

## Memikirkan Ulang Fondasi Definitif Filosofis dari Fotografi

Andreas Doweng Bolo<sup>1</sup>, Mardohar Batu Bornok Simanjuntak<sup>2\*</sup>

<sup>1</sup> Fakultas Filsafat, Universitas Katolik Parahyangan, Indonesia; andrea@unpar.ac.id

<sup>2</sup> Fakultas Filsafat, Universitas Katolik Parahyangan, Indonesia; mardohar.batu@unpar.ac.id

\* Corresponding Author

### ARTICLE INFO

#### Keywords:

*Non-temporal  
photography,  
photographism,  
material monism,  
temporality*

#### Article history:

Received : 2024-01-02

Revised : 2024-05-21

Accepted : 2024-05-22

#### DOI:

[https://doi.org/  
10.26593/jsh.v4i01.7542](https://doi.org/10.26593/jsh.v4i01.7542)

### ABSTRAK

Fotografi sudah selalu problematis mulai dari masa kelahirannya. Disposisi ini terjadi karena fotografi adalah pengejawantahan dari pola pikir dualisme yang matang di René Descartes dan diradikalkan oleh Immanuel Kant. Fotografi yang dimulai di abad ke-19 adalah fotografi analog yang mengandalkan pada jejak permanen waktu yang disebabkan oleh reaksi kimia. Gugatan kuat fotografi terhadap singularitas karya seni membuat fotografi di satu sisi dianggap sebagai ancaman terhadap nilai dari karya seni, di sisi lain fotografi membuka berbagai pendekatan baru terhadap cara berkesenian. Sekitar 150 tahun setelah kelahirannya, fotografi mendapatkan tantangan yang sangat serius: bahkan dengan teknologi digital yang membuat jejak waktu tidak lagi menjadi permanen, fotografi dianggap “mati”. Kematian fotografi ini kemudian memunculkan pendekatan ideologis yang melihat keberadaan fotografi sebagai pewacanaan pasca-medium. Dengan memeriksa perkembangan literatur utama di masa transisi fotografi analog ke digital, pendekatan ideologis ini selanjutnya menuntun pewacanaan fotografi sebagai wilayah metateori yang paradigmatik. Dengan menanggalkan elemen temporal, diskursus fotografi bergerak lebih lincah dalam kerangka monisme material kompleks – dengan menjadi cara berada dalam bangun pengetahuan non-dualis.

### ABSTRACT

*This text discusses the problematic nature of photography since its inception. This disposition arises because photography is a manifestation of the dualistic thinking pattern matured by René Descartes and radicalized by Immanuel Kant. Photography, which began in the 19th century, was analog and relied on the permanent traces of time caused by chemical reactions. The strong claim of photography against the singularity of artistic work positions it as a threat to the value of art on one hand, while on the other, photography opens up various new approaches to artistic expression. Around 150 years after its birth, photography faced a serious challenge: even with digital technology, which eliminates the permanence of time traces, photography was considered “dead.” This perceived death of photography led to ideological approaches viewing the existence of photography as post-medium discourse. By examining the development of major literature during the transition from analog to digital photography, this ideological approach further guides the discourse on photography as a metatheoretical and paradigmatic area. By shedding temporal elements, the discourse on photography moves more agilely within the framework of complex material monism—becoming a way of existing in a non-dualistic knowledge structure.*

## 1. PENDAHULUAN

Fotografi adalah sebuah fenomena yang masih baru dikembangkan. Dibandingkan dengan berbagai medium seni lainnya yang sudah berumur ribuan tahun, kelahiran resmi fotografi baru berlangsung kurang lebih 150 tahun. Meskipun demikian, fotografi dan imaji fotografis seperti film menjadi titik sentral dalam perkembangan peradaban manusia. Jumlah foto yang beredar di dekade kedua abad ke-21 menyiratkan penyebaran jumlah foto yang sangat masif.

Disposisi fotografi sebagai sebuah cara berada ternyata kontras berbeda dengan pengakuannya sebagai karya seni yang tidak pernah mencapai titik temu. Status sebuah foto sebagai kreativitas manusia diragukan karena peran mekanis yang sangat sentral. Dalam dunia seni rupa, baru di paruh kedua abad ke-20 medium foto bisa masuk ke galeri. Argumen yang biasa dipergunakan dapat kita lihat dalam catatan kritis yang diberikan Roger Scruton: fotografi menampilkan semuanya dan tidak memberi sedikit pun ruang imajinasi (Scruton, 1983).

Secara implisit, kritik Scruton sebenarnya adalah sebuah upaya defensif untuk mempertahankan supremasi manusia. Semua yang “manusiawi” adalah yang bersih dari teknologi dan bebas dari aspek mekanis. Lukisan selalu menjadi tolak ukur karena lukisan adalah bentuk proklamasi absolut atas kemampuan kreativitas dan imajinasi yang mutlak menjadi privilese manusia. Selain itu, lukisan menjadi sebuah simbol hirarki virtuositas yang ajeg dan tidak pernah berubah oleh waktu, dan sekaligus menjadi fondasi dari valuasinya.

Situasi ini sebenarnya sangat ironis, karena ketergantungan manusia terhadap imaji fotografis menjadi mutlak, sementara status fotografi sebagai upaya mekanis dianggap sebagai ancaman terhadap superioritas manusia. Dengan kata lain, upaya marginalisasi ternyata mengindikasikan mekanisme mental berupa penyangkalan dari ketidakmampuan untuk menggamit perubahan yang sedang terjadi. Revolusi yang mengubah seluruh sendi kehidupan ini pun dianggap asing, namun semua fasilitas yang ditawarkannya diraup semaksimal mungkin.

Ironi semacam ini menjadi sangat problematis di era kecerdasan buatan. Ketergantungan artefaktual terhadap semua yang non-fotografis menurut hemat penulis menjadi semacam fetish atau bahkan adiksi. Sikap semacam ini kontra-produktif, dan bahkan regresif. Kecenderungan tekno-fobik ini sama sekali bertolak-belakang dengan kenyataan bahwa laju keterlibatan teknologi – dengan puncaknya kecerdasan buatan – sama sekali tidak bisa ditunda apalagi ditolak.

Penulis kemudian menduga bahwa segala bentuk penolakan, baik yang radikal maupun parsial, adalah eksekusi dari masa transisi. Sebagai ilustrasi, pergerakan aspek praktis dalam menghasilkan benda membuat proses fisik menjadi domain mesin. Seperti fotografi digital dan kecerdasan buatan, peran manusia menjadi semakin sentral justru dalam dialog dengan mesin. Penerimaan mesin sebagai elemen setara sayangnya bertolak belakang dengan paradigma dualisme yang menganggap teknologi sebagai tafsir dangkal dari *res extensa* yang diajukan oleh Rene Descartes.

Saat teknologi fotografi digital lahir, penulis mengamati ada dua geliat yang muncul. Yang pertama adalah yang menjadikannya sebagai bukti atau justifikasi bahwa fotografi adalah sekadar alat. Yang kedua adalah yang melihatnya sebagai awal dari berakhirnya dominasi manusia. Dua sudut pandang tersebut tidak dapat dianggap sebagai disposisi mental yang bernas. Justru sikap semacam itu menunjukkan bahwa fotografi ditolak atau dikucilkan.

