasta atas. Ini melintasi bahu kiri dan jatuh dalam kurva di batang tubuh dan di sekitar pinggul kanan.

5. **Fitur tambahan.** Salah satu fitur paling mencolok dari seni Hindu dan Buddha adalah penggambaran dewa-dewa yang memiliki banyak senjata dan terkadang berkepala banyak. Gambar-gambar ini mengungkapkan berbagai kekuatan dan tanggung jawab para dewa. Beberapa tangan diperlukan untuk menampilkan atribut dewa dan membuat gerakan yang melambangkan konsep yang terkait dengan dewa. Karena atribut, gerak tubuh, dan bentuk fisik masing-masing dewa berbeda, para penyembah dapat mengidentifikasi setiap dewa dengan ciri-ciri ini.
6. **Ekspresi.** Meskipun sebagian besar figur pahatan diidealkan dan agung, terkadang tampilannya jelek dan mengerikan. Bagi umat Hindu dan Buddha, dewa-dewa yang murka ini bersifat protektif karena energi menakutkan ditujukan untuk melawan kejahatan dan ketidaktahuan. Dalam pemikiran Buddhis Esoterik, mewakili kegagalan manusia seperti keserakahan, kebencian, dan ketidaktahuan yang harus dikenali dan diatasi di jalan menuju pencerahan. Seringkali dewa-dewa Hindu dan Buddha digambarkan tenang dalam satu kedok dan murka dalam kedok lainnya. Kontras semacam itu mencerminkan keyakinan India bahwa dualitas di dunia hanyalah ilusi. Tampaknya kekuatan yang berlawanan hanyalah aspek dari realitas tertinggi yang sama.

7. **Gerakan Tangan (Mudra)**

Pada dasarnya Mudra adalah kata Sansekerta yang digunakan untuk posisi tangan atau tangan untuk menggambarkan gerakan ritual tertentu yang menyampaikan pesan yang berbeda, meskipun, beberapa Mudra melibatkan seluruh tubuh. Istilah Mudra berasal dari dua kata "mud" dan "ra" berarti bersukacita atau bahagia dan memberi, dengan demikian adalah tindakan yang menawarkan kesenangan atau kegembiraan yang luar biasa. Ini merupakan indikasi bahwa praktik Mudra berkaitan dengan aspek indrawi. Arti lain dari Mudra adalah "meterai" dan "tanda". Gerakan simbolik digunakan dalam ikonografi Hindu, Buddha dan Jain-isme, tarian klasik India, latihan yoga, dan bahasa isyarat.

8. **Pose.** Banyak pose yang biasa ditemukan dalam seni—seperti posisi lotus—

diambil dari yoga yang menurut mitos dilakukan oleh para dewa. Sumber lain untuk pose dan gerak tubuh dalam seni pahat Asia Selatan adalah tarian klasik, yang berkembang dalam ritual kuil Hindu dan dalam pertunjukan di istana kerajaan. Dengan kosakata visual dari gerakan dan gestur tertentu yang dikenal oleh penontonnya, para penari memerankan petualangan para dewa dan pahlawan epos besar India. Pertunjukan tari kontemporer dalam gaya tradisional telah dihidupkan kembali dengan mengikuti deskripsi dalam teks-teks kuno tentang tari, yang disebut *Natyashastras*, dan juga dengan mempelajari pose-pose tokoh dalam patung candi dan relief dinding. Pose yang paling umum dalam seni adalah:

- a. Pose frontal ikonik (*samabhanga*) dengan kedua kaki sama-sama menopang beban atau dengan satu lutut sedikit ditekuk.
 - b. Pose bergoyang dengan beban pada satu kaki, kepala dan tubuh bagian bawah miring ke satu arah, dan badan bergerak ke arah yang berlawanan. Pose bengkok tiga kali (*tribhanga*) ini menunjukkan potensi gerakan.
 - c. Pose meditasi duduk yang berasal dari yoga umumnya dikenal sebagai posisi lotus (*padmasana*) di mana kaki disilangkan dengan kaki ditekuk.
 - d. Pose duduk santai (*lalitasana*) di mana satu kaki dilipat sehingga kaki bertumpu pada kursi dan kaki lainnya menggantung ke bawah.
 - e. Sebuah pose menari di mana semua beban bertumpu pada satu kaki.
 - f. Sebuah pose berdiri aktif di mana dewa menginjak-injak setan; satu kaki ditekuk, yang lain direntangkan pada suatu sudut.
9. **Dekorasi Arsitektur.** Arsitektur suci Hindu dan Buddha dihiasi dengan flora, fauna, makhluk mitos, dan bentuk manusia. Ukiran binatang yang fantastis dan kuat menandakan perlindungan. Pola bunga, pohon, tanaman merambat, figur *yaksha* dan *yakshi*, pasangan yang penuh kasih, dan wanita sensual menyinggung kesuburan, kelimpahan, dan kekuatan generatif ilahi. Lukisan mural bertahan di beberapa situs suci dan tekstil yang kaya mungkin juga menghiasi dinding (Kossak & Watts, 2001).

MASA PEMERINTAHAN UDAYANA SAMPAI ANAK WUNGSU

A. Tinggalan Prasasti pada Masa Pemerintahan Udayana (989–1001 M)

Kiprah pemerintahan Raja Dharmodayana Warmadewa dan permaisurinya, Gunapriyadharmpatni atau Mahendradatta, dapat ditelusuri secara jelas melalui berbagai prasasti yang berasal dari masa kekuasaan mereka di keraton Singhadwala. Prasasti-prasasti ini menjadi sumber utama dalam memahami struktur pemerintahan, kehidupan sosial, serta dinamika kebudayaan Bali Kuno pada penghujung abad ke-10 hingga awal abad ke-11 Masehi.

Beberapa prasasti penting dari periode ini ditemukan di Bebetin, Serai, Buahan, Sading, Batur, dan Gunung Penulisan. Dari keseluruhan prasasti tersebut, tampak sebuah perkembangan menarik, yaitu mulai digunakannya bahasa Jawa Kuno berdampingan dengan bahasa Bali Kuno. Prasasti-prasasti seperti Buahan, Besakih, Ujung, dan Abang menunjukkan pergeseran ini, menandai semakin kuatnya hubungan intelektual dan budaya Bali dengan dunia Jawa pada masa itu.

Prasasti Bebetin memberikan catatan paling awal mengenai pasangan raja dan ratu ini. Salah satu prasastinya menyebutkan secara rinci bahwa pada tahun Saka 911 (989 M), Raja Dharmodayana bersama Permaisuri Gunapriyadharmpatni menganugerahkan berbagai hak dan ketetapan kepada masyarakat desa tertentu. Catatan ini memperlihatkan peran aktif pasangan penguasa tersebut dalam mengatur kehidupan masyarakat.

Jejak pemerintahan mereka juga terekam dalam Prasasti Serai (Saka 915), Prasasti Buahan (Saka 916), dan Prasasti Sading (Saka 923). Prasasti-prasasti ini mengungkap perubahan struktur penasihat kerajaan, keberadaan tokoh penting seperti Senapati Kuturan, serta jaringan wihara Siwa dan Buddha yang berkembang berdampingan dalam wilayah kekuasaan Bali Kuno. Fakta ini menunjukkan iklim keagamaan yang terbuka dan toleran.

Prasasti Buahan secara khusus menggambarkan kebijakan sosial raja dan ratu dalam merespons konflik agraria antar desa. Mereka menetapkan kebijakan pembelian lahan hutan kerajaan untuk memenuhi kebutuhan hidup masyarakat, mencerminkan kepemimpinan yang adaptif dan berorientasi pada kesejahteraan rakyat.

Pada masa akhir pemerintahan Dharmodayana, Prasasti Batur (Saka 933) mencatat konflik antara desa Abang dan Trunyan serta peran pejabat kerajaan dalam menyelesaiannya. Prasasti ini juga menunjukkan bahwa Permaisuri Mahendradatta telah wafat sebelum tahun tersebut, karena namanya tidak lagi dicantumkan bersama raja.

Sementara itu, Piagam Gunung Penulisan di Sukawana memperlihatkan penghormatan simbolik terhadap pasangan raja dan ratu melalui patung kembar laki perempuan yang diduga mewakili Dharmodayana dan Gunapriyadharmapatni. Hampir seluruh prasasti dari masa ini menempatkan nama sang ratu lebih dahulu daripada raja, suatu petunjuk penting tentang kuatnya peran politik dan kultural Mahendradatta dalam pemerintahan Bali Kuno.

Keseluruhan tinggalan prasasti tersebut menghadirkan gambaran utuh tentang sebuah masa pemerintahan yang stabil, terbuka terhadap pengaruh luar, dan matang secara administratif maupun kultural, yang kemudian menjadi fondasi penting bagi kejayaan Bali pada masa Anak Wungsu.

B. Prasasti Masa Pemerintahan Marakata sampai Anak Wungsu

1. Raja Marakata (1022–1025 M)

Setelah Raja Dharmodayana Warmadewa wafat, para pejabat kerajaan menetapkan Marakata sebagai penggantinya di istana Singhadwala. Penobatan ini tercatat dalam prasasti yang ditemukan di desa Batuan bertahun Saka 944 (1022 M), yang menyebut nama lengkap sang raja sebagai Dharmawangsa Wardhana Marakata Pangkaja Sthanottunggadewa. Penyebutan unsur “Dharmawangsa” di awal nama penobatan dipahami sebagai penegasan garis darah Marakata dengan Raja Dharmawangsa dari Jawa, melalui peran kuat ibunya, Mahendradatta.

Jejak pemerintahan Marakata juga muncul dalam prasasti-prasasti lain yang ditemukan di Sawan dan Kesihan (Saka 945 atau 1023 M), serta Buwahan (Saka 947 atau 1025 M). Prasasti Batuan mencatat berbagai aspek pemerintahan, termasuk pengelolaan lahan kerajaan oleh masyarakat, kewajiban ritual penduduk desa, serta kehadiran pejabat penting seperti Senapati Kuturan dan para pemuka agama. Sementara itu, Prasasti Sawan menyoroti kebijakan raja yang meringankan beban pajak desa Bila karena berkurangnya jumlah penduduk. Prasasti Buwahan merekam

kebijakan pembelian lahan hutan kerajaan untuk kebutuhan pertanian masyarakat, menunjukkan kepedulian raja terhadap kesejahteraan rakyat.

Walaupun masa pemerintahan Marakata hanya berlangsung sekitar tiga tahun, ia dikenal sebagai raja yang adil, bijaksana, dan sangat memperhatikan kondisi rakyatnya. Prasasti-prasasti dari masa pemerintahannya memperlihatkan hubungan yang erat antara raja dan masyarakat di berbagai wilayah seperti Batuan, Sukawati, Buleleng, Tampaksiring, dan Buahan. Marakata juga berperan dalam pembangunan kompleks pemujaan di Gunung Kawi, yang kemudian menjadi salah satu monumen terpenting dalam sejarah Bali Kuno.

2. Raja Anak Wungsu (1049–1077 M)

Marakata digantikan oleh adiknya, **Paduka Haji Anak Wungsu**, yang memerintah Bali selama kurang lebih 28 tahun, dari tahun Saka 971 (1049 M) hingga Saka 999 (1077 M). Prasasti-prasasti menyebut Anak Wungsu sebagai putra bungsu Raja Udayana dan Permaisuri Gunapriyadharmpatni, sekaligus menegaskan garis keturunannya dari kedua tokoh penting tersebut.

Para ahli menemukan sekitar 28 prasasti yang berkaitan dengan masa pemerintahan Anak Wungsu, sebagian besar dalam kondisi terawat baik dan tersebar di berbagai wilayah Bali. Dari jumlah tersebut, sekitar 18 prasasti secara jelas menyebut nama Anak Wungsu. Beberapa di antaranya berasal dari Trunyan, Bebetin, Dawan, Sukawana, Batunya, Sangsit, Dausa, Sawan, Sembiran, Serai, Pengotan, Pandak, Klungkung, dan wilayah lain yang mencerminkan luasnya kekuasaan raja ini.

Dalam berbagai prasasti, Anak Wungsu digambarkan sebagai raja yang penuh belas kasih, arif, dan menjunjung tinggi nilai dharma. Ia dipuji sebagai pemimpin yang senantiasa memikirkan kesejahteraan kerajaan dan rakyatnya, bahkan dipuja sebagai perwujudan kebaikan dan keadilan. Lamanya masa pemerintahan Anak Wungsu tanpa pergantian raja menunjukkan kondisi politik yang stabil dan keamanan kerajaan yang terjaga dengan baik.

Jejak pemerintahan Anak Wungsu juga tercermin dalam berbagai peninggalan monumental. Di desa Pejeng ditemukan arca raksasa yang menyebut nama pejabat kerajaan dari masa pemerintahannya. Prasasti-prasasti lain di Ubung dan Pandak Badung memperlihatkan keberadaan pejabat-pejabat penting serta aktivitas

keagamaan yang berkembang, termasuk keberadaan wihara Buddha bernama Antakunjarapada di sekitar kawasan Pakerisan.

Di Gunung Penulisan ditemukan arca kembar yang bertarikh Saka 996 (1074 M), yang dipahami sebagai lambang pemujaan Raja Anak Wungsu. Di dekatnya terdapat arca perempuan yang diduga melambangkan permaisuri Anak Wungsu. Sementara itu, pada salah satu candi tebing di sepanjang Sungai Pakerisan terdapat prasasti yang menyebut “raja yang disemayamkan di Jalu,” yang diyakini merujuk pada Raja Anak Wungsu setelah wafatnya sekitar tahun Saka 999 (1077 M). Keseluruhan tinggalan ini memperlihatkan besarnya penghormatan terhadap Raja Anak Wungsu serta kuatnya peran spiritual dan simbolik kesenian serta arsitektur dalam masa kejayaan Bali Kuno.

C. Struktur Pemerintahan

Pada masa Bali Kuno, tata pemerintahan tersusun berlapis dari pusat hingga desa. Di puncak struktur, raja berperan sebagai pemegang otoritas tertinggi. Kekuasaan raja tidak berdiri sendiri, melainkan ditopang oleh kerabat istana dan para pendeta (dang acaryya) yang memberi legitimasi spiritual. Dalam praktiknya, keputusan kerajaan juga dibantu oleh dewan penasihat pusat yang menjadi ruang musyawarah sebelum kebijakan ditetapkan.

Lapisan berikutnya diisi oleh para penasihat dan pejabat tinggi yang umumnya berasal dari kalangan bangsawan, ahli pemerintahan, ahli hukum, serta tokoh keprajuritan. Mereka dikenal dengan gelar seperti senapati dan samgat. Peran kelompok ini bukan hanya memberi masukan dari berbagai sudut pandang, tetapi juga mengawal pelaksanaan keputusan kerajaan melalui pengawasan kepada petugas pelaksana di bawahnya. Dalam prasasti-prasasti sebelum tahun 1001 Masehi, lembaga penasihat pusat ini disebut dengan beberapa istilah, antara lain panglapuan, pasamaksa, palapkan, atau samohanda. Sejak sekitar tahun 1001 Masehi, sebutan yang muncul adalah pakira-kiran i jro makabehan, sebuah lembaga yang memadukan unsur pejabat pemerintahan dan pemuka agama Siwa maupun Buddha.

Pada masa pemerintahan Marakata, prasasti mencatat beberapa jabatan senapati yang jumlahnya cukup banyak. Pada masa Anak Wungsu, jabatan senapati yang disebut dalam prasasti tampak lebih beragam dan menunjukkan pemerintahan yang semakin terorganisasi. Di periode-periode berikutnya, posisi pendeta Siwa dan

Buddha tidak hanya hadir sebagai legitimasi spiritual, tetapi juga tampil sejajar sebagai bagian penting dalam lapisan elit pemerintahan, berdampingan dengan pejabat tinggi kerajaan.

Lapisan di bawahnya diisi oleh pegawai kerajaan yang menangani urusan-urusan teknis dan administrasi. Mereka bekerja pada bidang tertentu dan bertanggung jawab kepada pejabat pusat atau langsung kepada raja. Dalam prasasti, kelompok ini muncul melalui berbagai sebutan jabatan, termasuk petugas pengawasan, urusan tulis-menulis, urusan pajak dan pelayanan, hingga perangkat yang mengurus kebutuhan tertentu dalam tata kelola kerajaan.

Di tingkat lokal, lapisan kepemimpinan desa ditempati oleh **rama** atau kepala desa yang mengelola urusan wanua atau banua. Peran mereka penting sebagai penghubung antara kekuasaan pusat dan penduduk. Istilah “rama” berkaitan dengan makna ketua atau pihak yang bertanggung jawab, dan dalam tradisi Bali kemudian beresonansi dengan istilah “krama” sebagai anggota suatu organisasi sosial seperti banjar, subak, dan desa. Selain rama, terdapat tokoh-tokoh lokal lain yang disebut dalam prasasti, antara lain sang mathani yang dapat dipahami sebagai penguasa wilayah desa, serta perangkat sekretariat desa berupa manuratang atau juru tulis. Ada pula jabatan yang terkait langsung dengan penyelenggaraan upacara keagamaan seperti kubayan, yang dalam beberapa sumber dibedakan menurut senioritas, serta tuha-tuha sebagai dewan tetua yang dipandang bijaksana dalam pengambilan keputusan desa.

Lapisan masyarakat yang lebih luas terdiri atas penduduk desa, yang dalam prasasti sering disebut anak banwa/anak wanua/anak thani, yakni warga yang memiliki kedudukan sosial penuh dalam komunitasnya. Mereka umumnya memiliki akses pada tanah, dapat terlibat dalam kepemimpinan lokal, serta menjadi penopang utama ekonomi kerajaan melalui pertanian. Data prasasti menggambarkan bahwa kegiatan ekonomi mencakup sawah basah, sawah kering, padang rumput, serta tegalan yang memiliki nilai dan karenanya dikenai pajak. Dalam beberapa kasus, prasasti juga menunjukkan adanya kebijakan penyesuaian pajak berdasarkan kondisi penduduk dan situasi setempat, yang menandakan hubungan pemerintah dan masyarakat tidak sepenuhnya tertutup.

Di bawah struktur itu, terdapat kelompok paling rentan yaitu para hulun atau budak, yang dalam beberapa prasasti disebut kahula/kalula. Mereka bisa berasal dari tawanan perang, pelaku pelanggaran, atau orang yang terlilit hutang. Dalam sejumlah catatan, budak bahkan dapat diperlakukan sebagai jaminan hutang, sebuah gambaran keras tentang stratifikasi sosial masa itu.

Pelapisan sosial yang beragam tersebut membutuhkan sistem aturan yang tegas agar kehidupan masyarakat tetap stabil. Konsep catur warna telah dikenal, dan hubungan antar lapisan sosial diatur melalui norma, termasuk aturan perkawinan dan denda tertentu bagi pelanggaran. Dalam penyusunan hukum, raja umumnya bermusyawarah dengan dewan penasihat dan penguasa wilayah. Keputusan yang dicatat oleh sekretaris kerajaan kemudian diserahkan kepada desa sebagai pegangan atau sima untuk dijaga dan dipatuhi.

Prasasti juga memperlihatkan kuatnya budaya gotong royong dan tata kelola sosial di desa. Penduduk diwajibkan memperbaiki fasilitas bersama seperti tempat suci, balai pertemuan, bendungan atau terowongan air bila rusak. Mereka juga memiliki kewajiban sosial menyediakan tempat bermalam bagi pendatang yang kemalaman, serta menyiapkan kebutuhan upacara tahunan di pura. Dalam tata kehidupan desa, solidaritas juga tampak dalam pengurusan kematian warga yang tidak memiliki keluarga, termasuk pengaturan pembagian harta dengan kewajiban desa untuk menanggung rangkaian upacara yang diperlukan.

Selain mengatur urusan keseharian, sistem hukum juga merespons gangguan keamanan seperti pencurian, penganiayaan, peracunan, dan praktik-praktik yang dianggap membahayakan komunitas. Untuk mencegahnya, sejumlah prasasti mencatat sanksi ketat, bahkan kadang disertai ancaman kutukan sebagai bentuk tekanan moral. Dalam kerangka ini, raja diposisikan sebagai penguasa yang dituntut memikirkan kesejahteraan rakyat, dan dalam beberapa prasasti raja bahkan digambarkan sebagai titisan dewa yang bertugas menjaga ketertiban dan kemakmuran dunia yang dipimpinnya.

D. Ekonomi

1. Ekonomi Agraris

Pertanian merupakan sandaran utama kehidupan masyarakat Bali Kuno. Jejak prasasti dan istilah teknis yang muncul di berbagai sumber menunjukkan bahwa sistem

bercocok tanam pada masa itu sudah maju dan tertata, terutama dalam pengelolaan air. Pembagian air tidak dilakukan secara acak, melainkan diatur berdasarkan kebutuhan dan luasan lahan, sehingga petani yang sawahnya berdekatan membentuk organisasi bersama yang dipimpin seorang pengatur air. Istilah pemimpin ini dalam beberapa sumber dikenali sebagai *pekaser* atau *ser*, yang mengingatkan pada peran *pekaseh* dalam sistem subak masa kini. Karena itu, dapat dipahami bahwa subak modern merupakan kelanjutan dari tradisi pengelolaan irigasi yang telah mengakar sejak berabad-abad lalu.

Untuk memastikan aliran air lancar dari satu lahan ke lahan lain, masyarakat membangun *aungan* atau bendungan kecil dan saluran penghubung. Pekerjaan ini tidak dikerjakan sembarang orang, tetapi dipercayakan pada ahli teknik yang dikenal sebagai undagi pengarung. Dalam pengaturan pembagian air, dikenal pula ukuran tradisional tertentu, yang secara prinsip sejalan dengan praktik pembagian air pada subak masa kini, meskipun bentuk dan detail teknisnya berkembang mengikuti zaman.

Selain sawah, masyarakat mengolah ladang dan kebun untuk memenuhi kebutuhan sehari-hari. Sumber-sumber menyebut berbagai jenis lahan dan istilah lokal untuk ladang, kebun, tegalan, serta padang rumput. Tanaman pangan seperti padi dan palawija ditanam mengikuti musim, sementara kebun ditanami komoditas yang lebih beragam, termasuk kelapa, durian, bambu, kemiri, mangga, dan jenis buah atau tanaman lainnya. Aktivitas bertani juga tidak selalu terbatas dalam wilayah desa sendiri. Ada praktik mengolah lahan di desa lain, dengan konsekuensi kewajiban pajak atau ketentuan tertentu yang disepakati sesuai aturan setempat.

2. Pertukangan dan Kerajinan Rumah Tangga

Di luar pertanian, kegiatan ekonomi penting berikutnya adalah pertukangan dan kerajinan rumah tangga. Walau masih sederhana jika dibandingkan industri modern, tanda-tanda spesialisasi kerja sudah terlihat jelas. Masyarakat mengenal pembagian peran berdasarkan bakat dan keahlian, misalnya kelompok undagi yang bergerak dalam pekerjaan pembangunan dan infrastruktur, serta undagi yang berkaitan dengan bidang lain seperti pembuatan sarana transportasi air.

Dalam dunia kerajinan, dikenal kelompok pande yang bekerja pada material tertentu seperti emas, besi, dan tembaga. Mereka menghasilkan beragam benda, mulai dari perhiasan hingga alat dan perlengkapan yang dibutuhkan untuk aktivitas sosial

dan keagamaan. Kerajinan rumah tangga lain yang cukup menonjol adalah tenun dan proses pewarnaan kain. Istilah-istilah teknis yang muncul pada sumber-sumber menunjukkan adanya proses menenun, mengikat pola, mencelup warna, hingga menyelesaikan kain. Teknik pewarnaan memanfaatkan bahan alami, sehingga warna kain cenderung awet dan tidak mudah luntur. Keberadaan tradisi ini memperlihatkan bahwa produksi tekstil bukan hanya keterampilan domestik, tetapi juga bagian dari ekonomi kreatif masa Bali Kuno.

3. Peternakan

Peternakan juga menjadi unsur penting dalam ekonomi dan kehidupan sosial. Masyarakat memelihara berbagai hewan seperti kerbau, sapi, kambing, ayam, itik, babi, anjing, dan kuda. Fungsi hewan-hewan ini tidak sebatas sumber pangan. Sebagiannya membantu kerja pertanian dan pengangkutan, sebagian lain berperan dalam kebutuhan ritual, dan beberapa menjadi bagian penting dari aktivitas perburuan.

Dari berbagai catatan, tampak bahwa kuda dan lembu menempati posisi istimewa. Kuda berperan sebagai sarana mobilitas dan komunikasi antardesa, sementara lembu membantu pekerjaan berat seperti mengolah tanah dan mengangkut hasil panen. Karena nilainya tinggi, pemeliharaan kuda bahkan memerlukan petugas khusus, menunjukkan bahwa peternakan bukan sekadar kegiatan rumah tangga, tetapi sudah menjadi sektor yang dikelola secara administratif.

4. Pasar dan Perdagangan

Keberadaan pasar pada masa Bali Kuno dapat ditelusuri dari istilah-istilah jual beli dalam prasasti. Pasar tidak selalu bersifat tetap setiap hari, tetapi cenderung mengikuti siklus tertentu. Dalam tradisi Bali Kuno dikenal tiga hari pasaran yang berulang secara teratur, dan pola ini pada dasarnya masih berlanjut sampai sekarang dalam bentuk triwara, walaupun nama hari pasarnya sudah berubah mengikuti tradisi lokal yang hidup.

Aktivitas perdagangan tidak hanya berlangsung pada skala lokal. Bukti prasasti memperlihatkan adanya kontak dengan pedagang dari luar Bali, baik melalui jalur darat maupun jalur laut. Barang-barang yang diperdagangkan umumnya mencakup hasil pertanian dan perkebunan, hasil kerajinan, serta hewan ternak. Untuk memperlancar transaksi, masyarakat sudah mengenal alat tukar berupa mata uang dan sistem penarikan pajak serta pengawasan pasar. Bahkan muncul jabatan-jabatan tertentu

yang mengurus pasar dan perdagangan, menunjukkan bahwa kegiatan ekonomi telah menjadi bagian dari tata kelola kerajaan.

Menariknya, sumber-sumber menyebut adanya istilah saudagar laki-laki dan saudagar perempuan, yang memberi petunjuk bahwa ruang ekonomi memberi peluang partisipasi yang relatif setara dalam aktivitas perdagangan. Namun perdagangan tetap berada dalam kontrol aturan desa dan kerajaan. Pedagang luar, termasuk dari luar pulau, tidak selalu bebas berdagang di semua tempat tanpa izin, sebuah mekanisme yang dapat dipahami sebagai upaya menjaga stabilitas pasar, mengendalikan persaingan, dan melindungi kepentingan komunitas lokal.

5. Komoditas dan Jaringan Produksi

Komoditas yang diperdagangkan mencakup kebutuhan harian, seperti bahan pangan, bumbu, hasil kebun, serta bahan-bahan tertentu seperti kapas dan benang. Beberapa sumber juga mengisyaratkan adanya pembatasan jual beli untuk komoditas tertentu di wilayah tertentu, yang menunjukkan kontrol ekonomi oleh otoritas. Selain itu, terdapat pula produksi minuman hasil olahan nira, serta hasil kerajinan logam dan kain yang menjadi komoditas bernilai, terutama karena berhubungan erat dengan kebutuhan ritual dan simbolik.

Para pengrajin cenderung membentuk kelompok berdasarkan jenis keahlian. Mereka tidak hanya menghasilkan benda untuk kebutuhan domestik, tetapi juga memasok kebutuhan upacara, alat pertanian, alat kerja, dan benda-benda simbolik. Artinya, ekonomi Bali Kuno tidak berdiri pada sektor pertanian saja, tetapi sudah didukung oleh sistem produksi dan distribusi yang melibatkan beragam kelompok keahlian.

6. Sarana Pendukung Ekonomi

Untuk mendukung kegiatan ekonomi yang semakin kompleks, masyarakat Bali Kuno mengenal beberapa sarana penting.

- **Mata uang** Penggunaan uang menunjukkan bahwa ekonomi tidak sepenuhnya bergantung pada barter. Mata uang dipakai dalam jual beli, pembayaran pajak, dan denda. Di samping mata uang lokal, temuan arkeologis juga menunjukkan adanya uang kepeng dari Tiongkok, menandakan hubungan dagang yang lebih luas.
- **Transportasi** Dalam perdagangan lokal, angkut barang dilakukan dengan cara dipikul atau dijunjung. Untuk jarak lebih jauh, terutama melintasi wilayah perbukitan

Bali, kuda menjadi sarana penting. Untuk perdagangan antarpulau digunakan perahu dan kapal dengan berbagai sebutan, menandakan berkembangnya kemampuan maritim dan kebutuhan mobilitas barang.

- **Pelabuhan laut** Kontak perdagangan dengan pedagang luar membutuhkan titik-titik berlabuh. Beberapa lokasi pesisir, terutama di Bali Utara, diduga berfungsi sebagai pelabuhan karena kondisi gelombangnya lebih bersahabat. Ada pula indikasi kawasan pesisir timur seperti Sanur sebagai pintu masuk penting, menunjukkan bahwa jaringan ekonomi Bali Kuno terhubung dengan jalur perdagangan regional.

KESENIAN DI JAMAN UDAYANA SAMPAI ANAK WUNGSU

A. Gambaran Umum

Puncak kesenian yang bercorak agama Hindu-Budha dalam masa Bali kuno berkembang dalam masa pemerintahan 'dinasti Warmadewa' yang didahului oleh Sri Guna Priyadharma patni (Mahendradatta) beserta suaminya Sari Dharmmodayana Warmadewa yang mulai memerintah tahun 989 M. Sepeninggal Mahendradatta dalam tahun 1010 M pemerintahan diteruskan oleh Dharmodayana sendiri hingga tahun 1022 M, lalu dilanjutkan Marakata sampai ke Anak Wungsu. Dalam masa pemerintahan keluarga tersebut banyak dibangun berbagai monumen keagamaan, baik berupa candi pahat, goa-goa pertapaan, arca-arca dan artefak lainnya. Hal yang menarik banyak sekali peninggalan dari masa Bali kuno ditemukan di daerah pedalaman Bali sepanjang aliran sungai Pakerisan, Petanu dan Oos. Sangat miungkin pemilihan lokasi yang harus terletak dekat sumber air sebagaimana yang diajarkan dalam kitab-kitab panduan arsitektur India (Manara-Silpasastra), telah dikenal dan juga dipraktekan oleh para seniman (slipin) Bali kuno (Raharjo, Munandar, & Zuhdi, 1998, hal. 80).

Dari pembacaan teks prasasti-prasasti dapat diketahui bahwa pada masa pemerintahan Udayana sampai Anak Wungsu telah hidup beberapa cabang kesenian seperti seni rupa, seni tari, dan seni sastra. Tetapi nama-nama kesenian atau tontonan yang disebutkan dalam prasasti tidaklah seluruhnya dapat dipahami atau diidentifikasi. Dalam prasasti 002 Bebetin A.I. pada lembaran llb. 5 umpamanya dapat dibaca sederetan nama jenis kesenian yaitu, **pamukul** (pemukul gamelan), **pagending** (penyanyi), **pabunjing** (pemain angklung bambu ?), **papadaha** (tukang kendang), **perbangci** (peniup seruling), **partapukan** (lakon topeng), parbwayang (tontonan wayang).

Pada prasasti yang dikeluarkan oleh raja Anak Wungsu diduga kesenian bersifat sebagai tontonan untuk raja (kesenian keraton), di samping tontonan untuk umum (kesenian rakyat). Meskipun secara praktik, dikotomi tersebut tidak diaplikasikan secara ketat. Dalam artian tontonan untuk raja atau seni keraton masih terbuka pula kesempatan bagi rakyat untuk menyaksikannya. Demikian pula sebaliknya dalam suatu kesempatan mungkin juga raja atau bangsawan kerajaan berkenan menyaksikan tontonan rakyat. Melalui prasasti yang dikeluarkan pada masa

pemerintahan raja Anak Wungsu dapat diketahui beberapa nama-nama kesenian atau tontonan antara lain sebagai berikut :

1. **Agending i haji**, penyanyi istana yang bernyanyi untuk raja. Jadi semacam seni sastra.
2. **Agending I ambaran**, yaitu penyanyi yang menyanyi dari desa ke desa lainnya. Juga semacam pelaguan seni sastra.
3. **Awayang I haji**, rupanya semacam tontonan wayang untuk raja
4. **Amukul**, kata ini menunjukkan adanya kelompok pemukul gamelan.
5. **Anuling**, berarti meniup seruling (juru suling)
6. **Aringgit**, semacam tontonan wayang.
7. **Abusya**, tidak jelas maksudnya
8. **Abanjuran**, pertunjukan gamelan prosesi
9. **Atali-tali**, tidak jelas maksudnya
10. **Menmen**, semacam permainan atau tarian topeng
11. **Atapukan**, juga semacam tontonan topeng.
12. **Pirus**, kumpulan pelawak
13. **Abunawal**, semacam dagelan atau lawakan.

Sedangkan untuk seni rupa dikenal dengan istilah "**sulpika** (pemahat) dan **citrakara** (pelukis/tukang gambar)" yang mengacu ke pelaku seni rupa, biasanya posisi tersebut menempati posisi terhormat di masyarakat, atau bekerja untuk keperluan istana. Istilah-istilah di atas memberikan pengertian bahwa pada zaman Bali Kuna telah ada orang yang mempunyai keahlian melukis dan memahat. Tinggalan arkeologis dari pemahat (**sulpika**) jaman Bali Kuno dapat dilihat pada peninggalan-peninggalan berupa area-area maupun relief-relief yang eksis sekarang. Peninggalan-peninggalan yang berpusat di pura Tegeh Koripan di gunung Penulisan (daerah tingkat II Bangli), Goa Gajah dan Kutri (daerah tingkat II Gianyar) merupakan contoh yang tidak asing lagi di samping peninggalan-peninggalan lainnya yang tidak terhitung jumlahnya tersebar di pelosok- pelosok pulau Bali. Mengenai **sulpika** (pelukis) pada zaman Bali Kuno tinggalannya belum ditemukan, kemungkinan besar peran pelukis untuk melukis gambar untuk upacara keagamaan.

Dinamika kehidupan kesenian pada masa Udayana hingga Anak Wungsu tidak dapat dipahami sebagai aktivitas artistik yang berdiri sendiri, melainkan sebagai sistem

kebudayaan yang terintegrasi dengan struktur politik, agama, dan lanskap. Puncak perkembangan kesenian Hindu–Buddha pada masa Dinasti Warmadewa bukan semata akibat patronase raja, tetapi karena adanya stabilitas kekuasaan yang memungkinkan institionalisasi praktik seni dalam kehidupan sosial dan religius.

Penempatan monumen-monumen keagamaan di sepanjang aliran Sungai Pakerisan, Petanu, dan Oos tidak cukup dijelaskan hanya sebagai penerapan ajaran Manasara–Śilpaśāstra. Fakta bahwa lokasi-lokasi ini berada di pedalaman dan terhubung dengan sistem air menunjukkan adanya kesadaran lokal terhadap lanskap sebagai medium estetik dan religius, di mana air berfungsi sekaligus sebagai sumber kehidupan, sarana ritual, dan penanda kesucian ruang. Dengan demikian, seni dan arsitektur Bali Kuno tidak sekadar mengikuti teks normatif India, tetapi menegosiasikannya dengan pengalaman ekologis masyarakat Bali.

Data prasasti yang mencatat beragam bentuk kesenian pertunjukan menunjukkan bahwa seni pada masa ini telah mengalami diferensiasi fungsi dan spesialisasi pelaku, meskipun terminologinya tidak selalu dapat diidentifikasi secara pasti. Ketidakjelasan sebagian istilah justru mengindikasikan bahwa prasasti bersifat administratif dan elitis, sehingga hanya merekam seni sejauh relevan dengan kepentingan kerajaan. Praktik kesenian sehari-hari kemungkinan jauh lebih kaya daripada yang tercatat, menegaskan keterbatasan prasasti sebagai sumber tunggal rekonstruksi budaya.

Pembagian antara kesenian keraton dan kesenian rakyat yang tersirat dalam prasasti Anak Wungsu juga tidak menunjukkan dikotomi yang kaku. Keterbukaan akses tontonan mencerminkan bahwa seni berfungsi sebagai ruang pertemuan sosial, bukan sekadar simbol eksklusivitas kekuasaan. Hal ini memperkuat argumen bahwa estetika Bali Kuno bersifat komunal dan partisipatif, bukan elitis dalam pengertian modern.

Penyebutan sulpika dan citrakara menegaskan bahwa seni rupa telah menjadi bidang keahlian yang diakui secara sosial. Namun, ketiadaan tinggalan lukisan tidak dapat dibaca sebagai absennya praktik melukis, melainkan sebagai konsekuensi material dan fungsi ritual yang bersifat sementara. Ini memperlihatkan bahwa dalam konteks Bali Kuno, keberlangsungan seni tidak selalu diukur dari keawetan artefak, tetapi dari keberulangan praktik dan fungsi religiusnya.

B. Seni Pertunjukan

Pembacaan berbagai prasasti dari masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu menunjukkan bahwa seni pertunjukan telah menjadi bagian penting dalam kehidupan masyarakat Bali Kuno. Seni ini hidup melalui pementasan, bergerak dalam ruang dan waktu, dan hadir sebagai pengalaman yang bersifat sementara. Begitu pertunjukan selesai, ekspresi itu pun berlalu, namun maknanya tertanam dalam ingatan kolektif masyarakat. Dalam pengertian yang luas, seni pertunjukan mencakup tari, musik, drama atau teater, pencak silat, serta berbagai bentuk ekspresi panggung lainnya.

Kehidupan seni pertunjukan pada masa itu tidak tumbuh secara acak. Ia ditopang oleh sebuah sistem yang mencakup nilai dan konsep yang mengarahkan kegiatan berkesenian, para pelaku seni yang merancang dan menyajikan karya, kebiasaan berlatih dan berpentas, serta keberadaan alat musik dan karya seni itu sendiri. Di balik itu semua bekerja pula faktor-faktor lain seperti kaidah estetika, ideologi kekuasaan, dan dinamika sosial masyarakat yang bersama-sama membentuk wajah kesenian pada zamannya.

1. Ragam Seni Pertunjukan

Jenis-jenis seni pertunjukan pada masa Udayana dan Anak Wungsu dapat dikenali melalui istilah-istilah yang tercantum dalam prasasti. Selain sumber dari Bali, gambaran ini juga diperkuat dengan perbandingan prasasti-prasasti sezaman dari Jawa, yang menunjukkan kesamaan pola kebudayaan di wilayah Nusantara pada periode tersebut.

a. Tari, Drama, dan Teater

Walaupun prasasti dari masa Udayana sendiri belum banyak menyebutkan secara langsung istilah seni pertunjukan, latar belakang permaisurinya, Mahendradatta, sebagai putri kerajaan Medang di Jawa Timur, memberi petunjuk adanya pengaruh kuat tradisi seni Jawa terhadap perkembangan seni Bali. Pengaruh inilah yang diduga ikut membentuk corak seni pertunjukan Bali pada masa itu.

Dalam tradisi Jawa Kuno, seni pertunjukan kerap hadir sebagai bagian dari upacara penetapan wilayah sima, yaitu peresmian suatu daerah atau tanah sebagai wilayah khusus. Upacara ini bersifat religius-magis, melibatkan pejabat kerajaan, pemuka desa, dan masyarakat luas, serta diakhiri dengan perjamuan dan pertunjukan

seni. Seusai prosesi utama, hadirin menikmati makanan bersama, lalu menari, bernyanyi, dan bersuka ria.

Berbagai prasasti Jawa Kuno mencatat kegiatan semacam ini. Ada yang menggambarkan seluruh hadirin, dari pejabat tinggi hingga rakyat biasa, tua dan muda, laki-laki dan perempuan, ikut menari bersama dalam suasana perayaan. Prasasti lain bahkan menyebut nama-nama seniman, penabuh gamelan, pelawak, serta jenis alat musik yang dimainkan, seperti kendang, kenong, dan berbagai instrumen ritmis lainnya.

Pertunjukan tidak hanya berupa tarian bersama, tetapi juga drama panggung dan wayang yang mengangkat kisah-kisah besar seperti Ramayana dan Mahabharata. Dalam pementasan ini hadir pula tokoh-tokoh pelawak yang menghibur penonton dengan humor dan sindiran, sebuah tradisi yang masih terasa hingga kesenian Bali masa kini.

Jika pengaruh seni pertunjukan mulai terasa kuat pada masa Udayana, maka pada masa Marakata dan Anak Wungsu kesenian ini berkembang semakin sistematis. Hal ini terlihat dari banyaknya prasasti yang mencantumkan istilah seni pertunjukan secara rinci.

Prasasti-prasasti tersebut menyebut berbagai bentuk tontonan, antara lain pertunjukan topeng, dagelan, badut, wayang, lawakan, permainan musik, hingga prosesi kesenian. Hampir setiap prasasti dari masa Anak Wungsu memuat istilah yang menunjukkan aktivitas seni, menandakan bahwa kesenian telah menjadi bagian tak terpisahkan dari kehidupan sosial, keagamaan, dan politik kerajaan.

Lebih jauh, prasasti juga menunjukkan bahwa seniman pertunjukan telah diakui sebagai profesi. Beberapa prasasti mencatat secara jelas sistem upah bagi penyanyi, penabuh gamelan, peniup seruling, penari topeng, pelawak, dan pemain wayang, baik yang tampil untuk istana maupun yang berkeliling menghibur masyarakat desa. Bahkan, perkumpulan seni dikenai kewajiban pajak tertentu, sebagaimana tercatat dalam prasasti Tejakula, yang menunjukkan bahwa kesenian telah menjadi sektor sosial-ekonomi yang terorganisasi.

Keseluruhan gambaran ini memperlihatkan bahwa seni pertunjukan Bali Kuno bukan sekadar hiburan, melainkan sebuah institusi budaya yang terstruktur, dihormati, dan dilindungi oleh kerajaan. Seni menjadi ruang pertemuan antara kekuasaan,

spiritualitas, dan kehidupan rakyat, serta membentuk fondasi kuat bagi tradisi kesenian Bali yang terus hidup hingga masa kini.

b. Seni Gamelan (Karawitan)

Dalam kebudayaan Bali, musik tradisional dikenal dengan istilah karawitan. Kata ini berakar dari istilah *rawit* yang berarti halus, indah, dan bernilai estetis tinggi. Setelah mendapat imbuhan *ka-* dan *-an*, istilah tersebut menunjuk pada keseluruhan sistem seni bunyi yang mencakup unsur instrumental maupun vokal. Karawitan instrumental dikenal sebagai gamelan, sedangkan karawitan vokal disebut tembang atau sekar. Seluruh sistem musical ini dibangun di atas dua laras utama, yaitu pelog dan slendro, yang hingga kini masih menjadi dasar struktur musical Bali.

Jejak awal keberadaan gamelan dan sistem musical Nusantara pada masa Bali Kuno dapat ditelusuri melalui karya sastra klasik sezaman dengan Prabu Udayana. Dalam *Kakawin Ramayana* yang ditulis pada masa pemerintahan Raja Dyah Balitung di Jawa sekitar akhir abad ke-9 hingga awal abad ke-10, telah ditemukan berbagai istilah yang menunjuk pada perangkat musik dan praktik musical. Di dalamnya tercatat instrumen seperti gong perunggu, gangsa, seruling, genderang, kecapi, rebab, simbal, terompet kulit kerang, hingga istilah yang merujuk langsung pada aktivitas menabuh gamelan dan menyanyikan gending. Keberadaan istilah-istilah tersebut menunjukkan bahwa sistem musical kompleks telah berkembang mapan di wilayah Nusantara sebelum dan selama masa pemerintahan Udayana.

Hal yang sama juga tampak dalam *Kakawin Wirataparwa* yang berasal dari tahun 996 Masehi. Naskah ini menyebutkan lebih banyak lagi istilah yang berkaitan dengan dunia musical, mulai dari berbagai jenis genderang, gong, alat tiup, alat dawai, simbal, hingga sistem pengukuran lagu dan struktur musical. Menariknya, banyak dari istilah tersebut masih dikenal dan digunakan dalam lingkungan masyarakat Bali hingga kini, terutama dalam tradisi mabasan, yakni kegiatan pembacaan dan penghayatan tembang-tembang klasik.

Perkembangan gamelan pada masa Bali Kuno menjadi semakin jelas pada periode pemerintahan Marakata, pengganti Udayana. Dua prasasti penting dari masa ini, yaitu Prasasti Batuan dan Prasasti Tengkulak A, menyebutkan secara langsung aktivitas musical dan pelaku seni pertunjukan. Di dalamnya tercatat keberadaan penyanyi, penabuh gamelan, peniup seruling, pemain angklung bambu, serta musik

prosesi yang disebut banjuran. Ini menegaskan bahwa gamelan tidak sekadar hadir sebagai pelengkap upacara, melainkan sebagai bagian integral dari kehidupan sosial dan keagamaan masyarakat.

Puncak dokumentasi mengenai dunia karawitan Bali Kuno justru tampak pada masa pemerintahan Raja Anak Wungsu. Tidak kurang dari dua belas prasasti yang berasal dari masa ini mencatat secara rinci keberadaan instrumen, pelaku, dan bentuk pertunjukan gamelan. Istilah-istilah seperti agending (menyanyi), amukul (menabuh gamelan), anuling (meniup seruling), men-men (tontonan), serta banjuran (musik prosesi) muncul berulang kali dalam berbagai prasasti yang tersebar di Dawan, Blantih, Sembiran, Serai, Pengotan, Manik Liu, Sukawati, Pandak Badung, Sawan, hingga Jalan Tengah.

Kehadiran istilah tmbra (tembaga) dan wsi (besi) dalam beberapa prasasti menunjukkan bahwa produksi instrumen gamelan telah melibatkan keahlian metalurgi yang maju. Hal ini menguatkan dugaan bahwa pada masa Anak Wungsu telah terbentuk jaringan pengrajin, seniman, dan institusi kesenian yang mapan, yang menopang keberlangsungan seni karawitan dalam skala kerajaan maupun masyarakat luas.

Dari keseluruhan data tersebut dapat disimpulkan bahwa seni gamelan Bali Kuno bukanlah fenomena spontan, melainkan hasil dari sistem kebudayaan yang matang, berkelanjutan, dan terorganisasi. Gamelan tumbuh sebagai medium ekspresi religius, sarana legitimasi kekuasaan, pengikat sosial masyarakat, sekaligus ruang pembentukan estetika yang kelak melahirkan karakter khas karawitan Bali yang tetap hidup hingga hari ini.

