

ESTETIKA FOTOGRAFI



Disusun Oleh:
Rudi Setiawan, S.Ag., M.M
Mardohar Batu Bornok, S.S., M.Si.

Lembaga Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat
Universitas Katolik Parahyangan
2015

DAFTAR ISI

ABSTRAK	4
BAB I PENDAHULUAN	5
BAB II METODE PENELITIAN	8
BAB III JADWAL PELAKSANAAN	9
BAB IV HASIL DAN PEMBAHASAN	10
Sub Bab I Pengertian dan Sejarah Fotografi	10
1.1 Pengertian Fotografi	10
1.2 Sejarah Fotografi	11
1.2.1 Era Pra-Fotografi	12
1.2.2 Era Fotografi Analog	14
1.2.3 Era Fotografi Digital	20
Sub Bab II Perkembangan Teknologi dan Pemikiran Kritis tentang Fotografi	23
2.1 Perkembangan Teknologi Fotografi	23
2.1.1 Fotografi Analog ke Digital	23
2.1.2 Digitalisasi dan Redefinisi Konsep tentang Fotografi	24
2.2 Pergeseran Paradigma Teoritis Fotografi	27
Sub Bab III Berbagai Aplikasi Fotografi dalam Kultur	33
3.1 Fotografi dan Pengalaman Manusia	33
3.2 Berbagai Aplikasi Kultural Fotografi	34
3.2.1 Fotografi dan Dokumentasi	35
3.2.1.1 Fotografi Jurnalistik	36
3.2.1.2 Fotografi untuk Pengarsipan dalam Lembaga	38
3.2.2 Fotografi dan Relasi Sosial	40
3.2.2.1 Fotografi Domestik: <i>Snapshot</i>	40

3.2.2.2 Fotografi Selebriti	43
3.2.3 Fotografi dan Persuasi Komersial Melalui Tubuh	46
3.2.4 Fotografi Seni	49
3.2.4.1 Fotografi Piktorial (<i>Pictorialism</i>)	50
3.2.4.2 <i>Straight Photography</i>	50
3.2.4.3 <i>Conceptual Art Photography</i>	51
Sub Bab IV Periode Formatif: Keindahan Mimetik dan Cita Rasa dalam Estetika	53
Sub Bab V Tahap Kematangan Estetika: Pengalaman Estetik	65
Sub Bab VI Geliat Aktif-Eksploratif: Medan Seni dan Estetika Fotografi	84
BAB VI KESIMPULAN DAN SARAN	105
DAFTAR PUSTAKA	110

ABSTRAK

Fotografi adalah teknologi sekaligus seni yang dijumpai dalam berbagai bidang kehidupan manusia. Fotografi diaplikasikan untuk keperluan dokumentasi, misalnya dalam keluarga, jurnalistik, maupun pengarsipan dalam lembaga. Fotografi juga digunakan untuk keperluan relasi sosial, misalnya *snapshot* dan fotografi selebriti, maupun persuasi komersial, seperti halnya fotografi *fashion*. Disamping itu, fotografi juga dipakai untuk keperluan eksplorasi kreatif maupun reflektif, seperti halnya dalam fotografi seni.

Fotografi berdimensi kultural. Kehadirannya sebagai teknologi dan seni, tidak hanya mengekspresikan atau mendeskripsikan peradaban, melainkan juga mengkonstruksi peradaban. Fotografi adalah produk kultural, sekaligus memberi bentuk pada kultur: menciptakan perilaku baru, membentuk cara pikir, membaharui keyakinan, menata sistem dan tatanan nilai, dan sebagainya.

Perkembangan pemahaman teoritis tentang fotografi seiring dengan perkembangan teknologi fotografi sejak era pra-fotografi, fotografi analog, hingga fotografi digital. Paradigma pemikiran kritis tentang fotografi bergeser ke arah kultural, dengan fokus penelaahan pada makna fotografi bagi pengalaman hidup manusia.

Pada titik ini estetika fotografi mengalami sebuah tantangan ke tingkat yang tidak pernah dipikirkan sebelumnya. Estetika fotografi dihadapkan pada sebuah situasi yang problematis dan kompleks ketika berhadapan dengan status seni fotografi. Perspektif pengalaman estetika Carrollian dapat digunakan sebagai jalan keluar untuk mengatasi kerumitan tersebut.

BAB I

PENDAHULUAN

Penulis mengambil tema estetika fotografi dalam penelitian ini untuk menyelidiki gagasan tentang fotografi ditinjau dari perspektif estetika. Obyek material penelitian ini adalah fotografi, sementara obyek formalnya adalah filsafat, secara khusus estetika. Tulisan ini dibuat secara kolaboratif dengan melibatkan dua penulis - yang secara kebetulan juga meminati bidang fotografi maupun estetika - berdasarkan hasil perdiskusian intens di antara keduanya seputar tema fotografi, kultur, maupun estetika.

Tulisan ini diawali dengan tinjauan sejarah fotografi dari era pra-fotografi hingga era digital. Pada bagian ini, penulis menyampaikan sejarah perkembangan teknologi fotografi berikut pola pikir masyarakat yang berkembang di baliknya. Sejarah fotografi tidak lain adalah sejarah kultural, sebab fotografi adalah salah satu bentuk penemuan teknologi yang juga menggambarkan cara manusia berpikir, ber-relasi, maupun bertindak dalam zamannya, dan sebaliknya. Pada bagian ini, penyelidikan dari sisi sejarah dikategorisasi menjadi tiga tahapan, yakni tahap: era pra-fotografi, era fotografi analog, dan era fotografi digital.

Di bagian selanjutnya, fokus pembahasan adalah perkembangan teknologi dan pemikiran kritis tentang fotografi. Bagian ini diawali dengan paparan tentang perkembangan teknologi fotografi dari analog ke digital, berikut implikasinya bagi konsep tentang fotografi. Selanjutnya, fokus pembahasan meliputi pergeseran paradigma teoritis tentang fotografi, diinspirasi dari gagasan-gagasan David Bate maupun Stephen Bull tentang fotografi. Di bagian ini, disimpulkan bahwa paradigma teoritis fotografi semakin mengalami pergeseran ke arah kultural.

Bagian berikutnya merupakan paparan contoh-contoh aplikasi fotografi dalam kultur. Contoh-contoh tersebut dimasukkan dalam beberapa kategori. Namun, kategorisasi itu tidak dimaksudkan untuk mengklasifikasikan *genre-genre* dalam fotografi. Selain itu, kategorisasi tersebut memang dibuat tidak lengkap sehingga tidak bisa dikatakan mewakili keseluruhan bidang kehidupan manusia. Penulis hanya ingin menunjukkan lewat beberapa contoh bahwa perkara fotografi memasuki ranah kultural, yang menjangkau dan mempengaruhi pula berbagai keyakinan, sistem, dan tatanan nilai dalam peradaban. Di sini, pembahasan meliputi makna kultural fotografi bagi kehidupan manusia. Bagian ini

ditutup dengan pertanyaan reflektif seputar estetika fotografi berhadapan dengan situasi kultural yang ada.

Dalam pembahasan di bagian selanjutnya, penulis meneliti berbagai konsep mendasar tentang estetika. Pada bagian ini, penulis memaparkan perkembangan berbagai konsep estetika pada periode formatif, meliputi konsep keindahan mimetik dan cita rasa. Konsep keindahan mimetik sejak Plato maupun konsep cita rasa dinilai problematis, sehingga penulis beranjak ke bagian berikutnya yakni periode kematangan estetika dalam pengalaman estetik.

Di bagian ini, penulis menyampaikan beberapa gagasan tentang pengalaman estetik yang disponsori oleh pandangan Kant. Selanjutnya, berbagai pendekatan estetika tentang pengalaman estetik seperti tradisional, pragmatis, alegoris, dan dianalisa, dan berujung pada kesimpulan bahwa pendekatan itu belum memadai untuk memahami estetika fotografi. Pada akhir bagian ini, pendekatan Carrollian tentang pengalaman estetik muncul sebagai tawaran.

Di bagian akhir dari tulisan estetika fotografi ini, pengkajian konsep estetika fotografi memasuki wilayah medan seni. Setelah itu, penulis membandingkan estetika fotografi ditinjau dari mazhab-mazhab besar: cita rasa, medan seni, pengalaman estetik (tradisional, pragmatis, alegoris, dan aksiologis). Tulisan ini berujung pada konsep pengalaman estetik Carrollian sebagai pilihan yang dinilai tepat untuk memahami estetika fotografi, dengan didukung oleh gagasan Savedoff tentang aspek transformatif fotografi.

Penelitian ini dilakukan dengan tujuan:

1. Menyelidiki fotografi berikut akar-akar persoalan kultural kontemporer di dalamnya sejalan dengan perkembangan teknologi di dalam masyarakat. Penelitian ini merupakan kajian atas hakikat fotografi, beserta peran kulturalnya dalam hidup manusia. Selain itu, fotografi dikaji sebagai alat bantu untuk membuka dan memahami lapisan-lapisan tersembunyi dalam kultur kontemporer.
2. Menyelidiki berbagai kemungkinan teori-teori estetika berhadapan dengan perkembangan teknologi fotografi dalam dunia kontemporer. Penelitian ini merupakan kajian estetika tentang fotografi, dalam rangka mengeksplorasi dan mendapatkan pemahaman baru tentang hakekat foto yang estetik dengan menggunakan pisau bedah teori-teori estetika.

Penelitian ini bermanfaat untuk:

1. Memperkaya pemikiran filosofis dalam bidang studi kultural tentang media, khususnya studi fotografi.
2. Memperkaya pemikiran filosofis dalam bidang estetika, khususnya studi estetika dalam jalur pengalaman estetik.

BAB II

METODE PENELITIAN

Penelitian ini merupakan penelitian literatur berupa kajian atas pandangan-pandangan filsafat fotografi, khususnya dari tinjauan estetika. Peneliti melakukan studi kepustakaan dengan mempelajari berbagai teks mengenai fotografi dan estetika. Teknik pengumpulan dan analisis data dilakukan lewat studi pustaka atas teks-teks filosofis, yang terdapat dalam buku-buku filsafat maupun jurnal-jurnal ilmiah, baik berupa data fisik maupun digital.

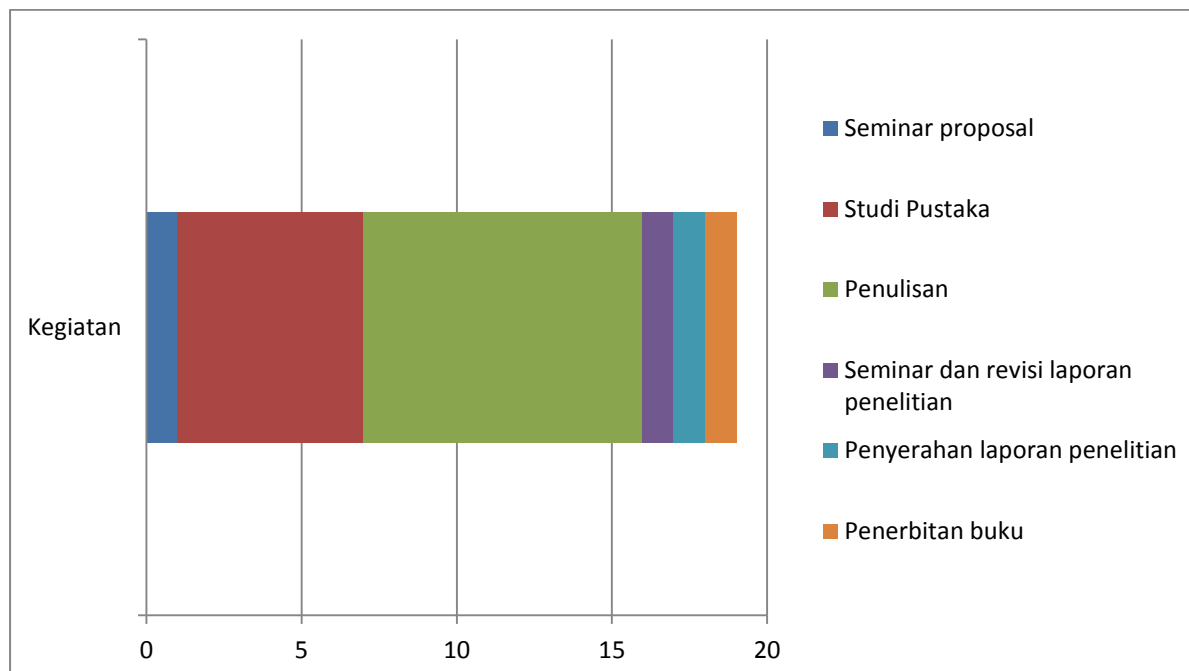
Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode hermeneutika, yakni metode interpretasi.¹ Interpretasi dalam penelitian ini dilakukan melalui dua bagian:

1. Bagian pertama adalah penelusuran tentang perkembangan fotografi sebagai teknologi sisi historis dan kultural. Pertama-tama peneliti mengumpulkan fakta-fakta meliputi peristiwa atau gejala-gejala sehubungan dengan fotografi dan perkembangannya sebagai teknologi. Fakta-fakta tersebut diperoleh dari data-data sekunder yang bersumber pada teks-teks filosofis berupa berbagai konsep dasar maupun kontroversi pandangan tentang fotografi, media, dan kultur. Penelitian diawali dengan studi historis tentang fotografi sebagai teknologi sejak era pra-Daguerre hingga era digital berikut implikasi kulturalnya, serta berbagai teori filsafat tentang fotografi yang mewarnai pergeseran paradigma pemikiran kritis tentang fotografi ke arah kultural.
2. Bagian kedua adalah penelusuran tentang teori-teori besar estetika, yang kemudian berujung pada pilihan pada perspektif yang dinilai tepat untuk menjadi pisau bedah dalam memahami estetika fotografi. Di bagian ini, peneliti membandingkan berbagai konsep estetika seperti: keindahan, cita rasa, pengalaman estetik, dan medan seni. Lewat itu, peneliti menemukan bahwa perspektif Carrollian tentang pengalaman estetik adalah perspektif yang paling tepat digunakan dalam konteks ini.

¹ Anton Bakker et al., 1990, *Metodologi Penelitian Filsafat*, (Yogyakarta: Kanisius), 41.

BAB III
JADWAL PELAKSANAAN

No	Tahapan	Waktu
1	Seminar proposal penelitian	Selasa, 11 Februari 2014
2	Tahap 1: Tahap studi pustaka dan interpretasi (penelusuran fotografi dan perkembangan teknologinya dari sisi historis dan kultural, serta makna keindahan fotografis)	Mei 2014 – Oktober 2014
3	Tahap 2: Tahap penulisan (penelusuran fotografi dan perkembangan teknologinya dari sisi historis dan kultural, serta makna keindahan fotografis)	September 2014 – Juni 2015
4	Seminar laporan hasil penelitian dan revisi	Awal Juli 2015
5	Penyerahan laporan akhir hasil penelitian	Akhir Juli 2015
5	Penerbitan buku	September 2015



BAB IV

HASIL DAN PEMBAHASAN

Bab tentang hasil dan pembahasan ini terdiri dari 6 bagian, meliputi pembahasan tentang fotografi dari sudut pandang historis dan kultural pada 3 bagian awal, serta pembahasan tentang teori-teori estetika serta aplikasinya pada fotografi pada bagian berikutnya.