Penulis menolak klaim superioritas manusia yang sifatnya mitik, sebuah karakter megalomaniak yang sebenarnya merupakan karakter regresif yang muncul sebagai bentuk ketakutan atau kepanikan. Kehadiran fotografi dengan perkembangan mutakhirnya dalam bentuk digital dan kecerdasan buatan adalah sebuah titik awal yang tepat untuk menyelidiki transformasi peran manusia dalam dunia hidupnya. Sikap mental pra-kopernikan yang mengunggulkan supremasi subjek dalam bentuk apapun adalah tidak berdasar. Sikap semacam ini telah menjelma menjadi pembenaran terhadap kolonialisme, perbudakan, diskriminasi, ketidakadilan, dan berbagai eksekusi lainnya yang bahkan dampaknya tidak dapat disepelekan.

Dalam karya seni, misalnya, ambiguitas fotografi dan problematika valuasinya bisa menjadi indikator bahwa fotografi bukan sekadar dekorasi ruangan atau pajangan dinding. Di sini penulis menengarai bahwa gugatan fotografi bisa membantu manusia untuk melepaskan seni dari beban

dekoratifnya, dan merumuskan ulang kematangan peran seni sebagai energi peradaban. Gejala ini hanya satu contoh gugatan fundamental yang bisa diajukan oleh fotografi dalam berbagai dimensi kehidupan manusia. Tulisan ini ditujukan sebagai argumen untuk menyatakan bahwa non-temporalitas fotografi adalah alasan dari modalitas pasca-medium dari fotografi sebagai cara berada manusia. Pertanyaan riset yang hendak disasar adalah: apakah pemetaan dasar dari fotografi non-dualistik yang bersifat non-temporal?

## 2. METODE PENELITIAN

Penelitian ini mencoba untuk melihat perkembangan alur perdebatan tentang hakikat fotografi dari berbagai teori yang cukup kuat dalam filsafat fotografi. Penelitian pun dilakukan dengan meninjau berbagai literatur tentang pemikir-pemikir yang memberi sumbangan terhadap pembahasan status fotografi. Pendekatan ini tidak mudah, karena selain Barthes, pembahasan yang sangat mendalam tentang fotografi dari sudut pandang filsafat masih jarang.

Beberapa pemikir cukup dominan dalam filsafat fotografi seperti Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Martin Lister, dan Joan Fontcuberta. Meskipun demikian, penulis memilih untuk mencoba melacak kesinambungan argumen dengan memasukkan teoretikus seni untuk melihat arah perkembangan fotografi di era digital dan bahkan di era pascamedium.

Dari survei literatur tersebut penulis akan mencoba untuk melakukan periodisasi perkembangan disposisi teoretis fotografi, yang akan membantu untuk kajian-kajian lanjutan tentang filsafat fotografi. Periodisasi tersebut penulis tengarai dapat dibagi ke dalam tiga kategorisasi besar: Pertama, penulis mencoba mengklarifikasi klaim kematian fotografi yang terjadi karena perubahan infrastruktur analog ke digital. Kedua, penulis mencoba melihat klaim-klaim tentang disposisi ideologis yang dianggap sebagai satu-satunya modus operandi dari fotografi pasca-analog. Terakhir, penulis mencoba untuk memeriksa opsi nontemporalitas fotografi sebagai sebuah cara untuk melihat potensi lanjutan fotografi digital dan mengantisipasi perkembangan teknologi selanjutnya.

## 3. HASIL DAN DISKUSI

Pemetaan fotografi ditelusuri dari pra-medium hingga ke pasca-medium. Foto pertama yang pernah diambil "secara filosofis" mungkin adalah alegori tentang gua oleh Plato, yang mengatakan bahwa ketidaktahuan kita akan kebenaran telah menyebabkan manusia terhukum terikat secara abadi untuk melihat bayangan proyeksi dari hal-hal nyata yang terjadi di luar. Bagi Plato, memutuskan rantai tersebut mudah. Masalahnya adalah keberanian dan kemauan dari manusia untuk keluar dan melihat segalanya sendiri. Sayangnya, tidak banyak yang bersedia mengambil risiko untuk menjelajahi yang tidak diketahui.

Itulah sebabnya bagi Plato, filsafat adalah usaha yang mulia. Berfilsafat adalah berusaha keras untuk menggenggam kebenaran - bahkan ketika terlihat seperti tidak mungkin dilakukan. Segala sesuatu yang terjadi di hadapan indera kita - di depan mata kita, hanyalah tiruan (Wolsdorf, 2008). Seorang filsuf terus mendorong batas, bahkan ketika *eidōs* - realitas yang riil - selalu menjauh dari kita. Fotografi, oleh karena itu, adalah kebohongan, secara platonis. Ini bukan hal asing bagi Plato; keberatannya terhadap seni (*tékhnē*) diungkapkan dalam preferensinya untuk memiliki filsuf sebagai raja, dan untuk menolak seniman sebagai manusia yang terkorupsi, yang membuang kebenaran dan mencari kebohongan kosong semata. Plato dengan demikian membunuh fotografi jauh sebelum kelahirannya.

Aristoteles, sebaliknya, mengambil lintasan yang benar-benar berbeda. Baginya, *tékhnē* bukanlah sekadar kesenangan: *paschein* bukanlah *akresia*. Yang pertama adalah kesenangan ultimatif yang kita dapatkan dari objek seni, yang kedua berasal dari kerapuhan dan kerapuhan kita sebagai Homo sapiens. Aristoteles memperluas perlakuan gurunya terhadap *mimetike* - meniru - dan membawanya ke tindakan *aesthetikos* - mencerap. Karena Aristoteles serius dalam menangani seni dan dia memisahkan pendekatannya dari *mimesis* guru-gurunya - tindakan *mimeisthai* Aristoteles bukan hanya sekadar tiruan lain, dan pasti bukan sekadar tindakan menyalin semata. Seni ada di sana untuk membuka jalan kita menuju *phronesis* - atau kebijaksanaan (Crivelli, 2004; Politis, 2004). Bentuk seni favoritnya - puisi dan teater - adalah

sudut pandang yang membawa estetika *Aufklaerung* seperti A.G. Baumgarten untuk mencapai *ars pulchre cogitandi* - keadaan pikiran intelektual yang berasal dari kemauan kita untuk mencapai *paschein* dengan memahami hidup kita dengan indera kita yang penuh: *aisthanomai*. Fotografi dalam istilah Aristotelian bukanlah teman atau musuh, karena keduanya mungkin terjadi. Aristoteles, secara puitis, tidak mendukung fotografi, juga tidak menghina dan menyangkal keberadaannya. Namun, fotografi pasti sesuai dengan pengetahuan dan keterampilan Aristotelian: *episteme* dan *tékhnē* - pengetahuan dan seni kita. Ini juga sesuai dengan Aristotelian mengindera dan mengalami: *aesthesis* dan *empeiria* - indera dan pengalaman kita. Elemennya ini - dengan anggun diapit oleh fotografi.