2. Landasan Estetika Seni Pertunjukan

Tercantumnya istilah-istilah kesenian di dalam prasasti menunjukkan bahwa seni bukan aktivitas tambahan, melainkan bagian inheren dari ritme hidup masyarakat Bali Kuno. Seni hadir melekat pada kerja, ritual, pertemuan sosial, hingga urusan administratif kerajaan seperti penetapan sima dan pengaturan kewajiban desa. Karena terjalin langsung dengan kehidupan sehari-hari, estetika kesenian Bali tidak berkembang dalam ruang hampa, melainkan bergerak seiring perubahan struktur sosial, pergeseran pusat kekuasaan, serta intensitas hubungan Bali dengan wilayah lain.

Dalam kerangka sejarah, perubahan estetika dapat dibaca sebagai efek dari perubahan ideologi dan cara pandang masyarakat yang terbentuk melalui interaksi lintas wilayah. Akulturasi, adaptasi, dan proses adopsi unsur luar tidak hanya membawa jenis kesenian baru, tetapi juga memengaruhi standar “keindahan”, cara penyajian, teknik, serta kedudukan sosial para pelaku seni. Dengan demikian, landasan estetika di Bali Kuno dapat dipahami sebagai sistem yang dinamis dan historis, bukan sebagai pakem yang beku.

Sejumlah kajian menempatkan fase Pra-Hindu dan Buddha sebagai periode ketika manusia Bali sangat dekat dengan alam dan lanskap kosmos sekitarnya. Dalam periode ini, pola gerak dan imaji kesenian pertunjukan cenderung merekam dinamika alam, misalnya ritme ombak, gerak pepohonan, pola terbang serangga, dan perilaku binatang. Bersamaan dengan itu, orientasi spiritual animisme dan totemisme melahirkan fungsi seni sebagai medium magis: penolak bala, pengikat komunitas, serta sarana pengabdian. Estetikanya ditandai oleh suasana sakral, kesederhanaan bentuk, intensitas afektif, serta kondisi ketaksadaran atau pengalaman trans yang kerap menyertai ritual.

Ketika pengaruh Hindu-Buddha semakin menguat, terutama dalam fase feodalisme kerajaan, estetika seni pertunjukan bergerak ke arah sistem yang lebih terstruktur. Pada konteks ini, seni mulai terhubung dengan pranata istana, tata upacara, dan legitimasi kekuasaan. Pengaruh Hindu di Bali sering dipandang berlangsung bertahap, dan pada abad ke-10 hubungan politik-budaya Bali dan Jawa menjadi sangat erat melalui perkawinan dinasti. Sejak momen itu, transfer budaya dari Jawa ke Bali semakin intens, termasuk dalam ranah seni pertunjukan, sastra, dan ikonografi.

Dalam seni pertunjukan, pergantian rezim dan selera patronase (perlindungan seni oleh elite) memengaruhi arah estetika. Ketika pusat kekuasaan bergeser, kecenderungan estetika dapat berubah pada tingkat repertoar, teknik, kualitas pertunjukan, hingga pemilihan cerita. Pada masa Udayana dan Mahendradatta, corak seni dari Jawa Kuno diduga memberi pengaruh terhadap pranata kesenian Bali, meskipun tidak hadir sebagai salinan mentah, melainkan melalui proses adaptasi dengan tradisi lokal Bali yang lebih tua.

Kaitan estetika Hindu India sering dijelaskan melalui wacana dramaturgi klasik seperti *Natya Sastra*, sebuah ensiklopedi seni pertunjukan yang cakupannya luas:

teater, tari, dan musik. Dalam kerangka ini, tari dipahami bukan sekadar hiburan, tetapi sebagai sistem pengetahuan estetis yang mengatur gerak, ekspresi, struktur pementasan, dan etika artistik. Di dalam tradisi tersebut juga dikenal pembagian bentuk tari menjadi tiga ranah: bentuk yang menekankan aspek dramatik dan peran, bentuk gerak murni tanpa makna naratif, serta bentuk yang menekankan gestur dan ekspresi rasa. Kategori semacam ini penting karena memberi lensa untuk membaca bagaimana tari dan teater di Asia Selatan mengembangkan tata bahasa tubuh yang sistematis, yang kemudian, dalam derajat tertentu, beresonansi dengan praktik seni pertunjukan di Nusantara.

Tabel 1. Perbandingan Tari Klasik India dan Bali

Tarian Klasik India	Tarian Klasik Bali
Posisi Kaki	
Sama pada	
Ayatam	(Perempuan)
Kuttanam	Sirang Pada
Kuchitam	Miles Kaki
Swastikam	Miles Angkat
agratala	Agem Kannan/Kiri
Udgatitam	Kembang Pada
Mardita	Malpal (perempuan)
Anchita	Gerak Niltil
Taditta	Gerak Milpil
Motitam	
Samasoochi	(Laki-Laki)
Parshvasoochi	Sirang Pada
	Ngeed
	Malpal (laki-laki)
Pergerakan Mata	
Samam	Seledet
Alokitam	Seledet Numpk
Sachi	Ngurat Daun
Pralokitam	Ngeliyer
Nimilitam	Ngeget
Ullokitam	Nyegut
Anuvritam	
Gerak Tangan	
Asamyutha Hasta	Nyempurit
Samyutha Hasta	Kepel
	Jeriring
	Manganjali
	Ngutek
	Nuding
	Luk Nagasatru
	Nepuk Kampuh
	Ngaweh

	Mugkah Lawang Nabdab Gelung Nabdab Gelang
Drama/Teater	
<p>Drama menemukan banyak ekspresi di India dan Indonesia dengan sumber yang sama dalam literatur epos besar India seperti Mahabharata dan Ramayana. Epos-epos ini banyak disukai oleh masyarakat umum dan direpresentasikan dalam bentuk teatral drama gerak, drama topeng, dan wayang kulit. Dalam kedua budaya, tarian pada awalnya merupakan bagian dari teater. Tarian dan musik adalah sarana untuk memperkenalkan plot dan menceritakan cerita. Namun, dengan perubahan masyarakat dan kebutuhan pelindung seni, tari diberikan kepentingan individu dan repertoar solo dan kelompok terstruktur. Gerakan, make up, dan kostum yang berlebihan bukan satu-satunya kesamaan. Penggunaan cat di wajah menemukan pendampingnya Kathakali, tarian klasik Kerala, dimana drama tari lebih besar dari kehidupan dengan kostum besar dan gigi kepala yang mengesankan. Mirip dengan drama Bali, Gambuh atau Arja, pertunjukan Kathakali akan dimulai pada malam hari dan berkali-kali berlanjut hingga fajar menyingsing. Para penari di Kathakali menggambarkan kisah-kisah Mahabharata, Ramayana dan bahkan adegan atau peristiwa pendek dari cerita-cerita ini. Karakter masuk dari balik tirai panggung. Tirai ini memainkan peran yang sangat penting dalam membedakan yang nyata dari yang tidak nyata baik dalam tradisi drama maupun teater India dan Bali. Yang biasa dari yang terpesona. Penari bermain dengan tirai untuk beberapa kali mencoba membentuk karakter dalam dirinya serta memberikan waktu kepada penonton untuk menyerap kepribadian karakter. Jika penari memainkan peran negatif dari Rawana atau raksasa antagonis, maka penari akan mengguncang tirai dengan keras untuk membentuk karakter buruknya. Lukisan wajah sesuai karakter dipraktikkan di kedua wilayah tersebut. Dalam Drama Tari Klasik India, penari hanya menirukan lagu dan cerita dan tidak mengucapkan dialog. Namun, dialog memainkan peran penting dalam drama Bali. Bahasa yang digunakan di Kawi, bahasa Jawa klasik, yang kebanyakan orang Bali tidak mengerti. maka drama tersebut mau tidak mau mengandung para penafsir komikal yang tidak hanya memaknai cerita tetapi juga dengan sindiran dan humor yang mengajarkan pelajaran etika, moral dan spiritual kepada penontonnya.</p>	
Wayang	
<p>Dari semua seni pertunjukan Bali, Wayang Kulit layak mendapat perhatian khusus. Salah satu yang paling populer dan banyak dicintai oleh rakyat Bali, wayang kulit adalah bentuk wayang kulit yang menggambarkan adegan khusus dari epos India terutama Mahabharata dan Ramayana. Bentuk wayang kulit juga ditemukan di banyak negara bagian di India dan juga merupakan salah satu bentuk Teater India tertua. Raavan chaaya dari Orissa, Tholu Bommalatta dari Andhra Pradesh Togalu Gombeatta dari Karnataka adalah beberapa dari bentuk wayang kulit India. Sejarah wayang kulit di India berasal dari epos Ramayana yang ditemukan pada abad ke-4 SM dimana pewayangan disebutkan. Diyakini bahwa dalam India melakukan perjalanan di Asia Tenggara untuk mendapatkan nama dan ketenaran. Dengan masuknya agama Hindu di dalamnya mempengaruhi wayang kulit di Indonesia. Tidak pasti kapan wayang kulit dimulai di Bali. Tetapi orang dapat menemukan prasasti di prasasti bebetin pada tahun 896 M. Namun fakta yang menunjukkan bahwa wayang kulit adalah salah satu praktik teater paling kuno di India dan juga Indonesia dan terus memukau penonton selama lebih dari seribu tahun. Dalam bentuk teater ini, dalam duduk di belakang layar putih yang digantung di atas seutas benang dan memanipulasi boneka yang mewakili karakter mitologis, heroik, dan antagonis yang terkenal. Bayangan dibuat dengan lampu minyak menyala di belakang layar. Dukungan musik disediakan dengan instrumen gamelan daerah setempat. Bahasa daerah digunakan untuk menggambarkan cerita dan menyampaikan pesan moral yang penting kepada masyarakat.</p>	
Tarian Sakral dan Kesurupan (Trance)	
<p>Selain teater tradisional dan tarian klasik, India dan Bali juga memiliki banyak tarian ritual dan trance. Dalam tarian ini, orang yang tidak terlatih dalam menari sering kesurupan dengan roh dan melakukan hal yang tidak terpikirkan. Beberapa tarian trance India adalah Bhoota, Bhaktas, Kavadi, Maibis dan Teyyam. Tradisi kesurupan Bali antara lain Sanghyang Dedari, Sanghyang Jaran, Tari Barong dan Rangda, Calonarang, Kesurupan Baris Gede Sanur. Di Sanghyang Dedari, gadis-gadis muda praremaja menari kesurupan dengan gaya Legong dan akhirnya pingsan. Seperti tarian serupa adalah Maibis, di mana pendeta wanita Manipur di India timur, Maibis, menari dengan gerakan bergoyang dan lambat mengikuti musik dengan instrumen manipuri tradisional. Di Sanghyang Jaran Bali, para</p>	

penari yang diinduksi kesurupan menebarkan bara api juga kadang-kadang mandi di dalamnya. Di Theyyam Kerela, para penari yang mengenakan kostum dan riasan rumit masuk kesurupan dan berlari melewati bara api dan berguling-guling di atasnya tanpa rasa bahaya. .

Sejumlah kajian komparatif juga menyoroti adanya kemiripan pada struktur teater dan tradisi topeng maupun wayang antara India dan Bali, terutama karena keduanya sama-sama berkelindan dengan epos Ramayana dan Mahabharata, serta sama-sama menempatkan tari dan musik sebagai sarana membangun alur dan menghadirkan karakter. Namun, kemiripan tersebut tidak menghapus perbedaan penting: dalam tradisi Bali, dialog dan juru tafsir komikal sering menjadi perangkat sosial-pedagogis, sementara pada beberapa tradisi tari-drama India, penari lebih banyak “menyuarkan” cerita melalui gerak dan mimik tanpa dialog verbal langsung. Keduanya menunjukkan bahwa estetika bukan sekadar bentuk, tetapi juga strategi komunikasi budaya.

Jejak pengaruh estetika India tidak hanya dibaca pada bentuk pertunjukan hidup, tetapi juga pada ikonografi. Relief candi di Jawa Kuno yang merepresentasikan sikap atau pose tari memperlihatkan bahwa pengetahuan teknis tentang gerak pernah dipahami dan dimaterialkan ke dalam medium statis. Hal ini penting untuk argumen estetika: jika gerak tari dapat dipahatkan, berarti terdapat pemahaman sistemik tentang struktur gerak, bukan sekadar improvisasi. Dalam konteks ini, pengaruh estetika India diperkirakan kuat pada periode awal, lalu menipis setelah abad ke-10, sehingga bentuk ungkapan lokal berkembang semakin otonom. Akan tetapi, tema-tema naratif besar tetap bertahan dan diolah sebagai milik budaya setempat.

Di ranah musik, keterkaitan India–Jawa–Bali tampak pada kesamaan kelas instrumen dan kemunculan istilah instrumen dalam prasasti maupun kakawin. Klasifikasi instrumen menjadi kelompok dawai, membran, idiophone (dipukul atau digoyang), dan aerophone (tiup) memberi kerangka untuk mengelompokkan temuan istilah seperti gong, simbal, genderang, seruling, terompet kulit kerang, rebab, dan kecapi. Dengan cara ini, data tekstual dari prasasti tidak hanya menjadi daftar nama, tetapi dapat dibaca sebagai indikasi adanya ekologi bunyi yang kompleks: perangkat instrumen beragam, pembagian peran musical, serta kemungkinan adanya standar pementasan.

Pada titik ini, “landasan estetika” dapat dirumuskan sebagai gabungan dari tiga unsur: (1) basis kosmologis dan spiritual yang menempatkan seni sebagai tindakan

bernilai sakral dan sosial, (2) dinamika patronase dan politik yang memengaruhi selera, kualitas, serta pranata kesenian, dan (3) jaringan pengetahuan lintas wilayah yang memperkaya teknik, repertoar, serta simbolisme tanpa menghapus karakter lokal. Dengan demikian, estetika seni pertunjukan dan karawitan Bali pada masa Udayana hingga Anak Wungsu dapat dipahami sebagai hasil negosiasi antara warisan lokal Pra-Hindu, pengaruh Hindu-Buddha, serta hubungan intens Bali-Jawa yang membentuk ekosistem seni yang makin terstruktur.

3. Stratifikasi

Penataan seni pertunjukan pada masa Prabu Udayana hingga Anak Wungsu tidak berlangsung secara bebas, melainkan diatur melalui sistem ekonomi dan sosial yang cukup jelas, terutama melalui pengaturan upah pertunjukan (petulak) dan pajak kesenian (tikesan). Kehadiran mekanisme ini menunjukkan bahwa seni telah menjadi bagian dari sistem kelembagaan kerajaan dan sekaligus menjadi aktivitas sosial yang memiliki nilai ekonomi, bukan sekadar ekspresi spontan masyarakat.

Sistem pembayaran tersebut sekaligus menandai adanya perbedaan status kesenian, khususnya antara seni keraton (seni i haji) dan seni berkeliling (seni i ambaran). Seni keraton berada di bawah perlindungan dan tata nilai lingkungan istana, sehingga seluruh aspek pertunjukannya diikat oleh norma moral, etika, dan keyakinan religius yang berlaku di kalangan bangsawan. Akibatnya, bentuk seni keraton cenderung lebih teratur, lebih halus, lebih estetis, dan lebih normatif, yang tercermin pada pengolahan gerak, pemilihan lakon, tata busana, serta kualitas ekspresi artistiknya.

Sebaliknya, seni rakyat tumbuh dari kebutuhan sosial masyarakat luas. Bentuknya relatif lebih sederhana, fleksibel, dan dekat dengan kehidupan sehari-hari. Seni ini berfungsi sebagai sarana hiburan, pengikat solidaritas sosial, sekaligus pendukung aktivitas ritual dan keagamaan di tingkat komunitas desa. Seni rakyat mengedepankan nilai pengabdian, kebersamaan, serta keterlibatan kolektif, bukan kemegahan atau formalitas istana.

Pembedaan ini tidak berarti bahwa seni keraton sepenuhnya tertutup dari masyarakat umum. Dalam peristiwa-peristiwa besar seperti penetapan sima, pelantikan pejabat, atau penyambutan tamu kerajaan, pertunjukan keraton tetap dapat disaksikan oleh rakyat. Sebaliknya, raja dan bangsawan juga tidak jarang menghadiri dan menyaksikan

kesenian rakyat dalam konteks tertentu. Dengan demikian, batas antara seni keraton dan seni rakyat bersifat lentur, meskipun tetap mencerminkan perbedaan status sosial dan fungsi budaya.

Jejak kesenian berkeliling sebagai bagian dari kehidupan rakyat dapat dilihat dalam Prasasti Poh tahun 827 Saka (904 M), yang menyebutkan adanya gadis yang berkeliling untuk ditonton dengan pengiring laki-laki, suatu bentuk pertunjukan keliling yang mirip dengan praktik teledek atau seniman kelana. Keterangan ini menunjukkan bahwa kesenian tidak hanya terpusat di istana, tetapi hidup dan bergerak bersama masyarakat desa dari satu wilayah ke wilayah lain.

Secara umum, stratifikasi kesenian pada masa Udayana hingga Anak Wungsu dapat diringkas dalam tiga lapisan utama:

1. Seni sakral, yang berfungsi dalam ritual dan upacara keagamaan serta berkaitan langsung dengan dunia spiritual.
2. Seni keraton, yang hadir dalam konteks kenegaraan dan kehidupan istana, seperti peresmian sima, penobatan pejabat, penyambutan tamu, dan upacara kerajaan.
3. Seni rakyat, yang berfungsi sebagai hiburan dan sarana sosial budaya bagi masyarakat luas, terutama di tingkat desa.

Struktur berlapis ini memperlihatkan bahwa seni pertunjukan Bali Kuno bukan sekadar ekspresi estetis, melainkan bagian integral dari sistem sosial, politik, ekonomi, dan spiritual masyarakatnya. Seni berfungsi sebagai media komunikasi nilai, legitimasi kekuasaan, pembentuk identitas kolektif, sekaligus ruang pertemuan antara berbagai lapisan sosial dalam satu peradaban yang hidup.

4. Fungsi dan Makna

Seni pertunjukan bersifat dinamis, temporal, dan hidup di dalam ruang perjumpaan antara karya dan penikmatnya. Filsafat keindahannya tidak berdiri sendiri, melainkan dialami melalui proses interaksi estetik. Setelah interaksi itu berakhir, kesan keindahan akan tertanam pada pengamat bila kualitas estetik pertunjukan tinggi, atau sebaliknya diabaikan apabila dianggap tidak bermakna. Dalam kerangka antropologi seni, kesenian memiliki sejumlah sifat universal, yaitu:

(1) mengandung makna budaya sebagai sarana komunikasi, pendidikan, dan hubungan manusia dengan kekuatan adikodrati;

- (2) memiliki gaya sebagai sistem tanda yang diakui bersama dalam suatu kebudayaan;
- (3) menuntut keterampilan khusus sehingga seniman dibedakan dari masyarakat umum.

Sifat-sifat ini juga melekat pada kesenian masa Jawa Kuno dan Bali Kuno yang berkembang sejaman dengan pemerintahan Prabu Udayana hingga Anak Wungsu (Haryono, 2006).

Keberadaan istilah kesenian dalam prasasti menunjukkan bahwa seni pertunjukan pada masa tersebut bukan ekspresi individual nirlfungsi, melainkan berada dalam pranata sosial dengan fungsi dan makna yang jelas. Ketika masyarakat diberitahu akan berlangsungnya suatu pertunjukan tertentu, mereka telah memiliki bayangan mengenai bentuk, tujuan, dan nilai kesenian yang akan disaksikan. Dalam konteks ini, seni pertunjukan Bali Kuno menjalankan sejumlah fungsi utama berikut.

a. Fungsi dan Makna Religius

Pada masa Bali Kuno, seni pertunjukan berfungsi sebagai instrumen utama dalam praktik ritual keagamaan, baik dalam konteks kerajaan maupun kehidupan religius masyarakat desa. Landasan estetika kesenian yang berkembang pada masa Udayana hingga Anak Wungsu bertumpu pada estetika Hindu sebagaimana tertuang dalam Kitab *Natyashastra*, namun penerapannya berlangsung secara kontekstual berbasis budaya lisan dan pengalaman lokal. Proses ini menghasilkan bentuk kesenian yang khas Bali, yaitu hasil percampuran antara kosmologi India dan tradisi artistik lokal.

Dalam konsepsi *Natyashastra*, seni merupakan penubuhan ajaran Weda ke dalam medium gerak, bunyi, dan ekspresi tubuh. Setiap unsur gerak, musik, dan ekspresi mengandung kode spiritual, sehingga ketika dipentaskan, seni berfungsi sebagai media sakral yang menghubungkan manusia dengan dunia adikodrati. Oleh karena itu, praktik keagamaan tidak pernah terpisah dari kesenian, melainkan menjadi satu kesatuan ritus yang menyeluruh.

b. Fungsi dan Makna Feodal Formal

Seni pertunjukan juga berfungsi sebagai representasi wibawa dan legitimasi kekuasaan. Seni keraton digunakan dalam konteks feodal formal, seperti penyambutan tamu kerajaan, peresmian sima, penobatan pejabat, dan upacara kenegaraan. Pertunjukan-pertunjukan ini menampilkan estetika tinggi sesuai selera istana, tercermin pada kemewahan kostum, kehalusan gerak, pilihan lakon, dan tata

panggung. Perkawinan Prabu Udayana dengan Mahendradatta dari Jawa Timur memperkuat dialog budaya dan artistik antara Bali dan Jawa. Pertukaran pelatih, seniman, dan pengetahuan pertunjukan memperkaya kualitas estetika seni istana pada masa tersebut, baik di Bali maupun Jawa Timur.

c. Fungsi dan Makna Edukasi

Seni pertunjukan menjadi media pendidikan masyarakat, khususnya pendidikan mental, etika, dan kosmologis. Karya sastra seperti *Ramayana* dan *Mahabharata* dipopulerkan melalui seni pertunjukan, sehingga pesan moral dan ideologi kepemimpinan kerajaan dapat menjangkau masyarakat luas, termasuk kelompok yang tidak memiliki akses langsung pada teks sastra.

Dalam konteks ini, kesenian berperan sebagai sistem pendidikan publik yang efektif dan inklusif, memadukan hiburan dengan pembentukan nilai dan karakter masyarakat.

d. Fungsi dan Makna Hiburan

Seni pertunjukan juga berfungsi sebagai hiburan sosial. Dalam keterbatasan sarana rekreasi pada masa Bali Kuno, pertunjukan seni menjadi momen penting bagi masyarakat untuk melepaskan kepenatan hidup. Haryono (2006) mencatat keberadaan berbagai bentuk seni hiburan seperti gamelan, tari, wayang, tembang, dan lawak (dagelan). Interaksi antara penampil dan penonton berlangsung bebas, bahkan tanpa batasan moral yang ketat, khususnya dalam pertunjukan lawak. Beberapa sumber sastra mencatat adanya lawakan bernuansa erotis yang bertujuan memancing tawa dan kegembiraan publik. Antusiasme masyarakat melahirkan praktik pertunjukan keliling yang dikenal sebagai *ambaran* atau *barangan*. Prasasti Julah tahun 1065 M mencatat secara rinci perbedaan upah antara seniman istana (*agending i haji*) dan seniman keliling (*agending ambaran*), menunjukkan bahwa profesi seniman telah memperoleh pengakuan ekonomi resmi dari kerajaan. Bahkan raja secara langsung mengatur besaran upah pertunjukan, menegaskan posisi strategis seniman dalam kehidupan sosial dan budaya Bali Kuno.

C. Seni Rupa

Seni rupa merupakan bentuk ekspresi budaya yang diwujudkan dalam medium dua dan tiga dimensi, bersifat visual dan pada umumnya statis (Sustiawati dkk, 2011). Dalam konteks Indonesia, seni rupa hadir sebagai ragam ungkapan budaya yang

tersebar luas di Nusantara dengan corak dan gaya lokal yang beragam, tetapi tetap menampilkan unsur kesatuan nilai sebagai bagian dari identitas kebudayaan. Pada masa Hindu-Buddha, seni rupa bukan praktik terpisah, melainkan hadir sebagai integrasi antar medium: arsitektur berkelindan dengan patung, relief, kriya, dan lukis, yang seluruhnya berpadu untuk kepentingan simbolik dan spiritualitas yang sama (Prawira, 2001).

Seniman masa lampau tidak bertujuan merepresentasikan realitas visual secara realistik sebagaimana ditangkap mata, melainkan mengekspresikan gagasan yang lebih dalam, terutama yang dituntun oleh panduan sastra dan konsepsi religius. Bentuk-bentuk yang dihasilkan berfungsi sebagai simbol kasat mata yang menghubungkan realitas duniawi dengan abstraksi spiritual, sehingga seni rupa dipraktikkan sebagai penciptaan bentuk-bentuk yang memantik rasa, kesadaran, dan kontemplasi tentang dunia niskala (Badra, 2011).

Dalam periode pemerintahan Prabu Udayana hingga Anak Wungsu, perkembangan seni rupa berjalan berbanding lurus dengan intensitas kegiatan keagamaan. Seni dipandang sebagai bahasa yang mampu menerjemahkan rasa dan pemikiran religius menjadi artefak yang dapat ditangkap indera mata, ajeg dalam matra, dan relatif bertahan melampaui waktu. Di titik ini, seni rupa berbeda dari seni pertunjukan yang sifatnya sesaat dan terbatas pada momentum pementasan. Tinggalan arkeologis seni rupa Bali Kuno masih dapat dinikmati generasi sekarang walaupun kualitasnya mengalami degradasi, sedangkan jejak seni pertunjukan umumnya lebih banyak hanya tersisa melalui teks dan keterangan tertulis. Karena itu, selain prasasti yang dapat dibaca sebagai “matra rupa” dalam bentuk teks, tinggalan seni rupa berperan sebagai saksi material yang memberi gambaran mengenai struktur estetika, ideologi, dan teknologi jamannya.

Jenis seni rupa yang berkembang pada masa Prabu Udayana sampai Anak Wungsu dapat ditelusuri terutama melalui peninggalan arkeologis yang masih dapat dijumpai hingga kini. Namun demikian, harus diakui bahwa tidak seluruh cabang seni rupa meninggalkan jejak material yang utuh. Seni lukis, misalnya, sangat mungkin berkembang tetapi jejaknya tidak bertahan akibat sifat materialnya yang mudah rusak. Oleh karena itu, pembahasan seni rupa pada bagian ini difokuskan pada bentuk-bentuk yang memiliki bukti arkeologis, terutama relief dan arsitektur.

a. Seni Relief dan Arsitektur

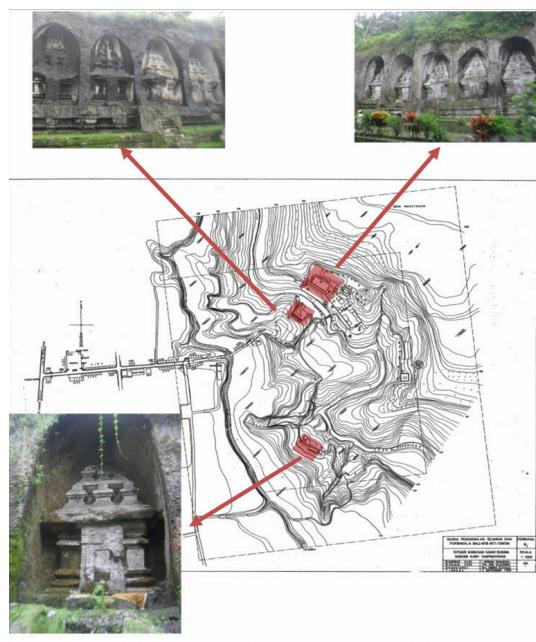
Relief merupakan karya seni pahat pada bidang yang menampilkan perbedaan bentuk melalui teknik penonjolan dan penjorokan, sehingga menghasilkan kesan visual yang bermakna. Sebagai karya seni, relief umumnya ditempatkan dalam ranah seni hias, sekaligus memuat nilai-nilai tertentu yang berkaitan dengan sistem keyakinan masyarakat pendukungnya (Badra, 2001, hal. 58–59). Dalam tradisi candi, relief bukan hanya ornamen, tetapi sering berfungsi sebagai perangkat semiotik yang memuat simbol kosmologi, narasi, dan tata nilai religius. Dari perspektif arsitektur, candi pada umumnya dibangun menggunakan material yang relatif kuat seperti batu andesit, batu padas, batu bata, atau batu kapur. Elemen arsitektural yang lazim ditemukan antara lain pilaster, simbar (antefiks), pelipit, panil dinding, serta ragam hias yang membentuk artikulasi bidang. Secara vertikal, bangunan candi biasanya dibaca dalam pembagian kaki, tubuh, dan atap yang masing-masing memiliki perbingkaian bawah, batang/tubuh, dan perbingkaian atas. Candi tebing atau candi padas memiliki kemiripan prinsip pembagian ini, namun berbeda karena bentuknya lebih kecil, bersifat dua dimensi, dan umumnya hanya dapat diamati dari satu sisi, berbeda dengan candi struktur tiga dimensi yang dapat diamati dari empat sisi (Suantika, 2020, hal. 5–6).

1). Candi Tebing Gunung Kawi

Kompleks Candi Tebing Gunung Kawi terletak di Dusun Penaka, Desa Tampaksiring, Kecamatan Tampaksiring, Kabupaten Gianyar. Kompleks ini terdiri dari dua kelompok besar, yakni (1) kelompok candi tebing dan (2) kelompok wihara atau ceruk pertapaan. Kelompok candi tebing terbagi lagi menjadi tiga: kelompok timur yang terdiri dari lima candi menghadap ke barat; kelompok barat yang terdiri dari empat candi menghadap ke timur; serta satu candi tambahan (candi ke-10) yang berada lebih ke barat daya.

Pada candi paling utara kelompok timur terdapat inskripsi aksara tipe Kadiri Kuadrat berbunyi “Haji lumah ing Jalu” yang dimaknai sebagai raja yang didharmakan di Jalu. Kata “Jalu” sering ditafsirkan berkaitan dengan senjata tajam atau keris, dan melalui pergeseran penamaan menjadi Pakerisan, maka frasa tersebut diinterpretasikan sebagai raja yang didharmakan di kawasan Sungai Pakerisan (Badra, 1998).n Pada candi nomor dua dari utara kelompok timur terdapat tulisan “rwanakira” yang dimaknai sebagai “dua putra beliau,” yang sering dihubungkan dengan Marakata dan Anak Wungsu. Kelompok barat yang berhadapan dengan kelompok timur tidak

memuat inskripsi, sedangkan candi ke-10 memiliki tulisan “rakryan” yang diduga merujuk pejabat tinggi kerajaan.

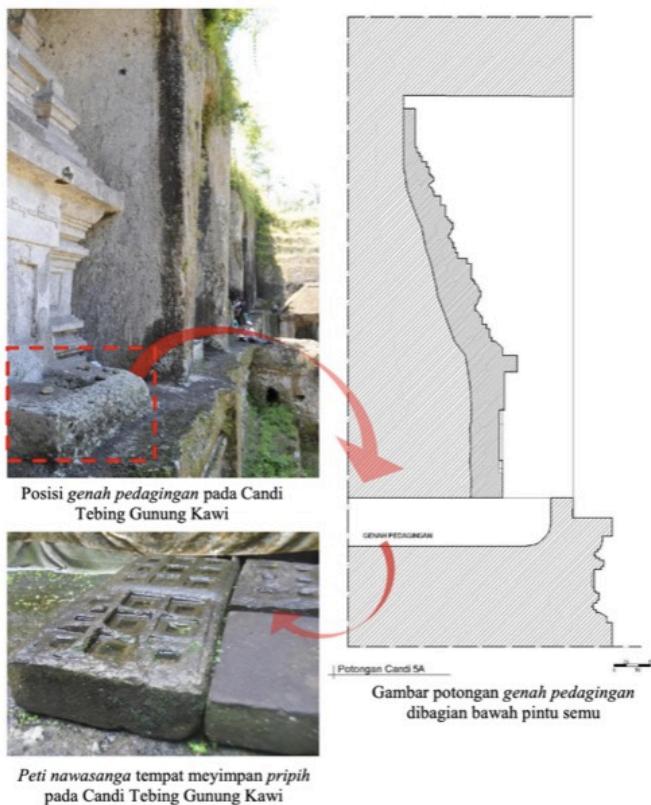


Gambar 2. Site Plan dan Keterangan Foto

Sumber: (Prawirajaya R., Purwanto, & Titasari, 2020)

Sejumlah ahli menyatakan kompleks ini didirikan sekitar abad XI sebagai pedharmaan yang berkaitan dengan Raja Udayana, istri, dan putra-putranya. Pembangunan diduga dimulai pada masa Raja Marakata, lalu ditambahkan dan direnovasi pada masa Raja Anak Wungsu (Prawirajaya R., Purwanto, & Titasari, 2020). Selain kelompok candi, ceruk pertapaan (wihara) terletak di selatan candi lima (kelompok timur) dan menunjukkan variasi bentuk serta tata ruang. Susunan ceruk yang beragam mengindikasikan adanya fungsi-fungsi asrama, meditasi, serta aktivitas pembelajaran kerohanian.

Secara keseluruhan, kompleks ini dapat diperkirakan sebagai kawasan pemujaan atau mandala yang sengaja ditempatkan mengikuti logika ruang suci, terutama keterkaitan dengan aliran sungai. Penempatan candi dan pertapaan pada area hulu memperkuat asumsi bahwa ruang tersebut diposisikan sebagai pusat pemujaan dengan landasan konseptual religius, bukan hasil kebetulan topografis (Badra, 1998).



Gambar 3. Peripih Candi Gunung Kawi
Sumber: (Gunawarman A. A., 2013)

Kompleks Candi Gunung Kawi merupakan karya pahat Dinasti Warmadewa yang mengagumkan karena seluruh bangunan dipahat pada tebing sungai. Beberapa kajian membandingkannya dengan tradisi candi pahat di India, misalnya Ellora, meskipun bentuk Gunung Kawi memiliki kekhasan lokal Bali. Berbeda dengan Jawa yang dominan membangun candi tiga dimensi, tradisi Bali menampilkan varian candi tebing dua dimensi, sehingga menegaskan adaptasi teknologi dan respon arif terhadap lingkungan (Bagus & Prihatmoko, 2016). Di lokasi ini ditemukan pula peripih atau peti nawasanga yang memperlihatkan bahwa situs tersebut diposisikan sebagai tempat suci kerajaan. Genah pedagingan terletak di bawah pintu semu. Peripih berfungsi menyimpan unsur panca datu dan saji-sajian ritual dalam prosesi mapendeman, sehingga mengukuhkan status candi sebagai struktur sakral

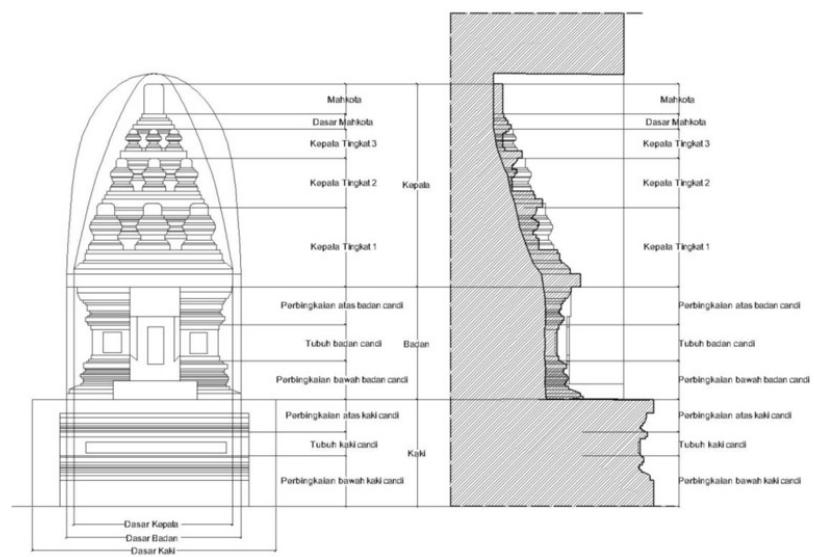
Candi Gunung Kawi sebagai situs suci tampaknya memiliki sistem pemeliharaan berbasis penugasan desa. Prasasti Batuan (944 Saka/1022 M) dan Prasasti Tengkulak A (945 Saka/1023 M), keduanya pada masa Raja Marakata, menyebut kewajiban desa tertentu untuk melaksanakan upacara di kawasan Pakerisan. Ini menunjukkan bahwa

kerajaan tidak hanya membangun struktur suci, tetapi juga membentuk jaringan sosial-administratif untuk pemeliharaan ritus dan situs.

Nama “Gunung Kawi” yang dikenal sekarang bukan nama resminya pada masa itu. Prasasti Tengkulak A menyebut “sanghyang katyāgan ing pakrisan mangaran ring amarāwatī,” yang membuka kemungkinan nama kompleks tersebut adalah Katyagan Amarawati. Istilah katyagan mengarah pada pertapaan atau patapan. Dalam sejumlah prasasti, jabatan yang terkait pengelolaan pertapaan juga muncul, seperti samgat tata haji (Prasasti Serai A II, 915 Saka/993 M) dan samgat wilang patapan (Prasasti Batuan, 944 Saka/1022 M), memperlihatkan bahwa pertapaan merupakan institusi religius yang diatur, diawasi, dan terintegrasi dalam struktur pemerintahan (Wahyuni, 2016).

a) Proporsi

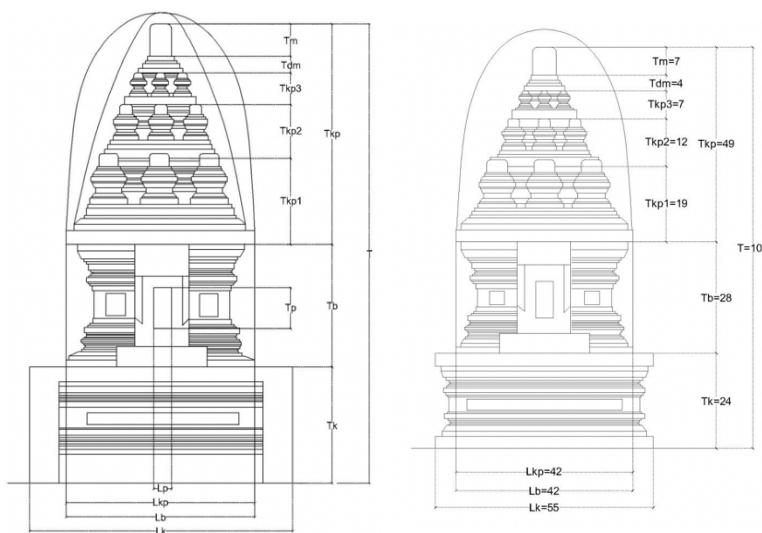
Kajian Gunawarman & Wijaya (2018) menunjukkan bahwa elemen pembentuk proporsi pada Candi Tebing Gunung Kawi terbagi menjadi tiga bagian utama: kaki, badan, dan kepala, masing-masing tersusun oleh perbingkaiannya bawah, tubuh, dan perbingkaiannya atas. Hasil perhitungan menunjukkan tinggi keseluruhan candi kira-kira dua kali lebar kaki, atau dua kali tinggi kepala. Dalam teori Manasara-Silpasastra, hubungan tinggi dan lebar ini dapat dikaitkan dengan kategori proporsi, dan Gunung Kawi dinilai mendekati klasifikasi *paushtika* (tinggi dua kali lebar) (Acharya, 1927; Gunawarman & Wijaya, 2018).



Gambar 4. Elemen Pembentuk Proporsi Candi Tebing Gunung Kawi
Sumber: (Gunawarman & Wijaya, 2018)

Arsitektur Candi Gunung Kawi memiliki kemiripan dengan candi sejaman di Jawa timur, namun tampak usaha karakterisasi lokal terhadap proporsi dan detail candi. Raka Gunawarman dan Wijaya (2018) mengungkapkan bahwa elemen pembentuk proporsi (EPP) pada Candi Tebing Gunung Kawi secara garis besar terbagi menjadi tiga bagian utama yaitu kaki, badan dan kepala. Detail EPP setiap bagian kaki, badan dan kepala masing-masing terdiri dari perbingkaian bawah, tubuh dan perbingkaian atas. Hasil perhitungan proporsi candi menunjukkan hasil bahwa tinggi keseluruhan candi adalah 2 kali lebar kaki (L_k) atau bisa juga 2 kali tinggi kepala (T_{kp}). Dalam teori manasara-silpasastra berkaitan dengan proporsi antar lebar dan tinggi terdapat lima pembagian perhitungan proporsi yaitu *santika*, *paushtika*, *parshnika/jayada*, *adbhuta*, dan *sarvakamika*. *Santika* mempunyai arti saat tinggi dari bangunan adalah $2 \frac{1}{4}$ dari lebar bangunan, *paushtika* adalah saat dimana tinggi bangunan merupakan 2 kali dari lebar bangunan, *parshnika/jayada* adalah saat tinggi bangunan adalah $1 \frac{3}{4}$ dari lebar bangunan, *adbhuta* adalah saat tinggi bangunan adalah $1 \frac{1}{2}$ dari lebar bangunan dan *sarvakamika* adalah saat tinggi bangunan adalah $1 \frac{1}{4}$ dari lebar bangunan (Acharya, 1927, hal. 41).

Berdasarkan teori tersebut dapat disimpulkan pula bahwa perhitungan proporsi antara lebar dan tinggi pada Candi Tebing Gunung Kawi termasuk ke dalam *paushtika* (Gunawarman & Wijaya, 2018, hal. 12-13).



Gambar 5. Kajian Proporsi Candi Gunung Kawi
Sumber: (Gunawarman & Wijaya, 2018)

Keterangan :

T : tinggi keseluruhan candi, Tk : tinggi kaki candi, Tb : tinggi badan candi, Tkp: tinggi kepala candi, Tkp1: tinggi kepala tingkat 1, Tkp2: tinggi kepala tingkat 2, Tkp3: tinggi kepala tingkat 3, Tdm: tinggi dasar mahkota, Tm: tinggi mahkota, Tp : tinggi pintu semu, Lp : lebar pintu semu, Lk : lebar dasar kaki candi, Lb : lebar dasar badan candi, Lkp : lebar dasar kepala candi.

b). Material dan Teknik Pembuatan

Candi tebing Gunung Kawi sebagai struktur arsitektur yang dipahatkan di tebing, tentu materialitasnya mengikuti struktur tebing lokasinya. Peraturan Daerah Kabupaten Gianyar Nomor 4 tahun 2020 tentang Perubahan atas peraturan Daerah Kabupaten Gianyar Nomor 5 Tahun 2019 Tentang Rencana Pembangunan Jangka Menengah Daerah Semesta Berencana Kabupaten Gianyar Tahun 2018-2023, khususnya pada bagian lampiran (II-4 sampai II-5) menjelaskan tentang susunan geologi di sepanjang Daerah Aliran Sungai (DAS) di sekitaran Gianyar. Struktur batuan wilayah Kabupaten Gianyar tersusun oleh formasi geologi yang sama di seluruh wilayah yaitu batuan gunung api muda kelompok Buyan-Beratan dan Batur yang terbentuk pada era kquarter. Batuan ini terdiri dari breksi vulkanik, tufa pasiran dan endapan laharik. Jenis tanah di Kabupaten Gianyar seluruhnya termasuk jenis regosol dengan bahan induk berupa endapan laut dan abu volkan intermedier (Pemerintah Kabupaten Gianyar, 2020, hal. II-4-II-5). Litologi secara umum di wilayah-wilayah Kompleks Candi Gunung Kawi dan sekitarnya berupa batuan tufa endapan gunung api Buyan-Bratan dan Batur purba yang berumur \pm 1,8 juta tahun atau pada zaman Kuarter Kala Plistosen. Karakteristik endapan tufa di daerah tersebut berupa endapan *pumice* yang lazim disebut batuapung. Batuapung memiliki rongga dan bertekstur seperti roti. Beberapa lokasi di daerah ini juga ditemukan litologi breksi dan konglomerat (Bagus & Prihatmoko, 2016).

Oleh karena itu, maka jenis batuan di Kompleks Candi Gunung Kawi merupakan batuan tufa-breksi yang tidak mungkin digunakan untuk pembangunan dengan menggunakan teknik gosok karena karakternya merupakan batuan keras dan sulit diratakan. Jenis batuan yang biasanya menggunakan teknik gosok biasanya memiliki karakter yang lebih lunak, seperti batu padas yang digunakan dalam pembangunan Candi Pegulingan, Candi Mangening, dan Candi Wasan. Oleh karena itu, berdasarkan karakter batuannya, teknik pembangunan candi yang diadaptasi pada Kompleks Candi

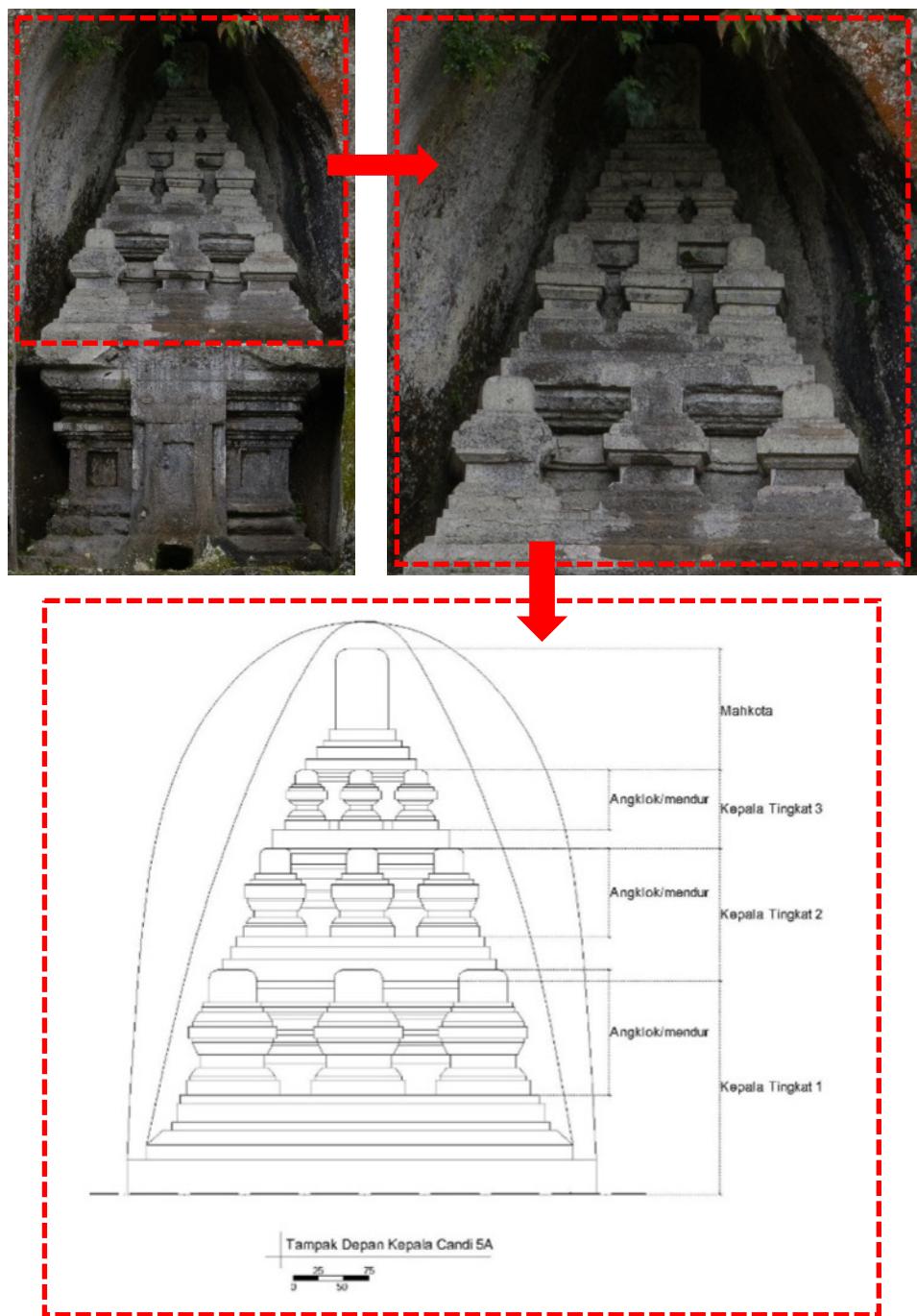
Gunung Kawi tidak menggunakan teknik gosok, tetapi menggunakan konsep candi tebing yaitu dengan melakukan pahatan langsung pada tebing lokasi.