Sub Bab I

Pengertian dan Sejarah Fotografi

1.1 Pengertian Fotografi

Istilah fotografi berasal dari dua kata Yunani *phos* dan *graphie*. *Phos* berarti cahaya, sementara *graphie* berarti melukis atau menggambar. Dengan demikian, berdasarkan akar katanya fotografi diartikan sebagai “melukis atau menggambar dengan menggunakan cahaya”.² Istilah fotografi diperkenalkan pertama kalinya oleh Antoine Hercules Romuald Florence, seorang pedagang obat yang menemukan teknik poligrافي di tahun 1832. Ia menggunakan istilah fotografi untuk menggambarkan proses pembuatan gambar secara permanen dari pelat kaca yang sudah digores, lalu diletakkan di atas kertas yang diberi campuran kimia perak klorida yang sensitif cahaya dan larutan amonia. Meskipun digunakan pertama kali oleh Florence, istilah ini tidak dipopulerkan Florence. Istilah ini menjadi semakin populer setelah digunakan John Herschel, seorang Inggris yang melakukan eksperimen kimiawi juga untuk menghasilkan gambar fotografis. Herschel menggunakan kata “spesimen fotografis” dalam surat kepada Talbot.³

Menurut Maynard, fotografi merupakan sains (atau lebih tepatnya seni) menghasilkan gambar dengan menggunakan aktivitas penandaan (*marking*) pada suatu permukaan sensitif dengan menggunakan bantuan cahaya.⁴ Proses penandaan itu melibatkan peran teknologi optis-kimiawi (dalam fotografi analog) atau optis-elektronis

² Stephen Bull, *Photography* (Oxon: Routledge, 2010), 5.

³ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History 4th ed.* (London: Laurence King Publishing, Ltd., 2014), 9, 17.

⁴ Patrick Maynard, *The Engine of Visualization* (London: Cornell University Press, 1997), 19.

(dalam fotografi digital). Bagi Maynard, fotografi ditandai dengan adanya aspek: cahaya, proses penandaan, dan permukaan yang sensitif.

Bagi Maynard, fotografi lebih dipahami sebagai suatu proses (langkah atau prosedur teknis), ketimbang hasil (foto sebagai produknya). Maynard mengatakan bahwa fotografi lebih mudah dipahami dari perspektif teknologinya, yaitu prosedur atau langkah-langkah teknis dalam menghasilkan gambar. Ia bahkan menyatakan bahwa apa yang dipatenkan para penemu fotografi (seperti halnya Talbot) bukanlah foto, tetapi langkah-langkah atau prosedur-prosedur fotografis.

1.2 Sejarah Fotografi

Fotografi lahir di era revolusi industri Eropa dari kombinasi berbagai penemuan di bidang sains dan teknologi. Sebagai suatu teknologi, fotografi tidak ditemukan secara linear. Tidak diketahui persis siapa tokoh penemu fotografi secara eksklusif, sebab melibatkan banyak orang. Fotografi lahir dari kolaborasi dan kombinasi berbagai eksperimen yang saling melengkapi yang berlangsung di beberapa tempat sekaligus. Marien mencatat adanya beberapa penemuan proses fotografis yang mirip oleh orang yang berbeda di tempat yang berbeda dalam waktu yang relatif sama.⁵

Sejarah fotografi di bagian ini dibagi menjadi tiga periode. Periode pertama adalah era pra-fotografi, yakni periode di mana teknologi optik dan kimiawi berkembang secara independen, dan belum dikolaborasikan secara utuh sebagai teknologi fotografi. Periode ini ditandai dengan adanya penemuan dan penggunaan alat-alat optik dan kimiawi sendiri-sendiri secara terpisah. Periode kedua adalah era fotografi analog, yakni periode penemuan dan penggunaan fotografi sebagai medium analog yang merupakan hasil kombinasi teknologi optik mekanik dan kimiawi. Periode ini ditandai dengan adanya kolaborasi antara teknologi optik mekanis dan kimiawi, yang dapat diamati dari era fotografi Daguerre hingga fotografi film di abad ke-20. Periode ketiga adalah era fotografi digital, yakni periode penemuan dan penggunaan fotografi sebagai medium digital yang merupakan hasil kombinasi teknologi optik dan teknologi informasi digital. Periode ini ditandai dengan

⁵ Marien, *op.cit.*, 9.

adanya kolaborasi antara teknologi optik mekanis dan digital (komputer), yang terjadi sejak abad ke-20 hingga saat ini.

1.2.1 Era Pra-fotografi

Beratus-ratus tahun sebelum revolusi industri, elemen-elemen fotografis sudah digunakan secara terpisah. Lensa atau bahan kimia sensitif cahaya sudah digunakan di zaman Renaissance. Desain Katedral Santa Maria del Fiore di Florence Italia sudah menerapkan prinsip kamera dengan menjadikan lubang kecil di atap yang sebagai semacam lensa untuk menghasilkan gambar di lantai akibat cahaya matahari. Lukisan *Giphantie* menggunakan cairan kimia yang sensitif cahaya.⁶

Sejarawan Jonathan Crary menyatakan bahwa *camera obscura* merupakan titik awal yang diakui sebagai kemunculan fotografi. *Camera obscura* merupakan suatu alat berbentuk ruang gelap dengan suatu sisinya memiliki lubang kecil yang berfungsi sebagai lensa yang memfokuskan cahaya yang masuk dan menghasilkan suatu gambar terbalik di dinding lainnya. Cara kerja *camera obscura* ini sama seperti cara kerja mata manusia.⁷ Prinsip kerjanya adalah cahaya masuk melalui lensa dan diproyeksikan pada suatu cermin sehingga menampilkan gambar terbalik pada suatu kaca atau layar transparan. Istilah *camera obscura* (Latin) diperkenalkan Johannes Kepler, seorang astronom dari Jerman. Istilah ini berasal dari dua kata yaitu *camera* yang berarti “kamar”, dan *obscura* yang berarti “gelap”, sehingga *camera obscura* diartikan sebagai “kamar gelap”.

Camera obscura sudah digunakan sejak permulaan abad masehi. Model *camera obscura* terdapat dalam gambar yang dibuat Leonardo da Vinci. Di abad ke-16, Giambattista della Porta mengembangkan *camera obscura* dengan menambahkan lensa cembung padanya. Tidak lama setelah perkembangan teknologi lensa, *camera obscura* yang awalnya berukuran besar (berupa ruangan/ kamar), dibuat dalam bentuk yang kecil dan mudah dibawa. Di era Renaissance, *camera obscura* dipakai untuk keperluan hiburan maupun membantu para pelukis. Lewat *camera obscura* pelukis dapat membuat *outline* gambar dengan cara menjiplak bayangan yang muncul tentang obyek di depan pelukis. Di

⁶ *Ibid.*, 3-4.

⁷ Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism* (London: Harvard University Press, 1999), 75.

satu sisi, kehadiran alat ini sangat membantu pelukis untuk mendapatkan presisi gambar. Namun, di sisi lain, *camera obscura* juga menuai kritik, sebab dianggap membuat pelukis kurang mengolah sisi imajinasi subyektifnya karena ia tinggal menjiplak gambar yang ditampilkan.

Selain *camera obscura*, alat lain yang memiliki prinsip kerja mirip dengan itu adalah *camera lucida*. *Camera lucida* (kamar terang) dipatenkan oleh seorang ilmuwan Inggris bernama William Hyde Wollaston (1766-1828), di tahun 1806. *Camera lucida* merupakan suatu batang kayu yang diberi prisma kaca yang memiliki dua sisi berwarna perak, sehingga dapat memantulkan pemandangan yang tampak.⁸ Seorang pelukis menggunakannya sebagai alat bantu gambar, dengan cara meletakkan *camera lucida* di atas meja gambar dan mengatur prisma kaca tersebut sehingga ada pantulan gambar ke mata sang pelukis. Sang pelukis tinggal menjiplak *outline* gambar tersebut di atas kertas. Selain membantu pelukis, alat ini juga membantu para petualang untuk membuat peta topografis maupun gambar arsitektur untuk membuat gambar tunggal tentang obyek yang ditemukan dalam perjalanan mereka.

Selain itu, pada era ini di Perancis berkembang pula alat bantu gambar lainnya (yakni *pantograf*) berbagai teknik menggambar seperti *physionotrace* dan *siluet*.⁹ *Pantograf* adalah alat yang ditemukan oleh pengukir Perancis Gilles-Louis Chrétien untuk keperluan menduplikasi, memperbesar atau memperkecil skala suatu gambar. *Physionotrace* merupakan teknik menduplikasi gambar sehingga dapat dihasilkan banyak gambar sekaligus. Sementara itu, *siluet* adalah teknik menggambar potret diri secara artistik dengan bayangan hitam. Dari sisi kultural, aplikasi teknik *siluet* pada potret diri menjadi alat untuk membedakan status sosial, antara kaum kelas atas dan kelas menengah. Di era Victorian ini, Marien mencatat bahwa potret diri menggambarkan karakter individu seseorang, pencapaian diri, kepemilikan, atau preferensi pada selera tertentu. Teknik *siluet* untuk menggambar potret diri populer di kalangan kelas menengah untuk menggambar potret diri ala aristokratis karena proses pembuatannya yang murah dan cepat dibandingkan dengan lukisan. Sementara itu, lukisan (karena mahal dan sulit dibuat) justru lebih banyak digunakan kaum kelas untuk menggambarkan potret diri mereka.

⁸ Marien, *op.cit.*, 7.

⁹ *Ibid.*, 6.

Era pra-fotografi ditandai dengan munculnya berbagai proyek sains dan teknologi sebagai ekspresi rasionalisme, empirisme, serta positivisme. Rasionalisme (yang digagas Descartes) menekankan bahwa pengetahuan yang sifatnya pasti, mutlak, dan tak dapat dipatahkan dapat dihasilkan lewat metode yang serba ketat dan melepaskan unsur-unsur subyektif manusia. Sementara itu, empirisme justru menekankan bahwa pengetahuan didapat lewat pengalaman manusia, sehingga observasi menjadi hal yang penting. Sedangkan, positivisme lebih menekankan unsur pengetahuan sebagai fakta, sehingga unsur akurasi, presisi, atau ketepatan dalam ukuran menjadi penting.

Dari situ, dalam konteks kultur visual, abad 17-18 ini ditandai dengan munculnya kebutuhan masyarakat untuk menghasilkan gambar atas obyek serealistik mungkin. Kebutuhan akan realisme gambar ini tampak melalui berbagai lukisan portraiture atau wajah secara realistik untuk menampilkan status diri seseorang (kekayaan, jabatan, dll). Maraknya penggunaan *camera obscura* dan *camera lucida* untuk membantu para pelukis dalam memenuhi keinginan masyarakat akan gambar realistik ini menjadi bukti. Selain itu, kebutuhan akan gambar yang akurat dan persis juga mulai menjadi tuntutan sains pada zaman itu. Di tahun 1830an, gambar-gambar realistik dengan tema dunia mulai menjadi trend.

1.2.2 Era Fotografi Analog

Fotografi lahir dalam situasi sosial politis yang belum stabil akibat revolusi industri di Eropa. Banyak pabrik baru muncul, sementara perdagangan berkembang semakin pesat. Struktur sosial mengalami perubahan dengan munculnya kelas menengah, yang memiliki kesadaran intelektual dan kebebasan tinggi. Sains dan teknologi berkembang semakin canggih, didukung oleh pemerintah yang menerapkan kebijakan untuk meningkatkan kemajuan ekonomi lewat perdagangan dan industri.

Penemuan fotografi lebih didorong oleh kemajuan riset dan teknologi dibandingkan dengan tradisi visual. Fotografi tidak muncul sebagai bentuk warisan tradisi lukisan gaya baru, melainkan bentuk ekspresi sains dan teknologi, yang didukung oleh kebijakan politis dan kultural pemerintah di bidang industri dan perdagangan. Fotografi lahir dari adanya kebutuhan untuk merekam atau menyalin dunia secara fisik, permanen, akurat, dan obyektif. Saat itu, berbagai ekspedisi ke daerah tertentu, pengembangan sains di

laboratorium (misalnya di bidang astronomi, medis, biologi, antropologi, atau arsitektur) sangat membutuhkan dokumentasi visual yang praktis, cepat, namun akurat.¹⁰ Dengan dukungan para pengusaha, berbagai eksperimen fotografi dilakukan dengan cara menyinari permukaan sensitif cahaya dalam rangka mendapatkan gambar permanen tentang dunia. Eksperimen fotografi itu dilakukan dengan cara mengkombinasikan teknologi optik dan kimiawi.

Antoine Hercules Romuald Florence melakukan eksperimen dengan mengkombinasikan bahan kimiawi sensitif cahaya dan *camera obscura*. Ia menemukan cara menghasilkan suatu gambar dari *camera obscura* lewat kombinasi kimiawi perak klorida di atas kertas, yang menjadi gelap ketika terkena cahaya matahari. Setelah diberi larutan amonia, proses penghitaman itu berhenti dan gambar tersebut muncul. Florence lantas mengistilahkan proses itu sebagai fotografi (menggambar dengan menggunakan cahaya). Ia adalah orang pertama yang menggunakan istilah fotografi. Namun, Florence tidak begitu dikenali di Eropa, khususnya setelah Daguerre muncul. Florence beralih profesi menjadi penulis dan pebisnis percetakan. Sementara itu, di tempat lain Thomas Wedgwood (1771-1805) dan Humpry Davy (1778-1829) juga melakukan eksperimen fotografi kimiawi yang serupa. Mereka mencoba membuat gambar mapan dari *camera obscura* yang sudah dimodifikasi, dengan menggunakan larutan perak nitrat. Walau lebih baik dari eksperimen Florence, eksperimen dengan perak nitrat masih belum berhasil menciptakan gambar permanen karena perak nitrat masih tetap bereaksi. Eksperimen mereka dipuji oleh kalangan ilmuwan, dan sempat diterbitkan dalam jurnal ilmiah, namun belum berhasil dipatenkan.¹¹

Pada suatu pertemuan ilmiah di Paris tanggal 19 Agustus 1839, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) memperkenalkan suatu hasil eksperimennya (yang kemudian menjadi cikal bakal fotografi). Daguerre tidak hadir dalam pertemuan itu, namun presentasi hasil karyanya diwakilkan kepada Francois Arago (1786-1853), seorang ilmuwan yang juga adalah anggota parlemen Perancis. Karya Daguerre dihargai pemerintah Perancis, dan sejak saat itu karya tersebut diyakini sebagai titik tolak penemuan fotografi kimiawi.

Di tempat lain, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) beralih dari eksperimen litografi (menggambar dengan batu halus) ke eksperimen fotografis di tahun 1816. Ia

¹⁰ *Ibid.*, 30-35.

¹¹ *Ibid.*, 10.

menggunakan perak klorida di atas kertas yang disinari cahaya di dalam *camera obscura*. Namun, gambarnya tidak terlalu jelas dan memiliki warna terbalik. Bagian yang seharusnya terang menjadi gelap, dan sebaliknya (proses ini kelak dikenal sebagai proses foto negatif). Di tahun 1822, Niépce melakukan eksperimen dengan plat ukir yang dicuci dengan minyak lavender dan menerapkannya pada *camera obscura*. Gambar yang dihasilkan masih terbalik (gambar negatif), namun setelah plat itu diproses kembali dengan cahaya dan diberi uap iodine, muncullah gambar positif. Niépce berhasil membuat foto positif dari satu plat foto negatif. Hasil karya Niépce yaitu *View from the Window at Gras* diakui sebagai foto permanen pertama di dunia, walaupun masih belum stabil. Niépce menamai proses ini *heliografi* (menulis dari sinar matahari).