“Orangtua” fotografi adalah ilmuwan - dari sisi *episteme* dan *tékhnē*, dan seniman - dari sisi *aesthesis* dan *empeiria* yang lain. Fotosensitivitas adalah jejak panjang eksplorasi ilmiah, dari fajar alkimia hingga kemunculan kimia. *Camera obscura* dan *camera lucida* - bahasa Latin untuk ruang gelap dan ruang terang - telah lama menjadi alat penting bagi seniman - khususnya seniman visual. Akurasi dalam lukisan atau patung, misalnya, hanya mungkin jika mereka memiliki instrumen tersebut. Singkatnya, alih-alih menghancurkan, Aristoteles dalam satu cara meletakkan dasar-dasar fotografi. Aristoteles memberikan instrumen metafisika bagi keberadaannya.

Baik Plato maupun Aristoteles sebenarnya mengatakan hal yang sama dari arah yang sama sekali berlawanan. Bagi Plato, yang nyata adalah sumber eksistensi. Kebenaran - *agathon* - hanya mengekspresikan dirinya dengan cara yang indah - kalon. Kebenaran ultim adalah jalur indah kebenaran - *kalos k'agathos*. Masalahnya, bagi Plato, kebenaran hanya ada dalam *eide* - "jiwa" - dan semakin buruk setiap kali itu melangkah lebih jauh darinya. Ketika ada meja sebagai ide absolut - *tékhnē* membawanya satu langkah lebih dekat menjadi meja fisik. Seorang seniman, oleh karena itu, membawa meja lebih jauh dan mengubahnya menjadi lukisan yang menggambarkan meja; versi meja oleh seniman adalah yang terburuk dari jenisnya. Plato mengambil jalur regresif dari eksistensi.

Mengambil sikap konfrontatif dari jalur progresif eksistensi, Aristoteles tidak melihat *tékhnē* sebagai degradasi; paradoksnya, ia melihatnya sebagai perjuangan peningkatan menuju kebahagiaan paripurna, *eudaimonia*. Alam penuh dengan *potensia*, dan tugas seorang seniman adalah menggunakan pengetahuan dan keterampilannya untuk mengungkap (*actus*) kebenaran dalam apa yang ia rasakan dan alami. Sebenarnya, Aristoteles mengambil *aesthesis* sebagai langkah pertama pengetahuan, dan itu harus diikuti oleh tahap berikutnya: *empeiria* sebagai pengetahuan umum non-eksplanatoris (Politis, 2004). Ini tidak akan langsung berkontribusi pada kemajuan nasib manusia. Ilmu pengetahuan (dalam *episteme*) dan seni (dalam *tékhnē*) harus turun tangan. Tugas mereka adalah untuk mengungkap dan membongkar kebenaran yang berlapis-lapis - *alethe* - dan itu membuat seniman dan ilmuwan sama-sama sebagai agen kebenaran.

Bagaimanapun, baik Plato maupun Aristoteles tidak sengaja mengubah dasar-dasar cara berpikir Barat dari monisme dan dualisme agama menjadi dualisme material. Plato mengambil pendekatan dari atas ke bawah, sedangkan Aristoteles dari bawah ke atas. Sebelum keduanya, monisme spiritual dan dualisme sangat berpengaruh sebagai agama - seperti Hinduisme dan Buddhisme - dan keyakinan lain yang menggabungkan struktur-transendental ke dalam sistem mereka. Dualisme material - baik dari Plato maupun Aristoteles - mengubah wajah filsafat secara umum, dan kemudian pengembangan ilmiah dan seni di Barat selamanya - terutama ketika pikiran dalam Aristoteles mengasumsikan eksistensi materio-formal. Sudut pandang paradigmatis mereka menandai awal perjuangan tak berujung antara agensi subjektif dan objektif.

Pendekatan ini kemudian diambil sepenuhnya oleh Kant. Klaim Descartes kurang fleksibel untuk membela garis pertahanan terakhir bagi kaum aristokrat. Kant merevisi strategi Descartes dengan memeriksa ulang apa yang kita ketahui sebelumnya (*a priori*) versus apa yang mungkin kita ketahui kemudian (*a posteriori*). Supremasi pikiran Descartes membuatnya rentan terhadap kemungkinan memperoleh pengetahuan, karena pikiran diasumsikan tahu jauh sebelum suatu peristiwa bahkan ada. Kant membatasi kemungkinan apa yang sudah kita ketahui dan menyeimbangkannya dengan apa yang mungkin kita ketahui dengan mengambil garis argumen ini - sintesis *a priori*. Oleh karena itu, tugas pikiran manusia adalah untuk mengungkapkan apa yang

mungkin kita ketahui, dengan menggunakan alat-alat mental (fasilitas) di pikiran kita. Masalahnya, bagi Kant, seperti halnya alat memiliki batasnya, demikian juga pikiran instrumental kita. Untuk mengompensasi keterbatasan ini, manusia memiliki tugas yang tidak bisa diabaikan.

Seni adalah kompensasi dari kerugian yang tak terhindarkan ini, karena hal yang tidak mungkin untuk kita ketahui, noumena, selalu berbicara kepada kita melalui keberadaannya yang agung. Karena keagungannya, kita harus menurunkan pertahanan kita dan menurunkan kewaspadaan. Karena agung, kita harus memasukkan semua indera kita untuk merasakan kehadirannya - untuk menutup minat kita sebagai gantinya dengan keadaan pikiran yang terbuka terhadap kebenaran (tidak berkepentingan). Yang agung akan selalu mencapai kita - bukan melalui penaklukan tetapi melalui persuasi. Satu-satunya saat pertemuan adalah ketika sesuatu yang bertujuan kehilangan tujuannya. Hanya pada saat ini *telos* (rancangan besar) yang terenkripsi dalam misteri (*noumena*) mengungkapkan dirinya (Kant, 2000).

Hal ini membawa Kant untuk secara signifikan menjinakkan pendekatan radikal Descartes, dan dengan demikian membentuk tahap embrio modernitas. Dengan melakukan ini, Kant mengubah jalur episteme Barat - dari penaklukan mutlak menjadi persuasi strategis. Melalui ini, Kant membujuk generasi baru borjuis - para industrialis tanpa hubungan apa pun dengan para raja - untuk menerima keberadaan monarki. Kant mendorong semua usaha pengetahuan - selama itu bermanfaat untuk misi eksploratif peradaban manusia. Ilmu pengetahuan kemudian menjadi alat pencarian - pertemuan. Dalam hal ini, Kant mempromosikan ilmu pengetahuan dengan meyakinkan kedekatannya dengan seni. Dalam istilah Aristoteles, Kant merumuskan strategi untuk menggabungkan seni dan ilmu pengetahuan sebagai sarana utama pengetahuan.