Teknik pembangunan candi di Bali berbeda dengan di Jawa, khususnya untuk bangunan candi dengan konstruksi batu. Pembangunan candi dengan konstruksi batu di Jawa menggunakan sistem pasak–purus atau batu kait, sedangkan pembangunan candi di Bali menggunakan sistem teknik gosok. Namun, lingkungan tempat didirikannya Kompleks Candi Gunung Kawi memiliki keterbatasan jika harus membangun dalam bentuk tiga dimensi. Pada lingkungan Kompleks Candi Gunung Kawi, faktor geografi dan sumber daya alam yang menjadi bahan baku pembangunan candi menjadi kendala tersebut. Kondisi geografi di wilayah tersebut memiliki kelerengan yang cukup terjal. Kompleks Candi Gunung Kawi terletak pada satuan bentuk lahan lereng bawah gunung api dengan ketinggian sekitar 500 meter di atas permukaan laut, dan kelerengan rata-rata 12%, serta kelerengan maksimum 30%. Daerah dengan kelerengan terjal ini biasanya terdapat di tepi-tepi sungai. Material alami yang dipahat menjadi candi Gunung Kawi, kemudian dilapisi kembali menggunakan pelapis material batu untuk candi yang bernama *bajalepa* (Bagus & Prihatmoko, 2016).

c). Detail Candi

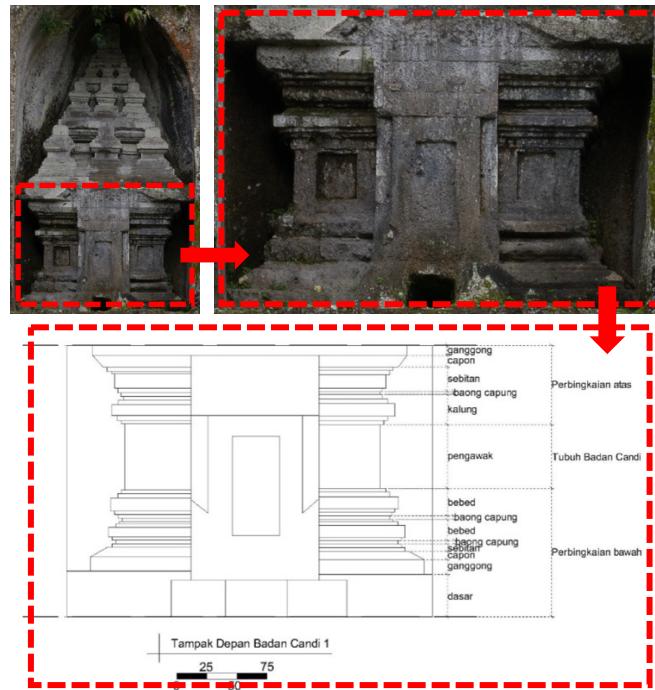
Secara bentuk, Candi Gunung Kawi menyerupai percandian Jawa namun dengan simplifikasi ragam hias, menandakan adaptasi lokal terhadap proporsi dan detail. Permainan bidang diwujudkan melalui penjorokan dan penonjolan, membentuk artikulasi geometris yang dalam istilah arsitektur Bali sering dibaca sebagai bebaturan atau pepalihan. Karena data tekstual tentang nomenklatur detail candi belum sepenuhnya ditemukan, penamaan bagian dalam pembahasan ini memakai istilah tradisional arsitektur Bali sebagai perangkat interpretasi awal, mengikuti paparan Gunawarman (2013). Arsitektur Bali mengenal analogi Tri Angga (kepala, badan, kaki) sebagai pembagian vertikal bangunan, dan pembacaan ini secara empiris tampak pada kelompok candi timur maupun barat di Gunung Kawi. Dalam tradisi candi, pembagian tersebut juga sering disejajarkan dengan konsepsi kosmologis: kaki sebagai dunia bawah, tubuh sebagai dunia tengah, dan atap sebagai dunia atas, baik dalam terminologi Hindu maupun Buddha (Istari, 2015). Candi Gunung Kawi memiliki detail, yang menerapkan bagian candi yang dapat dijabarkan sebagai berikut:

Bagian Kepala



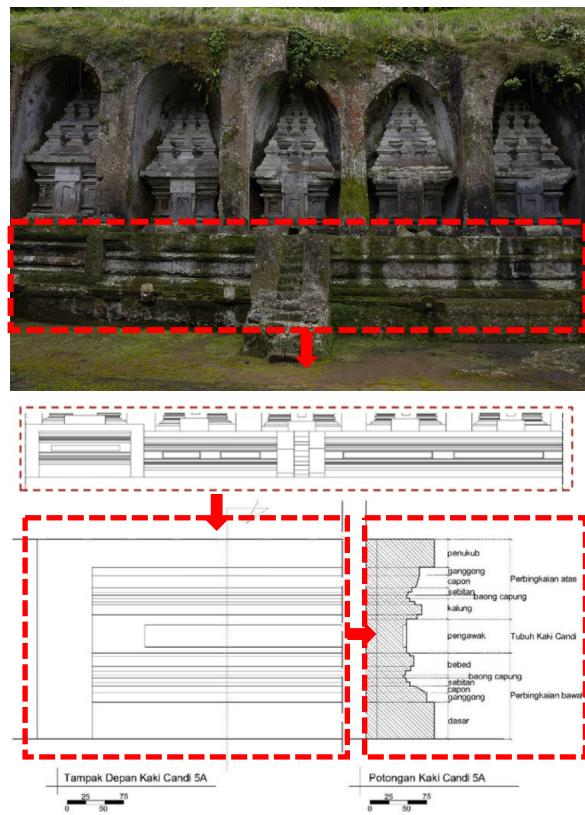
Gambar 6. Detail Kepala Candi
Sumber: Reproduksi dari Gunawarman (2013)

Bagian Badan



Gambar 7. Detail Badan Candi

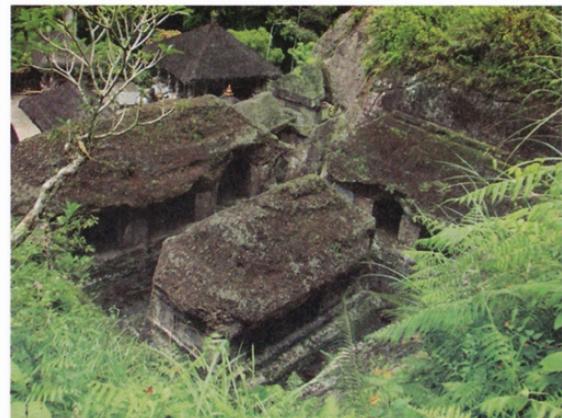
Bagian Kaki



Gambar 8. Detail Kaki dan Teras Candi

2). Ceruk Pertapaan

Pada sebelah tenggara candi kelompok lima ini, terdapat ceruk pertapaan berjumlah sepuluh buah dan mengelompok dengan pintu masuk dari arah barat daya dalam bentuk gapura. Penataan ceruk pertapaan ini terbagi atas tiga bagian, yaitu bagian barat laut, tengah, dan tenggara. Masing-masing bagian memiliki pintu sebagai penghubung antara ceruk pertapaan yang satu dengan yang lainnya. Ceruk pertapaan di bagian barat laut dapat dicapai melalui sebuah pintu masuk yang menghadap ke tenggara, dan di dalamnya terdapat dua buah ceruk pertapaan yang berhadap-hadapan. Ceruk pertapaan utama berbentuk segi empat dengan sebuah pintu masuk dalam bentuk gapura yang dibuat megah dan menghadap ke barat daya (Bagus & Prihatmoko, 2016, hal. 109).



Gambar 9. Ceruk Pertapaan
Sumber: (Bagus & Prihatmoko, 2016)

Pada bagian dalam ceruk pertapaan ini, terdapat altar yang memanjang, tempat duduk dari batu padas berbentuk bujur sangkar, dan pedupaan. Pada bagian depan gapura, terdapat juga sebuah ceruk pertapaan yang dipahatkan pada dinding tebing sebelah barat daya dan menghadap ke timur laut yang berhadap-hadapan dengan gapura. Pada bagian tengah, terdapat lima buah ceruk pertapaan dalam posisi yang menggambarkan empat penjuru mata angin, yaitu utara, timur, selatan, dan barat, dengan sebuah ceruk yang terletak di tengah-tengahnya. Ceruk pertapaan bagian tengah ini memiliki posisi yang saling berhadapan, berbentuk segi empat, atau berbentuk limas, memiliki sebuah kamar, dan ruangan depan, serta dapat dilihat dari keempat sisi. Pada ceruk pertapaan tersebut, ceruk pertapaan sebelah utara memiliki satu buah pilar.

Ceruk pertapaan sebelah timur memiliki dua buah pilar. Ceruk pertapaan sebelah selatan memiliki satu buah pilar. Ceruk pertapaan sebelah barat memiliki dua buah pilar. Pada sebelah selatan dari kelompok ceruk pertapaan tersebut masih terdapat lagi sederetan ceruk pertapaan yang dapat dicapai melalui sebuah pintu yang terletak di sebelah barat laut. Ceruk pertapaan tersebut dipahatkan pada sisi tebing sebelah timur dan menghadap ke barat, berbentuk segi empat, atap berbentuk limas, dan hanya memiliki sebuah ruangan terbuka. Kelompok empat candi tebing juga dilengkapi dengan ceruk-ceruk pertapaan dan beberapa buah pancuran, serta terletak di sebelah barat daya Sungai Pakerisan. Candi tebing tersebut berhadapan dengan candi kelompok lima. Candi tebing kelompok empat dipahatkan dalam ceruk-ceruk pelindung dan diberi lapisan *bajralepa* pada bagian permukaannya. Pada sebelah barat laut candi tebing kelompok empat, terdapat tinggalan arkeologi yang disebut makam X dan oleh masyarakat setempat disebut *geria pedanda*. Kelompok ini terdiri dari gapura-gapura, candi, dan ceruk-ceruk pertapaan. Candi tebing ini dipahatkan pada dinding sebelah barat dan menghadap ke timur. Candi tebing ini dipahatkan dalam ceruk pelindung yang kuat dan bagian permukaan candi diberi lapisan *bajralepa*. Ambang pintu candi memiliki inskripsi yang ditulis dengan aksara Kadiri Kuadrat yang berbunyi *rakryan*. Candi ini diduga berfungsi untuk pendharman seorang pejabat tinggi kerajaan (Bagus & Prihatmoko, 2016) (Kempers, 1960, hal. 78).



Gambar 10. Ceruk Pertapaan Geria (Rumah) Pedanda (Pendeta)
Sumber: (Bagus & Prihatmoko, 2016)

Candi tebing kelompok satu berada di sebelah selatan dari candi kelompok empat dan memiliki ceruk-ceruk pertapaan dengan pintu masuk di utara. Ceruk-ceruk pertapaan ini memiliki halaman segi empat dan berjumlah tiga buah. Ceruk pertapaan ini

dipahatkan pada dinding tebing bagian timur, selatan, dan barat. Ceruk pertapaan sebelah timur memiliki dua pilar. Ceruk pertapaan sebelah selatan memiliki satu buah pilar. Ceruk pertapaan sebelah barat memiliki dua buah pilar. Ketiga ceruk pertapaan ini memiliki atap berbentuk limas. Sementara itu, pada halaman bagian tengahnya terdapat *bebaturan* yang berbentuk segi empat (Bagus & Prihatmoko, 2016).

Suantika (2020) mengungkapkan bahwa secara garis besarnya terdiri atas bangunan-bangunan suci (sakral) seperti: Candi tebing atau candi padas; Bangunan tempat bersemadi; Bangunan Ceruk Pemujaan serta Pahatan tebing berbentuk bangunan profan (umum), yang berdasarkan jumlah tiangnya ada bangunan bertiang delapan (*sakatus*), bangunan bertiang enam (*sakanem*), bangunan bertiang empat dan bangunan bertiang satu (*tunggal*) serta bangunan gapura/pintu masuk. Bangunan-bangunan tersebut ada yang berfungsi sakral karena merupakan kelengkapan sarana/prasarana bangunan suci yang letaknya dalam kompleks bangunan suci dan bangunan yang lokasinya diluar komplek bangunan suci diduga berfungsi sebagai tempat tinggal sementara untuk para pendeta/pertapa/ petugas penjaga dan pemelihara bangunan suci.



Gambar 11. Ceruk Pertapaan di Sisi Barat (Grup 4 Candi)

Dari bentuk denah bangunan dan bentuk bangunan seperti candi tebing, bangunan rumah (*sakatus*, *sakenem*, *sakepat*, *angkul-angkul/gapura*), dan melihat tahun didirikannya, maka dapat dipastikan memiliki hubungan yang erat dengan konsep-konsep dasar arsitektur tradisional Bali, bahkan mungkin pahatan-pahatan tebing

tersebut merupakan cikal bakalnya arsitektur tradisional Bali (Suantika, 2020, hal. 14-15).

3). Candi Tebing Kelebutan

Secara administratif candi ini terletak di desa Tatiapi, Kecamatan Tampaksiri, Kabupaten Gianyar. Pahatan candi ini berada di sebelah timur sungai Petanu. Keadaan situs ini lebih terjal dibandingkan dengan situs-situs lainnya, yang ditemukan sesudah ada tanah longsor yang menyebabkan terbukanya tebing sungai dan candinya terlihat. sewaktu tebing candi dibersihkan ditemukan dua buah *perigi* yang dindingnya sebagian telah runtuh. Pada dasar salah satu perigi itu terdapat lobang yang tembus dan tak tentu bentuknya (Badra, 1998, hal. 94).



Gambar 12. Foto Candi Tebing Kelebutan

b. Seni Arca dan Patung

Kehadiran arca-arca dengan gaya seni "asing", misalnya gaya seni Cola di India Selatan (abad ke-11-12 Masehi), gaya seni Amarawati di India utara (abad ke-7 sampai 8 Masehi), gaya seni Pala di India Utara (abad ke-8 sampai 11 Masehi) atau gaya seni Dwarawati di Asia Tenggara daratan (abad ke-7 sampai 12 Masehi) yang secara kuantitatif sangat sedikit jumlahnya, mengindikasikan bahwa masyarakat atau kerajaan di Nusantara telah mengadakan kontak dengan kerajaan lain di luar Nusantara (Utomo, 2016, hal. 5). Seni patung merupakan salah satu cabang seni rupa tiga dimensi yang memiliki fungsi, baik fungsi murni (*fine art*) dan fungsi terapan (*applied art*) tergantung dari tujuan penciptaan. Namun pada umumnya seni patung lebih dikenal sebagai seni murni. Pada seni murni biasanya patung dibuat sebagai media ekspresi. Sedangkan pada seni terapan, patung dapat dijumpai pada tiang penyangga

bangunan-bangunan kuno. Seni patung merupakan salah satu bentuk karya seni rupa yang memiliki tiga dimensi untuk dapat dinikmati nilai dan bentuk estetisnya dari berbagai sudut pandang. Seni patung memiliki beberapa jenis jika dilihat dari segi mediannya, di antaranya dari bahan logam, fiber, batu, dan kayu (Kartika, 2004, hal. 34-35).

1). Arca Durga Mahisasuramardini

Arca Durga Mahisasuramardini secara *in situ* ditempatkan di Pura Dukit Darma Durga Kutri, dan bersifat sebagai monumen hidup (*living monument*) karena masih difungsikan sebagai pemujaan bagi masyarakat sekitar. Pura Bukit Darma Durga Kutri terletak di Banjar (Dusun) Kutri, Desa Buruan, Kecamatan Blahbatuh, Kabupaten Gianyar, Propinsi Bali. Atau situs ini terletak di antara koordinat 80 30' Bujur Timur dan 80 30'-80 40' Lintang Selatan dengan ketinggian 193 meter dari permukaan air laut. Lokasi yang sangat mudah dicapai, persis pada jalan utama ke Blahbatuh atau menuju kota Gianyar. Pura Bukit Dharma mudah dicapai karena terletak di pinggir jalan raya Gianyar Denpasar atau 4 kilometer di sebelah barat Kota Gianyar dan 24 kilometer dari Denpasar.



Gambar 13. Arca Durga Mahisasuramardini

Sumber: (Calo, 2020, hal. 10)

Pura ini terdiri atas empat buah pura, yaitu Pura Puséh, Pura Ulun Carik, Pura Bukit Dharma, dan Pura Kédarman. Pura Puseh Desa terletak pada halaman ke dua (*jaba tengah*), Pura Ulun Carik dan Pura Bukit Dharma pelatarannya lebih tinggi dari Pura Ulun Carik dan Pura Kedarman terletak pada pelataran yang paling tinggi, karena terletak di atas bukit. Menuju Pura Kédarman harus melalui anak tangga sebanyak 102 buah dengan ketinggian 193 meter di atas permukaan laut (Suryasih, Sendra, Mahagangga, Suryawan, & Kusumanegara, 2014).

1. Latar Belakang Cerita

Kisah kehancuran para asura dengan rajanya yang berkepala kerbau (Mahisasura) oleh perwujudan *shaktinya*-Siwa yang dikenal sebagai Devi Mahatmya Purana atau Durga Saptasati. Kisah ini muncul dalam Markandeya Purana, yang disusun pada abad keenam M (Santiko, 1997). Pendapat yang berbeda menyatakan bahwa Markandeya Purana (c.250 M) adalah karya sastra yang dihasilkan selama gerakan keagamaan yang kuat pada Periode Gupta (320-650 M) (Ariati, 2009). Salah satu interpretasi kekalahan Durga atas asura adalah bahwa itu melambangkan perannya melindungi orang, terutama dari konsekuensi perang. Referensi untuk perannya yang paling penting ini ditemukan dalam namanya, yang berasal dari bahasa Sansekerta durga (dur+gam), yang berarti benteng. Peran Durga lebih diperjelas dalam Devi Mahatmya 12.4-7, di mana disebutkan bahwa dia melindungi orang-orang yang menyembahnya pada tanggal delapan, sembilan, dan empat belas bulan, ketika bulan cerah. Para penyembah tidak perlu takut pada pelaku kejahatan, tidak akan dilukai oleh senjata, akan dilindungi dari kemiskinan, kebakaran, dan banjir, dan tidak akan dipisahkan dari orang yang mereka cintai (Santiko, 1997, hal. 215). Devi Mahatmya menggambarkan dewi memiliki tiga aspek transenden: kekuatan ilusi dan penebusan darinya (maya), kebumian dan materialitas (prakriti) dan kekuatan atau energi (shakti). Ketiga aspek dewi ini mewakili integrasi tema-tema keagamaan purba sebelumnya ke dalam satu teologi feminin ilahi yang menyeluruh, yang oleh para teolog kuno digabungkan dan dibentuk kembali dengan mengikuti formulasi sebelumnya untuk membuatnya melayani tujuan satu, yaitu menjadi Dewi tertinggi (supreme goddess) (Ariati, 2009, hal. 35-36).

Perkembangannya di Indonesia yang sejaman dengan masa pemerintahan Prabu Udayana sampai Anak Wungsu, dekat dengan anak sulung Prabu Udayana yaitu

Airlangga atau Erlangga yang memerintah di kerajaan Kahuripan-Jawa Timur. Santiko (1997) menyatakan bahwa Durga disembah oleh Raja Erlangga, yang memerintah Jawa selama abad kesepuluh dan kesebelas. Data prasasti menunjukkan bahwa, setelah melarikan diri dari ibukota Watan Mas karena menghadapi serangan, Erlangga pergi ke Patakan, desa Kambang Sri, untuk memuja dewi berbentuk arca (*Bhattari Arcarupa*) di pertapaan Terep. Erlangga memperoleh kemenangan, dan sekembalinya ke istananya ia mengumumkan prasasti Terep pada tahun 1032 M, memberikan status bebas pajak pertapaan Terep. Meskipun nama Durga tidak muncul dalam prasasti Patakan, perbandingan data lain membuktikan bahwa *Bhattari Arcarupa* ini tidak lain adalah Durga (Santiko, 1997, hal. 216).

Istilah ‘Durga Mahisasuramardani terdiri dari kata ‘Durga’ dapat berarti “dia yang sulit (dur) untuk melawan (ga)”, oleh karena itu Durga berarti “yang tak tergoyahkan, tak terkalahkan”. Dengan demikian dapat memahami Durga Mahisasuramardini sebagai “dewi tak terkalahkan (durga), yang menghancurkan (mardini) setan (asura) dalam bentuk kerbau (mahisa)”. Citra Durga Mahisasuramardini digambarkan dalam bentuk yang megah dan menakjubkan karena dipahami sebagai dewi yang menyelamatkan tiga dunia (triloka, tripura) dari tirani kerbau-iblis Mahisa. (Ariati, 2009).

Basudewa (2019) menjabarkan bahwa cerita mitologi Durga Mahisasuramardini berawal dari penyerangan para asura terhadap para dewa di sorga. Para dewa dipimpin oleh oleh Dewa Brahma yang mengalami kekalahan dan melaporkan kejadian tersebut kepada Dewa Siwa dan Wisnu. Mendengar keadaan tersebut membuat Siwa dan Wisnu sangat marah, sehingga wajah kedua dewa tersebut memancarkan cahaya yang sangat panas. Hal serupa juga terjadi pada muka para dewa lainnya yang hadir saat itu. Cahaya-cahaya tersebut terkumpul menyerupai sebuah gunung yang panasnya bergemerlapan. Tiba-tiba cahaya panas tersebut berubah menjadi dewi cantik yang diberi nama Durga, serta dikenal dengan nama Candi atau Candika.

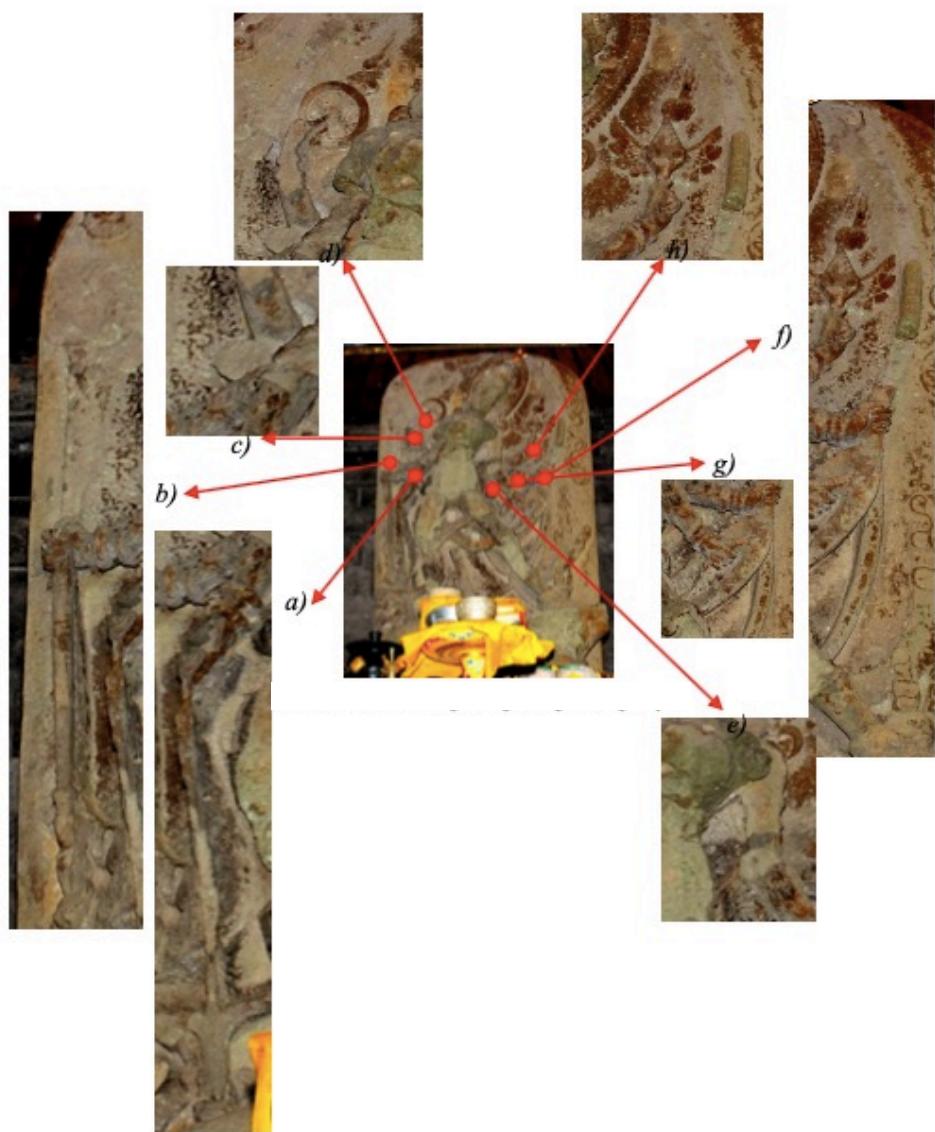
Durga inilah saktinya para dewa untuk mengalahkan para raksasa (*asura*). Para dewa yang hadir dalam penciptaan itu masing-masing memberikan hadiah senjata ataupun perhiasan kepada dewi seperti Siwa memberikan hadiah *trisula*, Wisnu memberikan *cakra*, Brahma memberikan *kamandalu* (kendi), Baruna memberikan *sangkha* (terompet kulit kerang), Agni memberikan *sakti* (tombak), Bayu memberikan *dhanu* (busur) dan *sara* (anak panah), Indra memberikan *Vajra/Bajra/Wajra* (petir) dan

genta, Yama memberikan hadiah *kaladandha* (gada kecil) dan pasa, Prajapati-Brahma memberikan aksamala (tasbih), Surya memberikan sinarnya yang tembus (masuk) ke dalam pori-pori kulit Dewi, Kala memberikan *khetaka* (perisai), *Ksirarnawa* (lautan susu) memberikan sebuah kalung bercahaya, pakaian yang tidak aus, anting-anting, dan kalung *ardhacandra* (bulan sabit), Gunung Himalaya memberikan seekor singa untuk kendaraan (*wahana*), Wiswakarma memberikan *parasu* (kapak), Kuwera memberikan hadiah minuman anggur, *Saghara* (lautan besar) memberikan hadiah bunga teratai untuk penghias dada dan setangkai teratai berwarna biru, serta ular *Sesa* memberikan kalung mutiara hitam yang disebut *sesahara*.

Setelah menerima senjata dan perhiasan tersebut, Dewi Durga pergi berperang melawan bala tentara raksasa (*asura*). Ketika Durga berhadapan dengan *asura* bernama Raktawija, jika *asura* ini mengeluarkan darah dan menetes ke tanah seketika darah tersebut berubah menjadi *asura* baru. Kesaktian *asura* inilah membuatnya disebut sebagai *Raktawija* yang artinya ‘lahir dari darah’. Asura *Raktawija* berkali-kali berubah wujud menjadi seekor kerbau, singa, gajah dan pada akhirnya berubah lagi menjadi kerbau yang dikenal dengan sebutan *Mahisasura* (dari kata *Mahisa*=kerbau dan *Asura*=raksasa;). Raktawija berubah menjadi *mahisa* bermaksud untuk menyamar dan membaur dengan kerbau-kerbau liar yang sedang makan di padang rumput. Dewi Durga tetap mengetahui hal tersebut langsung loncat kepunggung *Mahisasura* dan menyembelih leher *mahisa*. Raktawijaya dalam bentuk aslinya keluar dari leher *mahisa* dan seketika Dewi Durga menggenggam rambut *asura* dengan erat-erat. Demikian juga ekor *mahisa* dipegang oleh tangannya yang lain. Posisi ini membuat *Mahisasura* tidak dapat berikutik sehingga Durga dengan mudah dapat membunuhnya, dengan menghindari agar darah *asura* tidak menetes ke tanah. Dewi Durga menduplikasi dirinya menjadi sosok *Camunda* untuk meminum darahnya, dengan demikian berakhirlah riwayat Raktawija. Duplikasi Dewi Durga menjadi wujud lain di luar dirinya, yaitu *Camunda*, disebut sebagai *sapta-matrka* sebagai bentuk kekuatan Durga *Mahisasuramardini* (Basudewa, 2019, hal. 131-132).

2. Ikonografi

Ikonografi adalah istilah yang mengacu kepada tokoh yang digambarkan dan kemiripan tokoh yang dinyatakan dalam gambar dengan tujuan untuk mengadakan hubungan dengan tokoh atau dewa tersebut. Tokoh atau dewa yang menjadi objek pemujaan diwujudkan dalam bentuk arca. Arca adalah perwujudan dari dewa maupun tokoh yang telah wafat. Durga merupakan sakti Siwa, direpresentasikan dengan banyak wujud, setidak-tidaknya ada sembilan jumlahnya (disebut *nawadurga*). (Srijaya, Prawirajaya, Titasari, Bagus, & Rema, 2020).



Gambar 14. Ikonografi Senjata Pada Arca Durhamahisa Suramardini
Sumber: (Satyanda, 2015, hal. 8)

Dewi Durga dalam bentuk Durga Mahisasuramardini, umumnya selalu digambarkan dengan banyak tangan, biasanya 8, 10 sampai 12 buah. Sikapnya berdiri seperti orang sedang menari, sedang menginjak punggung seekor kerbau. Jika dibandingkan dengan arca Durga yang dijumpai di Jawa, maka arca Durga yang terdapat di Pura Bukit Darma Kutri mempunyai bentuk yang jauh lebih langsing dan seolah-olah arca ini tidak memakai kain, karena relief di antara kedua kakinya kelihatan amat tipis. *Prabhemandala* (alas berbentuk padma)-nya berbentuk bulat telor, dengan *lapik* (alas dasar)-nya berupa *padma* bersusun dua (*padma ganda*). Tangan sebanyak delapan, masing-masing tangan memegang atribut, yaitu tangan kanan depan memegang cakra, ekor *mahisa* (kerbau), anak panah (*sara*) dan sakti (tombak). Tangan kiri memegang perisai (*ketaka*) dan busur panah (*danus*), rambut raksasa dan sangkha (terompet dari kulit perang; sebagai perlengkapan perang) (Badra, 2007). Penelitian Satyanda (2015) mengungkapkan atribut senjata pada Arca Durga Mahisasuramardhini dan dapat diungkapkan maknanya sebagai berikut.

Tabel 2. Makna Senjata pada Arca Durga Mahisasuramardhini

No	Senjata	Posisi pada Arca	Makna Simbolik Utama
1	Cakra	Tangan kanan keempat dari bawah	Simbol matahari, energi kosmik, kekuatan pemelihara semesta, dan kesaktian ilahi. Menegaskan peran Durga sebagai penegak dharma dan pemelihara keseimbangan kosmos.
2	Sara (Anak Panah)	Tangan kanan pertama dari bawah	Lambang keperkasaan, kehendak, dan kemenangan spiritual melalui pengendalian keinginan.
3	Sakti (Tombak)	Tangan kanan kedua dari bawah	Simbol energi, kekuatan, dan daya tempur ilahi. Menegaskan karakter Durga sebagai perwujudan sakti dan pelindung kebenaran.

4	Khetaka (Perisai)	Tangan kiri kedua dari bawah	Lambang perlindungan, pengayoman, dan pertahanan terhadap kejahatan dan marabahaya.
5	Dhanus (Busur)	Tangan kiri ketiga dari bawah	Simbol kekuasaan, disiplin batin, dan pengendalian hasrat dunia sebagai dasar kemenangan spiritual.
6	Sangkha (Terompet Kerang)	Tangan kiri keempat dari bawah	Simbol keselamatan, hukum kosmik, kemenangan ilahi, dan suara kosmos sebagai penegasan peran Durga sebagai penegak dharma.

Arca Durga Mahisasuramardhini di Pura Kedharman Kutri dapat dilihat memiliki delapan tangan yang disebut *asta buja* dan berbagai senjata pemberian dewa-dewa, sesuai dengan cerita yang melatarbelakangi arca tersebut (Satyanda, 2015). Relevansinya dengan teks cerita, dimana setiap Dewa atau kekuatan alam dari segala arah memberikan atribut khusus kepada Durga untuk membasmi Mahisasura. Hal tersebut menunjukkan setiap atribut Durga Mahisasuramardini merupakan penanda arah, sebagai simbol energi kosmis dari seluruh penjuru alam yang menyertai kekuatan Durga. Pada penentuan posisi arah dalam konsep di Bali dan Jawa kuno dikenal dengan konsep delapan Dewa penjaga arah mata angin (*Asta Dikpalaka*) dan juga sembilan Dewa penjaga arah angin; dimana di tengah adalah Siwa yang dikenal dengan *Dewata Nawa Sanggaha*.

Tabel 3. Korelasi Durgamahisasurawardani Arah Astadikpalaka dan Nawa Sanggaha

Nama Dewa	Senjata atau Atribut Pemberian	Asta dikpalaka	Nawa Sanggaha	Pura Bukit Dharma
Isana (Siwa)	Trisula	Timur Laut	Tengah	
Wisnu	Cakra		Utara	✓
Brahma	<i>Kamandalu</i> (kendi)		Selatan	
Baruna	<i>Sangkha</i> (terompet kulit kerang)	Barat		✓
Agni	<i>Sakti</i> (tombak)	Tenggara		✓
Bayu	<i>Dhanu</i> (busur) dan <i>Sara</i> (anak panah)	Barat laut		✓
Indra	Bajra dan Genta	Timur		
Yama	Kaladandha (gada kecil) dan pasa (panah)	Selatan		
Prajapati-brahma	Aksamala (tasbih)			
Surya disebut juga dengan Nirrti	Sinar	Barat Daya		
Kala	Khetaka (perisai)			✓
Ksirarnawa (galaksi bima sakti/ <i>milky way</i>)-zenith	Kalung cahaya, pakaian dan kalung ardachandra (bulan sabit)			
Gunung Himalaya	Singa sebagai wahana (tunggangan)			
Wismakarma	Parasu (kapak)			
Kuwera	Minuman Anggur	Utara		
Sagara (lautan besar)	Bunga teratai penghias dada dan setangkai teratai warna biru			
Ular sesa (wahananya Mahawisnu)-nadir	Kalung mutiara hitam (sesahara)			

Pada tabel di atas, penerapan Asta Dikpalaka lebih banyak diterapkan pada atribut yang diberikan kepada Durga Mahisasuramardini, sesuai teks cerita mitologi yang menyertainya. Semua sosok Dewa dalam cerita teks, dapat diinterpretasikan arah anginnya sesuai dengan *Asta Dikpalaka*; dimana posisi *Nrrti* yang disinonimkan dengan Surya. Jika dikorelasikan dengan senjata yang ditunjukkan pada arca yang dikorelasikan dengan teks mitologisnya, menunjukkan bahwa senjata yang dibawanya merupakan pemberian Wisnu, Baruna, Agni, Bayu, Indra dan Kala. Dari 4 Dewa yang memberikan senjata tersebut, termasuk ke dalam filsafat kepemimpinan yang dinamakan Asta Brata. Asta Brata yaitu delapan tipe kepemimpinan yang merupakan delapan sifat kemahakuasaan Tuhan. Ajaran ini diberikan Sri Rama kepada Wibhisana sebagai raja

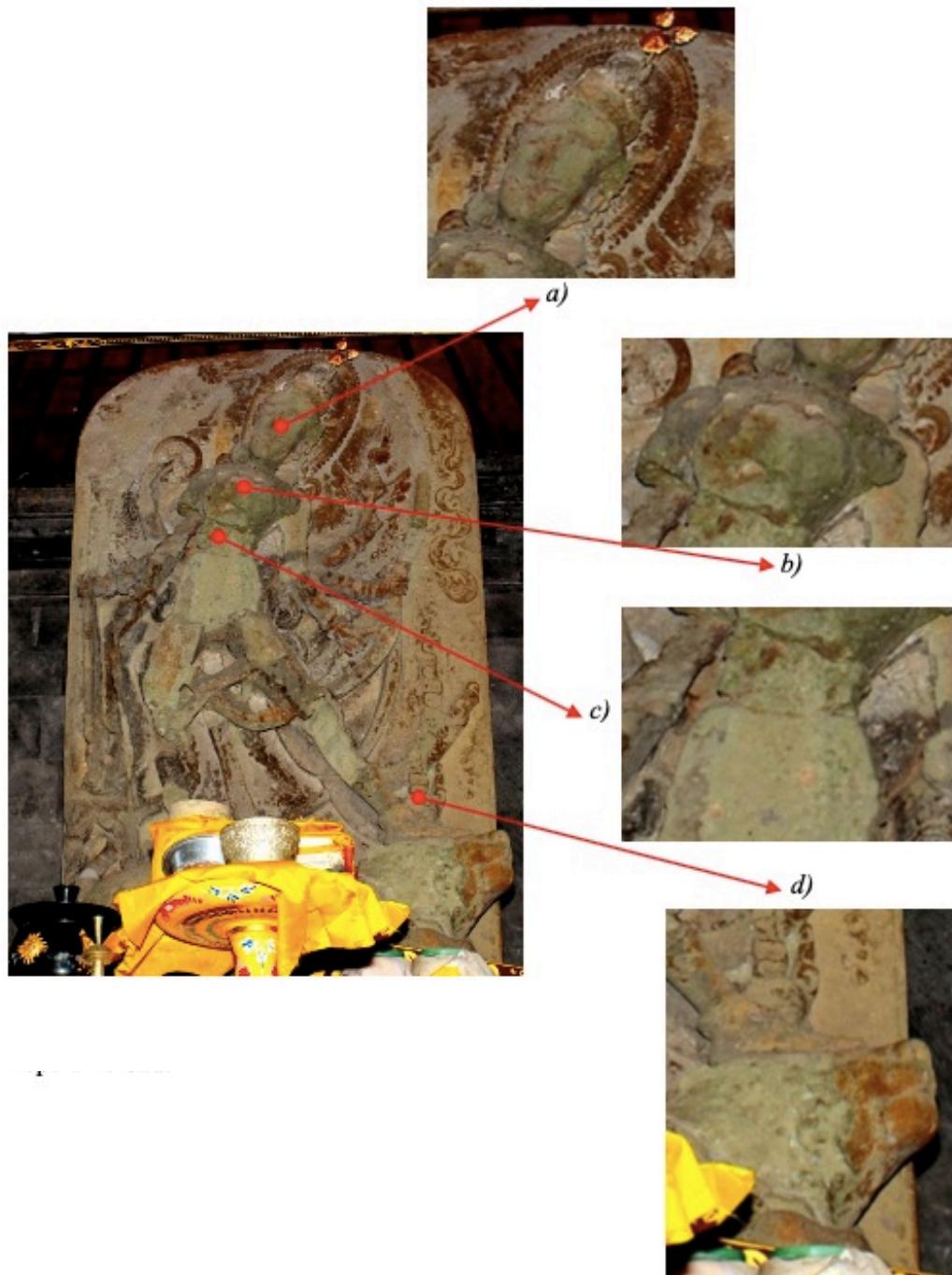
Alengka Pura menggantikan kakaknya Rahwana. Dalam konsep Asta Brata ada delapan ajaran kepemimpinan hindu yang perlu diterapkan dan dijadikan sebagai pedoman dalam diri seorang pemimpin. Oleh karena itu pemaknaan senjata pada Arca Durga Mahisasuramardini Pura Bukit Dharma, merupakan representasi ajaran kepemimpinan. Ajaran tersebut adalah:

1. **Indra Brata** yang artinya seorang pemimpin hendaknya mengikuti sifat-sifat dewa indra sebagai dewa pemberi hujan atau dikenal dengan memberi kesejahteraan kepada rakyat.
2. **Bayu Brata** yang artinya seorang pemimpin hendaknya selalu dapat mengetahui dan menyelidiki keadaan serta kehendak yang sebenarnya terutama keadaan masyarakat yang hidupnya paling menderita.
3. **Baruna Brata** yang artinya seorang pemimpin hendaknya dapat memberantas segala jenis penyakit yang berkembang di masyarakat, seperti pengangguran, kenakalan remaja, pencurian, dan pengacau keamanan negara.
4. **Agni Brata** yang artinya seorang pemimpin hendaknya harus memiliki sifat-sifat selalu dapat memotivasi tumbuhnya sifat ksatria dan semangat yang berkobar dalam menundukkan musuh-musuhnya (Rai & Suarningsih, 2019).

Arca Durga Mahisasuramardini ditempatkan di atas bukit, yang digunakan sebagai tempat suci kerajaan. Oleh karena itu, penanda yang berhubungan dengan pesan-pesan nilai filsafat kenegaraan. Selain dari makna yang tersirat pada senjata, aspek visual patung juga tersirat melalui sikap dan gestur dari arca.

Arca Dhurga Mahisasuramardhini ini merepresentasikan sikap berdiri dengan sikap *Alidha*, yaitu sikap dimana letak telapak kaki saling berjauhan, yakni kaki kiri terletak di atas kepala kerbau dan kaki kanan terletak pada punggung bagian belakang daripada kerbau yang merupakan perwujudan dari Asura. *Alidha* adalah sikap khusus yang diperlihatkan oleh arca-arca membawa busur atau pemburu (*dhanvinam*) yang telah melihat mangsanya dan siap untuk menembak. Busur dipegangNya dengan erat-erat dengan tangan kiri dan anak panah digenggam dengan tangan kanan. Menurut kamus Chitamani, bahwa posisi kaki yang dibengkokkan adalah kaki yang didepan *namita purva- jangha* dan posisi kaki kiri lurus *paschima praguna bavet* (Pratima-Kosha). Arca Dewi Durga Mahisasuramardhini ini ditunjukkan dalam tubuh langsing menggambarkan sambhanga, dvibhanga dan postur tribhanga. Asana dalam

pengertian tempat duduk adalah Padmasana ganda berbentuk segiempat dengan sudut membulat, sedangkan dibawahnya terdapat capik yang berbentuk segiempat. Vahana atau hewan tunggangan adalah kerbau dengan sikap berbaring dan kepalanya besar serta pada leher kalung yang berhias genta. Kerbau menghadap ke kiri.



Gambar 15. Gestur Arca Durgamahisuramardhini
Sumber: (Satyanda, 2015, hal. 10)

Stela pada Arca Durgamahisuramarini berbentuk sisi sejajar dengan puncak membulat, Prabhamanala berbentuk bulat telor, pada bagian tepinya berhias segitiga

kecil. Pakaian/perhiasan: pakaian arca ini berupa kain berhias yang tampak tidak jelas lagi karena pecah. Elemen yang masih dapat diketahui hanya Wiron yang menggantung sampai punggung kerbau. Samput bersilang di depan paha di kanan dan kiri badan tampak simpul berbentuk pita dengan ujung mengarah keatas. Uncal berjumlah dua buah pada ujungnya berhias jumbai. Sedangkan perhiasan yang dikenakan adalah mahkota berbentuk Jatamakuta berhias bunga, kalung susun dua, gelang lengan berhias simbar, dengan motif bunga. Gelang susun dua berupa untaian manik-manik. Gelang siku dan kaki berhias simbar (Satyanda, 2015). Sikap atau gestur patung dapat diinterpretasikan sebagai berikut:

- a. Sikap kepala: sikap kepala Dewi Durga terlihat bengkok kekiri, terlihat dari sisa pola wajah yang cantik sebagai lambang kebaikan dan kasih sayang.
- b. Bentuk Payudara: dapat disaksikan dari sisa pola bentuk payudara Dewi Durga yang menonjol dengan bentuk yang indah sebagai lambang kesuburan.
- c. Bentuk perut: dapat disimak dari pola dan sisa bentuk perut Dewi Durga yang langsing dan indah sebagai lambang kelahiran.
- d. Sikap kaki: dapat disaksikan bahwa kaki Dewi Durga yang sedang menginjak kepala kerbau penjelmaan asura sebagai lambang dari menghancurkan sifat-sifat buruk seperti raksasa (Satyanda, 2015, hal. 10-11).

Pada perkembangannya Arca ini dipercaya sebagai representasi dari Mahendradatta yang disebut dengan ‘Bhatari Lumah Ing Burwan’. Arca ini diduga dibuat pada masa pemerintahan Marakata dan Anak Wungsu, sebagai persembahan bagi ibunya. Tidak menutup kemungkinan Airlangga, sebagai anak sulung, yang juga menjadi raja di Jawa timur, pernah berkunjung di tempat arca ini, untuk memberikan penghormatan pada ibunya, sekaligus menjalin hubungan kenegaraan dengan kerajaan Bali.