Eksperimen Niépce dikembangkan oleh Daguerre. Ketika melakukan perjalanan ke Inggris, Niépce bertemu dengan Daguerre. Waktu itu, Daguerre berprofesi sebagai pelukis dan pengatur panggung Diorama (sejenis teater dengan menggunakan efek realistik) dengan memakai *camera obscura*. Keduanya membuat kontrak kerjasama untuk mengembangkan proses fotografis pada 14 Desember 1829. Daguerre mengembangkan *camera obscura*, sementara Niépce melakukan eksperimen kimiawi. Namun, di tahun 1833 Niépce wafat. Daguerre melanjutkan eksperimen Niépce yang menggunakan pelat perak maupun pelat tembaga berlapis perak, serta iodine untuk menghasilkan kontras gambar yang baik. Ia bereksperimen dengan pelat tembaga yang diberi lapisan perak dan dicelupkan ke dalam perak iodine yang sensitif cahaya. Lantas, pelat tersebut diekspos cahaya secara bervariasi di dalam *camera obscura*. Setelahnya, pelat itu diproses dengan uap merkuri yang dicampur dengan perak dalam suatu kotak, dicuci dengan larutan sodium klorida (garam meja) untuk menghentikan reaksi, dan akhirnya dicuci dengan air bersih. Daguerre menemukan bahwa merkuri dapat membuat gambar semakin jelas, sementara larutan sodium klorida dan air panas dapat menghentikan reaksi material sensitif cahaya. Alhasil, Daguerre berhasil membuat gambar laten di atas pelat tunggal melalui proses tersebut. Ia menamai proses itu sebagai *Daguerreotype*. Sayangnya, Daguerre mengabaikan jasa-jasa Niépce dengan menegaskan bahwa dirinya adalah penemu tunggal proses itu. Ia mendapat dukungan dari Pemerintah Perancis untuk mengamankan agar prosedur fotografis itu tidak

diakui orang lain. Pada 7 Januari 1839, pemerintah Perancis membuat pernyataan di depan Akademi Sains Perancis bahwa penemu proses tersebut adalah Daguerre.¹²

Pengumuman penemuan Daguerre mengejutkan mereka yang saat itu sedang melakukan eksperimen fotografis. Kira-kira 24 orang menyatakan diri sebagai penemu fotografi. Hipolitus Bayard, pegawai kantor Kementrian Keuangan Perancis, adalah salah satu orang yang mengklaim penemuan proses fotografis sebelum Daguerre. Proses gambar positif Bayard lebih sederhana dibandingkan proses Daguerre dan Niépce, yaitu kertas sensitif cahaya yang sudah direndam sodium klorida disinari cahaya sehingga menjadi gelap, direndam kembali dengan potasium iodida, dan diputihkan oleh cahaya dalam *camera obscura*. Salah satu foto yang dibuat Bayard adalah *Self-Portrait*. Namun, hasil eksperimen Bayard tidak direspons pemerintah Perancis dan tetap dirahasiakan. Karena putus asa, Bayard membuat komik sebagai reaksi atas ketidakpedulian pemerintah Perancis. Selain Bayard, John Herschel (1792-1871) di Inggris juga ikut menanggapi pengumuman Daguerre. Herschel sudah menyelidiki cara menghentikan reaksi perak klorida terhadap cahaya melalui hiposulfat soda sejak tahun 1819. Beberapa tahun sebelum pengumuman Daguerre, ia mengembangkan eksperimen dengan garam platinum dan berhasil membuat gambar negatif dari proses itu. Di tahun 1839, ia menunjukkan hasil eksperimennya kepada Kerajaan Inggris. Ia bahkan menggunakan istilah fotografi untuk pertama kalinya, dengan menyebut “spesimen fotografis” dalam suratnya kepada Talbot. Selain mengembangkan fotografi hitam putih, di tahun 1840 Herschel juga membuat penelitian tentang fotografi warna melalui cairan sayuran dan garam besi. Ia berhasil mengembangkan proses membuat foto berwarna biru dan putih yang sederhana dan murah biaya, yang kemudian dikenal dengan Cyanotype. Hingga saat ini, Cyanotype masih digunakan untuk keperluan *blueprint* dalam dunia arsitektur.

Selain Daguerre, pada tahun 1834 seorang ilmuwan Inggris bernama William Henry Fox Talbot juga melakukan eksperimen fotografis untuk menghasilkan gambar permanen seperti halnya Daguerre. Talbot memperkenalkan teknik baru dalam membuat gambar fotografis, yaitu pencetakan di atas kertas dengan menggunakan proses negatif dan proses positif. Ia membuat proses yang ia namai *sciagraphy* (yang saat ini dikenal dengan nama fotogram dan masih digunakan), yaitu proses membuat gambar permanen yang didapat

¹² *Ibid.*, 16.

dengan cara menyinari selama beberapa menit suatu obyek (misalnya daun) di atas kertas sensitif cahaya, yang dijemur hingga kering dan dilapisi perak nitrat. Talbot tidak mematenkan proses tersebut. Namun, di tahun 1841, Talbot mematenkan proses fotografis yang dikenal dengan nama *Calotype*. Istilah ini diambil dari kata Yunani *kalos* yang berarti keindahan/ kecantikan. Ia membuat proses pembuatan gambar permanen di atas kertas dengan perak iodin. Hasilnya adalah gambar negatif. Gambar negatif ini lantas digunakan sebagai bahan yang diletakkan di atas kertas dan disinari cahaya, sehingga dihasilkan gambar positif di atas kertas. Maka, proses *calotype* Talbot ini memiliki keunggulan dibanding *daguerreotype*. Proses *daguerreotype* hanya menghasilkan satu gambar positif dari satu pelat. Sementara, proses *calotype* menghasilkan gambar negatif, yang dapat dipakai untuk memproduksi berkali-kali gambar positif di atas kertas. *Calotype* menjadi dasar fotografi modern, yang ditandai cara mereproduksi gambar positif secara massal dari satu gambar negatif. *Calotype* masih kurang populer dibanding dengan *daguerreotype* karena kurang bisa menampilkan detail gambar dan kontras warna sebaik foto *daguerreotype*.

Unsur politis sangat mewarnai klaim atas penemuan prosedur fotografi. Persaingan antara penemuan Daguerre dan Talbot sangat ketat. Proses Daguerre memiliki kelebihan dari waktu ekspose yang lebih singkat dengan hasil gambar yang baik. Sementara itu, dari proses Talbot belum dapat dihasilkan gambar yang baik, tetapi dapat dibuat duplikasi massal gambar positif dari satu gambar negatif. Namun, di balik itu yang terjadi adalah persaingan politik antara Inggris dan Perancis. Meski Daguerre tidak pernah menyampaikan hasil penemuannya secara detil (tetapi hanya di booklet), Pemerintah Perancis didukung Akademi Sains Perancis mengakui hasil karya Daguerre dan menegaskan betapa pentingnya eksperimen Daguerre. Reputasi Daguerre semakin baik, sementara peran Niepce semakin diabaikan. Belakangan, setelah pengumuman eksperimen Daguerre, Talbot kurang menaruh minat lagi pada eksperimen fotografi dan beralih ke bidang matematika dan optik.

Walaupun demikian, *calotype* kemudian disempurnakan oleh Frederick Scott Archer (1813-1857) melalui eksperimen lempeng basah *collodion*. Archer menemukan *collodion* sebagai bahan yang bagus untuk menghasilkan gambar permanen. Hasilnya, melalui lempeng ini dapat diperoleh hasil dengan kualitas kontras dan detil gambar baik dan proses ekpose yang cepat seperti *daguerrotype*, namun juga dapat diduplikasi berkali-kali di atas kertas seperti halnya *calotype*.

Setelah *daguerrotype* ditemukan, teknologi fotografi semakin berkembang untuk menghasilkan gambar secara mudah dan murah biaya. Sejalan dengan berkembangnya teknologi kertas dan kamera dengan dua lensa, teknik *stereograph* fotografi dengan mengkombinasi dua gambar hasil pemotretan semakin berkembang. Selain itu, muncul juga *carte-de-visite*, yakni teknik pemotretan *portrait* berukuran kecil sehingga diperoleh beberapa gambar dari momen yang berbeda dalam satu pelat. *Carte-de-visite* banyak diminati oleh kaum bangsawan untuk memotret diri mereka dalam rangka menampilkan status sosial. Foto digunakan juga untuk keperluan reproduksi karya seni maupun membuat gambar fiksi dengan memanfaatkan efek realisme yang dihasilkan. Berbagai teknik manipulasi fotografi melalui kombinasi gambar negatif, *retouch*, penambahan atau penghilangan unsur gambar tertentu juga mulai berkembang.¹³

Selain eksperimen foto hitam putih, para peneliti fotografi mengembangkan juga foto berwarna. Tidak lama setelah *daguerreotype* ditemukan, para seniman lukis berupaya mengaplikasikan warna di atasnya. James Clerk Maxwell dari Skotlandia sudah mengembangkan teknik foto berwarna sejak 1861. Ia membuat gambar berwarna dengan menggabungkan tiga negatif (yakni merah, hijau, dan biru). Louis Ducos du Hauron dan Charles Cros juga mengembangkan teknik membuat foto berwarna pada tahun 1877. Lumière bersaudara juga mengembangkan proses *autochrome* pada 1907 di Perancis.

Perkembangan teknologi fotografi analog selanjutnya ditandai dengan aplikasi gelatin untuk menggantikan pelat kaca. Di tahun 1888, George Eastman melalui perusahaannya yaitu Kodak menerapkan penggunaan rol kertas berlapis emulsi gelatin. Selain itu, Eastman juga membuat kamera yang ringan dan mudah digunakan berisi 1 rol kertas yang dapat dipakai untuk membuat 100 gambar. Jika sudah digunakan, rol itu diproses menjadi gambar negatif, lalu dapat digunakan untuk mencetak banyak gambar positif di atas kertas. Setelah itu, kamera dapat diisi ulang dengan rol yang baru. Eastman berjasa besar mempopulerkan fotografi analog. Kamera dan rol film Eastman ini membawa perubahan besar dalam dunia fotografi. Fotografi semakin digemari orang karena peristiwa dapat direkam dan dicetak dalam bentuk gambar dengan mudah dan murah biaya berkat kamera dan rol film. Namun, produksi massal foto semakin meningkat setelah Hannibal Goodwin menciptakan rol film berbahan plastik transparan beremulsi yang lebih kuat

¹³ *Ibid.*, 69-88.

dibanding kertas. Bahan seluloid berlapis emulsi ini membuat gambar fotografis semakin digemari, dan banyak diproduksi secara massal. Setelah kemunculan film seluloid, beberapa vendor kamera analog bermunculan menyusul jejak Kodak, seperti Leica di tahun 1913, Canon di tahun 1936, dan Nikon di tahun 1948.¹⁴

1.2.3 Era Fotografi Digital

Lev Manovich dalam bukunya *The Language of New Media* berpendapat bahwa perkembangan teknologi komputer paralel dan komplementer dengan perkembangan teknologi media. Menurut Manovich, teknologi mesin hitung berkembang sejalan dengan perkembangan teknologi perekaman gambar (fotografi dan film) maupun suara (gramafon) sejak abad ke 18-19, yang dilatarbelakangi adanya kebutuhan masyarakat untuk merekam informasi data kelahiran, pekerjaan, atau kesehatan.¹⁵

Manovich menyatakan bahwa konvergensi antara mesin hitung dan media dapat dilacak sejak Mesin Analitis yang dibuat Charles Babbage di tahun 1833. Dengan diinspirasi dari mesin tenun J. M. Jacquard di tahun 1800an, Babbage membuat Mesin Analitis yakni mesin yang dapat menyimpan informasi dalam memori dan menjalankan perhitungan matematis melalui instruksi yang dimasukkan lewat kartu berlubang (*punched card*). Di tahun 1890an, Herman Hollerith mengaplikasikan mesin tabulator untuk membantu sensus penduduk di Amerika. Di tahun 1936, Alan Turing membuat mesin yang dapat melakukan operasi hitung seperti manusia, sekaligus dapat membaca dan merekam angka di atas pita magnetik. Sejak saat itu, komputer mulai dioperasikan dengan kode-kode biner yang sudah diprogramkan dalam pita magnetik. Tahun 1936, Zuse membuat komputer digital pertama yang beroperasi dengan pita berisi kode-kode biner. Bagi Manovich, komputer berfungsi untuk merekam dan menyimpan data angka, serta mempresentasikannya, ibarat kamera sekaligus proyektor.¹⁶

Di balik seluruh kisah penemuan mesin-mesin itu, yang ingin disampaikan Manovich adalah adanya kesatuan cara kerja antara media dan komputer. Menurut Manovich,

¹⁴Matthew Bamberg, *New Image Frontier: Defining the Future of Photography* (Boston: Course Technology, 2012), 7.

¹⁵Lev Manovich, *The Language of New Media* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001), 47.

¹⁶*Ibid.*, 46-48.

Daguerreotype, Mesin Analitis Babbage, *Cinématographie* Lumière, dan tabulator Hollerith dapat menghasilkan data yang sifatnya numerik, sehingga dapat dioperasikan dengan komputer. Manovich menyebut kesatuan media dan komputer itu sebagai “media baru”, di mana gambar, gambar bergerak, suara, maupun teks menjadi data angka atau data digital.¹⁷ Media baru merupakan bentuk konvergensi seluruh media dan komputer dalam format yang sama yakni data digital, sehingga karenanya sering disebut juga dengan istilah media digital.

Sulit menentukan kapan tepatnya teknologi fotografi digital ditemukan. Batchen sendiri -dengan mengutip pendapat Talbot- mengatakan bahwa fotografi sebagai “seni untuk memapankan bayangan”, adalah sistem biner, yakni sistem representasi yang bekerja dengan cara merekam ada atau tidak adanya cahaya (sehingga karenanya bisa dapat berupa sistem numerik juga).¹⁸ Meskipun sulit dipastikan kapan ditemukan, teknologi fotografi digital dapat diamati melalui penggunaan *scanner* maupun kamera digital.

William J. Mitchell dalam bukunya *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, menyampaikan bahwa aplikasi teknologi digital dalam dunia fotografi sudah diterapkan pada *scanner* drum mekanis, yang dibuat oleh Russell A. Kirsch bersama rekannya di pertengahan 1950an.¹⁹ Kirsch membuat *scanner* untuk menangkap pola intensitas warna suatu permukaan foto dan mengkonversinya ke dalam data numerik biner. Sementara itu, teknologi perekaman gambar secara digital juga digunakan oleh NASA untuk merekam peta sumber daya bumi dari satelit. Salah satu dari tujuh satelit Landsats yang diluncurkan mampu menghasilkan lebih dari 300.000 gambar secara digital dengan Multi-spectral Scanner.²⁰

Kamera digital pertama kali dibuat oleh Steve Sasson, seorang pegawai Eastman Kodak Company, kira-kira di pertengahan tahun 1970an. Kamera buatan Sasson berbobot kira-kira 8 pon dan berukuran cukup besar itu mampu menghasilkan gambar berukuran 0,01 Megapixel. Sasson berhasil membuat kamera yang beroperasi dengan menggunakan CCD

¹⁷ *Ibid.*, 48.

¹⁸ Geoffrey Batchen, “Electricity Made Visible” dalam *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, ed. Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan, (New York: Routledge, 2006), 28.

¹⁹ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Massachusetts: The MIT Press, 1994), 3.

²⁰ Denis Cosgrove and William L. Fox, *Photography and Flight* (London: Reaktion Books Ltd, 2010), 74.

(*charge coupled device*), dengan menyatukan konverter analog ke digital dari Motorola, kamera berlensa Kodak, dan CCD chip yang diperkenalkan Fairchild Semiconductor.²¹

Kira-kira tahun 1980an, setelah kamera digital pertama ini ditemukan, berbagai riset tentang kamera digital dikembangkan. Pada 1990an, seiring dengan perkembangan prosesor dan memori komputer yang semakin canggih, beberapa Kodak, Sony, atau Casio mulai meluncurkan berbagai versi kamera digital. Fitur-fitur tambahan digabungkan dengan kamera digital, seperti: layar LCD, software pengolah gambar, sensor CMOS, megapixel besar, ISO tinggi, *optical zoom* besar, dan sebagainya. Akan tetapi, perkembangan yang cukup mengejutkan adalah adanya kombinasi antara kamera dengan telepon selular. Pada 1994, Olympus merilis telepon selular berkamera pertama yakni Deltis VC-1100. Sejak dekade awal abad-21, ponsel berkamera semakin dilengkapi dengan fitur komputer dan koneksi internet berkecepatan tinggi, atau dikenal dengan *smartphone*, yang bekerja menggunakan sistem operasi tertentu seperti Blackberry, Android, atau iOS.²²

Singkat kata, perkembangan fotografi dalam sejarah bukan hanya soal perubahan teknologi, melainkan juga perubahan kultural: cara manusia berpikir, bersikap, ber-relasi, bertindak, dst. Fotografi ikut berperan besar dalam mentransformasi hidup manusia.