Garis argumentasi Kantian ini mengubah kamera menjadi instrumen eksplorasi. Dengan urutan ini, mengambil gambar sebenarnya adalah mengambil gambar. Kamera tidak lagi menjadi instrumen invasif, tetapi menjadi instrumen eksploratif. Apa yang tercetak di kertas fotografi bukan lagi tawanan waktu, tetapi kumpulan kemungkinan kita untuk mengetahui. Foto tidak lagi berfungsi sebagai instrumen kebanggaan, melainkan keberadaan mereka untuk kepentingan pengetahuan. Untuk memotret kemudian adalah sesuatu yang harus kita lakukan - karena kita harus mengompensasi hal-hal yang lolos dari fasilitas mental terbatas kita. Dalam arti ini, Kant melengkapi pandangan Aristotelian. *Tékhnē* Kant memperkuat premis awal Aristoteles.

Para sejarawan selalu melihat kemunculan fotografi sebagai sesuatu yang problematis. Namun, yang sering terlewatkan oleh mereka adalah bahwa masalah ini disebabkan oleh zaman yang bergejolak menyusul munculnya Revolusi Industri. Itu berarti sebenarnya tidak ada yang salah dengan kelahiran fotografi sebagai anak kandung dari modernitas dan konsekuensi logis dari dualisme. Fotografi telah tergestasi selama 22 abad, lebih dari dua milenia. Sepanjang jangka waktu gestasional ini, dualisme materi mencapai kematangan. Ironisnya, itu adalah Kant yang, meskipun semua usahanya untuk menjaga ketertiban, memulai awal era kekacauan.

Masalah dengan Kant adalah proposalnya mengenai tindakan normatif sebagai satu-satunya jalan untuk mengompensasi ketidakmampuan manusia dalam menghadapi keterbatasannya tidak meyakinkan, setidaknya bagi G.W.F. Hegel, Karl Marx, dan F.W. Nietzsche. Bagi Hegel, Kant mengajukan jawaban yang tidak bertanggung jawab yang dapat memicu serangkaian peristiwa yang tidak pasti dan bahkan irasional. Hegel mengusulkan sejarah sebagai hakim yang lebih baik, lebih baik daripada meninggalkannya pada pernyataan halus dan lebih jauh pada konsep yang sangat berspekulasi seperti yang sublime.

Bagi Hegel, otoritas adalah otoritas karena bertahan uji waktu (dialektika). Tidak ada otoritas yang berasal dari vakum; dengan demikian, otoritas yang bertahan membenarkan kekuatannya dengan keberadaan mereka. Bagi Hegel, alam sendiri harus dipahami secara rasional, dan daripada bergantung pada sesuatu yang jauh (transendensi), lebih baik mencapainya dengan tangan kita sendiri (imanensi). Manusia, bagi Hegel, adalah pemilik dunianya, dan sangat alami untuk merasa seperti di rumah dengan hal yang kita miliki, daripada berpura-pura bahwa dunia ini milik entitas yang tidak bisa kita pahami (Stern, 2002).

Namun, ini tidak cukup menurut Marx yang menafsirkan dualisme sebagai tangan atas (super-struktur) dan tangan bawah (infra-struktur). Marx mengambil pendekatan sangat sinis terhadap apa yang ditawarkan oleh dualisme: ketidakseimbangan dalam pengelolaan surplus



ekonomi. Marx kembali ke pendekatan radikal Descartes dengan niat yang tepat untuk memusnahkan otoritas - memberikan kesempatan pada alam untuk memutuskan sendiri. Marx tidak berpikir bahwa pembenaran ide oleh Hegel sebagai puncak peradaban adalah yang baik. Dalam cara berbicara dualisme, Marx mencoba membalik arus modal kembali kepada pemilik yang berhak; namun Marx tetap mempertahankan posisi dualis dalam pembelaannya (Singer, 1980).

Bagi Nietzsche, dualisme sudah penuh dengan kecacatan - dan ia memprediksi ketiadaan masa depan dari *agendum* yang rancu ini. Nietzsche mencoba untuk menetralkan eksis garis Sokratik dengan membaca ulang Plato dan Aristoteles. Menjinakkan optimisme yang berlebihan ini mengembalikan keseimbangan antara dorongan Apollonian dan tarikan Dionysian. Masalah dengan *phronesis* Aristotelian yang berlebihan bagi Nietzsche adalah bahwa dunia telah menjadi terlalu sunyi; status quo Silenusian ini dalam bentuk "*good-nobody-nothing*" menghambat garis progresif pada setiap peradaban, bahkan memperlambatnya, membuatnya rentan terhadap spiral ke bawah kehancuran dan pemusnahan. Menguatnya subjek oleh pendekatan dan interpretasi Aristotelian yang tidak seimbang mengabaikan kemungkinan manuver penyeimbang Dionysian. Dalam argumennya, bagi Nietzsche terlalu banyak yang baik tidak pernah benar-benar baik, dan dualisme bahkan sudah terlalu jauh dengan memberikan asumsi-asumsi yang tidak berdasar tentang penilaian etis (Ridley, 2007).

Tegangan polarisasi Hegelian, Marx, dan Nietzsche adalah konteks kelahiran filsafat fotografi, dan itulah alasan mengapa medium ini ditolak dari awal. Namun, meskipun diperlakukan demikian, fotografi lahir di saat yang tepat. Fotografi mengejutkan dunia Barat karena untuk pertama kalinya dualisme hadir secara langsung sebagai artefak kebudayaan. Meskipun demikian, masa hidup fotografi dualis yang bergantung pada singularitas waktu berlangsung sangat singkat untuk ukuran sejarah. Sekitar 150 tahun kemudian, fotografi mengalami perubahan yang sangat fundamental.

Fotografi mulai mengasumsikan bentuk fisiknya pada 19 Agustus 1839, dalam suatu kolokium dua badan intelektual bergengsi di Perancis, Akademi Sains, dan Akademi Seni Rupa. Pada saat kelahirannya, nama yang diusulkan untuk terobosan yang bermasalah ini adalah Daguerreotype, mengambil nama dari Louis-Jacques Mande Daguerre yang menggantikan mantan rekan kerjanya Joseph Nicéphore Niépce. Istilah "*photographie*" sebenarnya diciptakan tujuh tahun sebelumnya oleh Romuald Florence. Namun upaya dan hasil Florence tidak memadai untuk forum yang mapan seperti akademi prestisius semacam itu. Fotografi, pada awalnya, merupakan medan perang pertarungan paten (Marien, 2014).

Tidak sulit melihat situasi problematis kelahiran fotografi jika kita melibatkan dualisme dalam pewacanaan tersebut. Kehadiran fotografi sepanjang 1,5 abad tersebut jelas menunjukkan betapa hebatnya dampak yang diberikan oleh medium tekno-artistik tersebut. Orang pertama yang bereaksi keras dan menginspirasi para pemikir teori fotografi - adalah Walter Benjamin. Dalam tulisannya, Benjamin mengatakan bahwa tidak ada lagi singularitas karya seni - tidak ada lagi "aura" magis yang terselip dalam sebuah karya - tidak terkecuali lukisan; dan argumen Benjamin mengindikasikan bahwa fotografi adalah ancaman bagi seni. Fotografi bagi Benjamin unggul dalam hal reproduksibilitas, terutama dalam kemampuannya untuk memperluas cakupan mata manusia dan bertahan melewati uji waktu - untuk melampaui rentang hidup normal manusia (Benjamin, 2008).