2). Terompah (*Sandal Batu*) dan Arca Ganesha

Peninggalan artefak seni rupa yang *indigenous* dari masa pemerintahan Udayana sampai Anak Wungsu, bahkan tidak dapat ditemukan di daerah lain adalah peninggalan patung berbentuk ‘sandal’ yang terbuat dari batu padas dengan landasan bermotif teratai (Padma) menyatu dengan patung Ganesha pada alas (lapik) yang sama.. Tidak ada satu prasasti atau bukti tertulis yang menjelaskan artefak tersebut, namun diyakini merupakan peninggalan pemerintahan Udayana sampai Anak Wungsu, karena

ditemukan di samping Arca Durga Mahisamardini di Pura Bukit Darma Durga Kutri pada tahun 1921 oleh Louis C. Heyting.

Artikel Louis C. Heyting tahun 1967 berjudul “Rama’s Sandalen Op Bali” (Sandal Rama di Bali) yang diterbitkan dalam jurnal “Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, Deel 123, 3de Afl (1967) melaporkan ditemukannya artefak berbentuk sandal kuno (disebut juga dengan *terompah* atau *paduka*), yang diduga dikeluarkan pada jaman pemerintahan Anak Wungsu. Louis C. Heyting (1967) menjelaskan kronologisnya penemuan tersebut, diawali pada tahun 1920-an, Dinas Purbakala di Batavia mengumumkan isi beberapa piagam tembaga yang ditemukan di Bali. Beberapa di antaranya dikeluarkan oleh “*Paduka Haji Anak wungsumira kalih bathari lumah i Buruan bathara lumah i Banyu Wka*”. Istilah tersebut berarti Raja Anak Wungsu ananda dari Ratu yang dimakamkan di Buruan, dan raja yang dimakamkan di Banyu Wka berangka tahun 971-995 Saka. Pengumuman prasasti tersebut menarik minat Heyting untuk melakukan penelitian purbakala di Bali. Ketika berada di Bali, ketertarikan tersebut dikuatkan dengan studi literatur tradisional Pada koleksi *candra sengkala* yang dikumpulkan dari lontar milik pendeta dan cendekia tradisional Bali lainnya, Heyting menemukan tiga kali disebutkan tentang pendirian candi (pura pemakaman) di Buruan pada tahun 929 Saka atau 1007 M. *Candra sengkala* tersebut berbunyi “lawang-angapit-lawang” menandakan tahun 929 Saka. Pencarian pemakaman Mahendradatta (dalam prasasti dituliskan sebagai *ida bhatari lumah ing Burwan*) dimulai dengan menyimak dengan seksama peta topografi Bali Tengah tahun 1906. Heyting menemukan sebuah desa bernama Buruan, terletak di sebelah selatan desa Kutri, tidak jauh dari kota utama Gianyar, yang namanya sama dengan tertera di prasasti yaitu dekat dengan kata “brwan atau burwan”.

Dugaan tersebut mengantarkan Heyting berkunjung ke desa Buruan pada November 1921, ditemani oleh pemandu Ida Putu (Pe)Maron, Heyting berkunjung ke sebuah bukit dimana terdapat Pura Bukit Dharma. Pada pura tersebut ditemukan sebuah patung padas dalam keadaan aus yang menunjukan usia yang tua, menggambarkan Dewi Durga Mahisuramardini, berlengan delapan dan berdiri di atas seekor kerbau. Arca tersebut diletakan khusus pada bangunan terbuka sederhana. Heyting pada saat itu mengira telah menemukan patung pemakaman Mahendradatta, atau disebut Gunapriyadharmpatni, istri Udayana.



Gambar 16. Posisi Terompah dan Patung Ganesha tahun 1920an

Sumber: (Heyting, 1967)

Tepat di sebelahnya, di bawah atap yang sama, Heyting melihat beberapa patung kecil, yang maknanya belum diketahui korelasi dan maknanya. Pada tahun 1923 Heyting dapat mengambil foto pertama potret Arca Durga Mahisamardiri simbol Mahendradatta dan gambar Candi Buruan. Dinas Purbakala melaporkan penemuan Heyting, dan kemudian menunjukkan fotonya kepada peneliti purbakala seperti Ms. Muusses, Bosch, Stutterheim, Krom, Van Erp dan Rouffaer. Pada pemeriksaan lebih dekat, dua yang patung lebih kecil ternyata adalah: representasi pahatan paras dari sepasang sandal, dilengkapi dengan pengait yang timbul untuk dijepit di antara jempol kaki dan jari kaki kedua (disebut juga *paduka*), beralaskan dudukan bermotif teratai sebagai alasnya, dan di sebelah kanannya terdapat Ganesha kecil duduk di landasan bermotif teratai, dan sebelah kanan, terdapat dua lingga yang berukuran sama ini, juga di atas landasan bermotif teratai. Tinggi patung menurut Heyting adalah Arca Durga setinggi 2,25 m., sandal 15 cm., Ganesha dan lingga 30 cm (Heyting, 1967).

Hipotesis Heyting menyebutkan bahwa sandal batu di desa Buruan menunjuk ke arah sebuah episode terkenal dari Ramayana, yang selama berabad-abad memiliki arti penting di Bali, tidak terkecuali dalam seni visual. Oleh karena itu, artefak kesenian tersebut disebut 'Sandal Rama' (*Rama's Sandalen*) oleh Heyting, mengingatkan sandal

Rama yang diserahkan kepada adik tirinya Bharata, sebagai simbol wewenang kekuasaan Raja. Sedangkan Ganesha disebelahnya adalah simbol Bharata itu sendiri (Heyting, 1967).



Gambar 17. Foto Terompah dan Patung Ganesha Tahun 1920an
Sumber: (Heyting, 1967)

a). Latar Belakang Cerita

Rama adalah tokoh utama sekaligus protagonis dari Kisah Ramayana. Rama dalam Hinduisme merupakan salah satu awatara Wisnu dalam menumpas angkara murka Rahwana atau Dasamuka, sebagai tokoh antagonis. Setelah tiba saatnya, ketika dapat meminang Dewi Sita sebagai hasil kemenangan sayembara, *Sri Rama* diserahi kekuasaan negara dan takhta kerajaanya dari ayahnya, *Prabu Dasarata*. Tetapi *Dewi Kekayi* menagih janji kepada *Prabu Dasarata*, agar putranya *Bharata* dinobatkan menjadi raja *Ayudya*. Pertikaian secara halus antara *Prabu Dasarata* dengan permaisurinya itu, *Dewi Kekayi*, mengakibatkan *Prabu Dasarata* jatuh sakit. *Rama* mengetahuinya dan kemudian meloloskan diri dari negara *Ayudya* demi kesejahteraan keluarga keraton. *Rama* pergi bersama *Dewi Sita* diiringi oleh *Laksmana* adik tirinya yang setia

Bharata akhirnya dinobatkan menjadi raja *Ayudya*, tetapi tidak bersedia sebelum ada persetujuan *Sri Rama*. *Bharata* kemudian pergi menyusul *Sri Rama*, karena *Prabu Dasarata* mangkat disebabkan oleh kesedihannya. Berata mencari kakak tirinya *Rama* ke dalam hutan, setelah pembakaran jenazah mendiang ayahnya *Prabu Dasarata*. Setelah bertemu kakaknya, *Bharata* menyerahkan kerajaan ke *Rama*, ahli waris yang berhak dan anak yang paling tua. Permintaan Berata ditolak *Rama* dengan alasan

menghormati keputusan Ayahnya. Berata kembali ke Ayodya menganggap diri sebagai wakil Rama, karena diberi nasehat kepemimpinan yang berbunyi:

Tegakkan selalu dharma dalam kehidupan di dunia, orang-orang bijaksana hendaknya dijadikan panutan, bukan harta, nafsu atau kemasyuran, keberhasilan yang sungguh bijak adalah karena mampu memahami hakekat dharma dalam kehidupan di dunia ini.

Setelah berjurnpa dengan Rama, Bharata kemudian kembali ke Ayodya dan memegang pemerintahan kerajaan atas nama Sri Rama, ditandai dengan Sandal/Paduka Sri Rama yang diletakkan di singgasana, sebagai simbol kehadiran Rama sebagai pemimpin Ayodya.

Cerita Ramayana berasal dari kitab Ramayana mahakarya Maharesi Walmiki. Kata Ramayana berasal dari kata rama dan ayana yang berarti kisah pengembalaan Ramawijaya. Kitab Ramayana digubah dalam bentuk kakawin Ramayana. Menurut Prof. Dr. Purbacaraka, penggubahan Kitab Ramayana ke dalam bentuk Kakawin dilakukan pada zaman Mataram kuno, yakni pada masa pemerintahan Raja Dyah Balitung, sebelum abad ke-9 (Poespaningrat, 2005). Kakawin Ramayana diangkat sebagai tonggak awal kelahiran sastra kakawin di Jawa. Kakawin tersebut diperkirakan telah ada pada masa pemerintahan Mpu Sindok di Jawa Tengah sekitar abad ke-10. Belum diketahui secara pasti siapa pengarang Kakawin Ramayana sekalipun banyak ahli telah meneliti Kakawin Ramayana, dari berbagai sudut pandang dan permasalahannya. Banyak peneliti yang mengungkapkan bahwa Kakawin Ramayana sebagai “adikakawin” ‘kakawin pertama dan teladan’ bagi sederetan karya kakawin dalam sastra Jawa-Bali yang tersebar sepanjang kurun waktu yang meliputi seribu tahun. Kakawin Ramayana selalu menduduki tempat terhormat dan pasti serta merupakan kakawin terpanjang di antara kakawin-kakawin periode Jawa Hindu.

Kemunculan Kakawin Ramayana disusul kemudian oleh Kakawin Arjunawiwaha yang digubah oleh Mpu Kanwa pada masa pemerintahan Raja Airlangga di Kerajaan Kadiri di Jawa Timur. Pada periode Kadiri muncul sejumlah karya sastra kakawin, antara lain Kakawin Hariwangsa karya Mpu Panuluh, Kakawin Gatotkacasraya karya Mpu Panuluh, Kakawin Bharatayudha karya Mpu Sedah dan Mpu Panuluh, Kakawin Smaradahana karya Mpu Dharmaja, Kakawin Sumanasantaka karya Mpu Monaguna. Selanjutnya, pada masa Majapahit muncul karya sastra kakawin, antara lain Kakawin Bhomantaka yang pengarangnya belum diketahui secara pasti, Kakawin Arjunawijaya karya Mpu Tantular, Kakawin Sutasoma karya Mpu Tantular, Kakawin

Nagarakretagama karya Prapanca, Kakawin Lubdhaka karya Mpu Tanakung (Suarka, 2017).

Kisah Rāmāyaṇa di Indonesia baik dalam bentuk karya sastra (Kakawin) juga berkembang ke dalam beragam jenis kesenian baik seni pertunjukan maupun seni rupa. Kisah Ramayana dalam seni tertua dalam bentuk tertuannya, terpatri pada relief di candi Prambanan dan candi Panataran. Relief cerita Ramayana di candi Prambanan rupanya lebih dekat dengan Sērat Rama Keļing, adapun relief di candi Panataran dekat dengan Kakawin Rāmāyaṇa. Dari berbagai penelitian para ahli teks, Kakawin Rāmāyaṇa diperkirakan digubah pada abad IX Masehi (820-832 C, atau 898-910 M), ketika kekuasaan Raja Dyah Balitung dengan pusat kerajaan Medang (Mataram kuno) masih berpusat di Jawa Tengah. Raja Dyah Balitung merupakan leluhur dari Permaisuri Mahendradatta.

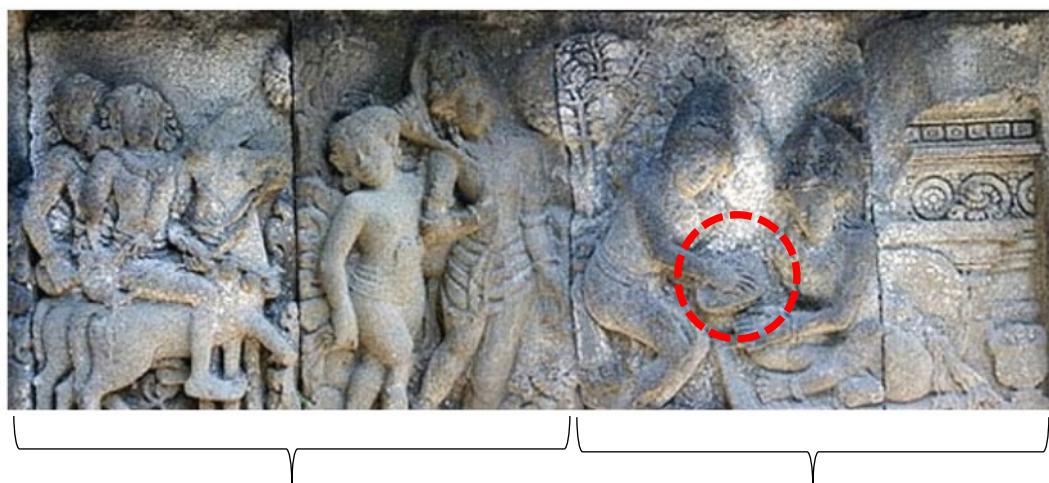
Berdasarkan penelitian Himansu Bhushan Sarkar, Manomohan Ghosh, Camille Blucke, dan Hooykaas, diketahui bahwa sumber penulisan Kakawin Rāmāyaṇa adalah Rāvaṇavadha karya Bhaṭṭikāvya. Anggapan umum di Bali (misalnya Ktut Ginarsa) bahwa penulis Kakawin Rāmāyaṇa bernama Yogiśwara (Darusuprasta, 1963, hal. 60). Hal tersebut didasarkan ditemukannya baris kalimat yang memuat kata yogiśwara tersebut berbunyi: "Sang yogiśwara cīṣṭa sang sujana cūḍḍha manahira huwus mace sira", yang artinya sang yogiśwara (pendeta besar) menjadi sangat pandai dan sang sujana (orang baik) menjadi bersih hatinya setelah membacanya (Rāmāyaṇa ini). Rangkaian kata-kata "cīṣṭa sujana cūḍḍha manahira" itu dianggap memuat sengkalan yang menunjuk tahun 1016 C. Dalam hal ini kata cīṣṭa = 6; sujana = 1; cūḍḍha = 0; manah = 1. Jadi 6101 atau tahun 1016 C, (Padmapuspita, 1979, hal. 13). Akan tetapi dalam koreksinya, Padmapuspita lebih cenderung menyetujui bahwa sengkalan di atas menunjuk tahun 1018 C, (1096 M), karena kata cīṣṭa yang artinya 'terpelajar' atau 'pandai' diberi arti '8', sama dengan pendeta. Padmapuspita juga menemukan adanya kata "guna" sampai tiga kali (triguna) dari bait penutup dalam Kakawin Rāmāyaṇa tersebut. Karena itu Padmapuspita menawarkan pandangannya bahwa kemungkinan penulis Kakawin Rāmāyaṇa adalah Mpu Triguna, semasa pemerintahan Cṛi Jayawarsa Digwijaya Castra Prabu, yang memerintah tahun 1026 C, (1104 M) (Tedjowirawan, 2012).

c). Ikonografi

Istilah *paduka* yang merujuk pada sandal atau alas kaki Rama yang digunakan oleh Bharata sebagai simbol penguasa asli Ayodya ditemukan pada Kakawin Ramayana Sargah 3 pada bagian akhir (sloka 9) yang berbunyi:

9. "Diceritakan Sang Bharata (Kekayiputra) pergi kembali Ayodya, Membawa **sandal** (**paduka**) Sang Rama yang utama Paduka tersebut dihormati dan disembah oleh rakyat Ayodya, Sang Bharata menjalani kewajiban menjadi raja didasari oleh rasa bhakti untuk kemajuan kerajaan"

Pada kakawin Ramayana tersebut yang dimaksud dengan sandal (*paduka*) tentu bukan sandal seorang raja yang mewah, melainkan sandal atau penutup kaki untuk seorang pertapa yang digunakan Rama pada masa pengasingannya di hutan. *Paduka* berasal dari Bahasa Sansekerta 'pada' yang berarti 'kaki', istilah tersebut merupakan definisi dari arketip alas kaki India kuno (britishmuseum.org). Dalam bahasa Jawa kuno dikenal istilah 'tlumpah' dan dalam bahasa Bali dikenal dengan terompah, keduanya mengacu ke alas kaki sejenis sandal sederhana.



Gambar 18. Relief Ramayana pada Panel 9 Candi Siwa-Prambanan
Sumber: (Kussnowari, 2008)

Pada relief Candi Siwa di Kompleks Candi Prambanan khususnya pada panel 9 ditemukan relief yang menggambarkan situasi pada Kakawin Ramayana Sargah 3 Sloka 9. Relief panel tersebut dibagi menjadi 2 pilahan yang menggambarkan dua adegan berbeda. Pilahan 1 menggambarkan adegan Bharata putera Kaikeyi atau Kekayi akan dinobatkan menjadi raja, tetapi menolak. Bharata pergi ke hutan mencari Rama, Laksmana dan Sinta yang sedang menjalani hukuman. Tujuan Barata mencari Rama, Laksmana dan Sinta adalah untuk membujuk Rama kembali ke istana dan memerintah Kerajaan Ayodya.



Panel-7¶



Panel-8¶



Gambar 19. Panel 7, 8 dan 10 yang Menggambarkan Kaki Telanjang

Sumber: (Kussnowari, 2008)

Pilihan 2 menggambarkan adegan Bharata dapat menemukan Rama dan Laksmana. Bharata memberitahukan bahwa Ramanda Prabu Dasarata sudah wafat. Bharata mohon kepada Rama untuk kembali ke Ayodya mengantikan kedudukan ayahanda mewarisi tahta kerajaan di Ayodya. Namun permintaan Bharata ditolak. Rama tidak mau kembali ke negaranya, dan hanya menitipkan *tlumpah* atau sandal sebagai gantinya. Pesan Rama, agar *tlumpah* atau sandal tersebut ditaruh di atas Singgasana dan Bharata disuruh pulang kembali ke Ayodya mengantikan ayahanda sebagai Raja Ayodya atas nama Rama (Kussnowari, 2008). Pada pilihan 2 tersebut digambarkan bentuk sandal rama atau dalam kakawin Ramayana disebutkan sebagai paduka. Bentuknya nyaris persegi empat dengan lengkungan di sisi-sisinya, yang tidak

mencerminkan benda yang difungsikan sebagai alas kaki. Patut diduga pemahat candi tersebut, belum pernah mengetahui bentuk alas kaki. Hal tersebut dikarenakan pada budaya Jawa kuno melalui tinggalan candi mayoritas sosok manusia digambarkan telanjang kaki. Pada relief tersebut telah dimunculkan bentuk sandal, yang menyerupai benda bundar dalam genggaman sosok Rama dalam posisi berdiri menunduk, dengan gestur sedang memberikannya ke sosok Bharata yang posisi badannya lebih rendah, dengan sikap menerima.

Masih dalam Relief Ramayana di Candi Siwa Prambanan, panel yang lain, baik sebelum dan sesudah adegan tersebut, tidak menunjukkan adanya pemakaian sandal. Bahkan pada panel 9 tersebut, pada pilahan 1 adegan Bharata sedang menaiki kuda, digambarkan kaki telanjang Bharata dalam keadaan tanpa memakai alas kaki. Panel 7, 8 (sebelum panel 9) dan panel 10 (setelah panel 9) menunjukkan bahwa, hanya pada adegan penyerahan *tlumpah* bentuk sandal Rama digambarkan. Sedangkan pada adegan sebelum dan sesudahnya tidak terdapat tokoh yang menggunakan alas kaki, baik golongan bangsawan, pendeta bahkan Rama sendiri. Heyting (1967) membenarkan hal tersebut, pencarinya mengenai gambar sandal dalam seni Jawa Kuno, Heyting menemukan di disertasi Stutterheim. Pada disertasi tersebut terdapat gambar *paduka* Rama, di antara relief Candi Prambanan (panel 9 Candi Siwa), namun tidak memiliki kemiripan sedikit pun dengan paduka yang terdapat di Pura Bukit Darma Durga Kutri.

Gambar sandal di Candi Siwa Prambanan tersebut cenderung lebih mirip papan persegi yang dibulatkan di bagian bawah dan dibentangkan secara diagonal oleh sejenis pita yang tipis. Pernyataan tersebut tercantum pada buku Isaac Groneman yang berjudul “*Tjandi Parambanan op Midden-Java na de ontgraving*” pada tahun 1893. Heyting bersikeras bahwa kekhasan fitur menonjol pada artefak sandal batu di Pura Bukit Darma difungsikan sebagai pegangan jari-jari kaki, dan besar dugaan itu melambangkan Sandal Rama. Namun bagaimanapun juga hal tersebut menguatkan relasi yang sangat erat antara Bali dan Jawa.

Pernyataan Heyting dan fakta melalui temuan relief sandal di Candi Siwa Prambanan menimbulkan dua hipotesis. Hipotesis pertama adalah besar kemungkinan sandal batu tersebut adalah representasi dari Erlangga atau Airlangga raja kerajaan Kahuripan di Jawa timur, yang diberikan kepada adiknya Anak Wungsu, raja kerajaan

Singhadwala di Bali. Artefak sandal batu tersebut meminjam relasi simbolik kisah Ramayana. Dimana Erlangga merepresentasikan dirinya sebagai Rama (salah satu awatara Wisnu), yang melegitimasi dan mendukung kekuasaan adiknya sendiri yaitu Anak Wungsu sebagai representasi Bharata.

Airlangga memerintah di Jawa Timur sekitaran tahun 1019-1042 Masehi, sedangkan Anak Wungsu memerintah sekitaran tahun 1049-1077 Masehi. Sebelum Anak Wungsu, bertahta kakaknya Marakata 1022-1025. Di sela pemerintahan masing-masing kakak beradik lintas pulau tersebut, terdapat nama Sri Ajnadewi yang memerintah di Bali 1011-1016. Tedapat masa transisi dan kekosongan pemerintahan di Bali yang masih misteri sampai sekarang. Setelah Anak Wungsu, digantikan Sri Maharaja Walaprabhu 1079-1088, terjadi kembali kekosongan pemerintahan.

Ratu Sang Ajnadewi dinobatkan untuk menggantikan Raja Udayana Warmadewa, namun, tidak ada hubungan yang jelas relasi kekeluarganya dengan raja yang digantikan. Untuk mendapatkan informasi yang jelas, prasasti Pucangan yang dikeluarkan oleh Raja Airlangga, penguasa Jawa Timur, perlu diperhatikan. Dalam prasasti ini disebutkan bahwa pada tahun 1016 M kerajaan Dharmawangsa di Jawa Timur diserang oleh Raja Wurawari kemungkinan dari Dinasti Syailendra (Sumatera), mengakibatkan kehancuran (pralaya). Saat akad nikah Airlangga dan Putri Dharmawangsa berlangsung, penyerangan dilakukan secara bersamaan. Disebutkan bahwa Pulau Jawa tampak seperti lautan api dan banyak orang dan penguasa kerajaan telah meninggal. Airlangga yang saat itu berusia 16 tahun berhasil menyelamatkan diri dengan melarikan diri ke hutan ditemani oleh pengikut setianya bernama Narottama. Selama tahun *pralaya* nama Ratu Ajnadewi yang memerintah Bali muncul dalam sumber-sumber sejarah. Mengenai fakta ini, dapat diduga bahwa Udayana (ayah Airlangga) yang tampaknya hadir di pesta pernikahan putranya di Jawa Timur terbunuh, sehingga tahta di Bali tiba-tiba kosong. Untuk mengisi kekosongannya, keluarga kerajaan mungkin telah mengangkat seorang kerabat atau wali raja bernama

Sang Ajnadewi sebagai Ratu Bali (Setiawan, 2008). Prasasti Sembiran A III (Goris no. 351), bertahun Saka 938 (1016 Masehi) (satu-satunya prasasti yang dikeluarkan oleh ratu ini), yang menyuratkan kekacauan di desa Julah.

Vla. 3 , memberitahukan musyawarah tentang kekacauan seluruh desa,

4. (karena) mati dan ditawan musuh, lebih-lebih lagi pergi berlindung (*majengan?*) di desa berjauhan Oohan), akhirnya sekarang bersisa 50 keluarga, pada mulanya 300 keluarga. Oleh karena tidak mampu
5. mengisi (membayar) drabyahajlna secara lunas pada waktunya, sampai dengan segala macam buncang hajl ..
- 6 hal itu menjadikan sakit hati mereka (penduduk) itulab sebabnya menyembah kebadapan baginda raja memohon tetesan amhrta (air untuk hidup)

Kejadian kekacauan (*pralaya*) di kerajaan Medang Jawa timur dan kekacauan di desa Julah (Bali utara) seakan mempunyai korelasi yang erat. Raja Wurawuri sebagai pimpinan sekutu raja-raja vassal dari kerajaan Sriwijaya-Sumatera mengambil alih kekuasaan tanah Jawa. Besar kemungkinan, salah satu sekutu raja Wurawuri berniat menaklukan Bali juga agar berada di bawah pemerintahan Sriwijaya.

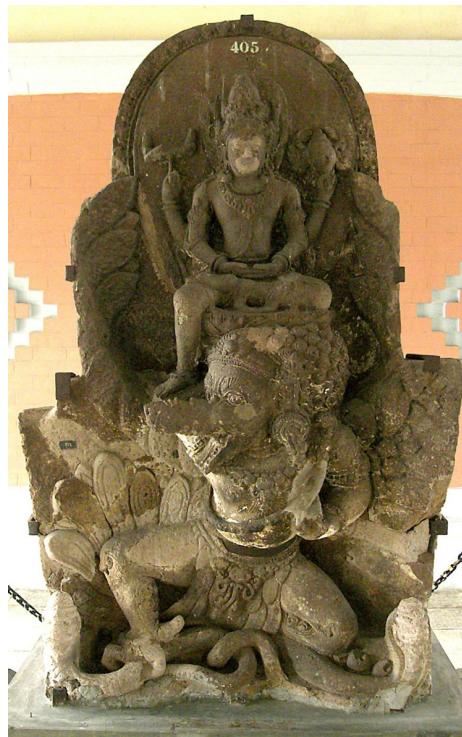
Sri Ajnadewi memerintah diperkirakan sampai 1022, sampai anak Udayana, Marakata, pelanjut dinasti Warmadewa mengeluarkan prasasti pertamanya. Marakata dengan nama resmi nya adalah Dharmawangawardhana Marakata Pangkajasthana Uttuganggadewa masa pemerintahannya bersamaan dengan masa pemerintahan Airlangga di Jawa Timur. Marakata adalah raja yang sangat memperhatikan kehidupan rakyatnya, sehingga dicintai dan dihormati oleh rakyatnya. Untuk kepentingan peribadatan. Marakata dipercaya sebagai raja yang membangun *prasada* atau bangunan suci di Gunung Kawi daerah Tampak Siring, Bali.

Besar kemungkinan artefak sandal batu tersebut diberikan oleh Airlangga ke adiknya Marakata, sebagai sebuah simbol dukungan Airlangga sebagai raja besar di Jawa timur, kepada adiknya, Marakata di Bali. Sandal tersebut berada di landasan (*lapik*) yang sama dengan arca ganesha, sebagai Dewa penghilang rintangan. Secara simbolik artefak tersebut bermakna sebagai restu atau dukungan penuh; sebagai pelimpahan wewenang untuk menjalankan pemerintahan secara otonom, namun tetap dalam pengawasan sang pemberi *terompah* (semacam kerajaan vassal dengan otonomi khusus).

Penulis menduga artefak tersebut bukan asli dibuat di Bali, namun berupa barang persembahan untuk raja Bali, yaitu Marakata, dari kakaknya Airlangga, Anak tertua Udayana yang menjadi raja di kerajaan Kahuripan-Jawa Timur. Dugaan penulis berdasarkan beberapa pertimbangan:

1. Airlangga dan Marakata, sebagai raja kakak-beradik lintas pulau, masa pemerintahannya sejaman. Jadi tidak mengherankan Airlangga sesekali mengunjungi tanah lahirnya dan adik-adiknya, ketika menjadi raja.

2. Airlangga memang dekat dengan simbol-simbol *waisnawa* (pemuja Wisnu) dalam kesenian di jamannya. Salah satunya adalah arca perwujudan Airlangga sebagai Wisnu yang sedang menunggangi Garuda disebut sebagai "Wisnu Garudasana" atau "Wisnu Garudanarayananamurti" yang ditemukan di Candi Belahan diduga berasal dari Abad ke-11. Representasi Wisnu pada arca tersebut diidentifikasi sebagai penggambaran Raja Airlangga.



Gambar 20. Arca Wisnu Menunggangi Garuda P
Sumber: Gunawan Kartapranata (Januari 2008)

3. Airlangga sendiri menganggap dirinya sebagai penjelmaan Wisnu (Wisnu Murti), yang tertulis pada Prasasti Pucangan berbahasa Jawa kuno, yang berbunyi:

"...tetapi karena ia seperti (penjelmaan) Dewa Wisnu, maka tidak bisa dibinasakan oleh kekuatan Mahapralaya (Susanti, 2010, hal. 89).

Maka tidak berlebihan menduga bahwa terompah Rama merupakan hadiah Airlangga kepada adiknya Marakata.
4. Dalam konteks bentuk, dimana representasi paduka antara relief Candi Prambanan dengan artefak di Pura Durga Kutri berbeda, maka besar kemungkinan Airlangga atau seniman pembuat artefak, telah melihat bentuk sandal yang digunakan oleh pengunjung asing yang berkunjung ke kerajaan Kahuripan. Sehingga bentukan artefak di Pura Bukit Dharma mengikuti bentuk

sandal dari pengunjung India tersebut. Hal tersebut telihat pada kutipan dari prasasti Cane 943 Šaka/1021 Masehi:



Gambar 21. Paduka pada Arca India dan Sepasang Paduka Kuno India
Sumber: (Dokras, 2020)

Susanti (2010) menjelaskan bangsa-bangsa asing yang berkunjung ke Kerajaan Kahuripan adalah Kliṇ (Kalingga) adalah salah satu suku dari India, Siñhala adalah Srilanka, āryyaā adalah salah satu suku dari India (non Dravidian), Pandikira adalah salah satu suku dari Asia Selatan(Pandyas and Keras), Dravida adalah salah satu suku dari Asia Selatan (Tamil), Campa adalah salah satu bagian dari Vietnam sekarang (Cam), Kmīr adalah Khmer sekarang, Reñēñ (atau Mon) adalah salah satu suku dari Burma sekarang (Susanti, 2010, hal. 6). Bukti prasasti menunjukkan interaksi Airlangga dengan bangsa Asia selatan, yang jamak menggunakan paduka/terompah/ atau sandal. Sehingga terompah di Pura Bukit Dharma kemungkinan besar terompah mengikuti bentuk alas kaki yang digunakan oleh bangsa Asia selatan tersebut.

Hal tersebut menguatkan bahwa Airlangga yang memberikan terompah Rama ke kerajaan Bali yang dipimpin oleh Marakata. Terompah tersebut diletakkan di samping

Arca Durgamahisurasuramardini sebagai perwujudan Mahendradatta, ibunya. Oleh karena masa pemerintahan Marakata yang singkat (3 tahun) maka dilanjutkan oleh Anak Wungsu, meskipun pemerintahannya tidak sejaman dengan Airlangga. Namun sistem pemerintahan bercorak Kahuripan yang Waisnawa tetap diteruskan, dengan mengklaim dirinya sebagai perwujudan Wisnu pula. Prasasti Dawan yang berangka tahun 975 Saka atau 1053 Masehi disebutkan:

...belas kasihan (Raja Anak Wungsu) terhadap jiwa (rakyat) bagaikan Dewa Hari (Wisnu) yang selalu memikirkan kesempurnaan atau kesejahteraan dunia yang dikuasainya...

Maka dari itu terompah batu yang terdapat pada Pura Bukit Dharma Durga Kutri merupakan pemberian Airlangga sebagai dukungan terhadap kedua Adiknya yang menjadi raja di Bali. Simbolisasi pelimpahan kekuasaan tersebut menyiratkan bahwa kerajaan Bali adalah kerajaan Vassal dari kerajaan Airlangga, namun diberikan otonomi khusus dalam pengelolaannya. Hal tersebut diduga sebagai simbol, penguatan legitimasi Marakata yang menggantikan Raja Ajnadewi dan meneguhkan dinasti Warmadewa di Bali kembali. Dugaan kuat lainnya adalah rencana Airlangga untuk menempatkan salah satu putranya untuk menjadi raja di Bali, sehingga mengirimkan Mpu Bharadah untuk menyiapkan hal tersebut. Mpu Bharadah berkunjung ke Bali untuk menemui Mpu Kuturan. Maksud Airlangga tersebut ditolak oleh Mpu Kuturan karena telah menyiapkan sosok Raja Bali. Besar kemungkinan karena penolakan tersebut, Airlangga tetap mendukung Raja Bali dengan mengirimkan simbol terompah Raja tersebut, sebagai penanda Airlang menyetujui anaknya tidak memerintah Bali, sekaligus mendukung penuh Raja Bali yang telah dipilih oleh Mpu Kuturan.

c. Landasan Estetika Seni Rupa

Pada pemaparan sebelumnya telah diungkapkan bahwa seni rupa pada jaman Pemerintahan Prabu Udayana sampai Anak Wungsu, mengaplikasikan seni Hindu-Buddha yang berkembang di Nusantara pada abad 10-11 Masehi. Seni Hindu-Budha yang dipengaruhi oleh kesenian India kuno, berelasi dengan perkembangan kerajaan di Indonesia, seperti Kutai (Kalimantan), Tarumanegara (Jawa Barat), Sriwijaya (Sumatera) dan Jawa kuno. Corak-corak kesenian ideologis yang berkembang di masing- masing daerah tersebut, larut melebur dengan corak kesenian prasejarah. Pada masa pemerintahan Udayana sampai Anak Wungsu, khususnya pada pemerintahan Udayana kesenian Jawa kuno mendominasi corak kesenian di Bali. Hal

tersebut diakibatkan oleh pengaruh Mahendradatta dari kerajaan Medang, dikuatkan dengan pemerintahan Airlangga sebagai pelindung kerajaan Singhadwala di Bali yang diperintah adik-adiknya.

Berbicara masalah kesenian India kuno, tidak terlepas dari pembahasan mengenai konsep religiusitas yang berkembang pada masa itu. Susan L. Huntington (2016) menyatakan bahwa agama (*religion*) adalah kekuatan utama yang merangsang penciptaan seni dan arsitektur di India kuno. Menurut sebagian besar sistem pemikiran India, dunia realitas yang fenomenal adalah ilusi, dirasakan dan ditafsirkan oleh indera, yang menghasilkan data pribadi daripada pemahaman tentang keadaan yang universal. Ilusi utama adalah kepercayaan akan keberadaan ego diri yang terpisah. Sebagian besar agama India berusaha untuk menghilangkan ilusi ini dan untuk mendorong realisasi kesatuan universal dan pemahaman bahwa setiap entitas yang tampaknya terpisah hanyalah manifestasi dari Yang Esa. Kebenaran Tertinggi dianggap transenden, secara intrinsik di luar sarana manusia yang terbatas untuk memperoleh pengetahuan. Namun, sejumlah perangkat simbolik (yang menunjukkan Kebenaran bukan dengan mengungkapkannya tetapi dengan merujuknya) mungkin mengarah pada tujuan mewujudkan keadaan yang tidak dapat dibedakan. Di antaranya adalah *mantra* (rumus verbal atau mantra), *yantra* (perangkat mekanis seperti diagram geometris), dan *murti* (gambar, ikon, atau pahatan) (Huntington, 2016, hal. xxvi). Seni visual atau seni rupa India kuno menitikberatkan pada pembahasan peralatan simbolik ini.

Apa yang disebut dengan seni India kuno, faktanya, merupakan reifikasi⁴ konsep-konsep metafisik tertentu, yang tujuannya adalah untuk memungkinkan umat beragama untuk lebih mudah menginternalisasi Kebenaran tertinggi. Banyak rencana bangunan India dan bentuk arsitektur lainnya yang dibuat untuk penggunaan keagamaan didasarkan pada yantra, yang menjadikannya perwujudan dari ide abstrak yang rumit. Gambar-gambar (*murti*) yang menghiasi struktur tersebut atau terjadi dalam konteks keagamaan lain juga mengungkapkan konsep-konsep keagamaan (Huntington, 2016).

Seniman, kriyawan dan juga arsitek menempati tempat yang cukup tinggi dalam lapisan sosial setara dengan seorang pendeta dalam konsep Hinduisme. Oleh karena seniman dapat menciptakan suatu karya seni yang menggugah perasaan, mampu

menerjemahkan bahasa abstrak menjadi benda visual dan mampu mewujudkan dari keadaan kosong menjadi *mengada* (*being*). Seniman pada hakikatnya menerjemahkan bahasa metafisik alam, sebagai jembatan antara teks spiritual pada penubuhannya pada karya seni berdimensi. Hinduisme menekankan bahwa zat Brahman meresap ke semua elemen dunia baik material, dimensi, ruang, waktu dan energi, yang kesemuanya sinkron dengan getaran semesta (disimbolkan dengan aksara suci Om) sebagai pusat keberadaan. Oleh karena itu proses penciptaan oleh seniman India kuno, mengikuti proses penciptaan Brahman sesuai yang tertuang dalam teks Weda. Agar benda ciptaannya selaras, harmonis dengan getaran semesta itu, maka dilakukan pengukuran melalui sistem pengukuran yang dalam Kitab Silpashastra disebut *Manopakarana-Vidhana*.

Kitab *Manasara Silpashastara* menjabarkan genealogi mistikal dari seorang seniman, yang menjabarkan bagaimana proses penciptaan dan penetapan ukuran sebuah karya seni 2 dan 3 dimensi. Prasanna Kumar Acharya (1934) menyatakan bahwa proses penciptaan dimulai dari keempat wajah (*catur mukha*) Brahma yang menghadap ke empat arah sebagai pencipta (*Utpetti*) alam semesta, berevolusi menjadi pencipta atau perancang (arsitek) ilahi yang disebut dengan **Visvakarman, Maya, Tvashtar dan Manu**. Empat arsitek ilahi ini ‘ber-inkarnasi⁵’ menjadi sesosok entitas yang semuanya adalah pencipta di Alam manusia yaitu Sthapati, Sutragrahin, Vardhaki dan Takshaka. Keempat entitas ini merepresentasikan keempat kelas perancang di alam manusia. Staphati menempati posisi tertinggi dan menjadi pembangun utama (Master Builder). Sutragrahin adalah guru dari Vardhaki dan Takshaka, Vardhaki adalah instruktur dari Takshaka.

Sthapati wajib menguasai semua ilmu pengetahuan (sastra), wajib memahami isi Weda, dan mempunyai kualifikasi sebagai pemimpin yang agung (*supreme director*) yang disebut acharya. Sutragrahin juga wajib mengetahui Weda dan Sastra, dan ahli dalam bidang penggambaran rancangan (*draftsman*) yang disebut dengan istilah rakhajna. Vardhaki juga wajib memiliki pengetahuan umum Weda, namun spesialisasinya adalah melukis (*chitra-karman*). Takshaka adalah ahli dalam teknis membangun khususnya sebagai tukang kayu (*carpentry*).

Keempat entitas ini yang nantinya menjadi jabatan dalam kualifikasi perancang bersifat metafisik, dimana manusia yang menduduki jabatan tersebut wajib lulus

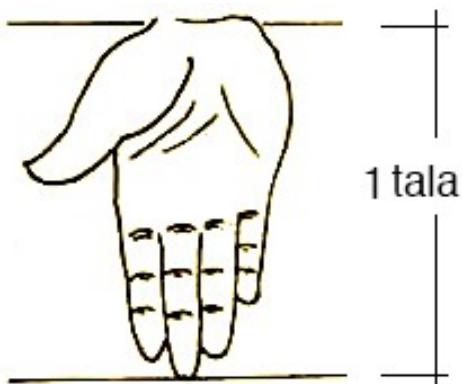
kualifikasi dan melakukan ritual inagurasi, disaksikan oleh guru atau pendeta. Keempat jabatan perancang tersebut wajib memahami dan menggunakan sistem ukuran, untuk menciptakan sebuah karya seni visual yang mengikuti sistem pengukuran dari getaran semesta. Berikut tabulasi sistem pengukuran yang digunakan dalam penciptaan karya seni rupa dan arsitektur.

Tabel 4. Sistem Pengukuran dalam Kitab Silpa Shastra

Besaran	Istilah dalam Silpa Shastra	Analogi	dalam cm
1 atom	paramanu	satuan terkecil dari alam (Hinduisme)	Dalam fisika modern, ukuran ato adalah 0.1 sampai 0.5 nanometer (1×10^{-10} m to 5×10^{-10} m)
8 paramanu	1 rathadhuli/ratharanu	sebutir debu	0,000625
8 rathaduli	1 balagra/romagra	sehelai rambut	0,005
8 balagra	1 liksha	telur kutu	0,04
8 liksha	1 yuka	setinggi kutu	0,3
8 yuka	1 yava	biji barley	0,24
8 yava (besar) 7 yava (menengah) 6 yava (kecil)	1 angula	selebar jari tangan	1,9
12 Angula	1 vistati atau disebut juga 1 TALA	sepanjang telapak tangan	22,8
2 Vistati/tala (24 angula)	1 kishku-hasta atau 1 hasta	se-hasta ⁶ kecil (small cubit)	45,6
25 angula	1 prajapatya-hasta	-	47,5
26	1 dhanurmushti-hasta	-	49,4
27	1 dhanurgraha-hasta/dhanurmushti	-	51,3
4 dhanurmushti	1 dhanu atau danda	dhanu=busur, danda=tongkat	182,4 atau 6 kaki/feet (6')=182,88
8 dhanu	1 rajju	tali pengukur (measurement string)	1.459,2

S. P. Gupta dan Asthana (2002) menyebutkan bahwa tala adalah pengukuran utama dalam ikonometri Hindu. Satu Tala adalah 1 panjang telapak tangan (palm-length), yaitu ketika direntangkan, ukuran paling panjang adalah jarak dari ujung ibu jari tengah. Tala juga disebut vitasti, mukha, yama, arka, rasi dan jagati. Ukuran Tala dapat dibagi menjadi beberapa angula, satu angula adalah ketebalan jari tengah. Satu Tala adalah 12 angula.

Gambar di bawah menunjukkan bahwa panjang dimensi ukuran panjang telapak tangan disebut satu tala, dimana has tengahnya sebesar 1 angula. Tala sebagai satuan ukuran utama, dijadikan dasar dalam penentuan ikonometri dan proporsi karya seni baik arca maupun patun. Sistem ikonometri tersebut disebut dengan *talamanā* (Gupta & Asthana, 2002). Istilah tala secara harfiah berarti telapak tangan, dalam aplikasinya mengacu ke ukuran panjang antara ujung jari tengah dan ujung telapak dekat pergelangan tangan. Panjang ini dalam semua kasus dianggap sama dengan panjang wajah dari kulit kepala hingga dagu. Oleh karena itu, biasanya tala digunakan untuk mengukur panjang total wajah daripada dalam dengan menggunakan ukuran telapak tangan (Rao, 1977).



Gambar 22. Ukuran Satu Tala

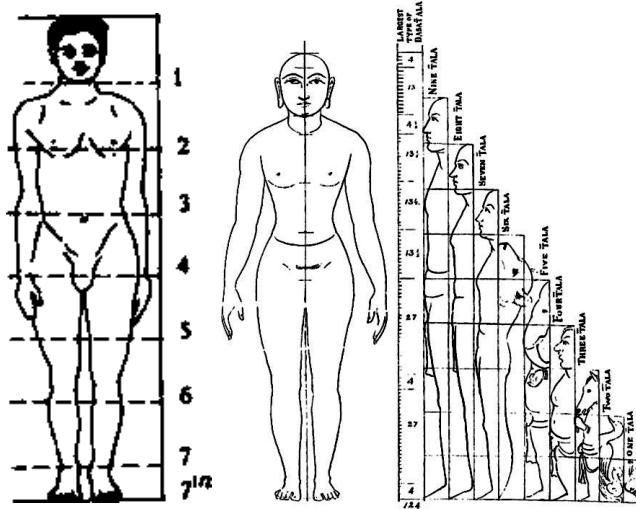
Menurut Vaikhanasagama perbandingan tersebut dibedakan secara kuantitas yaitu dari ekala (1 tala) sampai dasatala (10 tala), juga kualitasnya dari uttama, madhyama sampai adhama dari setiap kuantitas.

Tabel 5. Ikonometri Hindu berdasarkan Vaikhanasagama

Kategori	Tala	Angula	dalam cm	Representasi
Uttama Dasatala	10 tala	124 angula	235,6	Visnu, Brahma, Siva
Madhyama Dasatala	10 tala	120 angula	228	Sri, Bhumi, Uma, Saraswati
Adhama Dasatala	10 tala	116 angula	220,4	Indra, Dewa Lokapala, Surya, Candra, 12 Aditya, 11 Rudra, 8 Vasu, Aswin, Bhrgu, Markandeya, Garuda, Sesa, Durga , Karrikeya serta 7 Resi
Navardhatala	9 tala	114 angula	216,6	Yaksa termasuk para Kubera, Navagraha dan makhluk ilahi lainnya
Navatala	9 tala	108 angula	205,2	Raksasa, Asura dan Indra

Astatala	8 tala	96 angula	182,4	Manusia biasa
Saptatala	7 tala	84 angula	159,6	Vaitala
Sattala	6 tala	72 angula	136,8	Preta
Pancatala	5 tala	60 angula	114	Manusia berpunuk (<i>hunchbacks</i>)
Catustala	4 tala	48 angula	91,2	Manusia cebol
Tritala	3 tala	36 angula	68,4	Buta, Kinara
Dvitala	2 tala	24 angula	45,6	Kusmanda (Kumbhanda)
Ekatala	1 tala	12 angula	22,8	Kabandha

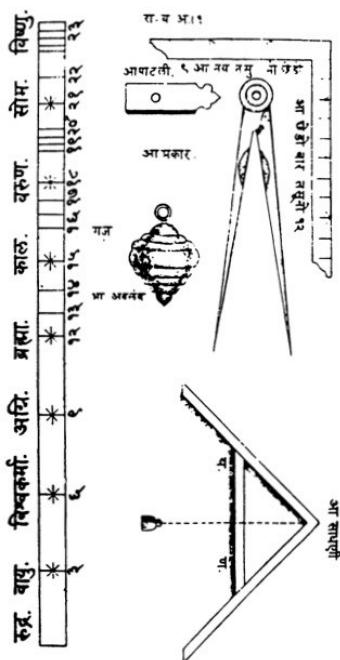
Ikonometri tersebut mengatur tinggi dan proporsi karya seni berdasarkan yang tertulis teks Agama. Perbedaan kuantitas tersebut membedakan antara semua makhluk dari kabandha (ekatala) sampai makhluk ilahi yang tertinggi yaitu manifestasi Tuhan sesuai tugasNya yaitu Brahma, Wisnu dan Shiwa yang menempati ukuran Uttama Dasatala; ukuran tertinggi. *Kabandha* adalah seorang *Gandarva* (musisi sorga) yang bernama vishavasu atau Danu, dikutuk menjadi makhluk menyeramkan yang digambarkan bermulut besar di perutnya, tidak mempunyai kepala dan leher dan mempunyai mata di dadanya. *Kabandha* menempati posisi terbawah dengan proporsi *ekatala*. Perbedaan ikonometri dapat dilihat pada aplikasi talamana pada pembuatan seni patung 3 dimensional, dari hewan sampai makhluk ilahi tertinggi.