²¹ Bamberg, *op.cit.*, 10.

²² *Ibid.*, 21-22.

Sub Bab II

Perkembangan Teknologi dan Pemikiran Kritis tentang Fotografi

2.1 Perkembangan Teknologi Fotografi

Dari bab sebelumnya, teknologi fotografi digital mulai banyak digunakan untuk menggantikan teknologi fotografi analog khususnya setelah kamera digital diproduksi massal. Di bagian ini, dijelaskan perbedaan antara teknologi analog dan digital, serta implikasinya bagi identitas fotografi.

2.1.1 Fotografi Analog ke Digital

Dalam fotografi analog, jejak atas obyek yang ditangkap merupakan jejak fisik yang ditampilkan di atas permukaan medium analog (misalnya pelat, film, atau kertas). Proses pencahayaan dan kimiawi membuat jejak fisik tersebut nampak. Teknologi fotografi analog merupakan kombinasi teknologi mekanik-optik dan kimiawi. Dalam teknologi digital, jejak fisik yang sifatnya permanen digantikan dengan jejak virtual berupa data elektronis yang disimpan dalam bentuk angka biner atau *bit* (singkatan dari *Binary Digit*), yakni angka nol dan satu yang berfungsi instruksi sebagai instruksi untuk menyambung atau memutus arus elektronik. Maka, dalam fotografi digital, jejak atas obyek yang ditangkap itu tidak berupa jejak fisik, melainkan jejak virtual dalam bentuk angka biner. Warna dan *tone* yang ditangkap oleh lensa kamera diproyeksikan ke suatu permukaan sensitif yaitu *charge coupled device* (CCD), dan diterjemahkan ke dalam kombinasi kode-kode biner. Kumpulan kode biner itu disimpan dalam bentuk *file*. *File* berisi kombinasi kode biner dapat diterjemahkan kembali sebagai gambar yang dibentuk dari kumpulan titik-titik cahaya (*pixel*) berwarna merah hijau, atau biru di atas permukaan layar. Singkat kata, teknologi fotografi digital merupakan kombinasi teknologi optik-mekanik dan komputer. Film negatif, bahan kimiawi, maupun proses cetak tidak diperlukan lagi dalam teknologi digital.²³

Liz Wells memberikan perbedaan gambar analog dan digital sebagai berikut:²⁴

²³ Terence Wright, *The Photography Handbook* (New York: Routledge, 1999), 152-153.

²⁴ Liz Wels, *Photography: A Critical Introduction 5th ed.* (Oxon: Routledge, 2015), 427.

- a. Gambar analog dihasilkan dari proses perekaman (transkripsi), yakni transfer suatu properti fisik ke dalam bentuk lain. Sementara itu, teknologi digital bukan perekaman properti fisik, melainkan konversi informasi dalam bentuk kode numerik.
- b. Gambar analog memiliki sifat kontinyu, sementara gambar digital dibentuk dari kumpulan unit-unit atau elemen-elemen yang terukur (misalnya pixel).
- c. Pada gambar analog, tanda tidak dapat dipisahkan dari permukaan material yang membawa tanda itu, karena membentuk jejak fisik yang permanen di atas permukaan material. Pada gambar digital, tanda hanya berupa sinyal abstrak sehingga dapat dipisahkan dari permukaan material yang membawanya.
- d. Gambar analog (dan medium analog lainnya) dibatasi oleh material dan teknik spesifik masing-masing yang membentuknya. Gambar digital (dan medium digital lainnya) merupakan kode biner yang berlaku untuk semua media, sehingga memungkinkan konvergensi dan konversi di antara mereka.

2.1.2 Digitalisasi dan Redefinisi Konsep tentang Fotografi

Munculnya teknologi digital mengajak kita untuk merefleksikan kembali identitas: foto, kamera, fotografer, proses fotografis, maupun momen.

a. Kamera: dari kamera ke “kamera-komputer”

Dalam fotografi analog, kamera hanya berfungsi tunggal, yakni sebagai kamera. Kini, dengan kemajuan teknologi komputer, kamera sudah menjadi kamera-komputer²⁵, dengan fungsinya yang jauh lebih kompleks. *Smartphone* adalah contoh konkret perpaduan kamera, komputer, dan telepon.

Kamera analog hanya bertugas membuat jejak di atas film. Namun, kamera digital selain berfungsi membuat jejak di atas permukaan CCD, juga berfungsi menampilkan gambar di layar, mengolah gambar lewat *software* yang tersedia, menseleksi gambar (menyimpan atau menghapus gambar), sekaligus mengirim atau mempublikasikan gambar.

²⁵ David Bate menyatakan bahwa saat ini kamera adalah komputer. Lih. David Bate, “The Digital Condition of Photography”, *The Photographic Image in Digital Culture 2nd ed.*, ed. Martin (Oxon: Routledge, 2013), 79.

b. Fotografer: dari fotografer tunggal ke “*multitasking photographer*”

Fotografer dahulu dipahami perannya sebagai orang di balik kamera yang bertugas menekan *shutter*. Sekarang dengan kemunculan teknologi kamera-komputer, fotografer berperan jauh lebih kompleks, yaitu sebagai *multitasking photographer*. Ia adalah fotografer, sekaligus pengamat (*observer*), pengolah dan penyeleksi gambar (*editor*), maupun *publisher*. Dalam fotografi analog, proses produksi gambar dilakukan secara terpisah dan memakan waktu. Fotografer berperan hanya sebagai fotografer. Pemisahan ruang dan waktu membuat fotografer menjadi independen. Ia tidak memproses foto secara kimiawi dalam kamar gelap. Ia tidak menjadi editor untuk menyeleksi gambar karena gambar belum dihasilkan. Ia juga tidak bertindak sebagai *publisher*. Kini, seorang fotografer dapat melakukannya dalam waktu yang relatif singkat dalam satu kamera saja.

Digitalisasi membuat konvergensi tidak hanya terjadi pada media, namun juga pada pelaku. Dalam fotografi analog, subyek menjadi subyek yang terfragmentasi sesuai peran tunggalnya masing-masing. Kini dalam fotografi digital, subyek menjadi subyek yang terintegrasi dan saling terhubung satu sama lain.

c. Proses fotografis: dari kamar gelap (*darkroom*) ke kamar terang (*lightroom*)

Dalam fotografi analog, proses pengolahan film secara kimiawi terjadi dalam kamar gelap. Pengolahan terjadi sebelum gambar dihasilkan. Saat ini, proses pengolahan gambar dilakukan secara elektronik di layar (kamar terang). Pengolahan dilakukan setelah gambar dihasilkan. Implikasinya, pengolahan gambar menjadi lebih mudah dilakukan dan minim resiko.

d. Foto: dari hasil ke proses

Dalam fotografi analog, gambar dipahami sebagai materi. Foto yang dicetak di kertas adalah bentuk fisik yang dihasilkan dari proses fotografis. Foto dibuat dengan tujuan dipresentasikan secara material (dicetak, dicetak dan dimasukkan ke dalam album/ dibingkai). Teknologi fotografi mekanis-optis-kimiawi ditujukan untuk merekam, yakni menghasilkan gambar obyek yang permanen di atas permukaan material. Menurut Bull,

digitalisasi membuat foto mengalami dematerialisasi, karena foto tidak lagi ditampilkan sebagai obyek fisik yang dicetak namun data virtual di layar monitor.²⁶

Selain mengalami dematerialisasi, foto kini tidak lagi menjadi medium yang permanen, karena jejak fisik telah diubah ke menjadi jejak virtual. Foto sebagai data rentan untuk diubah, dipindah, atau bahkan dihapus. Foto kini lebih dipahami sebagai “bahan” untuk diproses ulang ketimbang sebagai “hasil”. Selain diduplikasi, foto diproduksi menjadi foto baru lewat berbagai teknik montase. Foto semakin banyak diproduksi, sekaligus semakin banyak dieliminasi. Bagi Bull, foto adalah medium yang selalu berada dalam proses transisi (mudah manipulasi), senantiasa dalam perjalanan (mudah dipindah), dan tidak abadi (mudah dihapus).²⁷

e. Momen: dari fakta ke fiktif

Digitalisasi memperluas pandangan kita tentang konsep ruang dan waktu dalam fotografi. Dalam fotografi analog, pemahaman konsep ruang dan waktu dalam fotografi ditentukan oleh indeksikalitas foto. Indeksikalitas menjadi karakter khas foto analog, di mana foto analog adalah indeks atau jejak material obyek di atas permukaan fisik. Dalam teknologi digital, jejak fisik berubah menjadi jejak virtual (data numerik), yang sifatnya tidak material, tidak mapan karena mudah diubah.

Indeksikalitas fisik merupakan karakter khas foto analog. Foto merupakan indeks atau jejak material obyek. Artinya, ada relasi kausal antara foto dengan obyek di depan kamera: obyek yang hadir di depan kamera menyebabkan terjadinya gambar di dalam foto. Maka, melihat foto mengasumsikan keberadaan obyek di depan kamera saat pemotretan berlangsung. Foto adalah “bukti kehadiran obyek”, kata Sontag.²⁸

Dengan teknologi digital, foto mudah diubah, atau dibuat tanpa mengacu sama sekali pada obyek. Kredibilitas foto sebagai “menggambarkan fakta” diganti dengan “menggambarkan fiksi”. Foto Digitalisasi menjadi ancaman bagi fotografi yang menekankan aspek fakta obyektif, seperti foto jurnalistik atau foto dokumenter.

Stephen Bull menggambarkan pergeseran konsep waktu sehubungan dengan kemunculan teknologi digital. Menurutnya, konsep waktu dalam foto mengalami pergeseran

²⁶ Bull, *op.cit.*, 23-27.

²⁷ *Ibid.*, 28-29.

²⁸ Susan Sontag, *On Photography*, electronic edition published by New York: Rosetta Books, LLC, 2005 (New York: Farrar, Strauss and Giroux: 1977), 3.

dari *that-has-been* ke *this-now-here*, lalu bergeser kembali ke *this-will-be*, dan akhirnya ke *this-never-was*. Bull mengatakan bahwa bagi Barthes, foto bukan hanya masa lalu, tetapi membawa masa lalu ke masa sekarang (*that-has-been*), sementara itu, bagi Green, foto juga merepresentasikan masa sekarang secara instan (*this-now-here*). Bull menegaskan juga bahwa foto kini dapat direncanakan untuk keperluan mendatang (*this-will-be*), misalnya dalam foto performatif. Akhirnya, dengan teknologi digital foto dapat merupakan apa yang tidak pernah terjadi (*this-never-was*).²⁹ Artinya, momen menghasilkan gambar semakin terbuka pada suatu momen yang fiksional. Momen menghasilkan gambar bukan hanya saat *shutter* kamera ditekan, melainkan tanpa batas. Dalam rekayasa foto digital, foto dapat menciptakan momen bagi munculnya foto yang baru dan seterusnya.

2.2 Pergeseran Paradigma Teoritis Fotografi

David Bate dalam bukunya *Photography: The Key Concepts* menunjukkan adanya pergeseran cara pandang tentang fotografi dalam sejarah. Menurutnya, pemikiran kritis tentang fotografi semakin terarah pada persoalan konteks atau peran fotografi secara kultural, sebagaimana ditunjukkan melalui sejarah fotografi yang ia kategorisasi ke dalam tiga periode. Periode pertama adalah periode Estetika Victorian, yakni periode awal penemuan fotografi (sekitar tahun 1830an). Periode kedua adalah periode reproduksi massal, yaitu awal abad ke 20 (sekitar tahun 1920-1930an). Periode ketiga yaitu periode fotografi dalam perkembangan media komunikasi global (sekitar tahun 1960, yang berujung pada postmodernisme di tahun 1980an).³⁰

Periode Estetika Victorian digambarkan Bate sebagai periode awal penemuan fotografi, khususnya pada era fotografi Daguerre dan Talbot. Menurut Bate, ada dua hal besar menggambarkan kondisi pada era ini, yaitu *pertama*, fotografi dipahami sebagai representasi dunia secara akurat serta *kedua*, ide tentang fotografi sebagai salinan tentang dunia itu mempengaruhi cara pandang fotografi sebagai seni. Pada era itu, fotografi dipahami dalam *worldview* modern yaitu teknologi untuk menyalin secara akurat atas kenyataan dunia yang tampak (*Nature*).

²⁹ Bull, *op.cit.*, 17-20

³⁰ David Bate, *Photography: The Key Concepts*, (Oxford: Oxford International Publisher Ltd., 2009), 26.

Ide di balik cara pandang modern tentang fotografi adalah menyalin realitas sepersis dan setepat mungkin. Di abad ke-18 hingga 19, kebutuhan untuk merekam realitas dunia secara akurat meningkat, terutama setelah munculnya kelas menengah akibat revolusi industri dan adanya berbagai ekspedisi serta eksperimen di bidang sains. Banyaknya minat untuk menggunakan *camera obscura* adalah bukti konkret akan tingginya kebutuhan terhadap realisme gambar dengan cara praktis di zaman itu. *Camera obscura* menjadi alat bantu favorit bagi pelukis untuk mendapatkan akurasi dan presisi gambar, karena pelukis tinggal menjiplak jejak yang muncul di atas kaca. Sebelum revolusi industri, lukisan *portrait* realistik menjadi pilihan bagi kaum bangsawan untuk menampakkan status kekayaan atau jabatan mereka. Namun, setelah revolusi industri, muncul kelas menengah. Mereka lebih memilih menggunakan *camera obscura* atau *camera lucida* untuk menampilkan status mereka karena alasan lebih mudah diaplikasikan dan murah biaya.³¹

Foto dipandang sebagai tiruan atau salinan atas kenyataan dunia yang akurat, karena dihasilkan lewat proses perekaman secara mekanis-optis-kimiawi, tanpa melibatkan intensi manusia. Foto adalah gambar *autography*, yakni yang dihasilkan semata-mata berkat kinerja alat optis dan bahan kimia secara spontan dan otomatis, tanpa perlu keahlian khusus manusia maupun peran imajinasi kreatif manusia, dan dengan begitu kecil kemungkinan untuk meleset atau keliru.³² Akurasi lebih mudah didapat lewat fotografi daripada lukisan. Otomatisasi tanpa campur tangan manusia membuat fotografi dipandang natural, netral, dan obyektif dalam menyalin kenyataan.

Roger Scruton juga ikut menegaskan bahwa fotografi merupakan medium yang lebih obyektif untuk menyalin kenyataan dibandingkan dengan lukisan karena impersonal dan tidak melibatkan intensi manusia. Fotografi hanyalah teknis perekaman atas suatu obyek, yang melibatkan relasi kausal semata, bukan intensional.³³ Sementara itu, André Bazin juga menekankan peran utama proses mekanis dalam fotografi untuk membedakan fotografi dengan lukisan. Menurutnya, lukisan dihasilkan dari tangan manusia, sementara foto dihasilkan dari proses mekanis, tanpa campur tangan manusia. Bazin bahkan

³¹ Bull, *op.cit.*, 6.

³² Marien, *op.cit.*, 73.