Namun, alih-alih berada di kubu Aristotelian, Benjamin mengambil sikap skeptis dan bahkan negatif Plato terhadap reproduksi ini. Bagi Benjamin fotografi mempersembahkan dirinya sebagai tiruan. Dengan ini, Benjamin bahkan sedikit lebih jauh untuk mengutuk tindakan melihat secara eksploratif dalam cara Kantian - seperti yang kita bahas di bagian sebelumnya - sebagai sekadar tindakan melihat pemandangan yang menyenangkan. Mudah melihat bahwa kecemasan Plato tentang penyalahgunaan karya seni sangat kuat dalam pandangan Benjamin (Benjamin, 1982).

Masalah dengan sikap filosofis Benjamin adalah ketidakrelevanan argumennya dengan luasnya penggunaan fotografi di hampir setiap sudut peradaban manusia. Sikap negatifnya terhadap ketiadaan "aura" di atas tumpukan salinan satu foto tunggal melingkupi tradisi artefak tunggal sebagai sarana utama untuk menentukan nilai - baik secara finansial maupun estetis.

Namun, untuk membela fotografi, penulis mengangkat pemikiran seperti Roland Barthes, Susan Sontag, Victor Burgin, Stephen Bull, dan David Bate. Pemikiran mereka mewakili momen fotografi yang diromantisasi namun singkat, tepat sebelum kematiannya oleh tangan citra digital dan reproduksi tak terbatasnya yang tidak memakan biaya selain duplikabilitas yang memukau dan fasilitas utamanya dalam distribusi. Berbeda dengan Benjamin, mereka mengambil perspektif yang berbeda yang tepat mengenai akar ontologis dari sebuah gambar fotografi.

Mengklarifikasi disposisi Benjamin adalah argumen Robert Stecker yang bertentangan dengan dua rekan sezamannya tentang kesatuan yang estetis dan artistik. Dalam hal ini, Stecker sedikit menyimpang dari tradisi analitiknya sendiri yang telah mempertahankan klaim permainan bahasa Ludwig Wittgenstein: kata "seni" pada kenyataannya selalu jamak: seni-seni. Penanda jamak dari kata tersebut menandakan bahwa kesamaan permainan Wittgenstein terdiri dari batas-batas yang tidak boleh dilanggar; namun mereka tidak dapat dipisahkan satu sama lain. Noël Carroll dan Berys Gaut mempertahankan posisi ini dengan modifikasi minor. Bagi Carroll, kesamaan dapat dianggap sebagai dua sisi dari koin yang sama: di satu sisi kita merasakannya, di sisi lain kita melihat bagaimana itu berkembang. Kedua sisi itu bisa sangat berbeda satu sama lain sambil tetap menjaga kedekatan mereka. Pendekatan Gaut serupa dengan mempertahankan keberadaannya: estetika dan seni saling bersilangan, seperti tarian tango di mana satu penari tidak dapat diambil terpisah dari yang lain. Perbedaannya adalah nada Carroll cenderung netral, sedangkan Gaut agak lebih optimis dalam hal ini (Stecker, 2013:31-47).

Argumen masing-masing Carroll dan Gaut diperlukan untuk menjaga "ke-seni-an" karya seni. Menggabungkannya menunjukkan baik superioritas mereka atas kerajinan dan juga alasan keberadaan mereka. Objek seni berbeda dari benda dekoratif karena yang pertama memiliki keduanya, sedangkan yang terakhir hanya terdiri dari nilai-nilai estetika dalam arti Aristoteles. Singkatnya, Carroll dan Gaut memberikan dasar ontologis untuk nilai berbagai bentuk seni (Carroll, 2009; Gaut, 2010; Simanjuntak, 2016). Ini adalah garis argumen yang sama dengan yang diusulkan oleh Benjamin. Bagi Benjamin, salinan merusak sifat artistik dari suatu fotografi, karena itu menurunkan jarak yang diperlukan – setiap kali mendekati keberadaan kita melalui reproduksi. Aura memerlukan ruang napas, demikian yang diusulkan Benjamin. Keberadaan fotografi yang merata bersifat invasif, dan yang enigmatik hilang ketika estetika mendominasi – persis seperti keengganan kita untuk merasa kagum pada keindahan sebuah sungai saat luapan debit airnya justru membangkitkan rasa khawatir. Kesan auratik berasal dari kesenjangan dalam keterampilan dan pengetahuan, demikian yang dipertahankan oleh Benjamin. Seorang maestro – atau seorang jenius dalam istilah Kant – menjamin kesenjangan teknis tetap menganga, sementara kritikus seni dan filsuf mempertahankan asimetri pengetahuan. Fotografi, dengan ironis bagi Benjamin, menonjolkan keduanya.

Kembali ke Stecker, ia mengusulkan bahwa yang estetis selalu independen dari asosiasi yang dipaksakan dengan yang artistik, dan segala sesuatu yang artistik selalu merupakan variabel dependen. Meskipun proposisinya masih sangat mungkin untuk diperdebatkan, Stecker berargumen bahwa manusia cenderung memberikan nilai berlebihan pada seni – hanya karena kita terperangkap dalam ilusi karakter universalnya. Stecker mengembalikan instrumen penilaian karya seni ke dalam pertanyaan, dan sikap yang berlawanan ini adalah sikap Barthes dan pendukung sifat progresif fotografi lainnya. Ambil Barthes, sebagai contoh. Dalam monografinya yang sangat berpengaruh, *Camera Lucida*, Barthes bermain dengan oposisi. Masa lalu selalu masa lalu – dan kita tahu itu masa lalu ketika kita melihatnya pada saat ini; dia mengambil analogi Alkitab tentang *acheiropoietos* – ketika gambar wajah Yesus terlukis tanpa kuas apapun. Keberadaan penderitaan masa lalu selalu ada untuk tinggal sepanjang waktu. Dengan demikian, *punctum* selalu menusuk menusuk *studium* "dengan cara yang punktuatif". *Studium* – atau mata yang berkelana di atas media karya seni – adalah ciri khas bentuk seni sebelum fotografi (Barthes, 1980).

Menurut Barthes, lukisan tidak pernah memiliki *punctum* yang sesungguhnya seperti yang dilakukan fotografi pada indera kita. Ketegangan antara dua ekstrim ini membuat fotografi menjadi selalu menggeliat. Geliat ini adalah apa yang Sontag nilai sebagai jawaban atas konundrum dalam fenomenologi. Sontag menyatakan bahwa pendekatan hermeneutik Barat

terhadap pengetahuan telah sangat menyesatkan – jika tidak buta menuju kehancuran, seperti Perang Dunia. Ini disebabkan oleh ketergantungan pada pendekatan Kartesian, supremasi akal budi. Pengabaian terhadap indera – proyek Baumgartenian – menyebabkan kekejaman terhadap kemanusiaan. Mengambil, sekali lagi, alegori gua, alih-alih mengumpulkan keberanian untuk melihat apa yang dunia luar dapat tawarkan kepada kita, kita menyumbat diri dalam teks sampai tidak ada lagi ruang untuk bernapas. Dengan sangat estetis – fotografi, bahkan ketika Benjamin menentang kurangnya keartistikan-nya – itu menusuk estetika kita dengan cara yang Aristoteles ajukan sebelum kita mengalami sesuatu. Sontag mengembalikan proyek *ars pulchre cogitandi* Baumgartenian kembali ke jalurnya – setelah mengalami penyimpangan kata yang terperangkap dalam rias kosmetik metafisika Heidegger (Sontag, 1961; Sontag, 1977)).