Gambar 23. Ikonometri India Kuno Menggunakan Satuan Tala

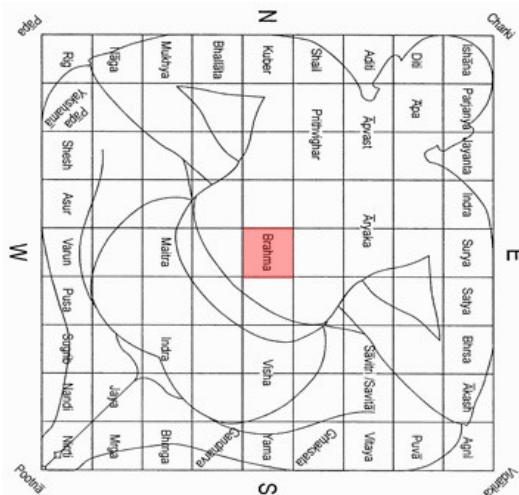
Dari satuan ukuran yang sesuai dengan teks Agama, dengan satuan standar adalah angula, maka para arsitek yang menciptakan karya yang besar dibandingkan dengan seniman patung atau arca. Oleh karena itu pada praktik pengukurannya dibantu oleh alat ukur yang telah distandarisasi (semacam penggaris) untuk memudahkan pengukuran untuk bidang kerja yang lebih luas dan besar. Alat-alat sang arsitek India

kuno disebut sebagai sutrastaka tampaknya cukup sederhana. Delapan jumlahnya, terdiri dari skala yang ditandai dengan sudut. Kemudian ada tingkat berbentuk segitiga, tali, garis tegak lurus, dan kompas pembagi, bersama dengan bidang persegi dan alat tulis untuk referensi dimensi. Tetapi alat terpenting dari sutrastaka adalah mata manusia. Semuanya harus terlihat benar, bahkan jika itu telah diukur dengan kepuasan formalistik. Seorang arsitek bangunan India kuno (vastu) yang baik, pada kenyataannya, menjadi sangat waspada dan sadar akan lingkungannya, merasakan cacat dan kekurangan dalam konstruksi jauh sebelum pita pengukur keluar. Desakan bahwa mata menjadi alat utama perdagangan membuat ideal ini berkembang dengan baik (Arya, 2000, hal. 21).



Gambar 24. Sutrashtaka, Alat Pengukur India Kuno

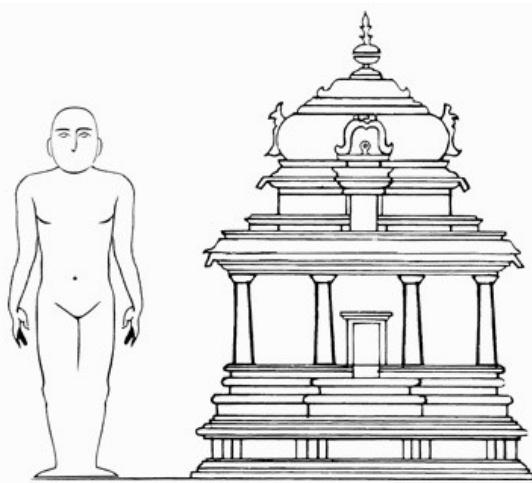
Konsep menarik yang dibagikan vastu korelasinya dengan pembuatan patung adalah bahwa semua pekerjaan dimulai dari *nabhi*, atau pusar. Proses pengukiran patung selalu dimulai dari pusar, dan pembangunan di sebuah situs juga dimulai dari ‘pusar’ dari denah Vastu Purusha. Pusar seharusnya menjadi lokus energi kreatif, titik stabil tubuh, karena setiap gambar mewakili *Yupa Stambha*, *Axis Mundi*, atau Pilar Alam Semesta, perhatian dan perhatian besar selalu diberikan sebelum pekerjaan dimulai.



Gambar 25. Denah Vastu Purusha Menganalogi Tubuh Manusia

Titik *nabhi* (pusar/navel) sebagai inti dari penentuan titik awal desain arsitektural berdasarkan vastu shastra. Titik *nabhi* mengacu ke titik 'brahma' dalam denah Vastu Purusha, dimana Brahma dalam konsep Tri Murti difungsikan sebagai *sthiti* (pencipta), sehingga proses penciptaan artefak kesenian memulainya dari titik *nabhi*. Gagasan ini akhirnya berkembang menjadi konsep bangunan tempat suci (mandir/pura/candi) yang mewakili Purusha, manusia kosmik. Dalam konteks ini, setiap bagian dari tempat suci yang didesain berdasarkan kitab vastu yang dirancang dengan baik cocok dengan bagian tertentu dari tubuh manusia. Bagian atas candi adalah kepala, tempat paling suci (*sanctum*) berkorelasi dengan penentuan leher, aula pertemuan adalah perut. Dinding pembatas adalah kaki, dan pintu masuk berfungsi sebagai kaki. Gambar dewa dianggap sebagai percikan vital dari jiwa, *Jiva*, yang menjiwai seluruh tubuh candi (Arya, 2000, hal. 33-34). Oleh karena itu, bangunan tempat suci dipercaya mempunyai 'jiwa' secara intrinsik sehingga mampu 'hidup' menjadi makhluk kosmik (*cosmic man*) dan mampu mentransmisikan energi alam kepada manusia yang berinteraksi dengannya.

Korelasi antara tubuh, alam, artefak kesenian dan religiusitas melahirkan empat prinsip pengembangan kesenian berbasis Hinduisme yaitu *dharma*, *rūpa*, *bhāva* dan *rasa*. *Dharma* seorang manusia menurut Hinduisme adalah kondisi "apa adanya", "kewajiban hidup" dan jalan ideal untuk melalui hidup.

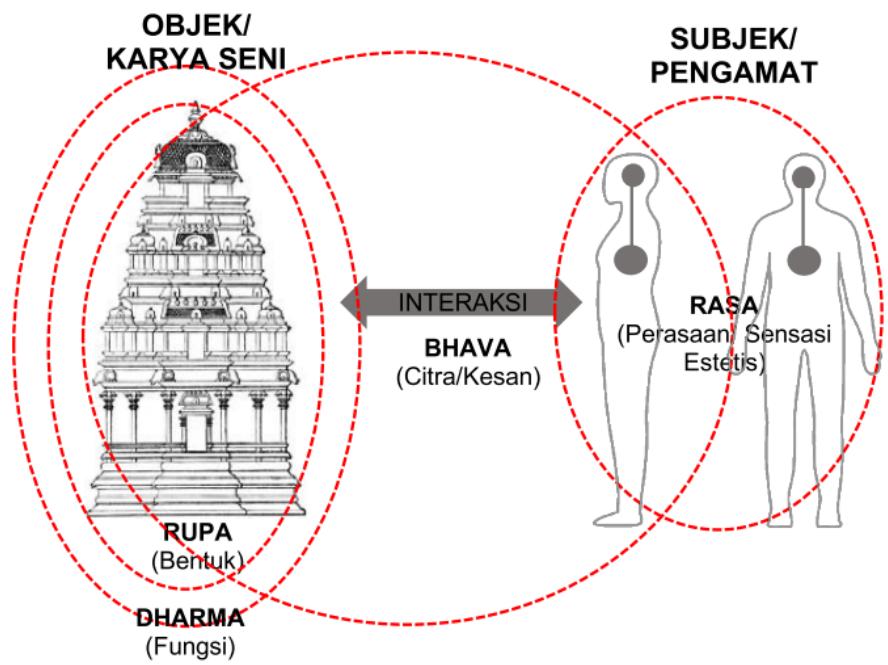


Gambar 26. Bangunan Tempat Suci sebagai Makhluk Kosmik

Dharma dalam bangunan merujuk pada fungsinya, tugas yang diemban untuk dilakukan. **Rūpa** berarti "bentuk", yang menunjukkan bentukan dan mode penataan ruang yang paling baik dalam mewujudkan misi rumah. Vāstu selaras dengan diktum arsitektur modern yang terkenal yaitu "Bentuk mengikuti fungsi dan Bentuk mengalir dari fungsi". **Bhāva** adalah konsekuensi persepsi yang mengalir dari interaksi pengamat dengan bentuk kesenian. Bhāva berarti "keadaan, kondisi, keadaan"—baik suasana rumah, yang muncul sebagai akibat dari fungsi dan bentuknya, maupun "suasana internal" dari bangunan, keadaan kesadaran yang muncul dalam diri penghuni ketika menghuni tempat tinggal itu. Dari **bhāva** dihasilkan rasa (esensi, sentimen, pengalaman estetis), cita rasa hidup Anda. **Rasa** dalam bahasa Sansekerta berarti "jus," dalam semua arti kata itu; rasa dunia (yang terutama meliputi air, getah bening, plasma darah, air mani, getah tanaman, jus buah dan sayuran, logam yang disiapkan secara alkimia, rasa, dan emosi) adalah "realitas cair" dari kehidupan. Esensi *rasa* yang membentuk realitas manusia bergabung untuk menciptakan rasa emosional pribadi manusia, persepsi subjektif yang menyirami jiwanya. Rasa yang lezat membuat kehidupan yang lezat, kehidupan *sukha*. Kehidupan yang benar-benar memuaskan adalah *rasātmaka*, diisi sampai penuh dengan emosi murni dan menyegarkan yang meresap ke dalam inti kesadaran (Svoboda, 2013, hal. 437-438).

Keempat prinsip tersebut menekankan antara keselarasan antara objek dan subyek dalam menciptakan sensasi estetis tertentu pada manusia sebagai pengamat. Karya seni yang dibuat tidak merupakan ekspresi subyektif dari seniman

pembuatnya, namun mengikuti prinsip keselarasan tersebut dari praktik berkarya, kualitas hasil akhir, waktu, ruang penempatan dan manusia sebagai penikmatnya.



Gambar 27. Konsep Estetika India Kuno

Prinsip keselarasan melahirkan pakem dan aturan praktik kesenian yang sinergi dengan teks keagamaan. Agama di sini diartikan sebagai pesan vibrasi alam semesta beserta isinya, untuk mengatur kehidupan manusia agar berkehidupan yang harmonis. Oleh karena itu, praktik kesenian dekat dengan religiusitas, dimana agama merupakan kodifikasi pesan/vibrasi semesta untuk mengatur perikehidupan manusia, sedangkan kesenian merupakan salah satu bahasa untuk menerjemahkan pesan tersebut kepada manusia. Fungsi kesenian di sini utamanya dalam menyentuh ‘perasaan’ manusia melalui bahasa keindahan, sehingga menimbulkan sensasi estetis berupa kesenangan yang lebih diingat manusia, dibandingkan dengan disampaikan secara oral dan tesktual yang hanya menyentuh aspek kognitif saja. Kesenian dapat menyentuh kelima indra manusia sebagai gerbang pencerapan realitas alam, menjadi sensasi keindahan yang menyentuh sanubari manusia. Sensasi keindahan menimbulkan kebahagiaan, sehingga ketika telah melaluinya akan menimbulkan kerinduan manusia pada sensasi keindahan tersebut.

PENGARUH GEOPOLITIK ASIA TENGGARA TERHADAP SENI ZAMAN UDAYANA–ANAK WUNGSU

A. Geopolitik sebagai Konteks Dinamika Seni dan Landasan Formulasi Estetika

Pembahasan mengenai pengaruh geopolitik Asia Tenggara pada seni Bali Kuno, khususnya pada masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu, disusun bukan untuk memposisikan seni sebagai produk langsung dari peristiwa politik. Pendahuluan ini justru bertujuan menempatkan geopolitik sebagai konteks historis yang membentuk medan kemungkinan bagi lahirnya praktik seni, pilihan material, strategi bentuk, serta orientasi simbolik yang kemudian dirumuskan sebagai estetika. Dengan kata lain, pembahasan ini dimaksudkan sebagai pengantar konseptual yang menjelaskan mengapa seni Bali Kuno pada periode tersebut berkembang dengan karakter tertentu, sebelum memasuki perumusan estetika secara lebih sistematis pada bab-bab berikutnya.

Pada pergantian abad ke-10 hingga ke-11, Asia Tenggara berada dalam fase transisi besar. Runtuhnya hegemoni maritim lama, perubahan jalur perdagangan, serta munculnya pusat-pusat kekuasaan baru menciptakan ketidakstabilan sekaligus peluang bagi wilayah-wilayah yang berada di dalam jejaring tersebut. Bali tidak berada di luar dinamika ini. Sebaliknya, Bali merupakan bagian aktif dari ruang maritim Nusantara yang dihubungkan oleh jalur laut, aliansi dinasti, dan jaringan religius. Kondisi geopolitik ini membentuk latar di mana seni tidak hanya berfungsi sebagai ekspresi religius, tetapi juga sebagai sarana penataan ulang relasi antara kekuasaan, masyarakat, dan kosmos.

Pendekatan yang digunakan dalam pembahasan ini menempatkan geopolitik sebagai kondisi struktural, bukan sebagai penentu gaya seni secara langsung. Seni tidak dipahami sebagai refleksi mekanis dari kekuasaan politik, melainkan sebagai respons kultural yang dimediasi oleh nilai religius, etika sosial, serta kondisi ekologis setempat. Oleh karena itu, perubahan politik atau pergeseran pusat kekuasaan tidak otomatis menghasilkan perubahan bentuk seni, tetapi menciptakan tekanan, peluang, dan batasan yang kemudian diolah melalui praktik kesenian lokal. Perspektif ini penting untuk menghindari pembacaan reduksionis yang menyederhanakan seni Bali Kuno sebagai hasil “pengaruh luar” semata.

Dalam konteks ini, figur-firug historis seperti Udayana, Airlangga, Marakata, dan Anak Wungsu dipahami bukan hanya sebagai tokoh politik, tetapi sebagai aktor yang berada di persimpangan antara kekuasaan, agama, dan budaya. Relasi dinasti antara Bali dan Jawa Timur, serta kontestasi otoritas religius yang melibatkan tokoh-tokoh bhagawanta, membentuk iklim ideologis yang mempengaruhi cara seni diposisikan dalam masyarakat. Seni menjadi medium untuk menegaskan legitimasi, sekaligus sarana menjaga keseimbangan kosmologis di tengah perubahan regional yang signifikan.

Pembahasan geopolitik dalam bab ini juga berfungsi untuk menjelaskan mengapa seni Bali Kuno pada masa Udayana–Anak Wungsu menunjukkan kecenderungan yang tidak sepenuhnya sejalan dengan model seni Jawa atau India. Pilihan untuk mengembangkan candi tebing, penggunaan material lokal seperti batu padas, serta penempatan monumen dalam lanskap sungai tidak dapat dipahami hanya sebagai keputusan teknis atau estetis semata. Ia merupakan hasil dari negosiasi kompleks antara tradisi agama, kondisi alam, dan posisi Bali dalam jaringan kekuasaan Asia Tenggara. Dengan memahami konteks ini, pembaca dapat melihat bahwa perbedaan bentuk bukanlah penyimpangan, melainkan pernyataan kultural yang sadar.

Dengan demikian, pendahuluan ini berfungsi sebagai jembatan analitis menuju formulasi estetika yang akan dibahas pada bab-bab selanjutnya. Pembacaan terhadap dinamika geopolitik dan relasi kekuasaan memberikan landasan historis yang diperlukan untuk merumuskan estetika seni Bali Kuno secara kontekstual. Estetika tidak dipahami sebagai kategori abstrak yang terlepas dari sejarah, melainkan sebagai hasil dari proses panjang adaptasi, resistensi, dan kreativitas budaya. Melalui kerangka ini, formulasi estetika pada bab berikutnya dapat dibaca bukan sebagai teori yang berdiri sendiri, tetapi sebagai sintesis dari pengalaman sejarah, praktik sosial, dan pandangan kosmologis masyarakat Bali Kuno.

B. Dinamika Geopolitik Kawasan dan Seni pada Masa Udayana–Anak Wungsu

Masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu berlangsung pada periode krusial dalam sejarah Asia, ketika lanskap geopolitik kawasan mengalami pergeseran besar dari tatanan hegemonik menuju konfigurasi kekuasaan yang lebih terfragmentasi dan regional. Periode ini, yang mencakup akhir abad ke-10 hingga pertengahan abad ke-11, merupakan masa transisi yang membentuk ulang hubungan antara kekuasaan politik,

jaringan perdagangan, dan otoritas religius di Asia Tenggara. Dalam konteks tersebut, seni tidak berkembang dalam ruang hampa, melainkan dalam medan sejarah yang dipengaruhi oleh perubahan pusat kekuasaan, aliansi dinasti, serta intensifikasi konektivitas maritim.

Di tingkat Nusantara, **Sriwijaya** masih menjadi kekuatan dominan hingga awal abad ke-11. Kerajaan ini mengontrol jalur perdagangan Selat Malaka dan berperan sebagai pusat Buddhisme Mahayana internasional. Namun, dominasi Sriwijaya mulai melemah secara signifikan setelah serangan Dinasti Chola dari India Selatan pada 1025 M, yang dipimpin oleh Rajendra Chola I. Peristiwa ini tidak hanya berdampak militer, tetapi juga mengguncang struktur ekonomi dan simbolik Asia Tenggara. Runtuhnya satu pusat hegemoni membuka ruang bagi kerajaan-kerajaan regional untuk menegaskan otonomi politik dan kulturalnya masing-masing.

Dalam lanskap inilah Bali beroperasi. Bali tidak berada di bawah kendali langsung Sriwijaya, tetapi hidup berdampingan dengan pengaruhnya dalam jaringan maritim Nusantara. Ketika hegemoni Sriwijaya melemah, Bali memasuki fase pasca-hegemonik yang relatif stabil, memungkinkan konsolidasi internal tanpa tekanan dominasi eksternal yang kuat. Kondisi ini penting untuk dipahami, karena seni Bali Kuno berkembang bukan sebagai seni yang tunduk pada imperium maritim besar, melainkan sebagai ekspresi budaya yang tumbuh dalam ruang otonomi relatif.

Di Jawa Timur, kekuatan politik utama sebelum runtuhnya Medang dipegang oleh Dharmawangsa Teguh, raja dari Kerajaan Medang. Medang merupakan pesaing langsung Sriwijaya dan memainkan peran aktif dalam geopolitik regional. Hubungan dinasti antara Bali dan Jawa Timur terjalin melalui pernikahan Udayana dengan Mahendradatta, yang menempatkan Bali dalam orbit politik Jawa, namun tanpa kehilangan kedaulatannya. Aliansi ini melahirkan **Airlangga**, figur sentral dalam sejarah Nusantara awal abad ke-11.

Setelah kehancuran Medang akibat serangan **Wurawari** pada 1016 M, Airlangga muncul sebagai aktor stabilisasi kawasan. Ia berhasil membangun Kerajaan Kahuripan dan mengembalikan tatanan politik Jawa Timur. Secara genealogis, Airlangga memiliki hak atas tahta Bali sebagai putra sulung Udayana. Namun, ia memilih untuk tidak mengklaim kekuasaan di Bali dan membiarkan adik-adiknya, **Marakata** dan Anak Wungsu, memerintah. Keputusan ini dapat dibaca sebagai strategi pembagian wilayah

dinasti yang disengaja, yang menegaskan Bali sebagai pusat kekuasaan otonom dalam jaringan keluarga kerajaan yang sama.

Pilihan politik tersebut memiliki implikasi kultural yang penting. Bali tidak berkembang sebagai satelit budaya Jawa Timur, meskipun berada dalam hubungan dinasti yang erat. Sebaliknya, Bali menunjukkan kecenderungan untuk memperkuat sistem religius dan sosialnya sendiri, yang dipandu oleh figur bhagawanta lokal seperti Mpu Kuturan. Dalam tradisi Jawa, figur bhagawanta supradinastik seperti Mpu Bharada memiliki otoritas religius lintas wilayah. Namun, kuatnya posisi Mpu Kuturan di Bali menunjukkan bahwa otoritas spiritual di Bali tidak berada di bawah kendali Jawa. Kontestasi otoritas religius ini, meskipun tidak tercatat secara eksplisit dalam prasasti, koheren secara struktural dan berkontribusi pada konsolidasi kedaulatan budaya Bali. Di luar Nusantara, India dan Cina juga memainkan peran penting sebagai sumber tekanan dan peluang geopolitik. Dari India, selain ekspedisi Chola, pengaruh ideologis Hindu-Buddha terus mengalir melalui jaringan rohaniawan dan teks agama, tanpa harus disertai dominasi politik langsung. Dari Cina, kebangkitan ekonomi maritim pada masa Dinasti Song mendorong intensifikasi perdagangan dan masuknya material budaya seperti keramik ke Asia Tenggara. Pengaruh Cina pada periode ini lebih terasa pada ranah material dan ekonomi ritual, bukan pada ikonografi atau bentuk seni religius.

Sementara itu, di Asia Tenggara daratan, kerajaan-kerajaan seperti Kerajaan Khmer di bawah Suryavarman I dan Kerajaan Pagan di Myanmar mengembangkan tradisi monumental yang kuat dan terpusat. Kontras dengan model-model tersebut, Bali tidak mengadopsi pola seni monumental teritorial. Seni Bali Kuno justru berkembang melalui integrasi lanskap, ritual, dan kehidupan agraris, terutama di sepanjang sungai dan sistem irigasi.

Dengan demikian, geopolitik pada masa Udayana hingga Anak Wungsu membentuk seni Bali Kuno bukan melalui peniruan pusat-pusat kekuasaan besar, tetapi melalui penciptaan ruang bagi artikulasi lokal. Seni Bali Kuno dapat dipahami sebagai respons kultural terhadap dunia Asia yang cair, terhubung, dan plural. Dalam medan pasca-hegemonik inilah Bali merumuskan praktik seni yang berakar kuat pada kosmologi lokal, ritual komunal, dan lanskap alam, yang kemudian menjadi dasar bagi formulasi estetika Bali Kuno pada bab-bab selanjutnya.

C. Bali dalam Mandala Maritim Asia Tenggara Abad ke-10-11

Pada abad ke-10 hingga ke-11, ruang Asia Tenggara tidak beroperasi sebagai kumpulan wilayah dengan batas teritorial tegas, melainkan sebagai jaringan mandala maritim yang cair dan berlapis. Kekuasaan ditentukan oleh kemampuan mengendalikan jalur laut, pelabuhan, aliansi dinasti, serta simpul-simpul religius dan ekonomi, bukan oleh penguasaan daratan secara administratif. Sejarawan seperti George Coedès menegaskan bahwa kerajaan-kerajaan Asia Tenggara awal tidak membentuk negara teritorial dalam pengertian modern, melainkan pusat-pusat kekuasaan yang pengaruhnya memancar dan melemah sesuai jarak, relasi politik, dan kepentingan dagang. Dalam kerangka ini, laut bukanlah batas, melainkan medium penghubung utama antarkawasan.

Dalam struktur mandala maritim tersebut, Bali menempati posisi strategis di antara Laut Jawa dan Selat Lombok, yang menghubungkan jalur perdagangan barat-timur Nusantara. Bali tidak dapat dipahami sebagai wilayah pinggiran yang pasif, melainkan sebagai simpul regional yang terhubung dengan pergerakan barang, manusia, dan gagasan. Denys Lombard, dalam kerangka besar *Nusantara sebagai persimpangan dunia*, menekankan bahwa kawasan kepulauan Indonesia sejak awal merupakan ruang pertemuan berbagai arus budaya, di mana keterhubungan maritim justru memungkinkan diferensiasi budaya lokal, bukan penyeragaman. Denys Lombard melihat laut sebagai “ruang budaya” yang mempertemukan, tetapi sekaligus memberi peluang bagi tiap wilayah untuk merumuskan identitasnya sendiri.

Keterhubungan Bali dengan jaringan maritim Asia Tenggara tercermin secara tidak langsung melalui temuan artefak perdagangan, seperti keramik asing, serta indikasi keberadaan pelabuhan-pelabuhan kuno di wilayah pesisir. Bukti-bukti ini menunjukkan bahwa Bali terlibat dalam sirkulasi ekonomi regional, meskipun tidak selalu tampil sebagai pusat dagang utama seperti Sriwijaya atau pelabuhan-pelabuhan di pesisir Jawa. Namun, sebagaimana ditekankan oleh Coedès, keterlibatan dalam jaringan perdagangan tidak otomatis menghilangkan struktur lokal. Justru dalam banyak kasus, kerajaan-kerajaan Asia Tenggara menggunakan arus dagang dan kontak luar untuk memperkuat legitimasi internal dan simbolisme kekuasaan, bukan untuk menggantikan sistem budaya yang telah ada.

Dalam konteks Bali, keterhubungan maritim ini tidak menghasilkan penyeragaman estetika dengan pusat-pusat budaya besar seperti Jawa atau India. Sebaliknya, Bali menunjukkan kemampuan selektif dalam menyerap pengaruh luar. Unsur-unsur religius dan simbolik dari India dan Jawa hadir, tetapi selalu dinegosiasikan dengan kondisi ekologis, struktur sosial, dan tradisi ritual setempat. Denys Lombard menekankan bahwa proses semacam ini merupakan ciri khas kawasan Nusantara, di mana pengaruh asing tidak diterima secara mentah, melainkan “diterjemahkan” ke dalam bahasa budaya lokal.

Kondisi ini menjadi latar penting bagi perkembangan seni Bali Kuno. Dalam medan mandala maritim, seni tidak berkembang sebagai hasil imitasi pusat kekuasaan eksternal, tetapi sebagai respons kreatif terhadap keterhubungan regional. Akses terhadap jaringan luas memungkinkan masuknya ide, simbol, dan material, sementara otonomi lokal memberi ruang bagi Bali untuk merumuskan ekspresi seni yang khas. Dengan demikian, seni Bali Kuno pada masa Udayana hingga Anak Wungsu dapat dipahami sebagai produk dari posisi Bali dalam jaringan Asia Tenggara yang terbuka namun berakar kuat, adaptif tetapi tidak kehilangan identitasnya. Pemahaman ini menjadi dasar penting untuk membaca perkembangan estetika Bali Kuno sebagai hasil negosiasi antara koneksi maritim dan keteguhan struktur budaya lokal.

D. Aliansi Dinasti Bali–Jawa dan Mobilitas Budaya dalam Perkembangan Seni Bali Kuno

Aliansi dinasti antara Bali dan Jawa Timur pada masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu merupakan salah satu faktor geopolitik yang paling konkret dalam membentuk medan kultural Bali Kuno. Namun, aliansi ini tidak dapat dibaca secara sederhana sebagai saluran “pengaruh Jawa” terhadap Bali. Pendekatan semacam itu berisiko mereduksi dinamika budaya menjadi relasi pusat–pinggiran yang ahistoris. Sebaliknya, aliansi dinasti perlu dipahami sebagai mekanisme pembukaan mobilitas budaya, yang memperluas jaringan simbolik, religius, dan politis, tetapi sekaligus memicu proses seleksi dan negosiasi lokal dalam praktik seni.

Pernikahan Raja Udayana Warmadewa dengan Gunapriyadharmpati atau Mahendradatta menempatkan Bali dan Jawa Timur dalam satu orbit genealogis dan ideologis. Relasi ini memberi Bali akses langsung pada jaringan legitimasi politik Jawa

Timur yang pada akhir abad ke-10 masih memegang posisi penting dalam lanskap Nusantara. Bukti keterkaitan ini terekam jelas dalam bahasa prasasti Bali Kuno, khususnya melalui penggunaan gelar dan nama penobatan yang menyertakan unsur “Dharmawangsa”. Penyematan unsur tersebut bukan sekadar ornamen titulatur, melainkan pernyataan politik simbolik yang menegaskan kedekatan garis keturunan Bali dengan dinasti Jawa. Dengan demikian, aliansi dinasti beroperasi pada level representasi kekuasaan yang formal dan elitis, sebagaimana tercermin dalam sumber epigrafis.

Namun, penting dicatat bahwa prasasti sebagai sumber bersifat normatif dan tidak menjangkau praktik keseharian masyarakat maupun dinamika produksi seni di tingkat lokal. Di sinilah pendekatan kritis diperlukan. Data epigrafis memperlihatkan bagaimana relasi Bali–Jawa dimaknai oleh elite penguasa, tetapi tidak secara otomatis menjelaskan bagaimana relasi tersebut diterjemahkan dalam praktik kesenian. Justru jarak antara bahasa resmi prasasti dan bukti artefaktual membuka ruang analisis tentang bagaimana mobilitas budaya bekerja secara tidak langsung dan tidak seragam.

Lahirnya Airlangga dari aliansi Udayana dan Mahendradatta memperkuat jalinan Bali–Jawa pada momen krisis regional. Ketika kerajaan Dharmawangsa runtuh akibat serangan Wurawuri, Airlangga tampil sebagai figur pemulih tatanan di Jawa Timur. Secara genealogis, ia memiliki hak atas tahta Bali, tetapi memilih untuk tidak mengklaimnya dan membiarkan Marakata serta Anak Wungsu memerintah. Keputusan ini menunjukkan bahwa aliansi dinasti tidak dimaksudkan untuk menciptakan integrasi politik total, melainkan pembagian wilayah kekuasaan yang relatif seimbang. Dalam konteks budaya, keputusan tersebut memberi Bali ruang untuk mengembangkan tradisi seni dan religiusnya sendiri tanpa berada di bawah bayang-bayang hegemoni Jawa Timur.

Mobilitas budaya yang muncul dari aliansi dinasti ini terutama berlangsung melalui pergerakan rohaniawan, teks agama, dan idiom simbolik Siwa-Buddha. Ikonografi dan konsep religius dari Jawa dan India memang hadir di Bali pada periode ini, tetapi kehadirannya tidak dapat disamakan dengan adopsi gaya seni Jawa secara langsung. Bukti artefaktual justru menunjukkan bahwa Bali memilih strategi lokalisasi yang kuat. Bentuk candi tebing, penggunaan batu padas lokal, serta penempatan monumen dalam lanskap sungai dan sistem irigasi merupakan keputusan yang tidak mengikuti model arsitektur Jawa Timur yang lebih menonjolkan bangunan batu berdiri dan orientasi monumental teritorial.

Perbedaan ini menandakan bahwa mobilitas budaya tidak bekerja sebagai arus satu arah, melainkan sebagai proses dialogis. Bali menyerap idiom simbolik yang dibutuhkan untuk legitimasi religius dan politik, tetapi menerjemahkannya melalui bahasa material, teknik, dan lanskap yang berakar pada kondisi ekologis dan struktur sosial setempat. Dalam kerangka ini, seni Bali Kuno berkembang sebagai hasil negosiasi antara keterhubungan regional dan otonomi lokal. Ikonografi Siwa-Buddha berfungsi sebagai horizon makna bersama, sementara wujud estetiknya menjadi penanda identitas Bali.

Aliansi dinasti Bali–Jawa dengan demikian tidak melahirkan homogenisasi seni, tetapi justru mempertegas diferensiasi kultural. Relasi genealogis membuka akses pada jaringan simbolik lintas wilayah, sementara keputusan politik untuk mempertahankan kedaulatan Bali memungkinkan penguatan karakter lokal dalam seni. Dalam konteks ini, perkembangan seni Bali Kuno pada masa Udayana hingga Anak Wungsu dapat dipahami sebagai respon kreatif terhadap mobilitas budaya yang terkelola, di mana pengaruh luar diolah secara selektif untuk memperkuat, bukan melemahkan, identitas kultural Bali.

E. Posisi Airlangga sebagai Aktor Geopolitik Pascajatuhnya Sriwijaya

Peran Airlangga menjadi krusial dalam memahami konfigurasi geopolitik Asia Tenggara pada fase pasca runtuhnya hegemoni Sriwijaya di awal abad ke-11. Serangan terhadap pusat-pusat kekuasaan Sriwijaya dan kehancuran Kerajaan Medang pada 1016 M menandai berakhirnya satu tatanan lama dan membuka periode ketidakstabilan regional. Dalam situasi tersebut, Airlangga muncul bukan sekadar sebagai penerus dinasti, melainkan sebagai aktor pemulih tatanan yang mampu merumuskan ulang keseimbangan politik di Jawa Timur dan, secara tidak langsung, memengaruhi dinamika kekuasaan di Bali.

Sebagai figur yang dibesarkan dalam konteks aliansi Bali–Jawa, Airlangga membawa legitimasi genealogis dan religius yang melintasi wilayah. Keberhasilannya mendirikan Kerajaan Kahuripan dan menata ulang struktur politik Jawa Timur menunjukkan kapasitasnya sebagai pengelola krisis. Namun, yang penting dicermati adalah bahwa pemulihan tatanan ini tidak diarahkan pada pembentukan hegemoni teritorial baru yang luas. Pembagian wilayah kekuasaan yang kemudian dilakukan Airlangga justru menandakan kesadaran akan keterbatasan kontrol politik langsung serta pentingnya stabilitas regional melalui otonomi relatif masing-masing pusat kekuasaan.

Dalam konteks Bali, posisi Airlangga memiliki bobot yang lebih kompleks. Secara genealogis, ia merupakan putra sulung Udayana dan, dengan demikian, memiliki hak atas tahta Bali. Namun, pilihan politiknya untuk tidak kembali memerintah Bali dan membiarkan Marakata serta Anak Wungsu berkuasa tidak dapat dipahami sebagai sekadar keputusan personal. Keputusan ini mencerminkan strategi dinasti yang disengaja, yaitu pembagian wilayah kekuasaan dalam satu jaringan keluarga tanpa menciptakan subordinasi langsung. Bali ditempatkan sebagai pusat kekuasaan yang berdiri sendiri, sejajar secara genealogis dengan Jawa Timur, meskipun berada dalam orbit dinasti yang sama.

Implikasi kultural dari keputusan ini sangat signifikan. Dengan tidak menjadikan Bali sebagai wilayah kekuasaan langsung Airlangga, tidak muncul tuntutan untuk menyelaraskan sistem budaya dan seni Bali dengan model Jawa Timur. Sebaliknya, Bali memperoleh ruang untuk mengembangkan sistem religius, sosial, dan artistiknya secara otonom. Hubungan Bali–Jawa pada masa ini lebih bersifat jaringan legitimasi daripada dominasi struktural. Relasi tersebut memungkinkan pertukaran simbolik dan ideologis, tetapi tidak memaksakan penyeragaman bentuk.

Dalam bidang seni, posisi Airlangga sebagai figur lintas wilayah menciptakan iklim legitimasi religius yang luas. Ikonografi, konsep kosmologis, dan bahasa simbolik Siwa-Buddha beredar dalam jaringan dinasti dan rohaniawan yang terkait dengan dirinya. Namun, legitimasi ini tidak diikuti oleh transfer gaya artistik secara langsung. Bukti artefaktual justru menunjukkan bahwa pada masa Marakata dan Anak Wungsu, seni Bali Kuno semakin menegaskan solusi lokal. Pilihan untuk mengembangkan candi tebing, penggunaan material batu padas setempat, serta integrasi monumen dengan lanskap sungai dan sistem irigasi menunjukkan bahwa Bali tidak mengadopsi model monumental Jawa Timur, tetapi merumuskan ekspresi estetiknya sendiri.

Dengan demikian, Airlangga dapat dipahami sebagai aktor geopolitik yang berperan menciptakan kondisi stabil bagi berkembangnya diferensiasi budaya. Ia menyediakan payung legitimasi dinasti dan religius lintas wilayah, tetapi sekaligus membiarkan pusat-pusat kekuasaan regional mengartikulasikan identitasnya masing-masing. Dalam konteks seni Bali Kuno, kondisi ini memungkinkan munculnya kecenderungan estetik yang adaptif terhadap pengaruh luar, namun tetap berakar kuat pada lanskap, material, dan struktur sosial lokal. Seni Bali Kuno pada fase ini bukan hasil

peniruan, melainkan pernyataan kultural yang tumbuh dari otonomi yang dijaga secara sadar dalam jaringan geopolitik pasca-hegemonik.

F. Kontestasi Otoritas Religius

Dalam membaca dinamika geopolitik dan kultural Bali pada masa pemerintahan Anak Wungsu, persoalan otoritas religius menjadi simpul analitis yang tidak kalah penting dibanding relasi dinasti. Pada fase pasca runtuhnya hegemoni lama di Nusantara, legitimasi kekuasaan tidak hanya dipertaruhkan melalui garis keturunan dan kontrol wilayah, tetapi juga melalui penguasaan otoritas kosmologis. Dalam konteks inilah kontestasi antara figur-figur religius lintas wilayah memperoleh makna strategis bagi pembentukan kedaulatan budaya Bali.

Dalam tradisi Jawa Timur, Mpu Bharada dikenal sebagai bhagawanta supradinastik, yakni rohaniawan yang tidak terikat secara eksklusif pada satu kerajaan dan memiliki kewenangan simbolik dalam urusan legitimasi kosmis. Posisi semacam ini memberinya otoritas untuk bertindak lintas wilayah, terutama dalam konteks penobatan, pembagian wilayah, dan penataan kosmologis kekuasaan. Secara struktural, figur seperti Mpu Bharada berpotensi hadir pula dalam konteks Bali, terlebih mengingat eratnya hubungan dinasti antara Bali dan Jawa Timur pada masa Airlangga. Namun, Bali pada masa pemerintahan Anak Wungsu telah memiliki figur otoritas religiusnya sendiri, yakni Mpu Kuturan, yang memegang peran sentral dalam penataan agama, ritus, dan struktur sosial keagamaan Bali. Mpu Kuturan tidak sekadar berfungsi sebagai rohaniawan istana, melainkan sebagai pengelola sistem religius yang menyentuh langsung kehidupan komunal masyarakat Bali. Otoritasnya berakar pada pemahaman lokal terhadap kosmologi, ritual, dan lanskap, bukan semata-mata pada legitimasi supradinastik.

Narasi mengenai adanya permohonan izin Mpu Bharada kepada Mpu Kuturan, meskipun tidak tercatat secara eksplisit dalam prasasti, memiliki koherensi struktural dalam konteks budaya Asia Tenggara awal abad ke-11. Ketidakhadiran bukti epigrafis langsung tidak serta-merta meniadakan kemungkinan tersebut, mengingat prasasti bersifat elitis dan normatif, serta jarang merekam dinamika negosiasi otoritas religius secara rinci. Yang lebih penting untuk dibaca adalah implikasi analitis dari narasi

tersebut. Jika penolakan terhadap intervensi religius eksternal benar terjadi, maka peristiwa itu dapat dipahami sebagai momen konsolidasi kedaulatan religius Bali.

Penolakan tersebut bukan sekadar konflik personal antara dua figur rohaniawan, melainkan pernyataan struktural bahwa Bali memiliki sistem otoritas spiritual yang berdiri sendiri dan tidak berada di bawah subordinasi pusat religius Jawa. Dalam kerangka ini, Bali menegaskan batas simbolik antara keterhubungan dinasti dan kemandirian religius. Relasi Bali–Jawa tetap terjaga pada tingkat genealogis dan politik, tetapi tidak diperluas menjadi dominasi kosmologis. Dengan demikian, kontestasi otoritas religius justru memperjelas pembagian ruang antara jaringan kekuasaan lintas wilayah dan kedaulatan budaya lokal.

Implikasi dari kontestasi ini terhadap perkembangan seni Bali Kuno bersifat langsung dan mendasar. Dengan tidak tunduk pada pusat religius Jawa, Bali tidak terikat pada model estetika istana atau “court style” Jawa yang cenderung monumental dan terpusat. Sebaliknya, seni Bali berkembang dalam kerangka ritual komunal yang berakar pada praktik lokal, lanskap alam, dan kebutuhan religius masyarakat. Karya seni tidak diarahkan untuk merepresentasikan kemegahan kekuasaan teritorial, melainkan untuk mengintegrasikan nilai kosmologis ke dalam kehidupan sehari-hari melalui ritus, bangunan suci, dan penataan ruang yang dekat dengan aktivitas agraris dan sistem air.

Dalam konteks ini, kedaulatan religius Bali berfungsi sebagai prasyarat bagi diferensiasi estetika. Seni Bali Kuno tidak menolak pengaruh luar secara total, tetapi menempatkannya dalam kerangka interpretasi lokal yang dikendalikan oleh otoritas religius setempat. Kontestasi antara Mpu Bharada dan Mpu Kuturan, baik sebagai peristiwa historis maupun sebagai konstruksi analitis, membantu menjelaskan mengapa seni Bali Kuno pada masa Anak Wungsu berkembang sebagai tradisi yang khas. Ia merupakan hasil dari pilihan sadar untuk mempertahankan otonomi kosmologis, yang pada gilirannya memungkinkan lahirnya ekspresi seni yang berakar kuat pada praktik ritual komunal dan identitas budaya Bali.

G. Dampak Geopolitik terhadap Orientasi Estetika dan Praktik Seni

Dinamika geopolitik pada masa Udayana hingga Anak Wungsu tidak bekerja sebagai sebab tunggal yang “mencetak” bentuk seni Bali Kuno, melainkan sebagai medan kondisi yang memengaruhi cara Bali menegosiasikan legitimasi, mengelola jaringan religius, dan

mengartikulasikan identitas kultural. Karena itu, dampaknya terhadap seni lebih tepat dipahami melalui mekanisme yang bersifat mediasi: geopolitik memicu kebutuhan simbolik dan institusional, lalu kebutuhan tersebut diterjemahkan dalam pilihan bentuk, material, lokasi, dan tata laku produksi seni. Empat mekanisme berikut memperlihatkan bagaimana proses itu berlangsung secara argumentatif.

1. Penguatan Otonomi Estetika

Dalam konteks Asia Tenggara abad ke-10 hingga ke-11, pusat-pusat kekuasaan besar cenderung menegaskan dirinya melalui arsitektur monumental yang tampil sebagai pernyataan politik-teritorial. Model Jawa Timur dan Khmer, misalnya, mengembangkan tradisi bangunan batu berdiri yang menonjolkan keteraturan massa, hirarki ruang, serta visibilitas monumen sebagai simbol pusat kuasa. Bali justru mengambil arah berbeda. Pada masa Anak Wungsu, ekspresi monumen penting tampil dalam format candi tebing dan ceruk pertapaan, yang secara visual lebih “menyatu” dengan lanskap daripada memerintahkannya.

Perbedaan ini bukan sekadar preferensi estetis, melainkan dapat dibaca sebagai strategi kultural dalam medan pasca-hegemonik. Setelah keruntuhan Medang dan melemahnya dominasi Sriwijaya, Bali berada pada posisi yang relatif otonom di jaringan politik Nusantara. Keputusan Airlangga untuk tidak mengintegrasikan Bali ke dalam struktur kekuasaan Jawa memperkuat otonomi itu. Dalam kondisi tersebut, Bali tidak memerlukan penyeragaman bentuk monumen demi menunjukkan loyalitas kepada pusat lain. Sebaliknya, Bali memiliki ruang untuk membangun legitimasi melalui bahasa lokal yang tetap kompatibel dengan kerangka religius Siwa-Buddha, namun tidak bergantung pada format monumental asing.

Karena itu, candi tebing dapat dipahami sebagai “pernyataan otonomi estetika”: ia menunjukkan bahwa Bali mengenal idiom religius yang sama (dalam hal kosmologi dan fungsi ritual), tetapi memilih perangkat formal yang khas, yang berakar pada lanskap sungai dan geologi setempat. Dengan kata lain, Bali tidak menolak pengaruh luar, tetapi menolak menjadi cabang gaya pusat. Inilah bentuk negosiasi geopolitik yang diterjemahkan ke ranah estetika.

2. Pilihan Material Lokal

Geopolitik maritim membuka koneksi dan pertukaran material, tetapi seni tidak pernah sepenuhnya ditentukan oleh apa yang “datang dari luar”. Seni bekerja melalui

apa yang tersedia, dapat dikerjakan, dan bermakna dalam sistem lokal. Pilihan Bali pada batu padas, terutama pada monumen-monumen tebing, bukan semata-mata keputusan teknis, melainkan keputusan yang menunjukkan dua hal. Pertama, ia merupakan bentuk adaptasi ekologis: batu padas mudah dipahat pada konteks geologi tertentu dan sesuai untuk teknik penggalian tebing. Kedua, ia adalah pernyataan identitas: material lokal membuat monumen menjadi bagian dari tanah Bali itu sendiri, bukan benda yang “diimpor” secara estetik.

Dalam konteks geopolitik, pilihan material lokal juga dapat dibaca sebagai strategi yang membatasi ketergantungan pada jaringan eksternal. Jika pada tradisi Jawa penggunaan batu andesit dan teknologi konstruksi tertentu menuntut rantai pasok dan organisasi tenaga kerja yang khas, maka Bali memilih jalur yang lebih menyatu dengan sumber daya lokal, sehingga patronase seni dan produksi monumen tidak bergantung pada model pusat kekuasaan lain. Pilihan ini memperkuat kedaulatan budaya: seni dibangun dari material yang dekat, dikerjakan dengan pengetahuan lokal, dan beroperasi dalam logika lanskap Bali.

Implikasinya terhadap estetika juga jelas. Batu padas, dengan karakteristiknya, mempengaruhi detailisasi, tekstur, dan ketahanan pahatan. Hal ini mendorong kecenderungan visual yang berbeda dari tradisi batu keras. Dengan demikian, aspek material menjadi mediator yang menjelaskan mengapa kesamaan tema religius tidak identik dengan kesamaan bentuk.

3. Politik Lanskap Air

Salah satu ciri paling khas seni dan monumen Bali Kuno pada periode ini adalah keterikatannya pada lanskap sungai. Ini bukan kebetulan geografis, melainkan ekspresi dari politik lanskap. Pada masyarakat agraris, air bukan hanya sumber kehidupan, tetapi infrastruktur sosial dan basis organisasi kolektif. Menempatkan monumen suci di sepanjang sungai berarti menautkan legitimasi religius dengan urat nadi kehidupan sehari-hari.