³³ Mitchell, *op.cit.*, 28-29.

menyatakan, “semua seni berdasar pada kehadiran manusia, namun hanya fotografi yang justru mengambil keuntungan dari ketiadaan manusia”.³⁴

Dengan predikat sebagai teknologi otomatis untuk menyalin kenyataan dunia, fotografi sulit diakui sebagai suatu seni. Seni melibatkan subyektivitas manusia selama proses pembuatannya. Seni dibuat lewat intensi dan imajinasi seniman. Sementara itu, fotografi dianggap tidak melibatkan intensi dan imajinasi manusia, karena hanya mengandalkan kekuatan instrumen mekanis-kimiawi. Dalam cara pandang zaman yang dikuasai kerangka Estetika Victorian ini, untuk mendapatkan status seni, fotografi harus diperlakukan seperti halnya lukisan. Saat itu, lukisan-lukisan yang sangat mementingkan elemen-elemen formal yang secara intrinsik membentuk gambar, seperti detil atau komposisi. Maka, untuk mendapatkan status seni, fotografi juga harus memperhatikan elemen-elemen formal yang membentuk gambar tersebut.³⁵

Teori fotografi dalam paradigma ini sangat mementingkan elemen-elemen visual formal yang membentuk gambar. Estetika fotografi dinilai dari unsur “dalam” fotografi itu, seperti: bentuk, komposisi, warna, presisi, dsb. Bull menggambarkan bahwa identitas fotografi dipahami dalam paradigma modern dalam kerangka *Nature*.³⁶

Menurut Bate, periode estetika Victorian ini berangsur-angsur berakhir pada tahun 1920-1930an, dengan ditandai berakhirnya perang dunia I dan berkembangnya fotografi maupun sinematografi sebagai media yang direproduksi secara massal.³⁷ Perkembangan teknologi film yang dipelopori Eastman, didukung juga oleh situasi politik yang stabil, membuat reproduksi massal gambar fotografis berkembang pesat dan melahirkan demokrasi gambar. Bate menambahkan bahwa pada periode ini berbagai konsep baru dalam fotografi bermunculan, seperti montase, fotografi dokumenter, fotografi politik, fotografi realisme, dan sebagainya.

Walter Benjamin menggambarkan fenomena kultural ini dalam bukunya *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* yang diterbitkan pada 1936. Benjamin menyatakan bahwa di 1920-1930an, media berkembang dalam skala global melalui reproduksi mekanis. Berkat reproduksi mekanis, foto dapat diduplikasi sedemikian rupa

³⁴ André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image”, *What is Cinema vol. 1*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 12-14.

³⁵ Bate, *op.cit.*, 2009, 26.

³⁶ Bull, *op.cit.*, 6-9.

³⁷ Bate, *op.cit.*, 2009, 27-28.

sehingga satu gambar yang serupa dapat berada sekaligus di tempat yang berbeda. Satu foto yang sama dapat dipublikasikan secara massal di tempat yang berbeda melalui koran atau majalah.

Berkembang massalnya foto (dan media lainnya) lewat reproduksi mekanis ini lantas berimplikasi pada dunia seni. Benjamin menyatakan bahwa sikap terhadap karya seni bergeser akibat otentisitas maupun kekhasan seniman semakin tidak menjadi penting lagi. Duplikasi massal membuat karya seni asli maupun tiruannya tidak dapat dibedakan lagi, sehingga nilai ekonomisnya pun semakin jatuh. Originalitas karya seni tidak lagi mendapat perhatian. Suatu karya dapat diakses oleh lebih banyak orang dengan mudah berkat reproduksi mekanis. Reproduksi mekanis dengan itu menghasilkan demokrasi dalam gambar, yakni adanya kebebasan untuk memperoleh akses atas suatu karya sekaligus menginterpretasinya tanpa terikat pada maksud awal pembuatannya. Karya seni menjadi semakin independen karena lepas dari kontrol kultural, politis, maupun agama.³⁸

Benjamin menegaskan betapa pentingnya fotografi sebagai media komunikasi modern. Menurutnya, fotografi menjadi medium demokratis. Kamera berjasa merekam pengalaman masyarakat urban di abad 19, sehingga sangat menentukan perkembangan industri dan kapitalisme. Kamera merekam kemajuan kota-kota besar, meliputi sistem transportasi, pekerjaan manusia, dst. Disamping itu, kamera dapat dijangkau oleh segala lapisan masyarakat. Kamera menjadi alat bantu manusia untuk melihat atau merenungkan kenyataan hidupnya. Fotografi tidak hanya menampilkan wajah kehidupan sosial, namun juga ikut menentukan struktur sosial masyarakat. Foto menjadi alat perubahan sosial, dan membawa cara pandang baru bagi masyarakat dalam memaknai hidupnya. Di sini, fotografi semakin dilihat peran dan maknanya secara sosial kultural.³⁹ Ada pergeseran paradigma konsep fotografi, dari yang tadinya sangat memfokuskan diri pada “elemen dalam” ke “konteks luar” yakni makna atau peran kulturalnya.

Seiring dengan berkembangnya berbagai bentuk media komunikasi massa sekitar tahun 1960 hingga 1970an, fotografi semakin mendapatkan perannya sebagai medium kultural. Fotografi digunakan sebagai alat kritik sosial maupun seni, bahkan untuk mengkritisi ortodoksi seni sendiri.⁴⁰ Foto semakin terbuka untuk dilihat dari peran atau

³⁸ Wels, *op.cit.*, 44.

³⁹ Bate, *op.cit.*, 2009, 28.

⁴⁰ *Ibid.*, 28-29.

makna kulturalnya. Berbagai pemikiran kritis tentang peran kultural foto muncul. Roland Barthes menerbitkan karya yang sangat berpengaruh tentang peran kultural fotografi. Di 1961, ia menerbitkan *The Photographic Message* membahas peran foto dalam berita. Setelah itu di 1964, ia menerbitkan *Rhetoric of the Image* yang membahas peran foto dalam periklanan. Di era 1970 hingga 1980an, berbagai pemikiran kritis tentang fotografi semakin banyak menaruh perhatian pada pada peran sosial, politis, ideologis fotografi dalam kultur. Menurut Bull, aura postmodernisme fotografi ditandai semakin kuatnya penekanan fotografi aspek *culture*, dibandingkan *nature*.⁴¹

Di era postmodern, foto dipandang tidak lagi hanya sebagai medium untuk merekam kenyataan, melainkan sebagai suatu medium kultural yang membawa muatan-muatan ideologis yang seringkali begitu halus dan manipulatif. Fokus teori tentang fotografi tidak lagi pada elemen-elemen teknis yang membentuk gambar, melainkan makna dan peran foto sebagai kendaraan kultural.

Roland Barthes, seorang filsuf Perancis, memberikan pemahaman fotografi bukan dari elemen-elemen teknis yang membentuknya, melainkan dari perspektif pengamat. Dalam arti ini, fotografi dimengerti dalam kaitannya dengan makna atau perannya bagi kehidupan manusia.

Dalam memperbincangkan fotografi dari perspektif konteks kultural, penyelidikan melalui sisi sejarah dapat menjadi salah satu metode yang dipilih. Geoffrey Batchen mencontohkan bahwa refleksi kritis tentang peran kultural fotografi dalam sejarah dapat dilakukan dengan menggunakan metode historis sebagaimana dilakukan Michel Foucault dalam penyelidikan arkeologisnya. Dengan mengikuti metode Foucault, Batchen mengamati peran kultural fotografi dari diskursus tentang fotografi, yakni fotografi sebagai obyek hasrat (*desired object*).⁴²

Sementara itu, John Tagg, seorang sejarawan, meneliti fotografi dengan diinspirasi oleh pemikiran Michel Foucault tentang cara kerja kekuasaan melalui institusi-institusi pendisiplinan diri.⁴³ Tagg menyelidiki cara kerja kekuasaan di balik penggunaan fotografi

⁴¹ Bull, *op.cit.*, 11-13.

⁴² Geoffrey Batchen, *Each, Wild, Idea: Writing Photography History* (Massachusetts: The MIT Press, 2000), 5.

⁴³ Foucault sendiri tidak berpretensi untuk menjelaskan apa itu kekuasaan. Ia hanya ingin menunjukkan bagaimana, untuk apa, dan untuk siapa kekuasaan bekerja. Menurutnya, kekuasaan bekerja melalui institusi-institusi pendisiplinan diri, seperti pemerintah, polisi, rumah sakit jiwa. Lih. Hubert L. Dreyfus & Paul Robinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), 208-226.

dalam berbagai institusi untuk mendisiplinkan diri seperti institusi kepolisian, rumah sakit jiwa, sekolah, museum, maupun pemerintahan. Menurut Tagg, peran fotografi dalam sejarah lebih dipahami sebagai *apparatus* (alat) atau mesin dalam kerangka diskursus kekuasaan, yakni alat untuk merekam, mengawasi, maupun menormalisasi atau mengoreksi diri.⁴⁴ Melalui penyelidikan atas sistem diskursif yang bekerja di balik fotografi, ia berkesimpulan bahwa fotografi merupakan alat atau teknologi subyeksi, yakni alat pengawasan, perekaman, bukti, maupun kebenaran untuk membentuk subyek. Lebih lanjut, Tagg mengamati bahwa fotografi seperti halnya Panopticon, bukan hanya sekadar alat observasi visual untuk mengawasi, melatih, dan mendisiplinkan orang, melainkan juga sebagai *mesin diskursus*, yakni mesin yang memproduksi pengetahuan, pengarsipan, perekaman, dan kebenaran.⁴⁵ Tagg mencatat bahwa foto-foto berperan dalam berbagai kehidupan sosial seperti misalnya foto-foto arsip kriminal di kepolisian untuk mengendalikan kejahatan, terapi penyakit kejiwaan, foto-foto masyarakat kumuh dalam rangka perencanaan atau tata kota, foto-foto juga dipakai untuk membangun pemikiran kritis dan membentuk “kultur” edukasi melalui sekolah-sekolah maupun museum-museum.

Pemikiran kritis tentang fotografi kini melirik soal apa yang tersembunyi di balik relasi antara manusia dan fotografi: asumsi-asumsi, *belief*, perasaan, hasrat, maupun nilai. Fotografi tidak lagi dilihat sebagai cara-cara merekam suatu peristiwa, tetapi juga cara-cara untuk mengendalikan dan mengubah cara pandang, mengatur tata nilai manusia, dsb. Pendek kata, fotografi kini dielaborasi sebagai cara manusia memahami dan memaknai pengalaman hidupnya sehari-hari. Fotografi kini dilihat dalam perspektif yang lebih produktif: medium untuk memproduksi makna-makna. Fotografer adalah agen kultural, subyek yang menafsir, mengekspresikan, sekaligus mengapresiasi pengalaman hidupnya sebagai manusia. Estetika fotografi dipahami dalam kerangka demikian.

⁴⁴ John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and Capture of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), xxviii.

⁴⁵ *Ibid.*, 17.

Sub Bab III

Berbagai Aplikasi Fotografi dalam Kultur

Fotografi berperan penting dalam kultur. Di satu sisi, fotografi digunakan untuk menampilkan wajah peradaban: perkembangan kehidupan pribadi, kemajuan teknologi, pertumbuhan ekonomi, situasi politik, dan sebagainya. Foto menjadi deskripsi peradaban. Melalui foto manusia dapat melihat dirinya dan dunia. Di sisi lain, fotografi juga memberi bentuk pada peradaban itu sendiri: menciptakan perilaku-perilaku baru, mengubah cara manusia berelasi, membentuk cara berpikir, membongkar dan membaharui keyakinan-keyakinan, menata ulang sistem dan tata nilai, dan sebagainya. Pendek kata, fotografi bukan hanya produk kultural, namun juga memproduksi kultur.

3.1 Fotografi dan Pengalaman Manusia

Fotografi senantiasa berkaitan dengan pengalaman manusia. Foto menyingkapkan apa yang tersembunyi di balik pengalaman manusia, sekaligus memberi bentuk atasnya. Foto adalah produk pengalaman manusia. Fotografer menghasilkan suatu foto dengan kecenderungan pada pose, momen, komposisi tertentu selalu terkait dengan apa yang dialami sang fotografer itu sendiri. Maka, foto menjadi bentuk ekspresi pengalaman sang fotografer. Di sisi lain, foto juga memproduksi pengalaman pengamatnya. Ketika kita melihat foto, kita tidak sekadar melihat gambar, melainkan melihat peristiwa, atau pengalaman itu sendiri. Melihat foto seperti halnya melihat dunia, menghadirkan kembali suatu peristiwa sedemikian rupa sehingga seakan-akan pengamat ikut mengambil bagian di dalamnya. Saat mengamati foto, seseorang dapat berimajinasi atau bernostalgia dengan apa yang dialami entah oleh dirinya atau orang lain. Foto menjadi sarana petualangan imajinatif pengalaman manusia, komunikasi manusia dengan dirinya, antarorang, dan bahkan antargenerasi.

Foto tidak memberi penjelasan atas pengalaman kita, namun lebih tepatnya menyingkapkan hakekat terdalam dalam pengalaman kita. Ketika mengamati suatu foto (atau juga pada saat mengambil gambar) perasaan-perasaan kita dapat tergugah. Gambar tertentu dapat menciptakan atau mengubah menciptakan suasana hati tertentu. Seseorang

dapat tersenyum, trenyuh, atau bahkan marah saat melihat foto. Foto tertentu dapat membuat kita merasa gembira, sedih, jijik, ngeri, atau damai misalnya. Suatu berita dapat lebih mengesankan karena tidak sekadar menampilkan teks, melainkan foto. Foto memperkuat kesan atau aksentuasi suatu berita, menambah “rasa” atau “nyawa” pada suatu teks. Maka, foto menjadi wadah atau rumah untuk menampilkan perasaan-perasaan manusia yang tersembunyi.

Foto juga menjadi medium penyingkapan hasrat. Foto memprovokasi dan membentuk cara pandang baru, sekaligus mempersuasi orang untuk bertindak. Ketika melihat foto makanan, rasa lapar orang dibangkitkan, seperti halnya ketika melihat foto telanjang, gairah seksual orang dirangsang. Foto juga menjadi bentuk ekspresi status seseorang, seperti tampak dalam berbagai potret status pada media sosial. Foto menciptakan rasa penasaran dan ingin tahu. Foto obyek wisata tertentu dapat membuat orang membayangkan dirinya untuk pergi ke tempat itu. Foto dapat membuat orang ingin membeli suatu produk, atau mengubah keyakinan politis tertentu. Foto menjadi ruang bekerjanya hasrat manusia untuk menguasai, memiliki, diakui, dll.

Foto memiliki dimensi transformatif. Kontemplasi atas foto anak kelaparan yang mengais-ngais makanan, tidak membuat kita sekadar tahu tentang adanya orang miskin, tetapi juga menimbulkan rasa empati kita untuk bertindak membantunya. Maka, foto tidak sekadar memberi informasi teoritis, tetapi juga mengedukasi dan menumbuhkan sikap etis dalam praksis hidup. Foto digunakan juga sebagai medium kritik sosial. Foto menjadi sarana latihan rohani, medium kontemplatif untuk mencapai kedalaman hidup dan menajamkan kepekaan kemanusiaan kita.

Singkat kata, fotografi adalah bentuk interaksi batiniah manusia dengan pengalaman hidupnya. Fotografi adalah siasat atau seni untuk memaknai dan merumuskan pengalaman hidup manusia terus menerus. Dari sini, kita masuk ke dalam wilayah pemaknaan fotografi dalam pengalaman kehidupan sehari-hari. Untuk itu, berbagai aplikasi fotografi dalam pengalaman sehari-hari dibahas pada bagian berikut.

3.2 Berbagai Aplikasi Kultural Fotografi

Aplikasi fotografi dalam kehidupan sosial kultural sangat beragam. Foto dipakai sebagai alat dokumentasi, untuk memberi informasi tentang peristiwa faktual kepada

masyarakat lewat jurnalistik maupun pengawasan diri lewat pengarsipan dalam lembaga-lembaga. Foto juga digunakan untuk membangun kedekatan relasi sosial, seperti halnya dalam foto *snapshot* maupun foto selebriti. Selain itu, foto berfungsi sebagai persuasi komersial, lewat fotografi yang mengobyektivikasi dan mengkomersialisasi tubuh (seperti foto *nude* atau fashion) untuk kepentingan iklan. Foto berperan pula sebagai alat untuk mengeksplorasi imajinasi kreatif serta merefleksikan hidup (misalnya dalam foto seni). Penyelidikan melalui peran-peran foto ini dapat mengantarkan kita pada pemahaman yang lebih mendalam tentang bagaimana fotografi mengendalikan peradaban.