Salah satu poin kuat yang diajukan oleh Sontag adalah segera nya memori eksternal yang ditawarkan oleh fotografi. Teks sejarah mungkin tampak tak terhindarkan, tetapi beban interpretasi membebani sejarah itu sendiri. Ada banyak kemunduran dalam sejarah hanya karena pertempuran kebenaran kontekstual menuntut pengorbanan. Fotografi datang untuk menyelamatkan – Sontag menunjukkan, karena memberikan pengalaman langsung kepada peristiwa-peristiwa dalam memori visual kita – bukan melalui kata-kata. Posisi ini lebih bermanfaat ketika kita memasukkan Bull ke dalam gambar. Mengembangkan sifat abadi fotografi yang diuraikan oleh Barthes dan oleh karena itu membantu Sontag dalam kerealisan catatan fotografi, rekonstruksi mental fotografi yang murni menurut Bull, lebih progresif daripada apa yang Barthes telah diperkirakan. Jika *this-was* menjadi *this-has-been*, mengambil posisi Barthes, maka satu-satunya konsekuensi logisnya adalah bahwa yang *this-has-been* akan selalu menjadi yang *this-never-was*. Ketika ini terjadi, dalam alur argumentasi Bull *this-was* setara dengan yang *this-never-was* (Bull, 2010).

Melangkah lebih jauh, karakter dinamis fotografi dalam arti Bull tidak terbatas pada saat ini: bahkan mencakup masa depan yang mungkin. Ini, tentu saja, adalah kekuatan; oleh karena itu, saat yang tepat untuk mempertimbangkan usulan Bate. Bate dengan hati-hati menempatkan fragmen konsep kekuasaan panoptikon Foucault sebagai latar belakang argumennya. Ketika fotografi menunjukkan potensinya, sifatnya menjadi perantara kehadiran kekuatan visual. Bate mengusulkan status mata yang terbebas, di mana mata manusia yang sederhana dengan kemampuan "hanya" melihat menjadi kekuatan untuk melihat (Bate, 2009).

Di sini, dalam terang Bate – dan juga diuraikan secara kuat oleh Patrick Maynard dan Kendall L. Walton – mata menjadi Mata; dan saat Mata menjadi Momen – *peripateia* seperti yang digagas Bate – Momen dramatis Bressonian hadir irisan monumental antara waktu dan Mata (Maynard, 1997; Walton, 1990; Barthes, 1980). Burgin, bagaimanapun, curiga bahwa permainan kekuasaan melibatkan pesan-pesan tersembunyi yang hanya terlihat melalui bahasa tawar-menawar kekuasaan. Di sini, ia mengingatkan kita bahwa tidak ada yang tidak bersifat ideologis – dan ketika kekuasaan tampil, maka kekuasaan pasti mengasumsikan disposisi ideologisnya. Terry Eagleton menjelaskan mengapa ideologi dan estetika begitu erat terkait. Menurut Eagleton, selain definisi meremehkan Marx tentang ideologi sebagai kesadaran palsu, ada dua ciri penting yang menawarkan premis penjelasan (Eagleton, 1990; Eagleton, 1991).

Pertama adalah bahwa ideologi berfungsi sebagai media utama untuk distribusi dan dispersi kekuasaan di lapisan ruang dan waktu; yang kedua adalah bahwa ideologi – seperti yang diuraikan oleh Louis Althusser – berfungsi sebagai agen perekat yang mencegah keruntuhan setiap masyarakat manusia (Eagleton, 1991). Dari sini Eagleton melangkah lebih jauh dengan memodifikasi prasyarat dari setiap tindakan estetika – bahwa tidak ada yang estetis yang non-ideologis. Itu berarti ideologi sangat melekat dalam segala upaya yang melibatkan indera kita. Mengacu pada Eagleton, usulan Burgin dapat dilihat dalam perspektif ini: setiap usaha fotografi memerlukan ideologi operasional tertentu. Burgin juga menyatakan bahwa dampak sensual dari sebuah foto begitu kuat sehingga mustahil bagi persepsi manusia untuk sepenuhnya mengabaikan atau mengabaikannya (Burgin, 1982). Klaim Burgin tidak berlebihan karena dalam kenyataannya dalam skandal politik – misalnya, tersebarnya foto ke ranah publik berdampak buruk dan destruktif bagi seorang politisi. Sebagai contoh, skandal Presiden Amerika Serikat Bill Clinton adalah salah satu contoh betapa destruktifnya kebocoran foto pribadi ke ranah publik.



Clive Scott mengusulkan nada Saussurean yang mempertahankan pendekatan semiotik Barthes: sebuah fotografi penuh dengan kode yang tidak dapat diterjemahkan. Scott kemudian menggabungkan karya Barthes dengan karya Benjamin untuk sampai pada kesimpulan bahwa fotografi berperilaku seperti sungai: perlakuan mengalir dari indeks, ke ikon, dan berakhir sebagai simbol. Dengan kata lain, fotografi secara alamiah mengurangi realitas dari waktu ke waktu; melunakkan yang nyata untuk mendapatkan kebenaran yang tajam atau kebohongan yang meyakinkan. Ini mungkin diterima sebagai satu-satunya cara untuk menghindari akhir tragis fotografi (Scott, 1999).

Masalah dari garis argumen seperti ini adalah konsekuensi yang kontraproduktif dengan bangun teoretis yang dibangunnya sendiri. Usulan Scott mengubah tindakan mengambil gambar (*picture taking*) menjadi membuat gambar (*picture making*). Ini mungkin dianggap sebagai sesuatu yang tidak berbahaya pada awalnya, tetapi risiko argumen semacam ini terletak pada redudansinya yang membonsai fotografi menjadi sekadar lukisan yang lebih baik atau yang lebih buruk. Carroll, dalam hal ini, melakukan kesalahan argumen yang sama ketika mencoba mengokohkan status seni fotografi melalui afinitas genealogisnya dengan lukisan. Alih-alih mengakhiri polemik, posisi lukisan justru menjadi lebih mapan dari sebelumnya, dan fotografi tinggal sekadar dekorasi.

Sontag, bertentangan dengan Scott dan Carroll, mengusulkan bahwa fotografi sebenarnya tidak ada hubungannya dengan apa pun. Dalam bantahan Sontag, fotografi adalah tanda ketiadaan. Bagi penulis, apa yang Sontag usulkan merespons lebih baik terhadap tantangan seputar kehancuran pseudo-dikotomi subjek-objek dan kembalinya monisme material yang sifatnya kompleks. Jean Baudrillard memperingatkan melalui karyanya yang terkenal, *Simulacra and Simulation*, bahwa batas-batas geografis yang kokoh perlahan namun pasti runtuh. Yang nyata telah menjadi hiper-riil, dan garis antara apa yang kita sebut benar dan nyata dibandingkan dengan yang semu dan khayal lesap dengan cepat (Baudrillard, 1994).