Dalam kerangka geopolitik mandala, kekuasaan yang stabil tidak hanya dibangun melalui dominasi militer, tetapi melalui kemampuan mengintegrasikan ritus, ekonomi, dan kesejahteraan. Dengan mengikat monumen pada lanskap air, kerajaan Bali menegaskan bahwa pusat kekuasaan dan agama hadir pada ruang yang paling vital bagi masyarakat. Monumen menjadi “penjaga” sekaligus penanda keteraturan kosmologis

yang dipraktikkan melalui pengelolaan air. Strategi ini berbeda dari monumentalitas teritorial: alih-alih membangun simbol kekuasaan yang berdiri di atas masyarakat, Bali membangun simbol yang berada di dalam jaringan kehidupan masyarakat.

Secara estetis, politik lanskap air ini menghasilkan konsekuensi bentuk: orientasi ruang, integrasi dengan vegetasi dan tebing, serta pengalaman ruang yang bersifat prosesi dan kontemplatif. Seni tidak diposisikan untuk dilihat dari jauh sebagai ikon kekuasaan, melainkan dialami sebagai bagian dari perjalanan ritual dan aktivitas harian. Ini menjelaskan mengapa monumen Bali Kuno sering menekankan kualitas “hidup” melalui kesatuannya dengan alam, bukan melalui skala yang menaklukkan alam.

4. Anonimitas dan Komunalitas Seni

Dalam banyak tradisi istana yang kuat dan terpusat, nama seniman dan gaya pribadi dapat menjadi bagian dari legitimasi budaya, karena karya seni berfungsi sebagai representasi prestise patron dan identitas elite. Dalam Bali Kuno, yang lebih menonjol justru sebaliknya: seni bekerja sebagai perangkat ritus kolektif, dan jejak individual seniman tidak ditonjolkan sebagai sumber otoritas.

Anonimitas ini memiliki kaitan dengan struktur kekuasaan dan otoritas religius. Jika Bali menegaskan kedaulatan budaya melalui otoritas bhagawanta lokal dan ritus komunal, maka seni cenderung diposisikan sebagai bhakti dan persembahan. Karya tidak dimaksudkan untuk mengabadikan individu, melainkan untuk mengaktifkan relasi antara manusia, alam, dan kosmos. Dalam konteks geopolitik pasca-hegemonik, orientasi komunal ini juga berfungsi sebagai mekanisme stabilisasi: seni menjadi milik bersama, tidak menimbulkan kompetisi prestise personal yang dapat mengganggu keseimbangan sosial.

Konsekuensinya, estetika Bali Kuno pada periode ini lebih mudah dipahami sebagai estetika praktik: keindahan tidak berdiri sebagai tujuan mandiri, melainkan melekat pada ketepatan laku, kesesuaian ritus, dan keberhasilan integrasi monumen dengan lanskap. Dengan kerangka ini, pembahasan seni tidak berhenti pada “bentuk”, tetapi masuk ke cara seni bekerja dalam masyarakat.

Keempat mekanisme di atas menunjukkan bahwa dampak geopolitik terhadap seni Bali Kuno tidak mengambil bentuk dominasi gaya dari luar, tetapi berupa penguatan kondisi yang memungkinkan Bali menegaskan artikulasi lokalnya. Otonomi estetika, pilihan material, politik lanskap air, serta komunalitas produksi seni membentuk satu

konfigurasi yang konsisten: seni Bali Kuno menjadi sistem yang mengikat legitimasi kekuasaan pada ekologi dan ritus, bukan pada monumentalitas teritorial dan kultus individu. Konfigurasi inilah yang kemudian menjadi bahan dasar untuk merumuskan estetika Bali Kuno pada bab berikutnya, yakni estetika yang tidak semata visual, tetapi bekerja sebagai praktik hidup yang menyatukan kosmos, masyarakat, dan lanskap.

H. Geopolitik sebagai Kondisi, Seni sebagai Respons Kultural

Pembacaan terhadap geopolitik Asia Tenggara pada masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu menunjukkan bahwa seni Bali Kuno tidak berkembang melalui mekanisme pemaksaan gaya atau peniruan pusat-pusat kekuasaan regional. Geopolitik bekerja pada tingkat yang lebih mendasar, yakni sebagai **kondisi historis** yang membentuk medan kemungkinan bagi praktik budaya. Aliansi dinasti Bali-Jawa, runtuhnya hegemoni lama seperti Sriwijaya, serta munculnya kontestasi otoritas religius lintas wilayah tidak menentukan bentuk seni secara langsung, tetapi menciptakan tekanan, peluang, dan batasan yang kemudian direspon secara kreatif oleh masyarakat Bali.

Dalam konteks ini, aliansi dinasti membuka akses Bali terhadap jaringan legitimasi religius dan simbolik yang luas, namun tidak menghapus kedaulatan politik dan kulturalnya. Keputusan-keputusan strategis, terutama yang berkaitan dengan pembagian wilayah kekuasaan dan penegasan otoritas religius lokal, memungkinkan Bali untuk menyerap idiom-idiom kosmologis Siwa-Buddha tanpa harus tunduk pada model estetika istana Jawa. Dengan demikian, keterhubungan regional tidak berujung pada homogenisasi budaya, melainkan pada diferensiasi yang semakin tegas.

Runtuhnya pusat hegemoni lama berperan sebagai katalis penting dalam proses ini. Pada fase pasca-hegemonik, tidak ada satu kekuatan tunggal yang mampu memaksakan standar estetika atau praktik budaya lintas wilayah. Kondisi tersebut memberi ruang bagi kerajaan-kerajaan regional seperti Bali untuk mengembangkan sistem budaya yang sesuai dengan kebutuhan internalnya. Seni Bali Kuno pada masa ini memperlihatkan kecenderungan untuk mengikat legitimasi religius dan politik pada lanskap lokal, terutama melalui integrasi monumen dengan sistem sungai, irigasi, dan kehidupan agraris. Pilihan ini menandai pergeseran orientasi dari monumentalitas teritorial menuju kebermaknaan kosmologis yang hidup dalam praktik sehari-hari.

Kontestasi otoritas religius antara figur-firug lintas wilayah dan otoritas lokal semakin menegaskan arah tersebut. Dengan mempertahankan kedaulatan religiusnya, Bali tidak mengadopsi model “court style” yang terpusat dan hierarkis. Sebaliknya, seni berkembang dalam kerangka komunal, di mana anonimitas pembuat dan orientasi bhakti lebih diutamakan daripada ekspresi individual atau prestise istana. Seni menjadi perangkat integrasi sosial dan spiritual, bukan sekadar representasi kekuasaan personal.

Melalui sintesis ini dapat ditegaskan bahwa seni Bali Kuno pada masa Udayana hingga Anak Wungsu merupakan respons kultural yang sadar terhadap perubahan geopolitik regional. Estetika, ritual, dan lanskap dipadukan untuk membangun sistem budaya yang otonom, berkelanjutan, dan berakar kuat pada kosmologi lokal. Seni tidak berdiri sebagai produk sampingan politik, melainkan sebagai medium aktif yang mengolah kondisi geopolitik menjadi tatanan makna yang stabil bagi masyarakat.

Bab ini, dengan demikian, berfungsi sebagai jembatan konseptual menuju pembahasan estetika pada bab-bab selanjutnya. Dengan memahami geopolitik sebagai kondisi dan seni sebagai respons, pembaca dapat melihat bahwa kekhasan seni Bali Kuno tidak muncul dari isolasi, tetapi dari kemampuan Bali mengelola keterhubungan regional secara selektif. Kerangka ini menjelaskan mengapa seni Bali Kuno berkembang sebagai tradisi yang memiliki kontinuitas internal yang kuat dan tidak dapat dipahami sebagai cabang langsung dari seni Jawa atau India, melainkan sebagai sistem estetika yang lahir dari negosiasi historis yang kompleks dan kontekstual.

FORMULASI ESTETIKA DARI SENI JAMAN UDAYANA-ANAK WUNGSU

A. Estetika sebagai Kerangka Pemahaman Kesenian Masa Lampau

Pembahasan mengenai kesenian pada masa Bali Kuno, khususnya pada periode pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu, memerlukan kejelasan terlebih dahulu tentang apa yang dimaksud dengan estetika. Tanpa kerangka ini, seni mudah dipahami secara sempit sebagai persoalan bentuk, dekorasi, atau keindahan visual semata. Padahal, sebagaimana ditunjukkan oleh data historis dan konseptual dalam naskah ini, seni pada masa Bali Kuno beroperasi sebagai sistem pengetahuan, praktik spiritual, sekaligus medium komunikasi kosmologis. Oleh karena itu, estetika dalam konteks ini diposisikan sebagai landasan konseptual untuk membaca makna kesenian secara utuh.

Secara umum, dalam tradisi pemikiran Barat, estetika dipahami sebagai cabang filsafat yang membahas pengalaman inderawi manusia terhadap keindahan. Istilah estetika berakar dari kata Yunani *aisthesis*, yang berarti persepsi inderawi. Dalam pengertian ini, estetika berkaitan dengan bagaimana manusia menangkap, merasakan, dan menilai sesuatu melalui *pancaindra*. Fokus utama estetika Barat, terutama sejak abad ke-18, cenderung menempatkan keindahan sebagai pengalaman subjektif yang muncul dari hubungan antara objek dan persepsi pengamat. Dengan demikian, karya seni dipahami sebagai objek yang memicu pengalaman rasa, baik berupa kenikmatan, keterpesonaan, maupun refleksi emosional dan intelektual.

Namun, pemahaman tersebut tidak sepenuhnya memadai untuk menjelaskan kesenian tradisional dan pra-modern, termasuk kesenian Bali Kuno. Dalam konteks ini, estetika tidak dapat dilepaskan dari sistem nilai, kepercayaan, dan pandangan hidup masyarakat pendukungnya. Estetika tidak berdiri sebagai disiplin otonom yang terpisah dari agama, etika, dan kosmologi, melainkan melebur di dalamnya. Keindahan bukan semata-mata persoalan rasa visual, melainkan hasil dari keselarasan antara manusia, alam, dan tatanan semesta.

Dalam tradisi pemikiran Timur, khususnya yang dipengaruhi oleh Hinduisme dan Buddhisme, estetika berkaitan erat dengan pengalaman spiritual dan etis. Keindahan

dipahami sebagai manifestasi keteraturan kosmik dan kebenaran metafisis. Konsep keindahan tidak berdiri sendiri, tetapi selalu berkelindan dengan kebenaran dan kesucian. Dalam estetika Hindu, hal ini dirumuskan melalui tiga prinsip utama, yaitu satyam sebagai kebenaran, sivam sebagai kesucian atau nilai ilahi, dan sundaram sebagai keindahan. Keindahan, dengan demikian, bukan tujuan akhir, melainkan akibat dari keselarasan dengan hukum semesta.

Kerangka ini sangat relevan untuk memahami kesenian Bali Kuno. Seni tidak diposisikan sebagai ekspresi individual atau media hiburan semata, melainkan sebagai praktik hidup yang sarat nilai spiritual. Karya seni hadir sebagai sarana persembahan, sebagai media kontemplasi, dan sebagai wahana pendidikan kosmologis bagi masyarakat. Estetika dalam konteks ini bekerja sebagai prinsip pengikat yang menyatukan aspek bentuk, fungsi, makna, dan etika dalam satu kesatuan yang utuh.

Dengan memahami estetika sebagai kerangka pemahaman kesenian, maka seni tidak lagi dibaca hanya dari aspek visual atau teknisnya, tetapi juga dari relasinya dengan teks agama, praktik ritual, struktur sosial, dan lanskap alam. Estetika menjadi alat baca yang memungkinkan peneliti menelusuri bagaimana nilai-nilai abstrak diwujudkan secara konkret dalam bentuk arca, relief, arsitektur, dan seni pertunjukan. Dalam kerangka ini pula, perbedaan antara estetika Barat dan Timur tidak dipahami sebagai pertentangan, melainkan sebagai perbedaan penekanan epistemologis yang membantu memperjelas posisi kesenian Bali Kuno sebagai bagian dari sistem peradaban yang holistik.

Oleh karena itu, estetika dalam pembahasan ini tidak diperlakukan sebagai teori keindahan yang netral dan universal, melainkan sebagai perangkat konseptual yang kontekstual. Ia menjadi pintu masuk untuk memahami kesenian Bali Kuno sebagai ekspresi pandangan dunia, cara hidup, dan sistem pengetahuan masyarakatnya. Kerangka inilah yang selanjutnya menjadi dasar untuk membahas hubungan antara estetika, kesenian, dan pengaruh estetika India Kuno dalam pembentukan seni pada masa Udayana hingga Anak Wungsu.

B. Pengertian Estetika dalam Tradisi Barat

Dalam tradisi pemikiran Barat, istilah estetika berakar dari kata Yunani *aisthesis*, yang berarti persepsi indrawi atau kemampuan manusia untuk merasakan melalui

pancaindra. Dari akar kata ini lahir istilah *aisthetikos*, yang merujuk pada segala hal yang berkaitan dengan penangkapan kesan melalui penglihatan, pendengaran, perabaan, penciuman, dan pengecapan. Dengan demikian, sejak awal estetika berkaitan erat dengan pengalaman langsung manusia terhadap dunia, sebelum pengalaman tersebut diolah secara rasional atau konseptual.

Sebagai cabang filsafat, estetika berkembang untuk membahas persoalan keindahan, seni, dan pengalaman rasa yang muncul ketika manusia berhadapan dengan objek tertentu. Dalam kerangka ini, estetika tidak hanya menanyakan apa yang indah, tetapi juga bagaimana keindahan itu dialami dan dinilai. Penilaian estetis dipahami sebagai bentuk pengalaman khusus yang berbeda dari pengetahuan ilmiah atau penilaian moral. Ia beroperasi pada wilayah rasa, intuisi, dan persepsi, meskipun tetap dapat direfleksikan secara kritis melalui bahasa dan konsep.

Penting untuk dibedakan antara dua jenis cara manusia memahami dunia dalam tradisi filsafat Barat, yaitu *aisthesis* dan *noesis*. *Aisthesis* merujuk pada pengalaman inderawi yang bersifat langsung, konkret, dan situasional. Ia terjadi ketika seseorang melihat bentuk, merasakan tekstur, menangkap warna, atau merespons irama dan bunyi. Sebaliknya, *noesis* mengacu pada pemahaman konseptual dan rasional, yaitu proses berpikir abstrak yang mengolah pengalaman inderawi menjadi ide, kategori, dan pengetahuan sistematis. Dalam konteks seni, *aisthesis* bekerja pada tingkat pengalaman langsung terhadap karya, sementara *noesis* berperan ketika pengalaman tersebut ditafsirkan, dianalisis, atau diberi makna konseptual.

Pembedaan ini menjadi penting dalam membaca karya seni masa lalu. Karya seni tidak pertama-tama diciptakan untuk dipahami melalui konsep teoritis, melainkan untuk dialami secara inderawi oleh masyarakat pendukungnya. Persepsi visual terhadap bentuk, proporsi, gestur, dan material merupakan pintu masuk utama sebelum makna simbolik atau filosofisnya dirumuskan. Oleh karena itu, pendekatan estetika dalam tradisi Barat mengingatkan bahwa pemahaman seni harus dimulai dari pengalaman inderawi, bukan semata dari kerangka konseptual yang dibangun kemudian.

Sebagai pijakan teoretis, pengertian estetika dalam tradisi Barat ini memberikan landasan awal bagi pembaca untuk memahami bahwa estetika berurusan dengan cara manusia merasakan dan mengalami karya seni. Kerangka ini menjadi penting sebelum melangkah ke pemahaman estetika dalam tradisi Timur, di mana pengalaman inderawi

tersebut tidak berhenti pada rasa, tetapi terhubung secara langsung dengan dimensi etis, spiritual, dan kosmologis.

C. Pengertian Estetika dalam Tradisi Timur

Berbeda dengan tradisi Barat yang menempatkan estetika terutama sebagai pengalaman perceptual dan refleksi rasa keindahan, tradisi Timur memahami estetika sebagai pengalaman yang bersifat menyeluruh, mencakup dimensi spiritual, etis, dan kosmologis. Keindahan tidak dipisahkan dari cara hidup, keyakinan, dan orientasi manusia terhadap semesta. Dengan demikian, estetika Timur tidak berhenti pada apa yang tampak oleh indera, tetapi berlanjut pada bagaimana pengalaman inderawi tersebut membentuk kesadaran, sikap batin, dan laku hidup.

Dalam konteks ini, pengalaman estetis dipahami sebagai bagian dari proses penyadaran diri. Keindahan bukan semata-mata sesuatu yang dinikmati secara visual, melainkan sesuatu yang dialami sebagai resonansi batin. Karya seni, ritual, maupun tatanan ruang dipandang mampu mempengaruhi kondisi mental dan spiritual manusia. Oleh karena itu, estetika Timur selalu berkelindan dengan etika, karena pengalaman keindahan diharapkan mengarahkan manusia pada sikap hidup yang selaras, tertib, dan bermakna.

Dalam tradisi Hindu, pemahaman ini dirumuskan secara klasik melalui konsep satyam, sivam, dan sundaram. Satyam merujuk pada kebenaran, yaitu kesesuaian dengan hukum kosmik dan realitas tertinggi. Sivam menunjuk pada kesucian atau nilai ilahi yang mengandung dimensi moral dan spiritual. Sundaram adalah keindahan, yang tidak berdiri sendiri, melainkan lahir sebagai konsekuensi dari kebenaran dan kesucian. Keindahan dalam pengertian ini bukan tujuan akhir, tetapi tanda bahwa suatu bentuk, tindakan, atau karya berada dalam keselarasan dengan tatanan semesta.

Kerangka satyam, sivam, sundaram menunjukkan bahwa estetika Hindu bersifat normatif sekaligus spiritual. Sebuah karya seni dianggap indah bukan hanya karena proporsi atau keterampilan teknisnya, tetapi karena ia benar secara kosmologis dan murni secara etis. Dengan demikian, penilaian estetis tidak terlepas dari pertimbangan moral dan religius. Estetika menjadi ukuran keselarasan antara niat, proses, dan hasil, bukan semata hasil visual yang dapat diamati.

Dalam tradisi Timur, khususnya yang berkembang di wilayah Nusantara yang dipengaruhi Hindu dan Buddha, estetika juga dipahami sebagai praktik penyelarasan antara manusia, alam, dan kosmos. Manusia diposisikan sebagai bagian dari tatanan semesta, bukan sebagai subjek yang berdiri di luar dan menilai objek secara terpisah. Oleh karena itu, karya seni, bangunan suci, ritual, dan persembahan dirancang untuk menjaga keseimbangan hubungan tersebut. Bentuk, ukuran, material, dan penempatan karya tidak dipilih secara arbitrer, melainkan mengikuti prinsip keselarasan dengan lingkungan alam dan struktur kosmik.

Estetika dalam konteks ini terwujud dalam praktik hidup sehari-hari. Ritual keagamaan, upacara, seni pertunjukan, arsitektur, dan karya rupa tidak dipahami sebagai aktivitas terpisah dari kehidupan, tetapi sebagai laku estetik yang menyatu dengan etika dan spiritualitas. Persembahan, misalnya, bukan sekadar tindakan simbolik, tetapi perwujudan keindahan yang lahir dari ketulusan, keteraturan, dan kesadaran kosmologis. Keindahan hadir ketika manusia menempatkan dirinya secara tepat dalam relasi dengan alam dan yang ilahi.

Pemahaman estetika dalam tradisi Timur inilah yang menjadi jembatan konseptual menuju konteks Bali Kuno. Dalam kebudayaan Bali, estetika tidak pernah berdiri sebagai teori abstrak, melainkan hidup dalam praktik kesenian, ritual, dan tata ruang. Keindahan dipahami sebagai hasil dari penyelarasan batin, tindakan, dan lingkungan, sehingga seni pada masa Bali Kuno dapat dibaca sebagai manifestasi langsung dari cara hidup dan pandangan dunia masyarakatnya. Kerangka ini menjadi dasar penting untuk memahami bagaimana estetika India Kuno diterima, diolah, dan diwujudkan secara khas dalam kesenian Bali pada masa Udayana hingga Anak Wungsu.

D. Estetika dan Kesenian dalam Masyarakat Bali Kuno

Pembahasan estetika dalam konteks Bali Kuno tidak dapat dilepaskan dari cara masyarakat memahami seni itu sendiri. Data-data historis, prasasti, dan kajian etimologis yang termuat dalam naskah ini menunjukkan bahwa kesenian Bali Kuno tidak tumbuh sebagai ranah otonom yang terpisah dari kehidupan sehari-hari, melainkan sebagai bagian integral dari sistem nilai, praktik religius, dan struktur sosial. Estetika, dalam konteks ini, bukan sekadar teori keindahan, tetapi cara pandang hidup yang membentuk bagaimana seni diciptakan, diperaktikkan, dan dimaknai.

Dalam masyarakat Bali Kuno, seni tidak diposisikan sebagai produk individual yang menonjolkan ekspresi personal, melainkan sebagai laku kolektif yang berorientasi pada keseimbangan kosmologis. Hal ini tercermin dari pemahaman lokal terhadap istilah seni itu sendiri. Istilah *senhi* atau *sni* dalam bahasa Bali Kuno, sebagaimana tercatat dalam prasasti Sukawana dan Srodokan, bermakna “kecil”. Makna ini bukan menunjuk pada ukuran fisik, melainkan pada sikap batin, yaitu proses “mengecilkan diri”. Seni dipahami sebagai praktik merendahkan ego, menahan angkara, dan meluruhkan keakuan demi terciptanya keselarasan dengan tatanan yang lebih besar.

Pemahaman ini menempatkan kesenian sebagai praktik spiritual. Berkesenian bukan aktivitas untuk menampilkan keunggulan individu, melainkan laku pengabdian dan persembahan. Dalam konteks religius Bali Kuno yang bercorak sinkretisme Siwa-Buddha, seni berfungsi sebagai jalan spiritual yang sejalan dengan nilai *bhakti* dan *seva*. Karya seni dihasilkan bukan untuk kepuasan personal atau pengakuan sosial, tetapi sebagai bentuk pelayanan kepada yang ilahi dan kontribusi terhadap keteraturan kosmos. Oleh karena itu, konsep kepengarangan tidak menjadi perhatian utama, karena karya dianggap melebur dengan fungsi dan makna ritusnya.

Estetika dan kesenian dalam masyarakat Bali Kuno juga tidak dapat dilepaskan dari struktur sosial dan komunal. Seni hadir dalam upacara, bangunan suci, sistem pemukiman, serta dalam aktivitas keseharian masyarakat. Kesenian menjadi media pendidikan kultural yang mentransmisikan nilai, norma, dan pengetahuan kosmologis secara turun-temurun. Dalam situasi di mana literasi teks belum menjadi praktik dominan bagi masyarakat luas, seni berperan sebagai sarana komunikasi visual dan performatif yang efektif. Melalui bentuk, gestur, irama, dan tata ruang, masyarakat belajar memahami hubungan antara manusia, alam, dan dunia niskala.

Keterpaduan antara estetika dan kehidupan ini juga tampak pada cara seni diletakkan dalam lanskap alam. Penempatan arca, candi, dan ceruk pertapaan di dekat sungai atau sumber air menunjukkan bahwa keindahan tidak dipisahkan dari fungsi ekologis dan simbolik. Sungai dipahami sebagai urat nadi kehidupan, sehingga keberadaan artefak seni di sekitarnya menjadikan pengalaman estetis menyatu dengan aktivitas sehari-hari. Dengan demikian, estetika tidak hadir sebagai pengalaman sesaat, tetapi sebagai pengingat terus-menerus akan nilai religius dan kosmologis dalam kehidupan masyarakat.

Dalam kerangka ini, estetika Bali Kuno bekerja sebagai prinsip pengatur, bukan sebagai kategori penilaian eksternal. Keindahan lahir ketika seni dijalankan sesuai dengan etika, ritus, dan tatanan kosmos. Kesenian menjadi sarana penyelarasan antara niat, tindakan, dan hasil, antara individu dan komunitas, serta antara manusia dan semesta. Pemahaman inilah yang membedakan estetika Bali Kuno dari estetika modern yang cenderung memisahkan seni dari konteks hidupnya.

Dengan demikian, estetika dan kesenian dalam masyarakat Bali Kuno dapat dipahami sebagai satu kesatuan praksis budaya yang hidup. Estetika tidak hadir sebagai konsep abstrak, tetapi sebagai laku yang dijalankan melalui ritual, persembahan, dan karya seni. Kerangka ini menjadi landasan penting untuk memahami bagaimana pengaruh estetika India Kuno diterima dan diolah dalam konteks Bali, serta bagaimana seni pada masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu berfungsi sebagai cermin peradaban yang matang dan berakar kuat pada pandangan hidup masyarakatnya.

E. Seni sebagai Praktik Spiritual dan Sosial

Upaya memahami seni sebagai praktik spiritual dan sosial dalam masyarakat Bali Kuno menghadapi keterbatasan metodologis yang perlu dinyatakan secara terbuka. Data utama yang tersedia, terutama prasasti, bersifat elitis, formal, dan normatif. Prasasti ditulis dalam konteks kekuasaan, administrasi, dan legitimasi religius raja beserta elit pendukungnya. Ia merekam ketetapan hukum, pemberian anugerah, kewajiban desa, dan peran tokoh-tokoh resmi. Dengan karakter seperti itu, prasasti tidak dimaksudkan untuk mendeskripsikan praktik keseharian masyarakat, apalagi pengalaman batin pelaku kesenian di tingkat lokal. Oleh karena itu, pembacaan seni sebagai praktik spiritual tidak dapat sepenuhnya bergantung pada prasasti sebagai sumber tunggal, melainkan harus dikonstruksi melalui pembacaan kritis lintas data

Keterbatasan serupa juga muncul pada data artefaktual. Tinggalan arca, relief, candi tebing, dan ceruk pertapaan yang ada saat ini berada dalam kondisi terfragmentasi dan mengalami korosi material akibat jarak waktu yang panjang. Erosi pada batu padas, ausnya detail pahatan, serta perubahan konteks lanskap membuat pembacaan fungsi awal artefak tidak dapat dilakukan secara langsung. Artefak yang kini tampil sebagai objek visual terpisah sesungguhnya dahulu merupakan bagian dari sistem ritual yang hidup, diaktifkan melalui praktik keagamaan, pergerakan tubuh, bunyi, dan

persembahan. Keberjarakan temporal ini menuntut kehati-hatian agar artefak tidak dibaca semata sebagai benda estetik yang statis.

Dalam situasi keterbatasan sumber tersebut, pemahaman seni sebagai praktik spiritual dan sosial justru memperoleh pijakan penting dari data etimologis yang bersifat konseptual. Istilah *senhi* atau *sni* yang tercatat dalam prasasti Bali Kuno dan bermakna “kecil” memberikan petunjuk awal tentang orientasi batin dalam praktik kesenian. Makna “kecil” di sini tidak menunjuk pada skala fisik, melainkan pada sikap menurunkan diri, meredam ego, dan menempatkan manusia dalam relasi yang lebih luas dengan kosmos. Penafsiran ini diperkuat oleh konteks religius Siwa-Buddha yang berkembang pada masa Bali Kuno, di mana pengendalian diri dan disiplin batin menjadi bagian penting dari laku spiritual

Pemahaman ini juga sejalan dengan makna *sani* dalam tradisi Sanskerta yang dipahami sebagai persembahan dan pelayanan yang tulus. Dengan demikian, seni tidak diposisikan sebagai sarana ekspresi individual atau pencapaian artistik personal, melainkan sebagai bagian dari *bhakti* dan *seva*. Dalam kerangka ini, seni adalah laku yang menghubungkan manusia dengan yang ilahi melalui tindakan yang teratur, beretika, dan berulang. Keindahan bukan tujuan utama, melainkan konsekuensi dari ketepatan laku dan kemurnian niat.

Ketiadaan penekanan pada kepengarangan individual dalam seni Bali Kuno dapat dibaca sebagai konsekuensi logis dari pemahaman tersebut. Prasasti jarang, bahkan hampir tidak pernah, mencatat nama pembuat arca atau bangunan secara personal. Anonimitas ini bukan sekadar karena keterbatasan dokumentasi, tetapi mencerminkan pandangan bahwa karya seni tidak mewakili individu, melainkan fungsi ritual dan kepentingan kolektif. Seni beroperasi dalam ruang komunal, di mana nilai karya ditentukan oleh perannya dalam menjaga keteraturan kosmologis dan sosial, bukan oleh reputasi pembuatnya.

Dimensi sosial dari praktik seni juga dapat ditelusuri secara tidak langsung melalui konteks keberadaan artefak. Penempatan candi tebing, arca, dan ceruk pertapaan di sepanjang aliran sungai menunjukkan keterkaitan erat antara seni, ritual, dan aktivitas keseharian masyarakat. Sungai sebagai urat nadi kehidupan agraris dan sosial menjadi ruang pertemuan antara praktik ekonomi, ritual, dan pengalaman estetik. Artefak seni tidak ditempatkan di ruang terisolasi, melainkan hadir dalam lanskap yang

dilalui dan digunakan masyarakat, sehingga nilai-nilai religius diinternalisasi melalui perjumpaan sehari-hari, bukan melalui pengajaran formal semata.

Dengan membaca keterbatasan prasasti dan artefak secara kritis, dapat dirumuskan bahwa seni dalam masyarakat Bali Kuno berfungsi sebagai praktik spiritual yang bersifat implisit dan sosial yang bersifat kolektif. Ia tidak selalu terartikulasikan secara eksplisit dalam teks, tetapi bekerja melalui pengulangan ritus, pengendalian diri, dan keterlibatan komunal. Estetika dalam konteks ini bukanlah kategori penilaian visual yang terpisah, melainkan etos laku yang menata hubungan manusia dengan yang ilahi, dengan alam, dan dengan sesamanya. Pendekatan ini memungkinkan pembacaan kesenian Bali Kuno yang lebih kontekstual, sekaligus menghindari romantisasi atau generalisasi yang tidak didukung oleh bukti historis yang tersedia.

F. Seni sebagai Sistem Pengetahuan

Dalam konteks masyarakat Bali Kuno, seni tidak dapat diposisikan sebagai produk kultural tambahan yang berdiri di pinggiran sistem pengetahuan. Sebaliknya, seni justru menempati posisi sentral sebagai modus utama produksi, penyimpanan, dan transmisi pengetahuan. Ketika tradisi tulis masih terbatas pada kalangan elite religius dan administratif, seni berfungsi sebagai medium epistemik yang menjembatani nilai kosmologis, etika religius, dan praktik sosial ke dalam bentuk yang dapat dialami secara langsung oleh masyarakat luas. Dengan demikian, seni Bali Kuno bekerja sebagai sistem pengetahuan yang hidup, bukan sekadar ekspresi estetis.

Pertama, seni berperan sebagai media transmisi nilai agama dan kosmologi. Ajaran-ajaran religius yang bersumber dari teks-teks Hindu dan Buddha tidak disebarluaskan secara eksklusif melalui pembacaan atau pengajaran verbal, melainkan diwujudkan dalam bentuk visual, spasial, dan ritual. Arca, bangunan suci, tata ruang, serta hiasan simbolik menjadi perangkat untuk “menghadirkan” kosmologi ke dalam pengalaman inderawi. Melalui seni, konsep-konsep abstrak seperti keteraturan kosmos, hubungan antara bhuwana alit dan bhuwana agung, serta hierarki nilai spiritual diterjemahkan menjadi bentuk yang dapat dilihat, disentuh, dan dialami. Dengan cara ini, seni tidak hanya menyampaikan isi ajaran agama, tetapi juga membentuk cara masyarakat memahami dan menginternalisasikannya.

Kedua, seni berfungsi sebagai arsip hidup peradaban pada masa ketika teks tertulis bersifat terbatas, elitis, dan tidak menjangkau kehidupan keseharian masyarakat. Prasasti-prasasti Bali Kuno mencatat keputusan politik, hak istimewa, dan legitimasi kekuasaan, tetapi tidak merekam secara rinci bagaimana nilai-nilai tersebut dijalankan dalam praktik sehari-hari. Di sinilah seni mengambil peran sebagai penyimpan memori kolektif. Bentuk monumen, pola hias, dan konfigurasi ruang menyimpan jejak pengetahuan tentang teknologi material, sistem kepercayaan, organisasi sosial, serta relasi manusia dengan alam. Seni menjadi arsip yang tidak statis, karena ia terus diaktifkan melalui ritus dan penggunaan berulang, sehingga pengetahuan yang dikandungnya tetap relevan dan dipahami lintas generasi.

Sebagai arsip hidup, seni Bali Kuno juga menunjukkan sifat selektif dan adaptif. Tidak semua pengaruh luar direkam secara mentah; yang tersisa adalah hasil olahan lokal yang sesuai dengan konteks ekologis dan kosmologis Bali. Dengan demikian, seni tidak hanya menyimpan informasi tentang masa lalu, tetapi juga merekam proses negosiasi budaya yang membentuk identitas Bali Kuno. Arsip semacam ini tidak dapat dibaca hanya melalui pendekatan textual, melainkan memerlukan pembacaan terhadap bentuk, material, dan konteks penggunaan karya seni.

Ketiga, seni berfungsi sebagai sarana pendidikan kultural melalui pengalaman estetik. Dalam masyarakat Bali Kuno, pembelajaran nilai tidak terutama berlangsung melalui sistem pendidikan formal, melainkan melalui partisipasi dalam ritus, pengamatan terhadap artefak suci, dan keterlibatan dalam praktik kolektif. Seni menyediakan kerangka pengalaman yang memungkinkan masyarakat “belajar dengan mengalami”. Melalui prosesi ritual, interaksi dengan bangunan suci, dan keterlibatan dalam pembuatan serta pemeliharaan karya seni, nilai-nilai kosmologis dan etika ditanamkan secara berulang dan embodied. Pendidikan semacam ini tidak menekankan penguasaan konsep abstrak, melainkan pembentukan rasa, sikap, dan kesadaran akan keterhubungan manusia dengan kosmos.

Pendekatan pengalaman ini menjelaskan mengapa estetika Bali Kuno tidak dapat dipisahkan dari fungsi pedagogisnya. Keindahan bukan tujuan akhir, melainkan sarana untuk menarik perhatian, membangun keterlibatan emosional, dan memfasilitasi proses internalisasi nilai. Seni bekerja sebagai medium yang efektif karena ia menggabungkan dimensi visual, spasial, dan ritual dalam satu kesatuan pengalaman. Dengan demikian,

pendidikan kultural berlangsung secara berkelanjutan dan kolektif, tanpa memerlukan institusi pendidikan terpisah.

Melalui tiga fungsi tersebut, seni Bali Kuno dapat dipahami sebagai inti dari sistem peradaban, bukan sekadar produk sampingan dari agama atau politik. Seni menjadi ruang pertemuan antara kosmologi, etika, teknologi, dan kehidupan sosial. Ia mentransmisikan pengetahuan, menyimpan memori kolektif, dan mendidik masyarakat melalui pengalaman estetik yang terintegrasi. Pemahaman ini menguatkan argumen bahwa untuk membaca peradaban Bali Kuno, seni harus diperlakukan sebagai sistem pengetahuan yang utuh. Tanpa memahami seni sebagai pusat epistemik, upaya merekonstruksi pandangan hidup dan struktur peradaban Bali Kuno akan selalu berada dalam posisi parsial dan terfragmentasi.

G. Pengaruh Estetika India Kuno dalam Seni Bali Kuno

1. Latar Kosmologi Hindu-Buddha

Untuk memahami pengaruh estetika India Kuno dalam seni Bali Kuno, penting terlebih dahulu menempatkannya dalam kerangka kosmologi Hindu-Buddha yang menjadi dasar filosofis peradaban India. Pengaruh ini tidak hadir sebagai paket gaya visual yang ditransfer secara utuh, melainkan sebagai horizon pemikiran yang membentuk cara manusia memaknai kehidupan, waktu, dan relasinya dengan yang ilahi. Estetika India, dalam konteks ini, berakar pada pandangan kosmologis yang holistik dan transformatif, di mana seni berfungsi sebagai medium spiritual, bukan sekadar objek keindahan.

Salah satu konsep kunci dalam kosmologi Hindu-Buddha adalah siklus waktu. Waktu tidak dipahami secara linear dan progresif, melainkan bersifat siklik, berulang, dan kosmis. Konsep *samsara* menggambarkan lingkaran kelahiran, kehidupan, kematian, dan kelahiran kembali yang terus berlangsung, dipengaruhi oleh hukum *karma* sebagai prinsip sebab-akibat moral. Dalam kerangka ini, kehidupan manusia tidak berdiri sebagai peristiwa tunggal, tetapi sebagai bagian dari proses kosmik yang panjang dan berlapis. Tujuan akhir dari perjalanan ini adalah *moksha* dalam tradisi Hindu atau *nirwana* dalam tradisi Buddha, yakni pembebasan dari keterikatan duniawi dan pelepasan dari siklus *samsara*.

Pandangan siklik ini memiliki implikasi langsung terhadap estetika. Keindahan tidak diorientasikan pada kebaruan atau inovasi semata, melainkan pada keselarasan dengan tatanan kosmik yang abadi. Seni religius India tidak bertujuan merepresentasikan realitas empiris secara naturalistik, tetapi menghadirkan struktur kosmologis yang melampaui pengalaman sehari-hari. Dengan demikian, bentuk-bentuk seni cenderung simbolik, terukur, dan mengikuti prinsip-prinsip yang dianggap mencerminkan keteraturan semesta.

Kosmologi Hindu-Buddha juga menekankan pandangan holistik tentang kehidupan, di mana tidak terdapat pemisahan tegas antara dunia material dan spiritual. Tubuh, alam, ritus, dan kesadaran dipahami sebagai bagian dari satu kesatuan kosmik. Dalam kerangka ini, seni tidak berdiri sebagai domain otonom yang terpisah dari agama atau etika, melainkan terintegrasi dalam praktik hidup. Estetika bukan sekadar persoalan rasa atau persepsi visual, tetapi berkaitan erat dengan cara hidup yang benar, selaras, dan bermakna. Seni menjadi sarana untuk menata hubungan manusia dengan kosmos, bukan hanya untuk memuaskan indera.

Posisi seni religius dalam praktik *darśan* memperjelas orientasi tersebut. *Darśan* bukan sekadar tindakan melihat, melainkan pengalaman timbal balik antara manusia dan yang ilahi. Melalui arca, bangunan suci, dan simbol visual, yang ilahi “dihadirkan” agar dapat dialami oleh umat. Dalam konteks ini, seni berfungsi sebagai medium perjumpaan, bukan objek pasif untuk dikagumi. Keindahan seni religius terletak pada kemampuannya memfasilitasi pengalaman spiritual, bukan pada ekspresi individual seniman atau inovasi formal.

Kerangka kosmologi inilah yang membentuk dasar estetika India Kuno dan kemudian menjadi salah satu sumber penting bagi perkembangan seni Bali Kuno. Namun, penting ditegaskan bahwa Bali tidak mengadopsi kosmologi ini secara mentah. Sebaliknya, konsep-konsep seperti siklus waktu, karma, pembebasan, dan *darśan* diterjemahkan ke dalam konteks lokal yang memiliki tradisi ritual, lanskap, dan struktur sosialnya sendiri. Dengan memahami latar kosmologi Hindu-Buddha sebagai dasar estetika India, pembaca dapat melihat bahwa pengaruh India dalam seni Bali Kuno bersifat konseptual dan filosofis, bukan sekadar visual. Kerangka ini menjadi pijakan untuk menelusuri bagaimana prinsip-prinsip estetika India kemudian dinegosiasikan, diolah, dan dilokalkan dalam praktik seni Bali Kuno pada subbab-subbab berikutnya.

2. Prinsip Estetika India Kuno dalam Seni Religius

Subbab ini disusun sebagai fondasi teoretis untuk memahami kerangka estetika India Kuno sebelum menelusuri bagaimana prinsip-prinsip tersebut diolah dan dinegosiasikan dalam konteks Bali Kuno. Tujuannya bukan untuk mengasumsikan keseragaman praktik, melainkan untuk menjelaskan apa yang dibawa oleh estetika India ke wilayah Nusantara dalam bentuk perangkat konseptual, normatif, dan simbolik.

Salah satu prinsip paling mendasar dalam estetika seni religius India Kuno adalah kepatuhan terhadap norma tekstual, khususnya yang tertuang dalam tradisi Shilpa Shastra. Teks-teks Shilpasastra tidak berfungsi sebagai panduan teknis semata, tetapi sebagai perangkat kosmologis yang menghubungkan pembuatan artefak seni dengan hukum semesta. Di dalamnya diatur ukuran, proporsi, ikonometri, dan tata cara perwujudan arca serta bangunan suci agar selaras dengan tatanan kosmik. Kepatuhan terhadap Shilpasastra dimaknai sebagai bentuk disiplin spiritual, di mana seniman atau perajin tidak bekerja berdasarkan kehendak personal, melainkan mengikuti hukum yang dianggap bersumber dari keteraturan alam semesta.

Prinsip ini menempatkan seni religius sebagai praktik yang bersifat normatif dan etis. Kesalahan proporsi atau penyimpangan ikonografi tidak hanya dipandang sebagai kekeliruan estetis, tetapi juga sebagai gangguan terhadap keharmonisan kosmos. Oleh karena itu, estetika India Kuno tidak memberi ruang besar bagi eksperimen individual yang bebas, terutama dalam konteks seni religius. Kreativitas ditempatkan dalam kerangka kepatuhan, bukan kebaruan.

Di dalam kerangka Shilpasastra, proporsi kosmik memegang peranan sentral. Sistem *tala* digunakan untuk menentukan ukuran tubuh arca berdasarkan modul-modul yang dianggap mencerminkan harmoni semesta. Tubuh dewa tidak dipahami sebagai representasi anatomi manusia biasa, melainkan sebagai tubuh kosmik yang tunduk pada rasio ideal. Demikian pula, *mudra* dan pose tidak bersifat dekoratif, tetapi mengandung makna simbolik yang spesifik. Setiap gerak tangan, sikap tubuh, dan atribut memiliki fungsi semiotik untuk menyampaikan aspek-aspek tertentu dari kekuatan ilahi.

Ikonografi dalam seni religius India Kuno juga bekerja dalam sistem yang ketat. Dewa-dewi diwujudkan dengan ciri-ciri visual yang konsisten agar dapat dikenali dan “dihadirkan” secara tepat dalam praktik darśan. Konsistensi ini bukan sekadar konvensi visual, tetapi bagian dari mekanisme ritual. Dengan mengenali ikonografi yang benar,

umat diyakini dapat menjalin relasi spiritual yang sah dengan yang ilahi. Dalam konteks ini, estetika berfungsi sebagai bahasa simbolik yang menghubungkan manusia dengan tatanan transenden.

Konsep keindahan dalam estetika India Kuno, dengan demikian, tidak bertumpu pada subjektivitas rasa atau preferensi visual individual. Keindahan dipahami sebagai kesesuaian dengan hukum semesta. Sebuah karya seni dianggap indah bukan karena tampak menyenangkan bagi mata semata, tetapi karena ia benar secara kosmologis. Kebenaran bentuk, ketepatan ukuran, dan keselarasan simbolik menjadi tolok ukur utama. Estetika bersifat objektif dalam pengertian kosmologis, karena ia mengacu pada tatanan yang dianggap universal dan abadi.

Prinsip-prinsip inilah yang dibawa oleh estetika India Kuno ke berbagai wilayah Asia Tenggara, termasuk Nusantara. Namun, penting ditegaskan bahwa yang berpindah bukanlah gaya visual secara utuh, melainkan kerangka normatif dan kosmologis tentang bagaimana seni religius seharusnya diwujudkan. Shilpasastra, ikonometri, dan konsep keselarasan kosmik menyediakan bahasa dasar yang dapat diterjemahkan ke dalam konteks lokal yang berbeda-beda.

Dengan memahami prinsip estetika India Kuno ini sebagai fondasi teoretis, kita dapat membaca seni Bali Kuno secara lebih tajam. Kesamaan ikonografi atau tema religius tidak serta-merta menunjukkan peniruan langsung, melainkan keterlibatan Bali dalam horizon kosmologis yang sama. Pada saat yang sama, perbedaan bentuk, material, dan lanskap justru menjadi indikator bagaimana prinsip-prinsip estetika India tersebut dinegosiasikan dan diolah ulang sesuai dengan kondisi lokal Bali. Subbab ini, dengan demikian, menjadi pijakan penting untuk menelusuri transformasi estetika India dalam konteks Bali Kuno pada pembahasan selanjutnya.

3. Proses Lokalisasi Estetika India di Bali Kuno

Pengaruh estetika India Kuno dalam seni Bali Kuno tidak berlangsung melalui peniruan literal atas bentuk, gaya, maupun tata ikonografi sebagaimana dijumpai di pusat-pusat peradaban India atau di Jawa. Yang terjadi justru merupakan proses lokalisasi yang selektif dan dialogis, di mana kerangka kosmologis dan normatif dari India dipertemukan dengan kemampuan teknis perajin lokal, struktur sosial Bali, serta kondisi alam yang khas. Proses ini menegaskan bahwa estetika tidak berpindah sebagai bentuk jadi,

melainkan sebagai sistem gagasan yang harus dinegosiasikan agar dapat berfungsi dalam konteks baru.

Pertama, estetika India di Bali Kuno tidak ditiru secara literal karena perbedaan konteks ekologis dan kultural yang mendasar. Prinsip-prinsip Shilpasastra, ikonometri, dan ikonografi memang dikenal sebagai horizon normatif, tetapi penerapannya tidak dapat dilepaskan dari material dan teknik yang tersedia di Bali. Batu padas, kondisi tebing sungai, serta tradisi pertukangan lokal membatasi sekaligus membuka kemungkinan bentuk yang berbeda dari seni batu keras India atau Jawa. Akibatnya, kesesuaian kosmologis tidak dicapai melalui kesamaan visual, melainkan melalui adaptasi proporsi, simbol, dan fungsi ritual ke dalam bahasa material setempat.