Bagian ini tidak dimaksudkan untuk membuat klasifikasi *genre* fotografi berdasarkan aspek-aspek kultural tertentu. Pengelompokan ini dibuat untuk membantu pembaca dalam merefleksikan ulang berbagai keyakinan, sistem, dan tata nilai kita sendiri melalui tema fotografi.

3.2.1 Fotografi dan Dokumentasi

Dokumen sering diasosiasikan dengan sesuatu yang berharga yang dihasilkan dari tindakan merekam, mencatat, menulis, menyimpan, mengarsipkan, atau mengabadikan. Dari sini, dokumentasi dapat dipahami sebagai proses mengubah suatu peristiwa menjadi informasi atau data melalui media tertentu, baik secara verbal-tekstual, visual, maupun auditorial.

Foto adalah dokumen, dan fotografi senantiasa berurusan dengan soal pendokumentasian. Peran foto sebagai dokumen erat dengan soal indeksikalitas foto. Indeksikalitas menciptakan relasi kausal antara gambar obyek dalam foto dengan obyek yang dipotret. Adanya obyek di depan kamera mengakibatkan adanya gambar obyek itu. Kinerja kamera menghasilkan korespondensi (kesesuaian) antara obyek dalam gambar dengan obyek dalam kenyataan aslinya.

Isu seputar peran foto sebagai dokumen terletak pada adanya *belief* bahwa foto adalah medium perekaman visual obyek atau peristiwa yang otentik, akurat, netral, dan obyektif. Foto diyakini sebagai gambaran fakta yang otentik, akurat, netral, dan obyektif

karena dihasilkan lewat kinerja otomatis alat, dengan tidak banyak melibatkan peran manusianya. Foto digunakan sebagai bukti yang dapat dipercaya.⁴⁶

Beberapa jenis fotografi tertentu sangat menekankan kekuatan dokumenter foto, misalnya: fotografi jurnalistik, fotografi dokumenter, atau fotografi untuk keperluan pengarsipan identitas orang dalam kelembagaan (medis, ilmiah, kriminal, atau pemerintahan). Dalam konteks ini, foto difungsikan sebagai dokumen atau pelengkap suatu dokumen tertentu. Foto digunakan sebagai medium visual untuk memberi informasi atau data faktual tentang subyek, benda, atau peristiwa tertentu.

3.2.1.1 Fotografi jurnalistik

Sejak abad ke 19, berbagai karya foto dokumenter diproduksi dalam rangka membuat berita maupun kritik sosial. Foto-foto tersebut dibuat untuk memberitakan suatu fakta sosial (seperti kemiskinan, kelaparan), maupun menggugah empati para pengamatnya. Di Amerika, penerapan foto untuk tujuan dokumentasi ini diprakarsai Jacob Riis dan Lewis Hine, lewat dokumentasi tentang kondisi ekonomi Amerika yang terpuruk pada rentang masa akhir abad 19 hingga awal abad 20.⁴⁷ Riis mendokumentasikan kehidupan para pekerja migran dan anak-anak mereka, sementara Hine mendokumentasikan eksploitasi anak-anak pekerja. Selain mengabadikan fakta sosial, foto-foto itu dibuat untuk menimbulkan solidaritas kemanusiaan.⁴⁸

Di era tersebut, obyektivitas menjadi isu penting dalam fotografi dokumenter. Obyektivitas diasosiasikan dengan “kejujuran” dalam merekam *suatu* fakta. Obyektif berarti lebih menekankan peran penting alat (kamera) daripada manusia (fotografer), karena alat dianggap lebih jujur dibanding manusia. Foto dokumenter diyakini sebagai foto yang menampilkan realitas sosial secara jujur dan apa adanya.

Fotografi dokumenter semakin berkembang di abad ke-20, setelah perang dunia pertama. Popularitas foto dokumenter meningkat seiring dengan meningkatnya kebutuhan pemberitaan, khususnya pemberitaan perang. Foto dokumenter mulai ditampilkan di koran atau majalah untuk keperluan pers atau jurnalistik.

⁴⁶ Thomas H. Wheeler, *Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age* (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc., Publishers, 2002), 4-5.

⁴⁷ Bull, *op.cit.*, 107.

⁴⁸ Bate, *op.cit.*, 2009, 46.

Fotografi jurnalistik adalah fotografi yang diaplikasikan untuk keperluan memenuhi kebutuhan masyarakat akan informasi tentang suatu fakta secara benar dan dapat dipercaya. Pengertian fotografi jurnalistik pada umumnya dimengerti dalam kerangka fotografi pers atau fotografi untuk membuat berita atau reportase tentang suatu peristiwa atau fakta tertentu, misalnya: peristiwa politik, ekonomi, bencana alam, atau perang. Namun, Thomas H. Wheeler memperluas pengertian foto jurnalistik dengan melihat “lingkup fotografis non-fiksi”, yaitu sebagai fotografi dalam konteks media massa yang menampilkan foto untuk kepentingan berita, editorial, dokumenter, dan keperluan non-fiksi lainnya.⁴⁹ Dalam hal ini, foto jurnalistik mencakup foto-foto yang didistribusikan secara luas melalui media massa seperti koran, majalah, televisi, buku (maupun internet mulai abad ke-20) untuk keperluan non-fiksional, entah itu berupa pelengkap suatu teks, fitur, ataupun berita.

Kemunculan fotografi dokumenter untuk keperluan pemberitaan mengubah cara pandang orang dalam memahami “obyektivitas” foto dokumenter. Bate menyatakan bahwa untuk menghasilkan efek naratif, gambar perlu melewati suatu proses pengolahan. Proses produksi dan distribusi suatu foto berita melibatkan banyak subyek (fotografer, editor, operator cetak, distributor). Muncullah kesadaran akan pentingnya peran subyektif manusia dalam produksi foto, seiring dengan kesadaran akan kontrol yang bergeser bukan hanya pada fotografer, tetapi juga berbagai pihak lainnya terutama editor.⁵⁰

Konflik antara idealisme fotografer dan kepentingan editor yang menekankan kebijakan perusahaan dilampiasikan dengan berkembangnya fotografer *freelance*, atau dikenal dengan fotografer jalanan. Muncullah gaya baru dalam fotografi dokumenter yang dikenal dengan istilah *street photography*, dengan menekankan unsur kebebasan, spontanitas, tanpa melewati prosedur yang panjang. Para fotografer *freelance* itu misalnya, Robert Capa dan Henri Cartier-Bresson, yang membuat rekaman perjalanan keliling dunia untuk mengekspresikan kebebasan mereka. Cartier-Bresson kemudian dikenal dengan konsep fotografi jalannya yang sangat populer yakni “momen yang menentukan” (*the decisive moment*).⁵¹ Konsep *the decisive moment* sangat menekankan aspek fiksional dalam

⁴⁹ Wheeler, *op.cit.*, 117

⁵⁰ Bate, *op.cit.*, 2009, 46.

⁵¹ *The decisive moment* adalah konsep fotografi yang diperkenalkan Cartie-Bresson, di mana suatu tindakan atau gerakan ditangkap dengan sangat tepat dalam waktu yang sangat singkat, untuk mendapatkan efek dramatis dan unik, yang memberi narasi tentang keseluruhan proses peristiwa tersebut. Konsep ini merupakan

pemotretan, sehingga menjadi bukti makin besarnya perhatian orang pada unsur subyektivitas dalam fotografi dokumenter. Setelah tahun 1990an, foto dokumenter semakin artistik dengan menekankan peran subyektif manusia, serta tidak hanya ditampilkan pada koran atau majalah, melainkan dipajang di galeri-galeri.⁵²

Digitalisasi membawa tantangan baru bagi fotografi jurnalistik. Melalui teknologi digital, foto dapat direkayasa dengan mudah atau dibuat tanpa mengacu pada kenyataan yang sesungguhnya. Dengan teknologi digital, keberadaan fotografi jurnalistik dapat terancam karena praktek memanipulasi foto-foto yang seharusnya ditujukan untuk keperluan non-fiksi menjadi semakin mudah dilakukan. Praktek-praktek manipulasi itu menurunkan tingkat kepercayaan orang pada foto sebagai medium untuk menyampaikan informasi secara benar dan kredibel. Sulit dibedakan antara foto jurnalistik yang memaparkan fakta atau fiksi. Pada akhirnya, orang cenderung mengambil sikap untuk selalu curiga ketika melihat foto.⁵³ Selain itu, digitalisasi juga menggeser peran fotografer maupun pengamat. Perkembangan internet dengan media sosialnya dan telepon seluler berkamera melahirkan banyaknya jurnalisme rakyat (*citizen journalism*) dengan menampilkan foto-foto dalam jejaring global. Setiap orang dapat bertindak sekaligus sebagai fotografer, editor, distributor, pengamat, dan kritikus foto. Lokasi foto dokumenter bergeser dari dunia nyata ke dunia maya.

3.2.1.2 Fotografi untuk Pengarsipan dalam Lembaga

Foto-foto digunakan juga untuk keperluan pengarsipan dalam lembaga, baik itu lembaga pemerintahan, sekolah, rumah sakit jiwa. Foto-foto tersebut adalah: pasfoto (*passport portrait*), foto kriminal, foto rekam medis, arsip ilmiah, atau foto untuk pemetaan dari udara.

Potret (*portrait*) adalah foto yang dibuat untuk menampilkan identitas diri seseorang berdasarkan ciri-ciri fisiknya. Pasfoto (*passport portrait*) adalah foto berukuran kecil, yang menggambarkan data visual berupa wajah seseorang, sehingga dapat digunakan sebagai bukti identitas diri secara formal atau legal dalam suatu dokumen (misalnya paspor, kartu

kombinasi ketrampilan menangkap momen secara instan, *story telling*, dan pengaruh surealisme. Lih. Bate, *op.cit.*, 2009, 56.

⁵² Bull, *op.cit.*, 112.

⁵³ Wheeler, *op.cit.*, 33.

pelajar, KTP, surat pernikahan, ijazah, dsb). Di era digital, potret diri informal sering ditampilkan untuk menunjukkan identitas diri pada jejaring media sosial atau *profile picture* di telepon seluler.

Foto-foto diri dipakai juga untuk keperluan pengawasan atau kontrol melalui lembaga-lembaga. Tentang hal ini, John Tagg menyatakan bahwa potret digunakan sebagai instrumen kontrol atau pengawasan, yang banyak ditemukan dalam lembaga-lembaga pendisiplinan diri seperti kepolisian (misalnya foto kriminal), rumah sakit jiwa, sekolah, departemen imigrasi, maupun sanitasi publik.⁵⁴ Tagg mengadopsi pemikiran Michel Foucault tentang cara kerja kekuasaan lewat sistem-sistem pengetahuan dengan prinsip Panoptikon: pengawasan diskontinyu dengan efek kontinyu. Menurut Tagg, kekuasaan bekerja lewat foto-foto untuk mendisiplinkan manusia.

Foto-foto kriminal (umumnya dengan pose tampak depan atau samping) dipakai untuk merekam ciri-ciri wajah para penjahat, yang diarsipkan sebagai data, lalu dipakai kelak untuk para saksi dalam mencari pelaku kejahatan. Foto menjadi alat kontrol untuk menormalisasi para penjahat. Foto diri digunakan juga di rumah sakit untuk keperluan rekam medis yang diarsipkan, untuk menampilkan data diri tentang kondisi fisik seseorang. Foto digunakan di rumah sakit jiwa untuk keperluan terapi. Foto digunakan pula untuk memudahkan pengawasan dalam dunia pendidikan (misalnya lewat foto kartu ujian, maupun ijazah). Cara kerja kuasa melalui foto juga nampak dalam sains. Foto digunakan untuk merekam peristiwa tertentu dalam sejarah maupun jenis-jenis hewan dan tumbuhan, agar dapat diarsipkan, lalu dijadikan bahan pelajaran di sekolah-sekolah. Foto digunakan untuk membuat survey maupun klasifikasi.

Selain itu, foto digunakan pula untuk keperluan pengawasan, misalnya melalui pemotretan dari udara. Foto udara digunakan untuk keperluan militer maupun sipil. Foto udara dibuat untuk mengamati daerah tertentu dan mengetahui kekuatan musuh dalam suatu operasi militer atau perang. Selain itu, foto udara juga diproduksi untuk mengawasi kehidupan masyarakat sipil, seperti membuat pemetaan demografis, atau lingkungan hidup.

⁵⁴Tagg, *op.cit.*, 16.

3.2.2 Fotografi dan Relasi Sosial

Fotografi dimanfaatkan pula untuk membangun kedekatan sosial. Beberapa jenis foto ini menekankan unsur intimitas atau popularitas. Sehubungan dengan itu, fotografi domestik *snapshot* beserta foto selebriti dapat menjadi contoh.

3.2.2.1 Fotografi Domestik: *Snapshot*

Istilah *snapshot* berasal dari terminologi Inggris pada tahun 1860an, yang mengacu pada kegiatan berburu dengan cara menembak dari pinggul tanpa membidik sasaran secara tepat.⁵⁵ Istilah ini diadopsi ke dalam konteks fotografi oleh Sir John Herschel pada tahun 1860. *Snapshot* dimaksudkan sebagai memotret memakai kamera secara praktis dan cepat, tanpa perlu berlama-lama membidik sasarannya secara serius. Menurut Sarvas dan Frohlich, *snapshot* menunjuk pada foto yang dihasilkan lewat cara-cara praktis dalam memotret yang populer sejak tahun 1880-an ketika kamera pertama pada saat itu belum memiliki jendela bidik (*viewfinder*).⁵⁶

Foto *snapshot* menjadi salah satu bentuk foto paling populer sepanjang sejarah fotografi.⁵⁷ Walaupun sederhana dalam proses pembuatannya, foto jenis ini justru menjadi foto yang paling banyak ditemukan dan digunakan dalam kehidupan hingga abad ke-21 ini, dan tentunya memiliki pengaruh kultural yang sangat signifikan. Dari sejarah, popularitas foto *snapshot* tidak dapat dilepaskan dari pengaruh Kodak beserta George Eastman sebagai pendirinya. Kodak tidak hanya mempromosikan *snapshot*, tetapi menjadikannya sebagai medium perubahan kultural.

Selain memiliki reputasi sebagai perusahaan pertama pembuat kamera dan film, Kodak membuat terobosan luar biasa bagi kultur di akhir abad ke-19 hingga abad ke-20. Kodak berhasil menciptakan kultur *snapshot* yang kemudian dikenal sebagai kultur Kodak (*Kodak Culture*).⁵⁸ *Kodak Culture* adalah kultur *snapshot* yang diciptakan oleh Kodak lewat pemasaran kamera dan film dengan menggabungkan ide wisata, keluarga, dan fotografi.

⁵⁵ Pendapat ini disampaikan oleh Coe dan Gates sebagaimana dikutip oleh Risto Sarvas dan David M. Frohlich. Lih. Risto Sarvas and David M. Frohlich, *From Snapshots to Social Media-The Changing Picture of Domestic Photography* (London: Springer-Verlag London Limited, 2011), 6.

⁵⁶ *Ibid.*, 6.

⁵⁷ Bull, *op.cit.*, 81.

⁵⁸ Istilah *Kodak Culture* diperkenalkan oleh R. Chalfen. Lih. Sarvas & Frohlich, *op.cit.*, 47.

Kolaborasi brilian tersebut berhasil mengubah wajah kultur barat dan global, yang ditandai dengan perubahan besar-besaran perilaku dan gaya hidup orang.