Dalam pemikiran Barthes dan Saussure, membuat peran waktu sebagai referen semakin samar, bahkan mengancam eksistensi referen itu sendiri dan mengubahnya menjadi ireferen. Mengeluarkan referen dari persamaan menyebabkan gambar menjadi hantu – penampakan irasional yang berlagak menghantui tubuh rasionalnya yang sudah mati. Ironisnya, *terra incognita* ini seperti yang diingat Baudrillard definisi kita tentang yang nyata. Baudrillard mengingatkan bahwa justru bukan ledak-luar (*explosion*) yang lebih berisiko terhadap peradaban, tetapi ledak-dalam (*implosion*). Struktur peradaban justru dikikis dari konstruksi penopangnya sendiri.

Pierre Taminiaux memeriksa kontradiksi ini dalam posisi Baudelaire yang lebih Nietzschean daripada pendekatan dialektis yang lebih Hegelian oleh Paul Valery. Bagi Taminiaux, Baudelaire dengan tegas menolak keberadaan nilai apa pun dalam fotografi karena telah menghilangkan kemungkinan kehadiran Dionisius, karena fotografi terlalu manis untuk menjadi nyata. Ini berbeda dengan Valery, yang mempertahankan karakter osilasi fotografi ketika karakter statis imaji dalam fotografi sebenarnya geliat konstan eksistensinya. Taminiaux mengambil gagasan Valery untuk mengatakan bahwa Baudelaire melewatkan paradoks besar tunggal dari fotografi sebagai awal dan akhir representasi. Mengikuti proposal Valery, bagi Taminiaux fotografi adalah versi Janusian dari baik Dionisius maupun Apollo dalam perangkap jasmani yang kokoh – suatu mode keberadaan asing yang mungkin tidak mungkin diterima bahkan oleh Nietzsche sekalipun (Taminiaux, 2008).

Pendekatan Taminiaux sejalan dengan klaim Jean-Luc Nancy tentang karakter osilatif yang dapat ditawarkan sebuah gambar. Imaji bagi Nancy bukanlah kata benda – itu harus dianggap sebagai bentuk transitif dari kata kerja. Setiap perlakuan nominal terhadap imaji sebenarnya menolak potensi sejatinya – dan hanya dengan mengambil pendekatan verbal, sebuah imaji dapat dikustifikasi. Namun, Nancy dengan sengaja menggunakan kategori transitif untuk mengimbangi keterbatasan gramatika bahasa. Berbeda dengan kata kerja intransitif, kata kerja transitif membutuhkan objek. Masalahnya adalah imaji membutuhkan objek untuk dinegasi; dan bahasa tidak mampu mengakomodasi kebutuhan ini.

Nancy memilih fitur transitif dari kata kerja, dengan mengatakan bahwa eksistensi kata kerja ini selalu berkaitan dengan, tetapi selalu menolak pengamat. Mengacu pada gagasan Nancy untuk

memahami apa yang sebenarnya terjadi ketika kita melihat sebuah foto, apa yang kita lihat adalah untuk kita nikmati dengan mata kita, bukan dengan lidah kita: indera kita selalu menolak satu sama lain. Jadi, bagi Nancy, bukan ketiadaan objek yang terjadi, melainkan dorongan untuk menyadari diri secara inderawi – "absense" – dapat dipahami dengan disposisi – "presense" (Nancy, 2005). Nancy dengan demikian memberikan dukungan filosofis bagi klaim Sontag tentang token ketiadaan (*the token of absence*).

Pemikir Philip Goff setuju bahwa dualisme sudah waktunya berakhir menjelang abad ke-20. Goff, yang terlatih dalam fisika, menjelaskan mengapa ikon dualisme sekaliber Descartes kesulitan menjelaskan bagaimana suatu peristiwa terkait dengan peristiwa lain – kausalitas. Cara satu-satunya yang dimiliki Descartes adalah mendorong korelasi logis – dan menghindari kausalitasnya. Jika klaim dualis bahwa seluruh peradaban cukup didukung oleh premis korelasional ini – Goff menukas, maka mengapa semesta tidak bekerja berdasarkan model yang diberikan oleh para dualis. Masalah yang paling belum terselesaikan oleh dualisme adalah kesadaran – yang menurut Goff, masih sangat diperdebatkan; dan sejalan dengan Goff, yang kedua paling problematis tentang dualisme adalah persoalan efisiensi (Goff, 2019).

Penulis berpendapat bahwa dualisme pada hakikatnya tidak efisien, sedangkan alam sendiri sangat efisien. Premis paling dasar untuk dualisme adalah bahwa harus ada posisi tetap yang dapat mengamati secara independen untuk memberikan nilai-nilai parameter. Masalahnya adalah, alam tidak bekerja seperti itu. Fisika memberikan banyak contoh – terutama dari domain kuantum dan partikel. Bahkan, fisika modern tidak akan pernah berfungsi tanpa menghapuskan dualisme. Jika para dualis berpendapat bahwa pencapaian mengesankan kita sebagai spesies hanya mungkin melalui ketaatan kita terhadap prinsip subjek-objek, maka klaim tersebut salah sejak awal fisika modern, sekitar 120 tahun yang lalu. Dualisme kemudian bergerak dari saling melengkapi menjadi sepenuhnya ilusif. Bukan hanya fisika, ilmu pengetahuan modern secara umum harus meninggalkan dualisme untuk bergerak lebih lanjut. Namun, karena peran yang telah lama dimainkan dalam perkembangan ilmu pengetahuan, seni, dan filsafat, dualisme masih cukup populer.

Dengan nada serupa dengan Goff, pemikir Marcus du Sautoy – yang terlatih dalam matematika – mengusulkan bahwa ketidakmampuan para dualis untuk menjelaskan kausalitas logis kesadaran adalah apa yang membuat era kebangkitan kecerdasan buatan lebih mengancam bagi sebagian besar dari kita. Masalah energi kreatif – bagi Sautoy – tidak pernah terlepas dari kesadaran (Sautoy, 2019). Descartes telah membuat kesalahan fatal dengan menunda bantahannya tentang *res cogitans* sebagai sesuatu yang ideal dari dalam pikiran kita – *idea innata*. Celah transendental seperti itu mungkin berfungsi dengan sangat baik jika Descartes tidak menganggap serius ilmu pengetahuan. Singkatnya, Descartes sendiri menjadi beban dalam misi saintifiknya, dan pilihan ini membuat seluruh gerak pemahaman pengetahuan jauh di belakang garis awal modernitas. Ini berarti bahwa dualisme, yang kita anggap masih hidup, ternyata telah mati selama beberapa dekade jika bukan abad. Fotografi yang kita seolah-olah tahu kemudian adalah versi zombie atau hantu berayah ilmiah dan beribu seni lebih dari seratus lima puluh tahun yang lalu. Mengambil jalan Nancy, Valery, dan Taminiaux, fotografi sudah mati saat dilahirkan, dan oleh karena itu tidak ada yang baru dari kematiannya, karena doktrin dualis sudah surut tepat pada saat dilahirkan.