Kedua, proses lokalisasi berlangsung melalui dialog antara teks agama, kemampuan teknis lokal, dan kondisi alam. Teks-teks religius Hindu dan Buddha menyediakan kerangka makna tentang dewa, kosmos, dan relasi manusia dengan yang ilahi. Namun, teks-teks tersebut tidak berfungsi sebagai instruksi teknis yang kaku. Ia memerlukan interpretasi oleh rohaniawan dan perajin yang memahami konteks Bali. Dalam praktiknya, dialog ini menghasilkan kompromi kreatif. Prinsip ikonografi dipertahankan pada tingkat makna dasar, sementara bentuk fisik disesuaikan dengan teknik pahat tebing, skala ruang yang menyatu dengan lanskap, serta kebutuhan ritual masyarakat agraris.

Kondisi alam Bali, khususnya keberadaan sungai sebagai urat kehidupan, memainkan peran penting dalam proses ini. Estetika India yang pada banyak kasus diwujudkan melalui bangunan berdiri dan komposisi teritorial, di Bali diterjemahkan ke dalam arsitektur yang menyatu dengan tebing dan aliran air. Hal ini bukan penyimpangan dari prinsip kosmologis, melainkan reinterpretasi. Keselarasan dengan semesta diwujudkan bukan melalui dominasi atas alam, tetapi melalui integrasi dengan lanskap yang dianggap hidup dan sakral. Dengan demikian, lokalisasi estetika India di Bali berlangsung sebagai proses ekologis sekaligus spiritual.

Ketiga, dari dialog tersebut muncul bentuk-bentuk baru yang tidak identik dengan India maupun Jawa. Candi tebing dan ceruk pertapaan di Bali Kuno tidak memiliki padanan langsung di India, dan juga berbeda dari model candi Jawa yang berdiri sebagai massa bangunan terpisah dari alam sekitarnya. Bentuk-bentuk ini menunjukkan bahwa Bali tidak sekadar berada di antara dua tradisi besar, tetapi mengembangkan artikulasi

estetikanya sendiri. Keberbedaan ini bukan tanda keterbatasan, melainkan indikator kreativitas kultural dalam mengolah pengaruh luar menjadi sistem yang fungsional dan bermakna secara lokal.

Dalam konteks ini, lokalisasi estetika dapat dipahami sebagai proses epistemik. Bali tidak hanya mengubah bentuk seni, tetapi juga cara pengetahuan estetika bekerja. Prinsip keselarasan kosmik, kepatuhan terhadap norma religius, dan fungsi darśan tetap dipertahankan, namun diwujudkan melalui pengalaman ruang, material, dan ritus yang khas Bali. Seni menjadi sarana untuk menegaskan kosmologi dalam bahasa yang dapat dipahami dan dialami oleh masyarakat setempat.

Subbab ini menjadi pengantar langsung menuju analisis empiris seni Bali Kuno. Dengan memahami bahwa estetika India di Bali adalah hasil lokalisasi, bukan imitasi, pembacaan terhadap artefak dan lanskap seni Bali Kuno dapat diarahkan pada pencarian logika adaptasi dan negosiasi budaya. Fokus analisis tidak lagi terjebak pada pertanyaan tentang kesamaan atau perbedaan visual semata, tetapi bergeser pada bagaimana prinsip-prinsip estetika India diolah menjadi sistem seni yang otonom, kontekstual, dan berkelanjutan dalam peradaban Bali Kuno.

4. Posisi Jawa Kuno sebagai Medium Transmisi Estetika India ke Bali

Dalam menelusuri pengaruh estetika India Kuno terhadap seni Bali Kuno, posisi Jawa Kuno perlu dipahami bukan sebagai sumber utama yang mengantikan India, melainkan sebagai medium transmisi regional yang berperan penting dalam proses peralihan gagasan, norma, dan praktik estetika. Posisi ini berkorelasi langsung dengan dinamika geopolitik yang telah dibahas pada bab sebelumnya, khususnya relasi dinasti, mobilitas rohaniawan, dan restrukturisasi kekuasaan Asia Tenggara pada abad ke-10 hingga ke-11. Sejak periode awal, Jawa telah lebih dahulu berinteraksi intensif dengan peradaban India, baik melalui jaringan perdagangan, pertukaran rohaniawan, maupun produksi teks dan monumen religius. Kerajaan-kerajaan Jawa seperti Kerajaan Medang mengembangkan tradisi seni religius yang secara relatif lebih sistematis dalam menerjemahkan prinsip-prinsip Shilpasastra, ikonografi Hindu-Buddha, dan konsep kosmologis India ke dalam konteks Nusantara. Dalam proses ini, Jawa tidak sekadar menjadi penerima pasif, tetapi melakukan penyesuaian awal yang menghasilkan sintesis antara norma India dan kondisi lokal Jawa.

Ketika Bali memasuki fase intensifikasi hubungan dengan Jawa Timur melalui aliansi dinasti pada masa Udayana dan Mahendradatta, Bali berinteraksi dengan estetika India yang telah melewati satu tahap lokalisasi di Jawa. Dengan demikian, estetika India yang sampai ke Bali bukanlah estetika “mentah” dari anak benua India, melainkan estetika yang telah dimediasi oleh pengalaman Jawa Kuno. Hal ini menjelaskan mengapa banyak kesamaan ikonografis dan terminologis antara seni Bali Kuno dan seni Jawa Timur, terutama dalam representasi dewa-dewi, atribut, serta struktur simbolik Siwa-Buddha.

Namun, penting ditegaskan bahwa posisi Jawa sebagai medium transmisi tidak menjadikannya pusat normatif yang harus ditiru secara penuh oleh Bali. Seperti telah ditunjukkan dalam pembahasan geopolitik sebelumnya, relasi Bali–Jawa bersifat orbital dan genealogis, bukan subordinatif. Bali menerima Jawa sebagai salah satu saluran penting pengetahuan religius dan estetika, tetapi tidak mengadopsi keseluruhan model estetik Jawa, terutama yang berkaitan dengan monumentalitas arsitektur, penggunaan material batu keras, dan gaya istana yang terpusat.

Dalam kerangka ini, Jawa berfungsi sebagai filter kultural. Prinsip-prinsip estetika India yang kompleks, normatif, dan tekstual menjadi lebih mudah diakses melalui praktik seni Jawa yang telah disesuaikan dengan konteks Asia Tenggara. Mobilitas rohaniawan, teks, dan simbol dari Jawa ke Bali berlangsung seiring dengan mobilitas politik dan dinasti, tetapi selalu dihadapkan pada otoritas religius dan kondisi ekologis Bali. Hasilnya adalah proses seleksi ganda: Bali menyaring kembali apa yang telah disaring oleh Jawa.

Perbedaan respons Bali terhadap warisan Jawa ini dapat dipahami sebagai bagian dari strategi kultural dalam medan pasca-hegemonik. Ketika pusat-pusat kekuasaan besar seperti Sriwijaya melemah dan Jawa Timur sibuk dengan konsolidasi internal pasca pralaya, Bali memiliki ruang untuk mengembangkan jalur estetikanya sendiri. Dalam konteks tersebut, Jawa menjadi referensi antara, bukan model akhir. Bali mengambil prinsip kosmologis dan ikonografis yang dianggap sah secara religius, tetapi menerjemahkannya ke dalam bahasa lanskap, material, dan praktik ritual lokal.

Dengan demikian, posisi Jawa Kuno dalam perkembangan seni Bali Kuno dapat dirumuskan sebagai perantara epistemik, bukan sebagai sumber dominasi estetik. Jawa menyediakan kerangka interpretatif awal terhadap estetika India, sementara Bali

melanjutkan proses lokalisasi tersebut ke tingkat yang lebih kontekstual. Korelasi ini memperkuat argumen bahwa seni Bali Kuno lahir dari proses berlapis: India sebagai sumber kosmologis, Jawa sebagai medium transmisi regional, dan Bali sebagai ruang artikulasi akhir yang otonom. Pemahaman berlapis inilah yang memungkinkan pembacaan seni Bali Kuno secara historis dan kritis, serta menghindari reduksi Bali sebagai sekadar cabang dari tradisi seni India atau Jawa.

5. Independensi dan Karakterisasi Estetika Bali Kuno

Setelah menelusuri pengaruh geopolitik, kosmologi Hindu-Buddha, prinsip estetika India Kuno, serta posisi Jawa Kuno sebagai medium transmisi regional, tahap berikutnya yang krusial adalah menegaskan independensi dan karakterisasi estetika Bali Kuno. Subbab ini berfungsi sebagai penghubung konseptual yang memisahkan antara pembahasan pengaruh eksternal dan perumusan estetika Bali Kuno sebagai sistem yang berdiri sendiri. Dengan kata lain, bagian ini menjawab pertanyaan mendasar: pada titik mana dan melalui mekanisme apa Bali Kuno tidak lagi sekadar “menerima” pengaruh, tetapi mulai mengartikulasikan estetika sebagai ekspresi peradaban yang otonom.

Independensi estetika Bali Kuno tidak dapat dipahami sebagai sikap isolatif atau penolakan terhadap dunia luar. Justru sebaliknya, Bali Kuno berkembang dalam kondisi keterhubungan regional yang intens. Namun, seperti telah ditunjukkan dalam pembahasan geopolitik sebelumnya, keterhubungan tersebut diimbangi oleh keputusan-keputusan politik dan religius yang menjaga kedaulatan internal. Otonomi kekuasaan Bali pada masa Marakata dan Anak Wungsu, kemandirian otoritas religius melalui figur bhagawanta lokal, serta tidak adanya penyeragaman budaya oleh pusat luar menciptakan ruang bagi pembentukan karakter estetika yang khas. Independensi ini bersifat struktural, bukan deklaratif. Ia hadir melalui praktik, bukan melalui pernyataan ideologis yang eksplisit.

Karakterisasi estetika Bali Kuno tampak pertama-tama pada orientasi kosmologis yang kontekstual. Prinsip keselarasan dengan semesta yang bersumber dari kosmologi India tidak diwujudkan melalui skema kosmik universal yang abstrak, melainkan melalui relasi konkret dengan lanskap Bali. Sungai, tebing, tanah, dan sistem air menjadi medium utama artikulasi kosmologi. Dengan demikian, estetika Bali Kuno beroperasi pada skala yang dekat dengan kehidupan sehari-hari, bukan pada representasi kosmos yang

terpisah dari realitas ekologis. Keselarasan kosmik dicapai melalui integrasi dengan alam lokal, bukan melalui dominasi simbolik atasnya.

Kedua, karakter estetika Bali Kuno ditandai oleh pergeseran pusat ekspresi dari monumentalitas ke pengalaman. Jika dalam banyak tradisi istana Asia Tenggara monumentalitas arsitektur berfungsi sebagai penanda kekuasaan teritorial, Bali Kuno memilih jalur yang lebih subtil. Candi tebing, ceruk pertapaan, dan penataan ruang ritual tidak dirancang untuk dilihat dari jauhan sebagai ikon politik, melainkan untuk dialami melalui prosesi, kontemplasi, dan keterlibatan tubuh. Estetika di sini tidak berorientasi pada tampilan visual semata, tetapi pada pengalaman spasial dan ritual yang berlangsung berulang. Karakter ini menunjukkan bahwa keindahan dipahami sebagai sesuatu yang dialami dalam waktu dan praktik, bukan sebagai citra yang statis.

Ketiga, independensi estetika Bali Kuno juga tercermin pada etos komunal dan anonimitas produksi seni. Seni tidak dilekatkan pada figur seniman individual atau gaya personal, melainkan pada fungsi ritus dan kebutuhan kolektif. Ketiadaan kultus seniman istana bukan kekurangan dokumentasi, tetapi cerminan dari posisi seni sebagai laku bhakti dan bagian dari sistem sosial. Estetika tidak berfungsi untuk mengangkat prestise individu, melainkan untuk menjaga keseimbangan relasi antara manusia, masyarakat, dan kosmos. Dalam kerangka ini, seni menjadi bahasa bersama yang dipahami dan dirawat secara kolektif.

Keempat, karakterisasi estetika Bali Kuno menunjukkan kemampuan seleksi dan transformasi terhadap pengaruh luar. Bali tidak mengadopsi prinsip estetika India atau Jawa secara menyeluruh, tetapi memilih elemen-elemen yang dianggap relevan dengan struktur sosial dan ekologinya. Prinsip ikonografi dan kosmologi dipertahankan pada tingkat makna, sementara bentuk, material, dan teknik disesuaikan secara radikal. Proses ini menghasilkan ekspresi seni yang tidak dapat direduksi sebagai varian India maupun cabang Jawa. Ia merupakan sintesis baru yang memiliki logika internal sendiri. Dengan menegaskan independensi dan karakterisasi ini, subbab ini menempatkan seni Bali Kuno sebagai subjek aktif dalam sejarah estetika, bukan sebagai objek pasif dari pengaruh eksternal. Estetika Bali Kuno muncul sebagai sistem yang lahir dari negosiasi historis yang kompleks, di mana keterhubungan regional justru menjadi pemicu bagi diferensiasi lokal. Pemahaman ini menjadi landasan konseptual yang penting sebelum

memasuki bab berikutnya, yakni formulasi estetika Bali Kuno sebagai inti kebaruan buku ini.

Melalui jembatan ini, pembaca diarahkan untuk melihat bahwa estetika Bali Kuno bukan sekadar kumpulan ciri visual atau gaya artistik, melainkan sebuah sistem pengetahuan dan praktik hidup yang memiliki konsistensi internal. Formulasi estetika pada bab selanjutnya tidak akan dibangun di atas asumsi pengaruh sepihak, tetapi pada pengakuan bahwa Bali Kuno telah membangun kerangka estetikanya sendiri. Inilah titik di mana buku ini bergerak dari kajian pengaruh menuju kontribusi konseptual, dengan menawarkan pembacaan estetika Bali Kuno sebagai epistemologi budaya yang mandiri dan relevan untuk diskursus estetika yang lebih luas.

H. Rumusan Estetika Seni Zaman Udayana–Anak Wungsu

Subbab ini merupakan inti konseptual buku, karena di sinilah seluruh pembahasan geopolitik, kosmologi, transmisi budaya, dan proses lokalisasi dirumuskan menjadi kerangka estetika seni Bali Kuno pada masa Udayana–Anak Wungsu. Rumusan ini tidak dimaksudkan sebagai definisi estetika dalam pengertian normatif Barat yang bersifat universal dan abstrak, melainkan sebagai rekonstruksi epistemologis atas cara seni bekerja, dimaknai, dan dihidupi dalam konteks peradaban Bali Kuno. Berdasarkan pembahasan sebelumnya, estetika seni pada masa Udayana–Anak Wungsu tidak dapat dipahami sebagai kategori visual yang berdiri sendiri. Estetika pada periode ini merupakan sistem yang menyatukan kosmologi, ritus, lanskap, material, dan praktik sosial dalam satu kesatuan makna. Dengan demikian, estetika Bali Kuno lebih tepat dipahami sebagai modus keberadaan daripada sekadar teori keindahan.

1 Estetika sebagai Keselarasan Kosmologis yang Dihidupi

Rumusan pertama estetika seni Bali Kuno adalah bahwa keindahan dipahami sebagai keselarasan dengan tatanan kosmos, bukan sebagai ekspresi subjektif rasa. Prinsip ini berakar pada kosmologi Hindu–Buddha yang memandang semesta sebagai sistem berlapis dan teratur, namun di Bali prinsip tersebut diterjemahkan secara kontekstual melalui relasi dengan alam lokal. Keselarasan kosmik tidak diwujudkan melalui simbol universal semata, tetapi melalui keterhubungan konkret antara bangunan suci, ritus, dan lanskap seperti sungai, tebing, dan tanah.

Dalam konteks ini, karya seni tidak dinilai dari inovasi bentuk atau kerumitan visual, melainkan dari ketepatannya dalam menempatkan manusia pada posisi yang selaras dengan kosmos. Estetika bekerja sebagai mekanisme penataan relasi antara bhuwana alit dan bhuwana agung, di mana seni menjadi penghubung yang memungkinkan tatanan kosmik hadir dalam kehidupan sehari-hari.

2 Estetika sebagai Praktik Ritual dan Pengalaman, Bukan Representasi

Rumusan kedua menegaskan bahwa estetika seni Bali Kuno bersifat performative dan experiential. Seni tidak dimaksudkan untuk direpresentasikan atau dipamerkan sebagai objek otonom, melainkan untuk dialami melalui ritus, prosesi, dan keterlibatan tubuh. Keindahan muncul dalam proses, bukan pada hasil akhir semata. Hal ini menjelaskan mengapa banyak artefak dan bangunan suci Bali Kuno tidak dirancang untuk dilihat dari satu sudut pandang ideal, tetapi untuk dilalui, didekati, dan diaktifkan secara berulang. Dengan orientasi ini, estetika Bali Kuno berbeda secara fundamental dari estetika istana yang menekankan visibilitas kekuasaan. Seni tidak berfungsi sebagai citra kekuasaan, melainkan sebagai perangkat pengalaman spiritual dan sosial. Estetika menjadi bagian dari laku hidup, bukan konsumsi visual.

3 Estetika sebagai Integrasi Lanskap, Material, dan Teknologi Lokal

Rumusan ketiga menempatkan estetika Bali Kuno sebagai estetika lanskap dan materialitas. Pilihan bentuk candi tebing, penggunaan batu padas, dan integrasi bangunan dengan aliran sungai menunjukkan bahwa keindahan dipahami melalui kemampuan seni untuk menyatu dengan lingkungan, bukan menaklukkannya. Material tidak diperlakukan sebagai media netral, tetapi sebagai bagian dari kosmos yang memiliki kualitas dan makna.

Dalam kerangka ini, teknologi dan teknik tidak dipisahkan dari estetika. Cara memahat, menggali, dan membentuk ruang merupakan bagian dari pengetahuan estetis itu sendiri. Estetika Bali Kuno lahir dari dialog antara norma kosmologis dan batasan teknis, sehingga menghasilkan bentuk yang khas dan tidak dapat direduksi sebagai tiruan India maupun Jawa.

4 Estetika sebagai Sistem Pengetahuan dan Pendidikan Kultural

Rumusan keempat menegaskan bahwa estetika seni Bali Kuno berfungsi sebagai sistem pengetahuan. Seni menjadi media transmisi nilai ketika teks tertulis terbatas dan elitis.

Melalui pengalaman estetik yang berulang, masyarakat belajar tentang kosmologi, etika, dan tatanan sosial tanpa harus membaca teks atau memahami doktrin secara abstrak. Dalam konteks ini, estetika tidak bersifat dekoratif, tetapi pedagogis. Seni mendidik melalui rasa, pengalaman, dan partisipasi. Keindahan berfungsi sebagai sarana internalisasi nilai, bukan tujuan akhir. Inilah sebabnya seni Bali Kuno memiliki daya tahan budaya yang kuat, karena pengetahuan yang dikandungnya terus diaktifkan melalui praktik kolektif.

5 Estetika sebagai Laku Bhakti dan Etika Komunal

Rumusan kelima menempatkan estetika Bali Kuno dalam kerangka bhakti dan etika komunal. Anonimitas seniman, ketiadaan kultus individu, dan orientasi persembahan menunjukkan bahwa seni dipahami sebagai bentuk pengabdian, bukan ekspresi personal. Keindahan tidak dilekatkan pada identitas pembuat, melainkan pada keberhasilan karya dalam menjalankan fungsi kosmologis dan sosialnya. Etika ini membedakan estetika Bali Kuno dari estetika modern yang sering menempatkan seniman sebagai pusat makna. Dalam seni Bali Kuno, pusat makna berada pada relasi antara manusia, masyarakat, dan kosmos. Estetika menjadi mekanisme kolektif untuk menjaga keseimbangan, bukan arena kompetisi simbolik.

6 Sintesis Rumusan Estetika Bali Kuno

Berdasarkan uraian di atas, estetika seni Bali Kuno pada masa Udayana–Anak Wungsu dapat dirumuskan sebagai sistem estetik-kosmologis yang bersifat integratif, performatif, dan komunal, dimana keindahan dipahami sebagai keselarasan hidup yang dialami melalui ritus, lanskap, dan praktik sosial. Estetika tidak berdiri sebagai teori keindahan yang terpisah, melainkan sebagai epistemologi budaya yang mengatur cara manusia membangun, beribadah, dan hidup bersama alam. Rumusan ini menegaskan kebaruan buku ini. Estetika Bali Kuno tidak dibaca sebagai varian dari estetika India atau Jawa, tetapi sebagai sistem mandiri yang lahir dari negosiasi historis dan ekologis yang kompleks. Dengan menempatkan estetika sebagai inti peradaban, subbab ini menjadi fondasi konseptual untuk membaca seni Bali Kuno bukan hanya sebagai peninggalan masa lalu, tetapi sebagai sumber pengetahuan yang relevan untuk memahami relasi antara seni, budaya, dan kehidupan manusia secara lebih luas.

I. Dimensi Estetika

Dalam kajian sejarah seni dan estetika, istilah *dimensi estetika* digunakan untuk menandai bahwa estetika suatu zaman tidak pernah berdiri sebagai satu aspek tunggal, apalagi sekadar persoalan bentuk visual atau rasa keindahan. Estetika merupakan konstruksi kultural yang terbentuk dari pertemuan berbagai lapisan kehidupan, mulai dari kosmologi, struktur sosial, teknologi, material, hingga pengalaman hidup masyarakat pendukungnya. Oleh karena itu, pembahasan estetika suatu zaman menuntut pendekatan multidimensional yang mampu menangkap kompleksitas relasi tersebut.

Dimensi estetika dapat dipahami sebagai bidang-bidang utama tempat estetika bekerja dan dimaknai. Setiap dimensi merepresentasikan cara tertentu di mana nilai keindahan, keselarasan, dan makna simbolik diwujudkan dalam praktik seni. Dengan membaca estetika melalui dimensi-dimensi ini, analisis tidak terjebak pada penilaian formal semata, tetapi mampu menyingkap sistem pengetahuan dan cara berpikir yang melatarbelakangi produksi seni pada periode tertentu.

Dalam konteks pembahasan estetika suatu zaman, dimensi estetika berfungsi sebagai alat analisis historis. Ia membantu menjawab pertanyaan mengapa bentuk seni tertentu muncul, mengapa material tertentu dipilih, dan mengapa strategi visual atau simbolik tertentu dianggap sahih dan bermakna pada masanya. Dengan kata lain, dimensi estetika memungkinkan kita membaca seni sebagai produk relasi antara manusia, alam, dan kosmos dalam konteks waktu tertentu, bukan sebagai objek yang berdiri terlepas dari sejarahnya.

Secara metodologis, penggunaan dimensi estetika juga penting untuk menghindari dua kecenderungan ekstrem dalam kajian seni masa lalu. Pertama, reduksionisme formalistik yang menilai seni hanya berdasarkan rupa dan teknik, tanpa mempertimbangkan konteks budaya dan spiritualnya. Kedua, determinisme ideologis yang melihat seni semata-mata sebagai cerminan doktrin agama atau kekuasaan, tanpa memberi ruang bagi kreativitas, negosiasi, dan adaptasi lokal. Pendekatan dimensional memungkinkan keseimbangan antara kedua kutub tersebut, dengan menempatkan seni sebagai praktik budaya yang aktif dan dinamis.

Dalam kajian estetika Bali Kuno, dimensi estetika menjadi sangat relevan karena seni tidak pernah hadir sebagai ranah otonom. Seni terjalin erat dengan ritus, lanskap,

sistem sosial, dan legitimasi kosmologis. Oleh karena itu, estetika Bali Kuno tidak dapat dirumuskan hanya melalui kategori keindahan visual, tetapi harus dibaca melalui dimensi material, teknik, proporsi, strategi dialog estetik, dan fungsi religiusnya. Setiap dimensi tersebut memperlihatkan bagaimana nilai estetis dibentuk melalui proses lokalisasi ajaran agama dan pengalaman hidup masyarakat Bali.

Dengan menempatkan dimensi estetika sebagai pengantar, pembahasan estetika suatu zaman tidak lagi bersifat deskriptif semata, tetapi analitis dan argumentatif. Dimensi estetika berfungsi sebagai jembatan antara teori estetika dan bukti empiris, antara konsep abstrak tentang keindahan dan wujud konkret seni yang dapat diamati. Melalui kerangka ini, estetika dipahami bukan sebagai kategori universal yang statis, melainkan sebagai sistem makna yang terus dibentuk oleh dinamika sejarah, budaya, dan lingkungan.

Pengantar ini menegaskan bahwa pembahasan dimensi estetika pada masa Udayana–Anak Wungsu bukan sekadar inventarisasi ciri-ciri seni Bali Kuno, melainkan upaya untuk merekonstruksi cara suatu peradaban memahami dan menghidupi keindahan. Dengan demikian, dimensi estetika menjadi pintu masuk yang esensial untuk memahami estetika sebagai ekspresi peradaban, sekaligus sebagai fondasi bagi perumusan estetika Bali Kuno yang menjadi kontribusi utama buku ini.

Pada jaman Bali kuno raja sebagai pemegang tampuk pimpinan mengadakan lokalisasi mengenai teks-teks agama yang berasal dari luar. Proses lokalisasi tersebut menggunakan pemahaman fakta yang berasal dari alam berpikir masyarakat atau sesuatu yang telah dialami langsung olehnya. Proses lokalisasi tersebut juga tersirat ke dalam pemilihan material, bentukan artefak dan penamaan.

1. Dari segi material

Raja pembangun Candi Gunung Kawi tidak mengikuti tata bangun candi di Jawa dengan menggunakan material batu andesit untuk membangun candi. Raja pembangun Candi menggunakan bahan sekitar lokasi yaitu batu padas dan tetap mempertahankan aspek lingkungan eksisting. Material baik Candi Gunung Kawi dan Arca di Pura Bukit Darma diambil dari daerah sekitarnya yang berada di garis sungai.

2. Dari segi teknik pembuatan

Candi Gunung Kawi mempunyai aspek kebaruan teknik membangun dengan

menggabungkan kemampuan *undagi aungan* (pembuat terowongan) dan *undagi batu* (pembuat rumah) dalam membangun candi tebing. *Undagi aungan* sebagai ahli melubangi tebing untuk saluran air, bersanding dengan *undagi batu* yang ahli membangun rumah dari batu bersusun. Perkawinan kedua ahli ini menyiratkan suatu keberanian dan pemikiran yang mendalam mengenai pengetahuan potensi alam dan kekriyaan penduduknya. Oleh karena itu Candi Gunung Kawi adalah satu-satunya candi tebing di Indonesia.

3. **Dari segi proporsi**

Proporsi masih menggunakan hitungan dari Shilpasastra sebagai bentuk kepatuhan terhadap teks Agama. Pada proses pembuatannya terjadi dialog antara seniman pembuat dan objek seninya. Tema religius dijadikan tema pokok pada pembuatan objek seni, namun dengan mengikuti prinsip estetika India. Keterbatasan alat dan karakteristik material batu padas, menyebabkan proses detailisasi dilakukan tidak secara penuh. Bentukan mendekati ke bentuk kaku-mengglobal bukan ke bentukan yang luwes, kecil dan rumit. Hal tersebut menampilkan bentukan yang geometris yang umum dan tegas.

4. **Dari segi strategi dialog estetik**

Tampilan tinggalan arkeologis menunjukkan hasil dialog antara seni lokal melalui tinggal budaya sebelumnya dan perwujudan bhatara lokal dengan seni dari daerah lain (*suniantara*) dari Jawa dan juga India. Idiom asing seperti nama tempat dan penamaan arca dilakukan untuk memberikan bobot kualitas lebih religius karena dekat dengan daerah dimana agama tersebut diturunkan. Semakin dekat dengan istilah asing seperti pemertahanan istilah waranasi, amarawati dan Nalanda menyiratkan bahwa daerah tersebut secara murni menerapkan ajaran Agama asal sesuai aslinya. Kedekatan dengan sumber menjadi penting untuk menguatkan keterhubungan dengan energi ilahi tempat agama tersebut diturunkan. Dialog estetika ditunjukkan dengan tampilan artefak yang tidak mirip dengan aslinya di India atau Jawa, yang menyiratkan terjadi dialog dalam praktik kesenian, yang berhubungan dengan alat dan kemampuan teknik ukir seniman lokal. Raja pada jaman tersebut masih menggunakan strategi agama dan trah/dinasti sebagai legitimasi kekuasannya. Mahendradatta ketika memerintah dengan suaminya membawa estetika Jawa kuno yang dikenalnya ke tanah Bali. Bali sendiri telah

berkembang bentukan kesenian yang tumbuh kembang dari periodisasi sejarahnya. Kesenian Jawa kuno sendiri merupakan hasil persilangan beragam mashab kesenian baik dari India maupun dari asia timur dan tenggara. Dialog tersebut melahirkan bentukan kesenian yang khas.

5. **Dari segi seni religius**

Seni pada jaman itu masih merupakan bagian dari komunikasi religius, yang digunakan sebagai panduan masyarakat dalam peri kehidupannya. Kesenian Bali pada jaman sebelumnya yang bersifat dinamisme dan animisme dengan menekankan pada penubuhan pesan roh ke dunia nyata. Pada jaman pemerintaha Jaman Udayana sampai Anak Wungsu, corak kesenian digunakan sebagai pesan teks agama. Keberadaan arca dan candi tebing digunakan sebagai media belajar masyarakat pada kehidupan yang beragama. Pada jaman tersebut produk seni tidak merupakan benda mati, namun telah menjadi hidup, menjadi monumen hidup (*living monument*) melalui kesatuannya dengan alam sekitar. Pemahaman tersebut juga didukung oleh penempatan arca dan candi yang berdekatan dengan sungai, yang kala itu posisi sungai adalah urat nadi dari kehidupan masyarakat. Oleh karena itu, seluruh artefak kesenian ditempatkan di aliran sungai atau sumber air, sehingga masyarakat umum secara tidak langsung mengingat nilai keagamaan dalam aktivitas kesehariannya.

J. Fungsi dan Makna

Dalam kajian estetika historis, pengungkapan fungsi dan makna seni merupakan langkah metodologis yang esensial. Estetika suatu zaman tidak dapat dipahami hanya melalui analisis bentuk, gaya, atau teknik visual, karena keindahan selalu beroperasi dalam relasi sosial, religius, dan kultural tertentu. Fungsi dan makna mengungkap untuk apa seni dihadirkan, bagaimana seni digunakan, dan nilai apa yang diinternalisasikan melalui kehadirannya.

Dengan menelaah fungsi dan makna, seni tidak diposisikan sebagai artefak pasif, melainkan sebagai medium aktif yang bekerja dalam kehidupan masyarakat. Pendekatan ini memungkinkan pembacaan estetika sebagai sistem hidup yang terintegrasi dengan praktik ritual, transmisi pengetahuan, dan pembentukan kesadaran kolektif. Dalam konteks masyarakat yang tingkat literasinya terbatas dan tradisi lisan

masih dominan, seni justru memegang peran sentral sebagai sarana komunikasi nilai dan kosmologi.

Oleh karena itu, pengungkapan fungsi dan makna seni pada masa Udayana hingga Anak Wungsu menjadi krusial untuk memahami estetika Bali Kuno. Estetika pada periode ini tidak bertumpu pada otonomi visual, tetapi pada kemampuan seni menjalankan fungsi religius, pedagogis, dan kontemplatif secara simultan. Dari sinilah dapat dipahami bahwa seni Bali Kuno merupakan inti dari sistem peradaban, bukan sekadar ekspresi artistik tambahan.

Seni rupa pada masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu menjalankan fungsi yang berlapis dan saling terkait. Fungsi-fungsi ini tidak berdiri sendiri, melainkan membentuk jaringan makna yang memungkinkan seni bekerja sebagai medium religius, sosial, dan kultural. Melalui fungsi dan maknanya, seni rupa Bali Kuno mengartikulasikan estetika sebagai pengalaman hidup yang menyatu dengan kehidupan masyarakat.

1. Fungsi dan Makna Representatif Simbolik

Fungsi utama seni rupa pada periode ini adalah sebagai representasi simbolik nilai-nilai agama. Arca, candi tebing, dan elemen visual lainnya berfungsi menghadirkan ajaran Hindu-Buddha dalam bentuk yang dapat ditangkap secara inderawi oleh masyarakat. Representasi ini tidak bersifat dekoratif, melainkan normatif. Seni mengikuti panduan teks agama dan tradisi kekriyaan yang berkembang, sehingga simbol, atribut, dan proporsi memiliki makna kosmologis yang spesifik. Melalui representasi simbolik ini, seni berperan menggugah rasa dan kesadaran religius masyarakat. Kehadiran artefak seni di ruang publik dan ruang ritual memastikan bahwa nilai agama senantiasa hadir dalam kehidupan sehari-hari. Dengan demikian, estetika bekerja sebagai pengingat kolektif yang terus-menerus, bukan sebagai pengalaman sesaat.

2. Fungsi dan Makna Translatif-Naratif

Selain fungsi representatif, seni rupa juga menjalankan fungsi translatif-naratif, yakni menerjemahkan teks dan energi ilahi ke dalam bahasa visual dan spasial yang dapat dipahami oleh masyarakat lokal. Pada masa ini, praktik keagamaan banyak berlangsung melalui tradisi lisan dan penerjemahan teks ke bahasa lokal. Tidak semua lapisan masyarakat memiliki akses langsung terhadap teks tertulis atau kemampuan membacanya. Dalam kondisi tersebut, seni menjadi medium komunikasi yang efektif. Seni rupa berfungsi sebagai jembatan antara ajaran agama yang berasal dari luar

dengan pengalaman hidup masyarakat Bali. Proses ini bersifat dialogis. Teks agama dan simbol asing tidak diterapkan secara literal, tetapi ditafsirkan melalui kemampuan teknis lokal, material setempat, dan lanskap Bali. Dengan demikian, seni menjadi ruang negosiasi budaya yang memungkinkan ajaran agama diinternalisasi tanpa kehilangan keterhubungan dengan realitas sosial masyarakat agraris.

3. Fungsi dan Makna Kontemplatif

Fungsi lain yang tidak kalah penting adalah fungsi kontemplatif. Seni rupa dijadikan objek fokus dalam praktik kontemplasi religius, baik secara individual maupun komunal. Artefak seni berperan sebagai abstraksi simbolik yang memungkinkan masyarakat mengarahkan pikiran dan kesadarannya kepada Sang Ilahi. Dalam konteks ini, hubungan antara subjek dan objek seni tidak bersifat representasional semata, tetapi partisipatif. Penentuan ukuran, proporsi, dan orientasi karya seni mengikuti panduan teks agama karena seni dipahami sebagai sarana untuk menyelaraskan batin manusia dengan tatanan kosmik. Kontemplasi melalui seni menjadi bagian dari praktik religius itu sendiri. Dengan kata lain, estetika tidak berhenti pada pengalaman visual, tetapi berlanjut sebagai laku spiritual yang menghubungkan manusia dengan dimensi transenden.

4. Variasi Fungsi dalam Tradisi Buddhis dan Siwaisme

Dalam seni rupa bercorak Buddhis pada masa Udayana hingga Anak Wungsu, terlihat kecenderungan kuat menuju abstraksi visual. Artefak seni cenderung geometris, minimalis, dan berorientasi pada fungsi kontemplatif. Hal ini tampak jelas pada tinggalan Candi Tebing Gunung Kawi dan kompleks ceruk pertapaan di sekitarnya. Meskipun dibuat dengan teknik melubangi tebing, interior ceruk tetap menampilkan elemen konstruksi yang menyerupai arsitektur kayu, seperti kuda-kuda atap. Fenomena ini menunjukkan proses lokalisasi yang mendalam, di mana tema asing diterjemahkan melalui ingatan teknologis dan estetik lokal. Sebaliknya, seni rupa bercorak Siwaisme, termasuk Shaktiisme dan arca dewa-dewa lainnya, menampilkan kepatuhan yang lebih ketat terhadap teks agama yang dipengaruhi oleh tradisi Jawa Kuno. Kekakuan bentuk, atribut arca, dan struktur ikonografi menunjukkan orientasi representatif yang kuat. Namun, sekalipun patuh pada norma visual religius, improvisasi tetap terjadi melalui penggunaan material batu padas yang berbeda secara radikal dari medium di Jawa. Hal

ini menegaskan bahwa kepatuhan terhadap teks tidak menghapus kreativitas lokal, melainkan membingkainya.

Pemaparan fungsi dan makna seni rupa pada masa Udayana dan Anak Wungsu mengarah pada pemahaman bahwa seni Bali Kuno mulai menampilkan keberanian dalam menegaskan karakter lokal. Meskipun berada di bawah bayang-bayang hegemoni estetika India dan Jawa Kuno, seni Bali tidak sekadar meniru. Prinsip kesenian tampak mengalah secara simbolik, namun pada tingkat praktik dan material justru memperlihatkan otonomi yang kuat. Dengan demikian, fungsi dan makna seni rupa Bali Kuno menegaskan bahwa estetika pada periode ini bekerja sebagai sistem integratif. Seni tidak hanya merepresentasikan agama, tetapi menerjemahkan, mengajarkan, dan menghidupkannya dalam lanskap dan kehidupan sosial. Inilah yang menjadikan seni Bali Kuno bukan sekadar artefak sejarah, melainkan fondasi kultural yang menandai suatu zaman melalui karakter estetik yang khas dan berkelanjutan.

PELESTARIAN DAN CAGAR BUDAYA

A. Refleksi atas Seni dan Peradaban Bali Kuno

Kesenian pada masa pemerintahan Raja Udayana hingga Anak Wungsu (sekitar 989–1077 M) memperlihatkan kematangan peradaban Bali Kuno yang tumbuh bukan hanya melalui kekuasaan politik, tetapi melalui budaya yang bekerja halus di keseharian. Seni pada periode ini dapat dipahami sebagai cara masyarakat “membaca” dunia: alam, kehidupan sosial, dan keyakinan spiritual dipertemukan dalam bentuk-bentuk yang indah sekaligus bermakna. Keindahan bukan sekadar hasil keterampilan, melainkan tanda dari keteraturan hidup yang ingin dijaga bersama.

Berbagai prasasti dan tinggalan arkeologis menunjukkan bahwa seni hadir di pusat kehidupan, mengiringi ritual keagamaan, peristiwa kenegaraan, hingga ruang pergaulan masyarakat. Seni pertunjukan dan seni rupa berfungsi sebagai pengikat: ia merawat hubungan manusia dengan yang sakral, menyatukan komunitas melalui pengalaman bersama, sekaligus menyimpan ingatan kolektif tentang nilai dan norma. Karena itu, karya-karya seni dari masa ini tidak tepat dipandang sebagai “hiasan” sejarah, melainkan sebagai bagian dari cara hidup dan cara berpikir.

Kehidupan kesenian berkembang dalam spektrum yang luas. Ada seni yang hidup di ranah rakyat, ada seni yang dekat dengan istana, dan ada seni yang bersifat sakral. Namun batasnya tidak selalu kaku. Dalam banyak kesempatan, ruang-ruang itu saling berjumpa: pertunjukan istana dapat disaksikan masyarakat, sementara kesenian rakyat tetap mungkin hadir dalam perhatian elite. Kelenturan ini memperlihatkan bahwa seni, pada dasarnya, menjadi bahasa bersama yang dapat menyeberangi lapisan sosial, meski tetap menyimpan ragam gaya, tata nilai, dan fungsi yang berbeda.

Landasan estetik pada masa Udayana hingga Anak Wungsu juga memperlihatkan dialog panjang antara pengaruh luar dan daya cipta lokal. Unsur India dan Jawa Kuno hadir melalui agama, sastra, dan ikonografi, tetapi tidak berhenti sebagai tiruan. Ia mengalami proses pelokalan yang kreatif, menyesuaikan alam Bali, ketersediaan material, tradisi keterampilan, serta rasa artistik setempat. Dari proses

inilah lahir karakter Bali Kuno yang khas: terbuka pada perjumpaan budaya, namun tetap berakar pada identitasnya sendiri.

Lebih jauh, kesenian juga berperan strategis sebagai medium legitimasi dan pendidikan nilai. Melalui pertunjukan, masyarakat belajar tentang etika, kepemimpinan, kebajikan, dan kisah-kisah yang membentuk horizon moral bersama. Melalui relief, arca, dan bangunan suci, ruang menjadi “teks” yang dapat dibaca: ia mengarahkan ingatan, memperkuat orientasi spiritual, dan membingkai pengalaman kolektif. Dengan demikian, seni pada masa ini bekerja sekaligus sebagai ekspresi, pedoman, dan warisan.

Pada akhirnya, warisan kesenian masa Udayana hingga Anak Wungsu memperlihatkan cara peradaban membangun martabatnya melalui seni. Ia berbicara kepada masa kini bukan hanya karena usianya yang tua, tetapi karena kemampuannya menunjukkan satu pelajaran penting: sebuah kebudayaan dapat tumbuh kuat ketika keindahan dipahami sebagai bagian dari tanggung jawab hidup, bukan sekadar tontonan, dan ketika seni diletakkan sebagai sarana merawat hubungan manusia dengan komunitas, alam, dan yang disucikan.

B. Cagar Budaya dan Pengembangan ke Masa Kini

Warisan kesenian masa pemerintahan Raja Udayana hingga Anak Wungsu bukan sekadar peninggalan historis, melainkan fondasi kebudayaan yang terus hidup dan relevan hingga kini. Dalam konteks modern, warisan tersebut memiliki makna strategis sebagai bagian dari cagar budaya yang menyimpan nilai sejarah, estetika, spiritualitas, serta kebijaksanaan peradaban. Cagar budaya dipahami tidak hanya sebagai objek pelestarian fisik semata, tetapi juga sebagai wadah pemaknaan, inspirasi identitas, dan pembelajaran lintas generasi yang memperkaya kehidupan kebudayaan bangsa.

Di tingkat nasional, pelestarian cagar budaya diatur secara jelas melalui Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 11 Tahun 2010 tentang Cagar Budaya. Undang-undang ini mendefinisikan cagar budaya sebagai warisan budaya bersifat kebendaan berupa benda, bangunan, struktur, situs, dan kawasan yang perlu dilestarikan karena memiliki nilai penting bagi sejarah, pendidikan, ilmu pengetahuan, agama, dan budaya masyarakat. Undang-undang ini juga menegaskan bahwa pelestarian cagar budaya merupakan tanggung jawab bersama negara dan

masyarakat, termasuk pengaturan perlindungan, pengembangan, dan pemanfaatannya secara berkelanjutan.

Pengaturan tersebut didukung pula oleh instrumen lain seperti Undang-Undang Nomor 5 Tahun 2017 tentang Pemajuan Kebudayaan, yang memberikan dasar hukum bagi upaya meningkatkan ketahanan budaya, memperkaya keberagaman, dan memperteguh jati diri bangsa melalui kegiatan pelestarian, pendidikan budaya, dan promosi nilai-nilai tradisi. Pada tingkat operasional, Peraturan Pemerintah Nomor 1 Tahun 2022 mengatur pelindungan objek yang diduga cagar budaya, sekaligus mekanisme pendaftaran, pendanaan, dan pengawasan pelestarian, yang memperkuat kerangka hukum pelaksanaannya.

Selain hukum nasional, pelestarian warisan budaya juga memiliki basis internasional. UNESCO, melalui konvensi yang relevan seperti Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003) dan instrumen lainnya, mendorong negara-negara anggota termasuk Indonesia untuk mengidentifikasi, melindungi, mempromosikan, dan merevitalisasi warisan budaya takbenda dan benda yang menjadi bagian dari identitas masyarakat dunia. Konvensi-konvensi ini menegaskan bahwa budaya adalah warisan umat manusia dan perlu dilindungi melalui kerja sama internasional serta partisipasi komunitas lokal.

Dalam era globalisasi, pelestarian warisan budaya menghadapi tantangan signifikan. Komersialisasi tradisi, perubahan gaya hidup, serta tekanan modernisasi dapat mengaburkan makna asli dari tradisi dan kesenian lokal, menggeser fungsi ritual menjadi atraksi semata. Namun tantangan ini juga membuka peluang baru. Pendidikan berbasis budaya, pariwisata yang menghormati nilai-nilai lokal, serta pemberdayaan komunitas menjadi ruang strategis untuk memastikan bahwa warisan budaya tidak hanya dilindungi secara materi, tetapi juga terus hidup sebagai sumber kreativitas dan pengetahuan.

Kesenian Bali Kuno, dengan prinsip estetika dan kosmologi yang terkandung di dalamnya, dapat menjadi sumber gagasan penting bagi pengembangan seni kontemporer, desain, arsitektur, dan ekspresi kebudayaan masa kini tanpa kehilangan akarnya. Melalui pendekatan yang kritis, kreatif, dan berkelanjutan, pelestarian cagar budaya bukan saja menjaga artefak dan situs, tetapi juga memperkuat identitas kolektif, memperkaya dialog antarbudaya, serta membimbing masyarakat dalam menghadapi

dinamika zaman, sehingga warisan Bali Kuno terus hidup sebagai kekuatan peradaban yang relevan dan inspiratif.

C. Rekomendasi Strategis Pelestarian dan Pengembangan

Rekomendasi strategis dalam pelestarian dan pengembangan cagar budaya Bali Kuno tidak dapat dirumuskan secara terpisah dari pemahaman atas estetika, fungsi, dan makna seni pada masanya. Pelestarian yang hanya berfokus pada aspek material dan visual berisiko mereduksi warisan budaya menjadi objek statis, terlepas dari sistem pengetahuan dan praktik hidup yang melahirkannya. Oleh karena itu, setiap strategi pelestarian perlu berangkat dari pembacaan mendalam terhadap cara seni bekerja dalam peradaban Bali Kuno, yakni sebagai laku kosmologis, medium sosial, dan sarana pendidikan nilai.

Pembacaan estetika seni Bali Kuno pada masa Udayana–Anak Wungsu menunjukkan bahwa seni tidak pernah hadir sebagai entitas otonom. Ia selalu terhubung dengan lanskap, ritus, struktur sosial, dan etika hidup masyarakat. Konsekuensinya, pelestarian cagar budaya tidak cukup dipahami sebagai upaya menjaga keutuhan bentuk fisik atau mencegah kerusakan artefak. Pelestarian harus dimaknai sebagai proses menjaga relasi-relasi kultural yang memungkinkan seni terus hidup dan bermakna dalam konteks yang berubah.

Dalam konteks Bali, tantangan pelestarian semakin kompleks karena tekanan modernisasi, pariwisata massal, dan komodifikasi budaya. Tanpa kerangka konseptual yang kuat, pelestarian berisiko berubah menjadi proses estetisasi permukaan, di mana simbol dan bentuk tradisi dipertahankan, tetapi makna dan fungsinya terlepas dari kehidupan masyarakat. Oleh karena itu, rekomendasi strategis yang diajukan di sini tidak bertujuan mengembalikan seni Bali Kuno ke kondisi masa lalu secara romantik, melainkan menjaga kesinambungan nilai melalui adaptasi yang sadar dan bertanggung jawab.