Kodak sangat sukses mempopulerkan fotografi *snapshot* lewat ide perjalanan wisata. Melalui iklan-iklan yang dilengkapi foto, Kodak menciptakan kebutuhan orang untuk berwisata di waktu senggang. Strategi pemasaran Kodak dilakukan dengan menampilkan foto-foto obyek wisata, serta menciptakan ikon “Kodak Girl” yakni foto wanita berbikini dengan wajah santai dan ceria. Imaji orang tentang Kodak adalah turisme, rileks, keceriaan, dan fotografi. Kodak tidak hanya berhasil meningkatkan penjualan kamera dan film, namun juga mengubah struktur sosial masyarakat pekerja (khususnya kelas menengah), agar bekerja keras seminggu lalu berlibur di akhir pekan. Muncullah gaya hidup baru yang menggabungkan unsur pariwisata, keceriaan, relaksasi, dan fotografi. Perjalanan wisata untuk kaum kelas menengah meningkat drastis. Promosi-promosi wisata semakin gencar lewat iklan foto wisata Kodak. Foto wisata membuat orang tertarik untuk melihat dan berkunjung ke lokasi wisata itu. Setelahnya, ia memotret dirinya dengan latar belakang obyek wisata itu untuk dipamerkan ke keluarga atau teman-temannya.⁵⁹ Ujung dari semua adalah orang membeli terus menerus kamera *snapshot* dan film Kodak. Kodak memproduksi foto untuk menghasilkan lebih banyak lagi foto baru.

Sarvas dan Frohlich mengkategorikan *snapshot* sebagai bagian foto keluarga atau domestik, dengan ciri khasnya yaitu pemotretan dilakukan oleh salah satu anggota keluarga atau kelompok yang dipotret.⁶⁰ Keluarga atau komunitas menjadi subyek utama pemotretan *snapshot*. Di sini, nampak adanya asosiasi kuat antara *snapshot* dan urusan keluarga atau domestik. Asosiasi itu muncul sebagai akibat dari konstruksi kultural Kodak dalam membangun kultur *snapshot*. Kodak berstrategi dengan cara mengaitkan *snapshot* dengan ihwal keluarga. Selain tema wisata, Kodak juga menjadikan keluarga sebagai tema sentral dalam penciptaan kultur *snapshot*.

Sebenarnya, tidak lama setelah kemunculan fotografi di abad ke-19, keluarga sudah menjadi subyek utama foto *portraiture* formal dalam rangka mengekspresikan status ekonomi mereka. Di era Victorian ini, foto keluarga ditampilkan dengan pose yang kaku, dan muka yang tegang maupun serius untuk menggambarkan kewibawaan, kesopanan, kesuksesan, maupun keamanan sebagai situasi hidup privat mereka. Namun, Kodak

⁵⁹ Bull, *op.cit.*, 87-88.

⁶⁰ Sarvas & Frohlich, *op.cit.*, 6.

mengubah gaya berfoto keluarga. *Kodak Culture* mengubah foto keluarga di abad ke-19 menjadi model *snapshot* dengan menampilkan pose yang lebih kasual, rileks, tidak serius, ceria, dan spontan.

Sejak 1880 hingga 1930, Kodak menampilkan iklan-iklan bertema keluarga berbentuk foto *snapshot*. Melalui iklan, Kodak menampilkan imaji keluarga ideal yaitu keluarga bahagia, dengan ekspresi wajah yang rileks, ceria dan penuh senyuman, dalam pose yang serba spontan.⁶¹ Melalui gambaran itu, orang membuat foto keluarga yang sama dengan cara membeli kamera dan film, memotret, mencetak foto, lalu membingkai dan mengalbumkannya. *Kodak Culture* bukan hanya menciptakan gaya berfoto yang baru, namun lebih jauh dari itu membentuk ideologi keluarga modern di Barat.⁶² Kultur Kodak berhasil membangun imaji ideal keluarga modern yang bahagia. Gambaran keluarga modern ini kemudian menjadi model yang mempengaruhi masyarakat secara kuat untuk membentuk keluarga mereka. Di balik itu itu semua, foto *snapshot* menjadi bahan bakar proses ideologisasi keluarga itu.

Bull mencatat bahwa di awal abad ke-20, terjadi pergeseran tema foto *snapshot* dari keceriaan keluarga ke penganangan peristiwa yang tidak dapat diulang.⁶³ Hal itu tampak dari iklan-iklan yang ditampilkan Kodak. *Snapshot* bukan lagi foto spontan, melainkan foto untuk mengenang momen yang berharga. Kodak memanfaatkan kebutuhan orang untuk mengenang itu dengan membangun citra orang untuk membuat album foto keluarga, dengan berbagai hiasan. Selain berfungsi sebagai kenangan, Bull mencatat bahwa foto *snapshot* dalam album keluarga dipakai sebagai alat terapi psikologi di tahun 1970 an.⁶⁴

Kemunculan teknologi digital mengubah kembali wajah fotografi *snapshot*. Teknologi digital memudahkan orang untuk memotret dan mengevaluasi hasilnya dengan segera dari layar.⁶⁵ Apabila hasilnya tidak memuaskan, foto tersebut bisa dihapus dan sesi pemotretan diulang. Setelah itu, foto didistribusikan dengan luas melalui telepon seluler atau internet. Produksi dan distribusi foto *snapshot* meningkat drastis di internet. Foto *snapshot* dapat dibuat, diolah, disimpan, dan dikirim ke tempat lain secara cepat. Di tahun 1990an, tradisi menempel foto dalam album keluarga mulai hilang karena orang lebih suka menampilkan

⁶¹ Bull, *op.cit.*, 89-90.

⁶² *Ibid.*, 89.

⁶³ *Ibid.*, 90-91.

⁶⁴ *Ibid.*, 93-95.

⁶⁵ *Ibid.*, 96.

foto mereka di layar. Layar memberikan efisiensi waktu bagi orang, sekaligus menawarkan kepraktisan dengan biaya yang murah.

Setelah media sosial di internet tumbuh dengan subur, produksi foto *snapshot* semakin meningkat. Banyak foto dipublikasikan di media sosial, maupun disimpan di *cloud*. *Facebook, Instagram, Dropbox*, atau *GoogleDrive* menjadi galeri maya favorit bagi perayaan foto-foto *snapshot*. Saling berbagi dan saling memamerkan foto *snapshot* menjadi perilaku baru di dunia maya. *Snapshot* semakin bergeser dari foto privat menjadi foto publik.⁶⁶

Dengan itu, pemaknaan atas kultur *snapshot* berubah. Menurut Bull, pengalaman orang dalam mencari foto (misalnya di komputer atau jejaring sosial) tidak lagi linear seperti dalam album konvensional. Selain itu, Bull juga menegaskan bahwa pengalaman berbagi foto di jejaring sosial adalah bentuk penerusan tradisi *Kodak Culture* gaya baru, dengan memanfaatkan waktu luang untuk membuat foto, berbagi foto dengan rekan, saling memberi komentar dan penilaian. Foto *snapshot* menjadi alat untuk saling berinteraksi, saling berbagi dan saling mengoreksi, tanpa batas. Sementara itu, jejaring sosial menjadi lahan di mana foto pribadi menjadi konsumsi publik. Bagi Bull, dalam publikasi global foto pribadi, *snapshot* berperan sebagai medium kontrol dan pengawasan global.⁶⁷

3.2.2.2 Fotografi selebriti

Fotografi juga digunakan sebagai kendaraan kultural untuk mempopulerkan orang. Lebih dari sekadar memberi informasi tentang diri seseorang, fotografi memproduksi orang-orang terkenal dan memiliki banyak penggemar. Fotografi melahirkan kultur selebriti.

Sejak revolusi industri, foto sudah digunakan untuk mempopulerkan orang. Saat itu pengusaha-pengusaha kaya bermunculan. Untuk menunjukkan status sosial, mereka membuat lukisan wajah. Setelah fotografi lahir, peran lukisan wajah digeser dengan foto *portrait*. *Portrait* dipakai untuk melengkapi daftar nama orang-orang sukses. Bukan hanya itu, *portrait* juga menciptakan orang-orang terkenal baru. Relasi *portrait* dan popularitas orang dibuktikan lewat peran studio foto Nadar di tengah distrik teater di Paris.⁶⁸ Nadar sukses memanfaatkan latar belakang teater sebagai daya tarik agar orang-orang terkenal

⁶⁶ Sarvas & Frohlich, *op. cit.*, 154.

⁶⁷ Bull, *op.cit.*, 98.

⁶⁸ *Ibid.*, 168.

dipotret di studionya. Sebaliknya, foto Nadar berhasil mempromosikan teater beserta para pemerannya. Orang terkenal membuat banyak foto, sembari juga foto membuat banyak orang terkenal.

Tahun 1950an, fotografi menjadi mesin produksi selebriti, yakni orang-orang yang terkenal karena prestasi mereka, misalnya di bidang politik, seni, atau olah raga. Perkembangan teknologi mekanis, sebagaimana digambarkan Walter Benjamin, menghasilkan reproduksi gambar besar-besaran, sehingga foto-foto selebriti semakin tersebar luas. Media massa (seperti majalah, koran, dan televisi) berperan besar dalam distribusi foto-foto tersebut. Kebutuhan masyarakat akan foto-foto tersebut diciptakan. Banyak buku-buku berisi foto selebriti dijual. Foto menjadi alat pemuas rasa ingin tahu masyarakat tentang selebriti-selebriti baru. Melalui foto, citra diri sang selebriti dibentuk publik. Lewat itu pula, perilaku masyarakat diatur. Dengan kata lain, foto mengendalikan gaya hidup model, sekaligus pengamatnya. Singkat kata, fotografi melahirkan zaman keemasan selebriti (*the golden age of celebrity*).⁶⁹

Meningkatnya kompetisi dan seleksi adalah warna zaman akibat membludaknya foto-foto selebriti yang diedarkan. Efeknya, foto semakin ditampilkan dengan ideologi kesempurnaan citra. Foto baik dipakai, foto buruk disingkirkan. Ideologi itu menghasilkan berbagai praktek penggunaan teknik *cropping*, *retouch*, maupun *stage* pemotretan yang lebih baik. Sensor menjadi semacam prosedur wajib dalam mempublikasikan selebriti. Lewat mekanisme seleksi, fotografi menjadi pengendali naik atau turunnya popularitas orang.

Membangun rasa “dekat” dengan sang selebriti dalam potret adalah kunci kekuatan foto selebriti. Kedekatan dengan figur selebriti seringkali diekspresikan lewat foto bersama figur tersebut. Kedekatan dengan figur yang dipotret menjadi proyeksi kerinduan pengamat untuk menjadi “sama populernya seperti artis yang dipotret”.⁷⁰ Foto selebriti menjadi laris karena memprovokasi -meminjam istilah Nietzsche- kehendak berkuasa orang.

Berkaitan dengan pengendalian terhadap subyek selebriti, fotografi *paparazzi* muncul sebagai trend fotografi.⁷¹ Lensa tele berperan besar dalam kontrol fotografer terhadap subyek selebriti secara jarak jauh dan diam-diam. Melalui foto *paparazzi*, batas-

⁶⁹ *Ibid.*, 170.

⁷⁰ *Ibid.*, 177.

⁷¹ *Ibid.*, 174.

batas ruang privat selebriti disusupi. Semakin populer selebriti, makin rentan dirinya menjadi obyek pengawasan. Dalam rangka memenuhi tingginya hasrat ingin tahu publik, fotografer dan selebriti bekerjasama memanfaatkan tema foto *paparazzi*, melalui skenario yang sudah disiapkan terlebih dahulu atau efek tertentu yang memberi kesan akan spontanitas dan keaslian peristiwa (misalnya lewat fokus yang kabur atau pose terkejut). Foto *paparazzi* menjadi siasat jitu untuk mengkonstruksi *belief* publik. Foto melayani kepentingan semua pihak: artis, fotografer, maupun masyarakat.

Seiring dengan itu, pemahaman tentang konsep selebriti ikut mengalami pergeseran. Dahulu, orang menjadi selebriti karena prestasi. Belakangan, orang menjadi selebriti karena akses pada media. Selebriti adalah produk media massa. Logika yang bekerja di situ adalah logika kuantifikasi, lewat sistem “rating”. Yang baik adalah yang populer, dan yang populer adalah yang memiliki rating tinggi. Dalam kultur selebriti, kualitas diidentikkan dengan kuantitas (jumlah foto yang beredar, jumlah tayang, jumlah jam terbang, jumlah penggemar, dsb.). Bull menyatakan bahwa foto yang diedarkan terus menerus secara besar-besaran di berbagai media efektif untuk menciptakan “kesuksesan” seseorang.⁷²

Selain menaikkan, foto juga dipakai untuk menurunkan atau merusak popularitas seseorang. Foto dapat digunakan untuk menambah jumlah penggemar, atau sebaliknya, menghilangkannya. Bull menggambarkan bahwa foto bisa menjadi alat “mortifikasi selebriti”, dengan menampilkan sisi buruk orang (melalui foto yang mengekspos kekurangan fisik atau sikap buruk seseorang).⁷³ Teknologi digital dimanfaatkan untuk memanipulasi foto dalam rangka menurunkan popularitas selebriti.

Bull berpendapat pula bahwa di abad-21, trend foto-foto selebriti justru tidak menampilkan sisi kesempurnaan selebriti, melainkan kelemahan fisiknya (misalnya kulit keriput, selulit, dsb.). Menurutnya, yang ingin diekspos di situ adalah imaji-imaji tentang kematian, untuk menekankan sisi rapuh selebriti sebagai manusia yang dapat mati. Motif di balik itu pada umumnya komersial, yakni menciptakan gambaran kesetaraan antara pengamat dengan selebriti. Selebriti adalah figur yang juga dapat dijangkau dan riil, sehingga menimbulkan rasa percaya diri pengamat untuk mencapai popularitas yang sama.⁷⁴ Foto selebriti menjadi bentuk eksplorasi pengalaman kontradiktif manusia:

⁷² *Ibid.*, 171.

⁷³ *Ibid.*, 181-182.

⁷⁴ *Ibid.*, 183.

pencapaian kesempurnaan dalam keterbatasan. Paradoks foto selebriti adalah di satu sisi menampilkan selebriti dalam kesempurnaannya yang hiperbolis, namun sekaligus di sisi lain menampilkan selebriti dalam kerapuhan dan ketidakberdayaannya sebagai manusia normal.

Perkembangan teknologi digital lewat telepon berkamera dan media sosial di internet menciptakan tren baru dalam fotografi selebriti. Akses untuk menjadi populer semakin terbuka bagi semua orang yang terhubung dalam jejaring global. Melalui *smartphone*, orang dapat membuat foto dirinya sendiri, mengolahnya, dan mempublikasikannya di media sosial untuk menunjukkan status dirinya. Tidak ada lagi privasi karena foto-foto pribadi dibagikan sebagai konsumsi publik, dikomentari, diikuti, lalu dengan segera dilupakan kembali. Selebriti-selebriti pribadi diproduksi secara virtual. Dalam selebriti gaya baru ini, diri pribadi direduksi ke dalam data numerik, yang bisa dibagi-bagi, diduplikasi, dimanipulasi, dan bahkan dihilangkan dengan cepat. Status selebriti pribadi semakin tidak mapan dan berada dalam transisi.

3.2.3 Fotografi dan Persuasi Komersial Melalui Tubuh

Fotografi digunakan pula sebagai alat persuasi komersial. Persuasi komersial lewat fotografi dapat dilakukan baik dengan cara pemotretan tubuh manusia maupun pemotretan barang. Foto dengan memanfaatkan unsur tubuh maupun barang dipakai untuk menarik perhatian konsumen sehingga pada akhirnya membeli suatu produk, misalnya melalui iklan-iklan komersial. Di bagian ini, penulis hanya menampilkan contoh fotografi untuk keperluan persuasi komersial dengan cara pemotretan tubuh manusia.