Pemikir seperti Martin Lister, Joan Fontcuberta, dan Michelle Henning memperkuat argumen bahwa berakhirnya pseudo-keberadaan fotografi dimungkinkan oleh kemunculan teknologi digital. Lister, sebagai contoh, menunjukkan bahwa foto telah meninggalkan bingkai mereka – bahkan membebaskan diri dari kewajiban fotonik, dan sekarang mereka bebas berkeliaran di dimensi non-spatio-temporal – dengan demikian merangkul multidimensionalitas, jenis ranah yang diusulkan oleh pemikir David Sumpter (Lister, 2013; Sumpter, 2018). Fontcuberta menegaskan bahwa foto tidak lagi ada karena telah larut menjadi sekadar gambar (*from photographs to images*), dan oleh karena itu klaim tentang karakter foto tidak lagi relevan. Henning mengusulkan bahwa apa yang paling dilakukan teknologi digital pada fotografi adalah menurunkan status subjek fotografer dan mengubahnya menjadi objek: tidak ada lagi subjek dalam fotografi – segalanya adalah objek (Fontcuberta, 2014; Henning, 2015:189-230).

#### 4. KESIMPULAN

Pemetaan dasar fotografi non-dualistik menghasilkan tiga garis historis berikut: tentang kematian fotografi, tentang karakter ideologis fotografi, dan tentang prospek fotografi non-temporal. Pertama, *fotografi tidak pernah mati*, karena yang tidak lagi relevan adalah pemahaman yang terlalu temporal dari fotografi yang berhubungan dengan peran jejak waktu sebagai bukti kehadiran ultim dari realitas. Singkatnya, kematian fotografi adalah sebuah bentuk kekeliruan yang tidak berdasar karena asumsi tentang definisi sempit fotografi tentang sebagai satu-satunya cara untuk mematri dengan reaksi kimia kehadiran waktu dalam bentuk reaksi fotonik. Kedua, *fotografi sebagai ideologi bersifat transisional*. Klaim bahwa fotografi semata bersifat ideologis akan membuatnya ambigu, dan bahkan tidak relevan. Mengerdilkan peran fotografi sebagai ideologi justru membuktikan dua hal: bahwa fotografi sebagai sebuah ideologi menjadi sangat dominan, dan kedua, bahwa dominasi fotografi justru mengukuhkan statusnya sebagai sebuah cara berada yang paradigmatis. Ketiga, dengan menggali lebih jauh, prospek fotografi adalah untuk hadir sebagai penjamin kebenaran (truth) dan bukan sekadar benar (true). Ini berarti *fotografi menjadi meta-teori yang dapat dipergunakan untuk mengkaji berbagai wilayah baru yang muncul sejalan dengan perkembangan teknologi*. Dengan mengenali aspek ilusoris dari waktu, fotografi non-temporal bisa menjadi jangkar epistemik dari perkembangan peradaban selanjutnya.

Penelitian ini merekomendasikan eksplorasi intensif atas fotografi non-temporal. Pewacanaan di bidang ini masih minim. Perkembangan interdisipliner penting untuk memastikan fotografi tetap relevan. Fotografi non-temporal memungkinkan manusia berhadapan langsung dengan realitas temporal sebagai lawan yang setara.

#### REFERENCES

- Barthes, Roland. (1980). *Camera Lucida*. London: Vintage.
- Bate, David. (2009). *Photography: The Key Concepts*. Oxford: Oxford International Publisher Ltd.
- Baudrillard, Jean. (1994). *Simulacra and Simulation*. Penerjemah, Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Benjamin, Walter. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penerjemah, J. A. Underwood. Penguin Books.
- Benjamin, Walter. (1982). "The Author as Producer" dalam *Thinking Photography*. Editor, Victor Burgin. Hongkong: Macmillan.
- Bull, Stephen. (2010). *Photography*. Oxon: Routledge.
- Burgin, Victor. (1982). "Looking at Photographs" dalam *Thinking Photography*. Editor, Victor Burgin. Hongkong: Macmillan.
- Carroll, Noël. (1999). *The Philosophy of Art, A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- Crivelli, Paolo. (2004). *Aristotle on Truth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry. (1991). *Ideology, An Introduction*. London: Verso.
- Eagleton, Terry. (1990). *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Gaut, Berys. (2010). *A philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goff, Philip. (2019). *Galileo's Error, Foundations for a New Science of Consciousness*. London: Rider.
- Fontcuberta, Joan. (2014). *Pandora's Camera, Photogr@phy after Photography*. MACK.
- Henning, Michelle. (2015). "The Subject as Object: Photography and the Human Body" dalam *Photography: A critical introduction*. Editor, Liz Wells. London: Routledge. (pp. 189-230).
- Kant, Imanuel. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Penerjemah Paul Guyer. Cambridge University Press.
- Lister, Martin. (2013). *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge.
- Marien, Mary Warner. (2014) *Photography, A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, Ltd.

- Maynard, Patrick. (1997). *The Engine of Visualization, Thinking Through Photography*. New York: Cornell University Press.
- Nancy, Jean-Luc. (2005). *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- Politis, Vasilis. (2004). *Aristotle and the Metaphysics*. London: Routledge.
- Rubinstein, Daniel. (2021). *How Photography Changes Philosophy*. New York: Routledge.
- Ridley, Aaron. (2007). *Nietzsche on Art and Literature*. London: Routledge.
- Sautoy, Marcus Du. (2019). *The Creativity Code, How AI is Learning to Write, Paint, and Think*. London: 4<sup>th</sup> Estate.
- Singer, Peter. (1980). *Marx, A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Simanjuntak, Mardohar B.B. (2016). "Fondasi Kritik Karya Seni dari Perspektif Estetika Analisis Emansipatoris Noel Carroll" in *Melintas* Vol. 32 (2).
- Scott, Clive. (1999). *The Spoken Image, Photography & Language*. London: reaction Books.
- Scruton, Roger. (1983). *The Aesthetic Understanding, Essays in the Philosophy of Art and Culture*. South Bend: St. Augustine's Press.
- Sontag, Susan. (1961). *Against Interpretation*. London: Vintage.
- Sontag, Susan. (1977). *On Photography*. New York: Picador USA.
- Sumpter, David. (2018). *Outnumbered*. London: Bloomsbury Sigma.
- Stecker, Robert. (2013). "Aesthetic Autonomy and Artistic Heteronomy" dalam *Aesthetic and Artistic Autonomy*. Editor, Owen Hulatt. London: Bloomsbury. Hal. 31-47.
- Stern, Robert. (2002). *Hegel and the Phenomenology of Spirit*. London: Routledge.
- Taminiaux, Pierre. (2008). *The Paradox of Photography*. Amsterdam: Rodopi.
- Walden, Scott. (2008). *Photography and Philosophy, Essays on the Pencil of Nature*. Blackwell Publishing.
- Walton, Kendall L. (1990). *Mimesis as Make Believe, on the Foundations of the Representational Arts*. Harvard: Harvard University Press.
- Wolfsdorf, David. (2008). *Trials of Reason: Plato and the Crafting of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.