Rekomendasi ini juga disusun dengan kesadaran bahwa pelestarian dan pengembangan bukanlah dua kutub yang saling meniadakan. Dalam tradisi Bali Kuno sendiri, keberlanjutan budaya dibangun melalui proses lokalasi, negosiasi, dan transformasi yang berkelanjutan. Dengan demikian, pengembangan seni dan budaya masa kini dapat dipahami sebagai kelanjutan dari logika budaya lama, selama ia

berakar pada prinsip keselarasan kosmologis, etika komunal, dan penghormatan terhadap alam.

Atas dasar pemahaman tersebut, strategi pelestarian dan pengembangan cagar budaya Bali Kuno perlu dirumuskan secara lintas disiplin dan lintas sektor, melibatkan negara, komunitas, lembaga pendidikan, serta praktisi seni dan desain. Rekomendasi yang disajikan dalam subbab ini bertujuan untuk menjembatani warisan estetika Bali Kuno dengan kebutuhan masa kini, sekaligus memastikan bahwa cagar budaya tidak hanya bertahan sebagai peninggalan sejarah, tetapi terus berfungsi sebagai sumber pengetahuan, inspirasi, dan identitas kultural yang hidup.

1. Pelestarian Berbasis Nilai dan Konteks

Pelestarian cagar budaya Bali Kuno menuntut pendekatan yang melampaui perlindungan fisik semata. Fakta lapangan menunjukkan bahwa banyak tinggalan seni dan arsitektur dari masa Udayana hingga Anak Wungsu berada di ruang terbuka, menyatu dengan lanskap alam, dan sejak awal dirancang untuk berinteraksi dengan lingkungan. Kondisi ini menjadikan artefak tersebut sebagai *living monument*, yakni monumen yang tidak terpisah dari siklus alam dan praktik sosial, tetapi justru hidup di dalamnya.

Situs seperti Candi Tebing Gunung Kawi dan ceruk-ceruk pertapaan di sepanjang lembah sungai merupakan contoh nyata dari artefak yang sejak awal diletakkan *in situ*. Keberadaannya di tebing batu padas, dekat aliran air, dan terbuka terhadap hujan, angin, kelembapan, serta pertumbuhan mikroorganisme bukanlah kecelakaan historis. Penempatan ini berkaitan langsung dengan kosmologi air, praktik ritual, dan pemahaman lanskap sebagai bagian dari tatanan sakral. Dengan demikian, paparan terhadap cuaca dan proses alam merupakan bagian inheren dari konsep keberadaan monumen itu sendiri.

Namun, kondisi *in situ* ini juga membawa konsekuensi konservasi yang serius. Batu padas yang relatif lunak mengalami pelapukan akibat erosi air hujan, rembesan air tanah, perubahan suhu, serta proses kimia yang bersifat korosif. Detail pahatan secara bertahap aus, permukaan menjadi rapuh, dan dalam beberapa kasus terjadi kehilangan volume material. Fakta ini sering kali mendorong pendekatan pelestarian yang berorientasi pada “pengamanan bentuk”, misalnya dengan penutupan fisik berlebihan atau pembatasan akses yang kaku.

Pendekatan semacam itu perlu ditinjau secara kritis. Perlindungan fisik yang mengabaikan konteks kosmologis dan sosial berisiko mengubah monumen hidup menjadi objek mati. Dalam tradisi Bali Kuno, nilai estetika dan religius tidak terletak semata pada keutuhan material, tetapi pada keberlanjutan relasi antara artefak, alam, dan praktik ritual. Oleh karena itu, pelestarian berbasis nilai menuntut keseimbangan antara upaya memperlambat kerusakan material dan menjaga keterbukaan monumen terhadap fungsi kulturalnya.

Pelestarian berbasis konteks juga berarti memahami bahwa degradasi material tidak selalu identik dengan hilangnya makna. Jejak pelapukan, perubahan warna, dan ausnya permukaan dapat dibaca sebagai bagian dari perjalanan waktu dan penggunaan ritus yang berulang. Dalam kerangka ini, konservasi tidak bertujuan mengembalikan artefak ke kondisi “baru”, melainkan menjaga kelayakan struktural, keterbacaan simbolik, dan keberlanjutan fungsi.

Implikasinya, strategi pelestarian perlu bersifat adaptif dan berbasis pengetahuan lintas disiplin. Pendekatan konservasi harus melibatkan kajian geologi material, iklim mikro, hidrologi lanskap, serta pemahaman antropologis tentang praktik ritual setempat. Intervensi fisik sebaiknya bersifat minimal dan reversibel, disertai pengelolaan lanskap yang mempertahankan alur air, vegetasi penyangga, dan pola akses tradisional.

Dengan menempatkan nilai kosmologis, ritual, dan sosial sebagai dasar, pelestarian cagar budaya Bali Kuno dapat menghindari reduksi artefak menjadi sekadar objek wisata atau monumen statis. Sebaliknya, ia diperlakukan sebagai entitas hidup yang terus berinteraksi dengan alam dan masyarakat. Pendekatan ini tidak hanya lebih setia pada logika estetik Bali Kuno, tetapi juga lebih berkelanjutan dalam menghadapi kenyataan lapangan bahwa artefak-artefak tersebut akan selalu berada dalam proses perubahan.

2. Integrasi ke dalam Pendidikan Seni dan Desain

Integrasi estetika Bali Kuno ke dalam pendidikan seni dan desain perlu dilakukan secara kritis, sistematis, dan terukur, agar tidak berhenti pada pengenalan visual atau romantisasi tradisi. Tantangan utama dalam pendidikan seni dan desain kontemporer adalah kecenderungan menjadikan warisan budaya sebagai sumber bentuk siap pakai, sementara prinsip epistemologis yang melandasinya jarang disentuh. Oleh karena itu,

integrasi yang dimaksud di sini bukanlah reproduksi gaya, melainkan transfer cara berpikir dan cara merancang.

Secara konseptual, estetika Bali Kuno menawarkan seperangkat prinsip yang relevan untuk pendidikan desain masa kini, antara lain keselarasan kosmologis, kesadaran lanskap, etika material, dan seni sebagai praktik sosial. Prinsip-prinsip ini dapat diterjemahkan ke dalam kurikulum melalui beberapa langkah konkret berikut.

a. Penguatan Materi Teoretis Berbasis Epistemologi Lokal

Pada level dasar, kurikulum perlu memasukkan estetika Bali Kuno sebagai bagian dari kajian teori seni dan desain, bukan hanya sebagai subbab sejarah. Materi tidak difokuskan pada kronologi atau klasifikasi artefak semata, tetapi pada pembacaan estetika sebagai sistem pengetahuan. Konten yang dapat dikembangkan meliputi:

- konsep keselarasan kosmos, manusia, dan alam sebagai dasar perancangan
- pemahaman seni sebagai laku etis dan sosial, bukan ekspresi individual semata
- pembacaan lanskap dan ruang sebagai “teks budaya”

Pendekatan ini memungkinkan mahasiswa memahami bahwa estetika adalah kerangka berpikir, bukan sekadar selera visual.

b. Modul Studio Berbasis Prinsip, Bukan Bentuk

Pada level praktik studio, integrasi dilakukan melalui perancangan modul yang menekankan prinsip, bukan peniruan bentuk tradisional. Misalnya, alih-alih meminta mahasiswa merancang bangunan atau produk dengan “gaya Bali”, tugas studio diarahkan pada:

- eksplorasi relasi ruang dan lanskap berbasis konteks alam setempat
- eksperimen material lokal dengan mempertimbangkan sifat ekologis dan teknisnya
- perancangan yang mempertimbangkan ritme penggunaan, pengalaman tubuh, dan praktik sosial

Dengan pendekatan ini, estetika Bali Kuno berfungsi sebagai kerangka konseptual yang membimbing proses desain, bukan sebagai katalog ornamen.

c. Integrasi Studi Lapangan dan Pembacaan Situs

Langkah praktis lain yang krusial adalah integrasi studi lapangan ke situs-situs cagar budaya sebagai bagian dari pembelajaran. Kunjungan tidak berhenti pada observasi visual, tetapi dilengkapi dengan:

- pemetaan relasi antara artefak, lanskap, dan aktivitas manusia
- pembacaan kondisi material dan dampak lingkungan
- refleksi terhadap fungsi ruang dalam konteks ritual dan sosial

Dari sini, mahasiswa belajar membaca desain sebagai hasil negosiasi antara nilai, alam, dan keterbatasan teknis.

d. Pengembangan Metode Analisis dan Dokumentasi

Kurikulum juga dapat mengintegrasikan pelatihan metode analisis dan dokumentasi berbasis estetika Bali Kuno, seperti:

- analisis proporsi dan orientasi ruang
- dokumentasi relasi artefak dengan alur air, cahaya, dan topografi
- refleksi naratif atas pengalaman ruang dan ritus

Metode ini memperkaya kemampuan mahasiswa dalam memahami desain sebagai proses multidimensional, bukan sekadar objek akhir.

e. Penilaian Berbasis Proses dan Etika

Untuk menjaga konsistensi integrasi, sistem evaluasi pembelajaran perlu menilai tidak hanya hasil visual, tetapi juga proses dan pertimbangan etis. Kriteria penilaian dapat mencakup:

- ketepatan membaca konteks dan lanskap
- kejelasan relasi antara konsep, material, dan fungsi
- kesadaran terhadap dampak sosial dan ekologis desain

Estetika Bali Kuno berkontribusi langsung pada pembentukan etos perancang yang bertanggung jawab. Melalui langkah-langkah ini, integrasi estetika Bali Kuno ke dalam pendidikan seni dan desain tidak berhenti pada pengayaan materi lokal, tetapi membentuk epistemologi desain alternatif yang relevan dengan tantangan kontemporer. Warisan Bali Kuno berfungsi sebagai sumber cara berpikir yang menempatkan desain dalam relasi etis dengan manusia, alam, dan budaya, sehingga pendidikan seni dan desain tidak hanya menghasilkan karya yang menarik secara visual, tetapi juga berakar secara kultural dan berkelanjutan.

3. Pengembangan Seni dan Desain Kontemporer Berakar Tradisi

Pengembangan seni dan desain kontemporer yang berakar pada estetika Bali Kuno perlu diarahkan secara sadar agar tidak terjebak pada reproduksi simbol atau gaya

permukaan. Tantangan utama dalam konteks industri kreatif saat ini adalah kecenderungan menjadikan tradisi sebagai komoditas visual yang mudah dikenali, tetapi terlepas dari nilai epistemologis dan etika yang melahirkannya. Oleh karena itu, pengembangan yang dimaksud di sini menempatkan estetika Bali Kuno sebagai sumber prinsip dan logika perancangan, bukan sebagai katalog motif.

Estetika Bali Kuno menawarkan seperangkat prinsip yang sangat relevan bagi industri kreatif masa kini, khususnya dalam menghadapi isu keberlanjutan, identitas lokal, dan tanggung jawab sosial. Prinsip integrasi lanskap, kesadaran material, dan fungsi sosial seni dapat ditransformasikan menjadi strategi pengembangan industri yang berdampak secara kultural, ekologis, dan ekonomi.

a. Industri Desain Berbasis Lanskap dan Konteks Lokal

Prinsip integrasi lanskap dalam estetika Bali Kuno dapat diterjemahkan ke dalam pengembangan industri desain arsitektur, interior, dan tata ruang yang sensitif terhadap konteks. Industri ini tidak berorientasi pada bentuk ikonik universal, melainkan pada desain yang tumbuh dari kondisi tapak, iklim, topografi, dan budaya setempat. Pendekatan ini relevan bagi pengembangan hunian, fasilitas publik, dan destinasi pariwisata yang berkelanjutan. Dalam konteks ini, estetika Bali Kuno berkontribusi pada industri desain yang tidak mengejar spektakularitas visual, tetapi kualitas pengalaman ruang. Dampaknya bukan hanya pada nilai ekonomi proyek, tetapi pada peningkatan kualitas hidup, keberlanjutan lingkungan, dan penguatan identitas lokal.

b. Industri Material dan Kriya Berbasis Pengetahuan Lokal

Kesadaran material yang kuat dalam seni Bali Kuno membuka peluang pengembangan industri kriya dan material yang berakar pada sumber daya lokal. Industri ini tidak sekadar memproduksi kerajinan tradisional, tetapi mengembangkan material, teknik, dan produk kontemporer yang berkelanjutan. Batu, kayu, tanah, serat alam, dan material lokal lainnya dapat dieksplorasi kembali melalui riset desain dan teknologi tepat guna. Pendekatan ini mendorong industri kreatif yang berbasis pengetahuan, bukan eksplorasi. Nilai tambah tidak hanya dihasilkan dari bentuk akhir produk, tetapi dari proses, cerita material, dan etika produksinya. Dengan demikian, industri kriya dan material berakar tradisi mampu menciptakan dampak ekonomi sekaligus menjaga keberlanjutan ekologis dan sosial.

c. Industri Seni Pertunjukan dan Pengalaman Budaya

Fungsi sosial dan ritual seni Bali Kuno dapat menjadi landasan bagi pengembangan industri seni pertunjukan dan pengalaman budaya yang beretika. Alih-alih mengemas seni sebagai atraksi singkat, pendekatan ini menempatkan seni sebagai pengalaman yang melibatkan pemahaman konteks, partisipasi, dan refleksi. Industri ini dapat berkembang dalam bentuk program residensi seni, festival berbasis komunitas, dan ruang pertunjukan yang mengedepankan kualitas pengalaman, bukan kuantitas tontonan. Dampaknya tidak hanya pada ekonomi kreatif, tetapi juga pada transfer pengetahuan, regenerasi seniman, dan penguatan komunitas lokal.

d. Industri Desain Sosial dan Inovasi Berbasis Komunitas

Prinsip seni sebagai praktik sosial dalam estetika Bali Kuno relevan bagi pengembangan industri desain sosial. Desain diposisikan sebagai alat untuk memecahkan persoalan komunitas, seperti ruang bersama, keberlanjutan lingkungan, dan penguatan ekonomi lokal. Industri ini bergerak di persimpangan antara desain, antropologi, dan pembangunan sosial. Dengan pendekatan ini, desain tidak lagi dipahami sebagai produk eksklusif, tetapi sebagai proses kolaboratif yang melibatkan masyarakat sebagai subjek. Dampak yang dihasilkan bersifat jangka panjang, karena desain berfungsi sebagai katalis perubahan sosial yang berakar pada nilai lokal.

e. Ekosistem Industri Kreatif Berbasis Nilai

Pengembangan seni dan desain kontemporer berakar tradisi pada akhirnya menuntut pembentukan ekosistem industri kreatif yang berbasis nilai. Ekosistem ini melibatkan perancang, perajin, akademisi, komunitas, dan pembuat kebijakan dalam relasi yang saling menguatkan. Estetika Bali Kuno menyediakan kerangka nilai yang memastikan bahwa pertumbuhan industri tidak mengorbankan identitas dan keberlanjutan.

Dengan menempatkan estetika Bali Kuno sebagai landasan, industri kreatif tidak hanya menghasilkan produk dan layanan, tetapi juga membangun narasi budaya yang bermakna. Dampak yang dihasilkan melampaui keuntungan ekonomi, mencakup penguatan jati diri, keberlanjutan lingkungan, dan pewarisan pengetahuan lintas generasi. Melalui arah pengembangan ini, seni dan desain kontemporer berakar tradisi tidak menjadi nostalgia masa lalu, melainkan strategi masa depan. Estetika Bali Kuno berfungsi sebagai sumber daya intelektual dan etis yang memungkinkan industri kreatif

berkembang secara bertanggung jawab, relevan, dan berdampak nyata bagi masyarakat.

4. Pelibatan Komunitas sebagai Subjek Pelestarian

Pelestarian cagar budaya Bali Kuno tidak dapat berjalan efektif apabila masyarakat hanya ditempatkan sebagai objek atau penerima kebijakan. Pengalaman di berbagai situs menunjukkan bahwa pendekatan yang bersifat top-down dan administratif cenderung menghasilkan pelestarian yang kaku, terlepas dari kehidupan kultural yang justru menjadi sumber makna warisan tersebut. Oleh karena itu, pelestarian yang berkelanjutan harus menempatkan komunitas sebagai subjek utama, yakni pelaku yang memiliki pengetahuan, pengalaman, dan keterikatan langsung dengan cagar budaya.

Dalam konteks Bali, pengetahuan lokal tidak hanya tersimpan dalam teks atau arsip formal, tetapi hidup dalam praktik ritual, sistem adat, dan ingatan kolektif masyarakat. Praktik persembahyang, perawatan tempat suci, hingga tata cara penggunaan ruang merupakan bentuk pelestarian yang berlangsung secara turun-temurun. Pengetahuan ini bersifat situasional dan kontekstual, sering kali tidak terdokumentasi secara tertulis, tetapi sangat menentukan keberlanjutan makna situs dan artefak.

Pelibatan komunitas sebagai subjek berarti mengakui bahwa pelestarian bukan sekadar persoalan teknis konservasi, melainkan proses sosial dan kultural. Masyarakat memiliki pemahaman intuitif mengenai waktu ritual, batas-batas sakral, serta etika penggunaan ruang yang tidak selalu tertangkap oleh pendekatan teknokratis. Ketika pengetahuan ini diabaikan, pelestarian berisiko mengganggu keseimbangan antara fungsi religius dan perlindungan fisik, bahkan dapat memicu resistensi sosial.

Secara praktis, pelibatan komunitas dapat dilakukan melalui beberapa mekanisme. Pertama, integrasi masyarakat dalam proses perencanaan dan pengambilan keputusan pelestarian. Komunitas tidak hanya dimintai persetujuan, tetapi dilibatkan sejak tahap identifikasi nilai, perumusan prioritas, hingga evaluasi kebijakan. Kedua, pengakuan terhadap praktik ritual sebagai bagian dari sistem pelestarian. Aktivitas keagamaan dan adat tidak dipandang sebagai ancaman bagi konservasi, melainkan sebagai elemen yang menjaga situs tetap hidup dan bermakna.

Ketiga, pemberdayaan komunitas melalui pendidikan dan transfer pengetahuan lintas generasi. Program pelestarian perlu membuka ruang bagi generasi muda untuk memahami nilai estetika, kosmologi, dan sejarah situs, sehingga warisan budaya tidak terputus. Keempat, penciptaan skema ekonomi budaya yang adil. Ketika masyarakat memperoleh manfaat langsung dari pelestarian, baik melalui kegiatan edukasi, pariwisata beretika, maupun industri kreatif berbasis lokal, komitmen terhadap keberlanjutan menjadi lebih kuat.

Dengan menempatkan komunitas sebagai subjek, pelestarian tidak lagi dipahami sebagai kewajiban administratif, tetapi sebagai praktik kultural yang dijalankan bersama. Pendekatan ini sejalan dengan logika estetika Bali Kuno, di mana seni dan ruang sakral hidup melalui partisipasi kolektif, bukan melalui pembekuan bentuk. Tanpa keterlibatan masyarakat, pelestarian berisiko kehilangan ruhnya dan berubah menjadi pengelolaan benda mati. Sebaliknya, dengan pelibatan komunitas yang bermakna, cagar budaya dapat terus hidup sebagai sumber identitas, pengetahuan, dan kebanggaan bersama.

5. Pariwisata Budaya yang Beretika

Pariwisata budaya memiliki posisi yang ambivalen dalam konteks pelestarian cagar budaya Bali Kuno. Di satu sisi, pariwisata membuka peluang ekonomi dan memperluas apresiasi publik terhadap warisan budaya. Di sisi lain, tanpa kerangka etis yang jelas, pariwisata berpotensi mereduksi seni dan situs suci menjadi komoditas visual yang terlepas dari nilai kosmologis dan spiritualnya. Oleh karena itu, pengembangan pariwisata perlu diarahkan pada model yang beretika, yakni pariwisata yang berangkat dari pemahaman budaya, bukan dari eksploitasi atraksi.

Pariwisata budaya yang beretika menempatkan seni dan situs bukan sebagai tontonan, melainkan sebagai ruang belajar dan pengalaman kultural. Pengunjung tidak hanya diajak melihat, tetapi memahami konteks sejarah, fungsi ritual, dan makna simbolik yang melekat pada artefak dan lanskap. Dalam kerangka ini, pengalaman wisata dibangun melalui narasi yang mendidik, ritme kunjungan yang menghormati waktu sakral, serta tata kelola ruang yang menjaga martabat situs.

Pendekatan ini menuntut perubahan paradigma dari pariwisata berbasis kuantitas menuju pariwisata berbasis kualitas pengalaman. Pembatasan jumlah

pengunjung, pengaturan jalur kunjungan, dan penentuan zona sakral dan profan menjadi langkah penting untuk menjaga keseimbangan antara akses publik dan pelestarian nilai. Dengan demikian, kehadiran wisatawan tidak mengganggu praktik ritual dan kehidupan komunitas lokal, tetapi justru mendukung keberlanjutan fungsi budaya situs.

Pariwisata yang beretika juga mensyaratkan keterlibatan aktif masyarakat sebagai penjaga makna dan penyampai pengetahuan. Pemandu lokal, seniman, dan pemangku adat berperan sebagai mediator budaya yang menjelaskan nilai estetika dan spiritual secara kontekstual. Peran ini tidak hanya meningkatkan kualitas pengalaman pengunjung, tetapi juga memperkuat posisi masyarakat sebagai subjek budaya, bukan pelengkap industri pariwisata.

Dari sisi ekonomi, pariwisata budaya yang beretika diarahkan pada distribusi manfaat yang adil. Pendapatan dari kunjungan, program edukasi, dan kegiatan budaya perlu kembali ke komunitas dalam bentuk perawatan situs, penguatan praktik seni, dan pendidikan generasi muda. Dengan skema ini, kesejahteraan masyarakat tidak dicapai dengan mengorbankan nilai budaya, melainkan melalui penguatan identitas dan pengetahuan lokal.

Dalam konteks estetika Bali Kuno, pariwisata yang beretika sejalan dengan pandangan bahwa seni dan ruang sakral merupakan bagian dari laku hidup, bukan objek konsumsi sesaat. Ketika pariwisata dibangun di atas prinsip penghormatan, pembelajaran, dan keberlanjutan, pelestarian cagar budaya tidak menjadi beban, tetapi peluang untuk menjaga kesinambungan antara masa lalu dan masa kini. Pendekatan inilah yang memungkinkan warisan seni Bali Kuno tetap hidup, bermakna, dan relevan di tengah dinamika global.

D.Estetika sebagai Cara Hidup dan Warisan Peradaban

Buku ini berangkat dari satu persoalan mendasar yang melampaui pembacaan sejarah seni konvensional, yaitu bagaimana seni pada masa pemerintahan Udayana hingga Anak Wungsu bekerja sebagai bagian integral dari peradaban Bali Kuno, dan bagaimana cara kerja tersebut menantang pemahaman estetika modern yang cenderung memisahkan seni dari kehidupan. Penelusuran historis, arkeologis, dan konseptual yang dilakukan menunjukkan bahwa seni pada periode ini tidak pernah

hadir sebagai ranah otonom. Ia tidak diciptakan untuk berdiri sendiri sebagai objek apresiasi visual, melainkan sebagai bagian dari sistem kehidupan yang menghubungkan kosmologi, ritus, lanskap, dan struktur sosial secara simultan.

Dalam konteks Bali Kuno, estetika tidak dapat dipahami sebagai kategori normatif tentang indah atau tidak indah, tetapi sebagai cara hidup. Seni menjadi medium di mana tatanan kosmik diterjemahkan ke dalam praktik keseharian. Relasi manusia dengan alam, dengan komunitas, dan dengan yang disucikan dibingkai melalui bentuk-bentuk estetik yang bersifat fungsional sekaligus simbolik. Oleh karena itu, estetika Bali Kuno tidak bekerja pada level representasi semata, tetapi pada level performatif, dihidupi melalui ritus, penggunaan ruang, dan pengalaman tubuh.

Estetika Bali Kuno, sebagaimana dirumuskan dalam buku ini, adalah sistem pengetahuan yang beroperasi melalui praktik. Ia menata relasi antara manusia, alam, dan yang ilahi tanpa memisahkan dimensi material dari dimensi spiritual. Keindahan dipahami sebagai keselarasan yang dijalani dan dijaga secara kolektif, bukan sebagai citra yang dikonsumsi secara individual. Dalam kerangka ini, seni berfungsi sebagai sarana pembelajaran nilai, pengikat komunitas, dan alat legitimasi kosmologis, sekaligus sebagai arsip hidup peradaban ketika tradisi tulis bersifat terbatas dan cenderung elitis.

Pembahasan geopolitik Asia Tenggara, aliansi dinasti Bali–Jawa, serta peran figur-firug kunci seperti Udayana, Mahendradatta, Airlangga, dan para bhagawanta memperlihatkan bahwa lahirnya estetika Bali Kuno tidak dapat dilepaskan dari dinamika regional. Bali terhubung secara aktif dengan jaringan budaya dan kekuasaan yang luas. Namun, buku ini menunjukkan bahwa keterhubungan tersebut tidak berujung pada penyeragaman estetika. Justru dalam ruang perjumpaan dan negosiasi inilah Bali Kuno menegaskan independensi kulturalnya. Pengaruh India dan Jawa tidak diserap secara literal, melainkan dilokalisasi melalui pilihan material, teknik, lanskap, dan fungsi sosial seni. Dengan demikian, seni Bali Kuno berkembang bukan sebagai cabang dari pusat-pusat budaya luar, tetapi sebagai ekspresi lokal yang otonom.

Melalui pembacaan dimensi estetika, fungsi dan makna, serta bukti empiris pada tinggalan seni, buku ini menegaskan bahwa estetika Bali Kuno bersifat performatif, komunal, dan kontekstual. Candi tebing, ceruk pertapaan, arca Siwa–Buddha, serta penempatan artefak dalam lanskap sungai tidak dapat dipahami semata sebagai

peninggalan masa lalu. Ia merupakan manifestasi dari cara berpikir yang melihat seni sebagai bagian dari siklus kehidupan. Pelapukan material, penggunaan berulang dalam ritus, dan keterbukaan terhadap proses alam bukanlah tanda kegagalan estetika, melainkan konsekuensi logis dari seni yang hidup dan berfungsi.

Dalam konteks masa kini, warisan estetika Bali Kuno menghadirkan tantangan sekaligus peluang. Tantangannya terletak pada kecenderungan modern untuk membekukan seni sebagai objek atau mengkomodifikasinya sebagai citra. Peluangnya terletak pada kemungkinan membaca ulang estetika sebagai sistem nilai dan pengetahuan yang relevan dengan isu-isu kontemporer, seperti keberlanjutan, etika desain, dan relasi manusia dengan lingkungan. Oleh karena itu, pelestarian tidak dapat direduksi menjadi upaya menjaga bentuk fisik semata, tetapi harus dipahami sebagai usaha menjaga kesinambungan relasi kultural. Integrasi ke dalam pendidikan seni dan desain, pengembangan industri kreatif yang berakar tradisi, pelibatan komunitas sebagai subjek pelestarian, serta pengembangan pariwisata budaya yang beretika merupakan strategi untuk memastikan bahwa warisan ini tetap hidup dan bermakna.

Berangkat dari pemahaman tersebut, cagar budaya menjadi paradigma kunci untuk menjembatani warisan estetika Bali Kuno dengan masa depan. Cagar budaya tidak lagi dapat dipahami semata sebagai benda atau situs yang “dilindungi” dari perubahan, melainkan sebagai ruang hidup pengetahuan yang menautkan masa lalu, masa kini, dan masa depan. Dalam konteks Bali Kuno, cagar budaya menyimpan bukan hanya artefak material, tetapi juga cara berpikir, sistem nilai, serta relasi ekologis dan spiritual yang membentuk peradaban. Ketika cagar budaya direduksi menjadi objek statis atau sekadar destinasi wisata, yang hilang justru dimensi terpentingnya, yaitu kemampuannya membimbing masyarakat dalam menafsirkan kehidupan secara berkelanjutan.

Paradigma pelestarian ke depan menuntut pergeseran dari pendekatan konservasi berbasis objek menuju pendekatan pelestarian berbasis nilai dan konteks. Situs-situs seperti candi tebing, ceruk pertapaan, dan lanskap sungai perlu dipahami sebagai kesatuan ekosistem budaya, tempat seni, ritus, dan alam saling berkelindan. Pelapukan material, penggunaan berulang dalam praktik ritual, serta keterbukaan terhadap proses alam tidak selalu harus dimaknai sebagai ancaman, tetapi sebagai karakter dari warisan yang hidup. Tantangan pelestarian justru terletak pada

bagaimana menjaga keseimbangan antara perlindungan fisik, keberlanjutan fungsi kultural, dan kebutuhan masyarakat masa kini.

Arah masa depan cagar budaya Bali Kuno juga menuntut integrasi yang lebih kuat dengan pendidikan dan pengembangan pengetahuan. Cagar budaya dapat berfungsi sebagai laboratorium terbuka bagi pendidikan seni, desain, arsitektur, dan ilmu budaya. Melalui pendekatan ini, generasi muda tidak hanya mempelajari bentuk dan gaya, tetapi juga menyerap prinsip-prinsip dasar seperti keselarasan kosmologis, etika material, dan tanggung jawab sosial seni. Dengan demikian, cagar budaya menjadi sumber epistemologi, bukan sekadar referensi visual atau latar sejarah.

Di sisi lain, pengembangan ekonomi kreatif dan pariwisata budaya perlu diarahkan pada model yang menghormati nilai dan konteks. Cagar budaya tidak diposisikan sebagai komoditas yang dieksplorasi, tetapi sebagai ruang belajar dan pengalaman kultural yang mendalam. Pendekatan ini membuka peluang kesejahteraan bagi masyarakat tanpa mengorbankan integritas warisan. Keterlibatan komunitas sebagai subjek pelestarian menjadi syarat utama agar cagar budaya tetap relevan dan bermakna dalam kehidupan sehari-hari.

Dengan kerangka ini, cagar budaya tidak lagi dilihat sebagai beban masa lalu yang harus dijaga dengan membekukan perubahan, melainkan sebagai modal kultural untuk membangun masa depan yang berakar dan beretika. Warisan estetika Bali Kuno, ketika dikelola melalui paradigma cagar budaya yang hidup, memiliki potensi untuk berkontribusi pada perumusan cara hidup yang lebih selaras dengan alam, lebih adil secara sosial, dan lebih bijak dalam memaknai keindahan. Di sinilah cagar budaya menemukan perannya yang paling strategis, bukan hanya sebagai saksi sejarah, tetapi sebagai penuntun arah peradaban ke depan.

Bagian penutup ini tidak dimaksudkan sebagai kesimpulan yang menutup perdebatan, melainkan sebagai undangan untuk melanjutkan dialog. Estetika Bali Kuno bukan warisan yang selesai ditafsirkan, tetapi sumber pengetahuan yang terus dapat dibaca ulang seiring perubahan zaman. Dengan menempatkan estetika sebagai cara hidup dan seni sebagai inti peradaban, buku ini berupaya menawarkan perspektif alternatif bagi diskursus estetika, seni, dan desain, baik dalam konteks Indonesia maupun global.

Pada akhirnya, pelajaran terpenting dari seni pada masa Udayana hingga Anak Wungsu adalah bahwa keberlanjutan sebuah kebudayaan tidak ditentukan oleh penolakan terhadap perubahan, melainkan oleh kekuatan prinsip estetik dan etis yang mampu menuntun adaptasi tanpa kehilangan jati diri. Warisan Bali Kuno mengingatkan kita bahwa keindahan, ketika dipahami sebagai tanggung jawab bersama, dapat menjadi fondasi peradaban yang berkelanjutan dan bermartabat.

DAFTAR PUSTAKA

- Acharya, P. K. (1927). *Indian Architecture According To Manasara Silpasastra*. New York: The Oxford University Press.
- Ardika, I., & Beratha, S. (1996). *Perajin Pada Masa Bali Kuna Abad IX–XI M*. Denpasar: Udayana Press.
- Ardika, I., Setiawan, I., Wiguna, I., & Srijaya, I. (2018). Sapatha dalam Relasi Kuasa dan Pendisiplinan Pada Masyarakat Bali Kuno Abad IX–XIV Masehi. *Berkala Arkeologi*, 38(1), 1–16.
- Ardika, I., & Setiawan, I. (Ed.). (2014). *Raja Udayana Warmadewa: Nilai-Nilai Kearifan dalam Konteks Religi, Sejarah, Sosial Budaya, Ekonomi, Lingkungan, Hukum dan Pertahanan dalam Perspektif Lokal, Nasional dan Universal*. Denpasar: Pustaka Larasan.
- Ardiyasa, I. N. (2018). Peran Mpu Kuturan dalam Membangun Peradaban Bali (Tinjauan Historis, Kritis). *Purwadita*, 2(1), 23–32.
- Ariati, N. W. (2009). *The Journey of A Goddess: Durga in India, Java and Bali*. Northern Territory: Charles Darwin University.
- Asian Art Museum. (2014). *Beliefs Made Visible: Understanding South Asian Hindu and Buddhist Art*. Seattle: Asian Art Museum.
- Astra, I. G. (1977). *Jaman Pemerintahan Maharaja Jayapangus di Bali (1178–1181 M)*. Denpasar: Fakultas Sastra Universitas Udayana.
- Astra, I. G. (1997). *Birokrasi Pemerintahan Bali Kuno Abad X–XII: Sebuah Kajian Epigrafis*. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada.
- Astra, I. G. (2013). Menapak Jejak-Jejak Kekuasaan Raja Udayana dan Tinggalannya di Bali dalam Perspektif *Collective Memories* Kekiniannya. Seminar Nasional “Menjelajah Tokoh Udayana di Bali”. Denpasar: Pusat Kajian Bali Universitas Udayana.
- Badra, I. W. (1998). Penempatan Bangunan Suci di Beberapa Sungai di Kabupaten Gianyar. *Forum Arkeologi*, (1), 88–98.
- Badra, I. W. (2001). Nilai dan Manfaat Relief Mahabharata di Beberapa Pura di Bali. *Forum Arkeologi*, 14(1), 58–66.
- Badra, I. W. (2007). Atribut Senjata Pada Arca Durga Mahisasuramardini di Pura Bukit Darma Kutri, Blahbatuh, Gianyar. *Forum Arkeologi*, 20(1), 52–60.
- Badra, I. W. (2011). Arca-Arca Penghias Arsitektur Bangunan Suci di Puri Anyar Kerambitan, Tabanan. *Forum Arkeologi*, 24(3), 187–194.
- Bagus, A., & Prihatmoko, H. (2016). Kearifan Lokal dalam Pembangunan Kompleks Candi Gunung Kawi. *Forum Arkeologi*, 29(2), 105–116.
- Bandem, I. M. (2013). *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: BP STIKOM Bali.
- Basundoro, P. (2014). Raja Udayana: Antara Bali dan Jawa Timur. Dalam I. Ardhana & I. Setiawan (Ed.), *Raja Udayana Warmadewa* (hlm. 109–116). Denpasar: Pustaka Larasan.
- Basudewa, D. G. (2019). Laksana Arca Durga Mahisasuramardini di Bali: Sebuah Tinjauan Variasi dan Makna. *Siddhayatra: Jurnal Arkeologi*, 24(2), 128–149.
- Budiana, I. D. (2018). Seni dan Konsepsi Kepercayaan pada Masa Praaksara di Bali. Seminar Nasional Agama, Adat, Seni dan Sejarah di Zaman Milenial. Denpasar: UNHI.
- Calo, A. (2020). Durga Mahisasuramardini in Likely Tantric Buddhist Context from the Northern Indian Subcontinent to 11th-Century Bali. *Pratu Journal*, 1, 1–20.
- Chanda-Vaz, U. (2015). *Aesthetics in Indian Art*. Mumbai: St. Xavier's College.
- Damste, H. T. (1921). Een Boeddhistisch Rotsklooster op Bali. Dalam *Oudheidkundig Verslag 1921 Tweede Kwartaal*. Weltevreden–Gravenhage: Albrecht & Co – Martinus Nijhoff.
- Darmosoetopo, R. (1980). Sedikit Uraian Tentang Pergantian Tahta Kerajaan Indonesia Kuna. *Berkala Arkeologi*, 1(1), 52–57.
- Darmosoetopo, R. (1991). *Dampak Kutukan dan Denda Terhadap Penetapan Sima*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

- Darusuprapta. (1963). *Merunut Pupuh-Pupuh Rama Djarwa Matjapat*. Yogyakarta: Fakultas Sastra dan Kebudayaan UGM.
- Dienaputra, R. D. (2012). Rekonstruksi Sejarah Seni dalam Konstruk Sejarah Visual. *Panggung*, 22(4), 1–16.
- Dinas Kebudayaan Provinsi Bali. (1987). *Pura Besakih*. Denpasar: Pemerintah Provinsi Bali.
- Djelantik, A. A. (1999). *Estetika: Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Ekawana, I. G. (1987). Struktur Pemerintahan Raja Marakata di Bali. *Berkala Arkeologi*, 8(1), 71–96.
- Enger, R. (2020). Art History Methodologies. Diakses dari Obelisk Art History.
- Geria, I. M. (1994). *Perdagangan Masa Bali Kuno*. Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.
- Goris, R. (1954). *Prasasti Bali I*. Bandung: Masa Baru.
- Granoka, I., Astra, I., Bagus, I., Jendra, I., Medera, I., & Ginarsa, K. (1985). *Kamus Bali Kuno-Indonesia*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Gunawarman, A. A. (2013). *Kajian Proporsi Pada Candi Tebing Gunung Kawi*. Denpasar: Tesis Magister Arsitektur.
- Gunawarman, A., & Wijaya, I. (2018). Perhitungan Proporsi Pada Candi Tebing Gunung Kawi. *Analisa*, 2(18), 1–13.
- Hauser-Schaublin, B., & Ardika, I. (2008). *Burials, Texts and Rituals*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Haryono, T. (2006). *Sejarah Seni Pertunjukan dalam Perspektif Arkeologi*. Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah.
- Heyting, L. C. (1967). Rama's Sandalen op Bali. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 123(3), 373–378.
- Istari, T. M. (2007). *Seni Tari Pada Upacara Penetapan Sima*. Yogyakarta: Balai Arkeologi Yogyakarta.
- Istari, T. M. (2015). *Ragam Hias Candi-Candi di Jawa*. Yogyakarta: Kepel Press.
- Iryanti, V. E. (2000). Tari Bali: Sebuah Telaah Historis. *Harmonia*, 1.
- Iyer, A. (1996). Prambanan Revisited. *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, 157–184.
- Iyer, A. (1998). *Prambanan: Sculpture and Dance in Ancient Java*. Bangkok: White Lotus.
- Kartika, D. S. (2004). *Seni Rupa Modern*. Bandung: Rekayasa.
- Kartakusuma, R. (1983). *Alat-Alat Upacara dari Prasasti-Prasasti*. Jakarta: Puslit Arkenas.
- Kartodirdjo, S., Poesponegoro, M., & Notosusanto, N. (1975). *Sejarah Nasional Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Kempers, A. J. (1960). *Bali Purbakala*. Jakarta: Ichthiar.
- Kossak, S., & Watts, E. (2001). *The Art of South and Southeast Asia*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kussnowari, I. (2008). *Transformasi Relief Candi Siwa Prambanan*. Yogyakarta: Universitas Sanata Dharma.
- Laksmi, N. K. (2016). Menggali Makna Drwyahaji dan Buncanghaji. *Forum Arkeologi*, 29(2), 55–64.
- Lanus, S. (2018). Hakikat Seni. Diakses dari tatkala.co.
- Maharani, I. A. (2018). *Konsep Ruang Hunian Bali Aga*. Bandung: Institut Teknologi Bandung.
- Marzuki, I. W. (2010). Pasar pada Masa Bali Kuno. *Naditira Widya*, 4(2), 282–294.
- Nastiti, T. S. (1982). *Tiga Prasasti Masa Balitung*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Noorwatha, I. K. (2019). *Naranatha Kanya*. Jakarta: Direktorat Sejarah.
- Padmapuspita, Y. (1979). *Runut Merunut Penulisan Kakawin Ramayana*. Yogyakarta: UGM.
- Pemerintah Kabupaten Gianyar. (2020). *Peraturan Daerah Kabupaten Gianyar Nomor 4 Tahun 2020*.
- Poespaningrat, P. (2005). *Nonton Wayang dari Berbagai Pakeliran*. Yogyakarta: PT Kedaulatan Rakyat.

- Poesponegoro, M., & Notosusanto, N. (1984). *Sejarah Nasional Indonesia II*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Prajudi, R. H. (1999). *Kajian Tipe Morfologi Arsitektur Candi di Jawa*. Bandung: ITB.
- Prawira, N. G. (2001). Seni Rupa Indonesia-Hindu. *Wacana Seni Rupa*, 1(3), 56–68.
- Prawirajaya, K., Purwanto, H., & Titasari, C. (2020). Gunung Kawi Temple Tampaksiring. *Forum Arkeologi*, 33(2), 101–120.
- Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah. (1978). *Sejarah Kebangkitan Nasional Daerah Bali*. Jakarta.
- Raharjo, S., Munandar, A., & Zuhdi, S. (1998). *Sejarah Kebudayaan Bali*. Jakarta: CV Eka Dharma.
- Rai, I., & Suarningsih, N. (2019). Konsepsi Asta Brata. *Widya Accarya*.
- Santiko, H. (1997). The Goddess Durga in the East-Javanese Period. *Asian Folklore Studies*, 56(2).
- Santosa, H., Lubis, N., Sofianto, K., & Mulyadi, R. (2017). Seni Pertunjukan Bali Masa Warmadewa. *Mudra*, 32(1), 81–91.
- Sarma, A. (2012). Traditions and Technique of Indian and Balinese Dances. Academia.edu.
- Satyanda, D. K. (2015). *Kajian Estetika Bentuk Arca Durga*. Denpasar: ISI Denpasar.
- Sedyawati, E. (1987). Masalah Estetik dalam Arkeologi Indonesia. Dalam *Diskusi Ilmiah Arkeologi II*. Jakarta.
- Sedyawati, E. (2010). *Budaya Indonesia*. Jakarta: Rajawali Press.
- Seramasara, I. G. (2014). Seni Pertunjukan Zaman Udayana. Dalam *Raja Udayana Warmadewa*. Denpasar.
- Setiawan, I. K. (2008). Sosio-Political Aspects of Ancient Julah. Dalam *Burials, Texts and Rituals*. Göttingen.
- Setiawan, I. K. (2012). Seni Pertunjukan dalam Masyarakat Bali Kuna. *Forum Arkeologi*, 25(1), 60–70.
- Shastri, N. D. (1963). *Sejarah Bali Dwipa*. Denpasar: Bhuvana Saraswati.
- Sidemen, I. B. (2011). *Bali Jilid Satu*. Denpasar: Tidak dipublikasikan.
- Soekmono, R. (1988). *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia 2*. Yogyakarta: Kanisius.
- Sudarsono. (2004). *Tari-Tarian Indonesia I*. Jakarta.
- Suantika, I. W. (2020). Identifikasi Bangunan Pada Pahatan Tebing Sungai Pakerisan. *Forum Arkeologi*, 33(1), 1–16.
- Suarka, I. N. (2017). Kakawin Sutasoma. Dalam *Dinamika Manusia dan Kebudayaan Indonesia*. Denpasar.
- Sukoyo, J. (2015). Nilai Moral dalam Cerita Ramayana. Seminar Nasional Pembelajaran Bahasa Daerah.
- Sunarya, N. (1998). Batwan: Sebuah Pemukiman Kuna di Bali. *Forum Arkeologi*, 2.
- Suryajaya, M. (2016). *Sejarah Estetika*. Jakarta: Gang Kabel.
- Suryasih, I., et al. (2014). Upaya Merancang Tinggalan Prabu Udayana. Seminar Nasional Sains dan Teknologi.
- Susanti, N. (2010). *Airlangga*. Depok: Komunitas Bambu.
- Sustiawati, N., et al. (2011). *Pengetahuan Seni Tari Bali*. Denpasar.
- Tagor, A. (1914). *Some Notes on Indian Artistic Anatomy*. Calcutta.
- Tedjowirawan, A. (2012). Menelusuri Jejak Cerita Rama. *Jumantara*, 3(1), 1–43.
- Tedjowirawan, A. (2019). Kakawin Udayana. *Manuskripta*, 9(1), 25–44.
- Utomo, B. B. (2016). *Pengaruh Kebudayaan India dalam Bentuk Arca di Sumatra*. Jakarta.
- Wahyuni, N. M. (2016). Petugas Pertapaan Masa Bali Kuno. *Forum Arkeologi*, 29(1), 33–44.
- Wojowasito, S. (1977). *Kamus Kawi*. Malang.
- Yuliaty, L. K. (1990). Sanur: Situs Arkeologi yang Kompleks. *Forum Arkeologi*, 2(2).
- Yusa, I. M. (2016). *Sinergi Sains, Teknologi dan Seni*. Denpasar: STMIK STIKOM Indonesia.

Buku ini mengajak pembaca menelusuri wajah peradaban Bali Kuno melalui jejak-jejak seni yang ditinggalkan pada masa pemerintahan Raja Udayana hingga Anak Wungsu. Di dalamnya, seni tidak hadir sebagai sekadar peninggalan visual atau hiburan masa lalu, melainkan sebagai bahasa kebudayaan yang menyimpan cara berpikir, cara hidup, dan cara manusia Bali Kuno memaknai dunia.

Buku ini melalui pembacaan prasasti, kajian seni pertunjukan, serta telaah tinggalan arkeologis seperti Candi Gunung Kawi dan kompleks pertapaan di lembah Pakerisan, buku ini memperlihatkan bagaimana estetika, religiositas, politik, dan kehidupan sosial berkelindan membentuk suatu peradaban yang matang dan berkarakter. Seni tampil sebagai ruang dialog antara tradisi lokal dan pengaruh luar, antara keterampilan teknis dan kesadaran spiritual, antara ekspresi individu dan identitas kolektif.

Buku ini menawarkan refleksi tentang relevansi kebijaksanaan Bali Kuno bagi masa kini. Ia mengingatkan bahwa seni yang hidup tidak hanya mencipta keindahan, tetapi juga menumbuhkan keseimbangan, etika, dan martabat sebuah peradaban. Sebuah bacaan yang tidak hanya mengajak melihat masa lalu, tetapi juga memahami bagaimana manusia dapat membangun masa depan melalui seni dan kebudayaan.