Pemotretan tubuh manusia untuk kepentingan komersial adalah bentuk obyektivikasi (dan komersialisasi) tubuh. Obyektivikasi tubuh dalam foto mengacu pada soal memandang subyek dalam foto semata-mata sebagai suatu benda (obyek).⁷⁵ Obyektivikasi tubuh dilakukan dalam kerangka komersial. Tubuh dimaknai sebagai barang yang bisa dipandang untuk menghasilkan keuntungan. Meski foto *fashion* adalah foto yang dibuat untuk menampilkan pakaian (barang), di baliknya ada gagasan tentang pemanfaatan tubuh sebagai barang untuk melayani barang. Dalam foto *fashion*, tubuh (*model*) dipandang sebagai barang untuk mendongkrak penjualan barang dagangan. Pornografi jelas

⁷⁵ Wels, *op.cit.*, 242-243.

merupakan upaya mereduksi tubuh manusia sebagai obyek fantasi seksual. Melalui foto-foto telanjang (*nude*), tubuh subyek dieksploitasi sebagai obyek pemenuhan hasrat seksual.

Di tahun 1850an, fotografi *fashion* mulai diperkenalkan, lewat acara *fashion show* untuk mempertunjukkan karya Charles Worth.⁷⁶ Fotografi *fashion* semakin berkembang setelah pakaian mulai diproduksi secara massal berkat penemuan mesin jahit. dan berbagai majalah *fashion* berilustrasi foto diterbitkan untuk kepentingan komersial industri pakaian. Tema tertentu, kecenderungan pada suatu pose, penampilan sang model, atau modifikasi artistik tertentu pada foto-foto di majalah *fashion* mengartikulasikan trend kultural yang berkembang di zaman itu.

Di tahun 1920-1930an, foto *fashion* pada majalah-majalah ditampilkan lewat model yang tampil alamiah dengan pose kaku dan formal, penuh wibawa di depan layar. Di 1930an, Edward Steichen membuat inovasi dengan menambahkan lampu buatan untuk menonjolkan sisi kealamiah model. Kira-kira dua dekade setelahnya, foto *fashion* masih dibuat dengan pose formal, diperkaya dengan aksen artistik (misalnya *close-up*) untuk menampilkan detail baju yang akan dijual. Tema besar foto *fashion* saat itu adalah elitisme, dengan menonjolkan kesan kemapanan status sosial kelas atas yang sulit dijangkau masyarakat pada umumnya.⁷⁷ Foto-foto *fashion* bertema glamor itu mengilustrasikan kuatnya aura pembatasan akses sosial dalam masyarakat.

Revolusi fotografi *fashion* secara besar-besaran terjadi pada tahun 1960an. Industri pakaian maju pesat. Pakaian dijual di jalan-jalan dan dapat diakses dengan mudah oleh berbagai strata sosial. Batas-batas sosial semakin hilang. Dinamika dalam masyarakat ditandai dengan keterbukaan, gerak kebebasan, dan akses pada kesetaraan, ditandai dengan munculnya gerakan feminisme, anti perang, dan *pop art*. Majalah *fashion* mulai dibaca oleh semua kalangan. Fotografer menaruh perhatian pada berbagai kelas sosial. Foto-foto tubuh yang terbuka dan erotis mulai diekspos. Model wanita berbadan sehat dan kurus dipotret dengan pose dinamis, yang merepresentasikan gerakan kebebasan dan kesetaraan kaum wanita (namun sekaligus juga gerakan untuk menjadi lebih konsumtif). Foto *fashion* dengan gaya dokumenter tampil dengan tema kebebasan dan keterbukaan

⁷⁶ Bruce Checefsky, "Photography and Desire: Fashion, Glamour, and Pornography", *Focal Encyclopedia of Photography: Digital Imaging, Theory and Applications, History, and Science 4th ed.*, ed. Michael R. Peres, (Oxford: Elsevier Inc., 2007), 198.

⁷⁷ Bull, *op.cit.*, 149-150.

akses bagi semua golongan, sekaligus di balik itu menyembunyikan ideologi yang menggoda hasrat orang untuk makin bebas membeli.⁷⁸

Di tahun 1970 dan 1980an, fantasi dan imajinasi menjadi tema utama foto *fashion*.⁷⁹ Iklim keterbukaan sosial di tahun 1960an, membentuk *gesture*, sikap, pose foto yang terarah pada eksplorasi tubuh yang telanjang. Kebebasan seksual dalam dunia fotografi didukung oleh penerbitan majalah-majalah porno. Foto menjadi wadah fantasi dan imajinasi laki-laki atas tubuh perempuan sebagai obyeknya. Pornografi menyebar luas lewat foto-foto *nude* dan *semi-nude* dalam majalah. Foto-foto *fashion* tampil secara vulgar dan kontroversial, misalnya pada foto karya Newton *Vogue* yang menggabungkan unsur seks dan teater untuk membangkitkan fantasi seksual yang agresif. Ketika Perang Vietnam berlangsung, foto-foto *fashion* makin merakyat dengan menampilkan sisi realistik apa adanya. Di tahun 1980an, foto *fashion* mulai menggunakan supermodel sebagai simbol kesuksesan dan kesempurnaan tubuh, yang mengekspos (sekaligus membuat orang memuja) tubuh-tubuh langsing. Isu tentang perilaku tubuh lebih diangkat daripada pakaian itu sendiri, lewat foto-foto tentang prostitusi atau lesbianisme. Di tahun 1980an, situasi berbalik ketika model-model laki-laki mulai ditampilkan pada foto *fashion* di majalah-majalah. Laki-laki menjadi pusat perhatian dalam foto *fashion*, bukan lagi sebagai subyek yang melihat, melainkan obyek fantasi yang dilihat.

Di tahun 1990, fokus foto *fashion* bergeser dari fantasi ke realitas sosial, sebagai ekspresi pemberontakan kultural yang mengiringi geliat *postmodernisme*.⁸⁰ Foto *fashion* ditampilkan dengan tema isu-isu sosial (misalnya kemiskinan), dengan menekankan aspek keseharian, spontanitas, gaya hidup aktual. Tema utama foto *fashion* adalah tubuh yang hina (*abject body*), yang ditampakkan secara realistik dengan ekspresi penuh kegilaan, kecemasan, maupun lepas kontrol. Model yang ditampilkan bukan lagi wanita kurus, sehat, dan dinamis (seperti pada tahun 1960an), namun wanita kurus, lemah, dan pesakitan, sebagai gambaran spontan dan konkret atas kenyataan sosial manusia yang lemah dan tidak berdaya akibat kecanduan obat, pola makan yang tidak teratur, dan gaya hidup yang tidak terkontrol.

⁷⁸ *Ibid.*, 151-153.

⁷⁹ *Ibid.*, 153-156.

⁸⁰ *Ibid.*, 158-160.

Kemunculan teknologi digital menggeser kembali gagasan realisme dalam fotografi *fashion* ke eksplorasi imajinasi dan fantasi.⁸¹ Dengan memanfaatkan teknologi rekayasa digital, foto *fashion* dihadirkan dalam bentuk fiksi yang menakutkan. Dalam foto *fashion*, gambar tubuh didistorsi, dipotong-potong, dan diacak-acak (seperti monster) sebagai wujud amplifikasi reaksi atas situasi manusia yang semakin cemas, takut, tidak stabil, dan tidak terkontrol. Sebagai contohnya, foto karya Luchford yang menampilkan tubuh dirinya yang ditekan kaca sehingga tampak rusak, atau foto surealis karya David La Chapelle yang menekankan unsur kekaburan gambar dan artifisialitas.⁸² Foto *fashion* senafas dengan gelagat zaman di mana tubuh juga menjadi obyek kultur (bukan hanya pakaian), dan keelokan alamiah makin luntur karena maraknya rekayasa tubuh dengan berbagai kosmetik, tato, aksesoris, maupun operasi plastik.

Di tahun 2000an, foto *fashion* dipresentasikan dalam bentuk *staged photography* (bentuk fotografi di mana momen sudah diatur sebelumnya seperti halnya penampilan di atas panggung) dengan kolaborasi eksplorasi artistik dan teknologi digital.⁸³ Foto *fashion* semakin melebur sebagai foto seni yang ditampilkan tidak hanya di majalah, melainkan di galeri-galeri. Kombinasi antara fotografi *fashion* dan seni ini nampak misalnya dalam karya-karya fotografer *fine art* seperti Larry Sultan.⁸⁴

3.2.4 Fotografi Seni

Konsep fotografi sebagai seni masih mengundang perdebatan hingga saat ini. Namun, seringkali perdebatan sepanjang sejarah itu melahirkan terobosan-terobosan baru secara kreatif. Fotografi seni awalnya muncul dari gagasan ingin mendudukan status foto sebagai karya seni (seperti halnya karya lukis atau patung). Berbagai cara yang dilakukan dalam upaya emansipasi itu melahirkan *style-style* baru dalam fotografi. Fotografi seni dapat dimaknai sebagai bentuk kreasi-kreasi baru yang didapat melalui kritik terhadap seni, termasuk fotografi itu sendiri.

⁸¹ *Ibid.*, 161-163.

⁸² Checefsky, *op. cit.*, 204.

⁸³ Bull, *op. cit.*, 163-165.

⁸⁴ Checefsky, *op. cit.*, 204.

3.2.4.1 Fotografi Piktorial (*Pictorialism*)

Perdebatan tentang status foto sebagai seni muncul di pertengahan abad 19. Aaron Scharf mencatat bahwa di 1859, foto sempat dipamerkan pada pameran tahunan *Fine Art* di Paris, yang artinya foto diakui sebagai seni seperti lukisan. Namun, Charles Baudelaire mengkritiknya dengan mengatakan bahwa foto bukan karya seni (seperti halnya lukisan). Foto hanyalah gambar hasil perekaman mekanis-otomatis, tidak indah, tidak melibatkan imajinasi, dan tidak perlu *skill* artistik tinggi sang seniman. Berbagai kritik yang muncul menunjukkan status inferior fotografi dibandingkan dengan lukisan.⁸⁵

Merespons pandangan umum tersebut, beberapa karya foto sempat dibuat dengan meniru lukisan dengan harapan mendapat status seni. Setelah reproduksi foto marak akibat *booming* kamera murah Kodak, muncul kesadaran kembali untuk menaikkan derajat fotografi sebagai seni. Muncullah *Pictorialism*, yaitu aliran fotografi yang menekankan usaha membuat foto menjadi seni dengan cara meniru lukisan, dengan diproduksi dalam lingkup terbatas. Para fotografer *Piktorialis* berusaha menunjukkan bahwa fotografi tidak semata-mata proses mekanis, melainkan juga melibatkan tangan dan imajinasi pembuatnya.⁸⁶

Upaya menaikkan derajat foto agar sama seperti lukisan dibuat misalnya dengan menggunakan bentuk *tableau*, teknik *gum-bichromate*⁸⁷, pose model seperti lukisan pada umumnya, dan memajang hasilnya di Akademi Paris. Hasil akhirnya dipajang di Akademi Paris. Status foto diyakini menjadi seperti seni karena nampak seperti lukisan baik dalam proses (membutuhkan *skill* dan imajinasi) maupun hasilnya (dipamerkan di galeri).

3.2.4.2 *Straight Photography*

Straight photography adalah bentuk fotografi yang dipengaruhi aliran *Pictorialism*, dengan menekankan unsur kesempurnaan kualitas gambar yang diperoleh dari momen pemotretan saja (tanpa proses manipulasi seperti dalam *Pictorialism* di era sebelumnya). *Straight photography* muncul sebagai salah satu bentuk *avant-garde*, yang memberi

⁸⁵ Bull, *op. cit.*, 124.

⁸⁶ Robert Hirsch, *Light and Lens: Photography in the Digital Age* (Oxford: Elsevier Inc, 2008), 9.

⁸⁷ Teknik *gum-biochromate* adalah teknik mencetak foto di atas permukaan tertentu sedemikian rupa sehingga gambar dapat dimanipulasi dengan kuas ketika masih basah dan nampak seperti lukisan pada kanvas. Bull, *op. cit.*, 126.

terobosan fotografi baru yang tidak sesuai dengan aliran umumnya di era modern. Gaya fotografi ini sangat menekankan ketepatan momen disamping juga kualitas teknologi kamera, sehingga diperoleh ketajaman foto luar biasa dan komposisi yang baik melalui *cropping* di kamera (tanpa ada proses *retouch* lagi setelahnya). Beberapa fotografer *straight* seperti Weston Ansel Adams dan Imogen Cunningham, tergabung dalam grup f/64, yakni kelompok yang mengutamakan ketajaman, detail, dan *depth of field*.⁸⁸

Salah satu fotografer *straight* yang terkenal adalah Alfred Stieglitz. Karyanya yakni *The Steerage* menampilkan ketajaman gambar luar biasa dan ketepatan momen, tanpa proses *retouch* sama sekali. Stieglitz sendiri adalah fotografer *pictorialism*, namun ia berhasil membuat terobosan baru dengan menampilkan keunikan teknik pemotretan. Ia berupaya mengangkat status fotografi sebagai seni melalui *straight photography*, disamping pula membuat pameran kolaboratif antara seni lukis, fotografi, dan ukiran.⁸⁹

Straight photography juga ditampilkan lewat eksplorasi teknik pemotretan dari berbagai sudut yang berkembang di Rusia dan Jerman di tahun 1920an. Para fotografer *straight* itu misalnya, Alexander Rodchenko, seorang fotografer Rusia yang terkenal dengan teknik memotret dari perut, Laszlo Moholy-Nagy dengan teknik pemotretan *bird-eye* (dari atas puncak menara).⁹⁰

3.2.4.3 Conceptual Art Photography

Conceptual art photography adalah bentuk fotografi sebagai seni yang muncul di era 1960an, dengan menekankan unsur fotografi sebagai peristiwa (*happening*), yang ditandai dengan dematerialisasi segala unsur material sehingga seluruh obyek fisik fotografi menjadi peristiwa atau tindakan.⁹¹ Seniman menggunakan unsur-unsur fotografi (bahkan juga bisa diri sang seniman sendiri) untuk menciptakan “happening”.

Conceptual art photography muncul dalam semangat kultur pop yang ditandai dengan adanya reproduksi massal gambar untuk mempopulerkan orang atau barang. Efek dari reproduksi massal itu, “nilai” otentik foto menjadi kurang penting. Fotografer sebagai *author* tidak lagi penting. Pada titik ekstrem, fotografi dinilai tidak lagi dalam kerangka

⁸⁸ Hirsh, *op.cit.*, 11.

⁸⁹ Bull, *op. cit.*, 127-129.

⁹⁰ *Ibid.*, 129-130.

⁹¹ *Ibid.*, 135.

obyek, melainkan tindakan. Foto bukan seni, melainkan hanyalah alat yang bisa dipakai seniman untuk membuat karya seni sesungguhnya, yakni “happening”. Karya seni sejati bukanlah benda yang ditampilkan di galeri, namun peristiwa sosial yang terjadi di luar galeri.⁹²

Berdasarkan ketiga contoh fotografi sebagai seni tersebut, masalah besar yang dihadapi oleh fotografi dalam konteks seni pada akhirnya adalah soal pengakuan statusnya sebagai suatu seni yang dipandang berwibawa, seperti halnya seni lukis atau seni musik. Pada titik ini, tantangan besar yang dihadapi fotografi terletak pada perkara estetika fotografi. Pertanyaan berikut dapat menjadi bahan permenungan: apakah status seni atau bukan seni masih relevan diaplikasikan pada fotografi? Lebih lanjut, apakah fotografi dapat menjadi obyek estetis? Lebih mendalam lagi, apakah yang dimaksud dengan foto yang estetis? Pertanyaan-pertanyaan reflektif ini membawa kita untuk masuk ke dalam penelaahan secara lebih mendalam fotografi dari perspektif teori-teori estetika.

⁹² *Ibid.*, 135-137.

Sub Bab IV

Periode Formatif: Keindahan Mimetik dan Cita Rasa dalam Estetika

Jerrold Levinson memberikan sebuah definisi yang menarik dalam *The Oxford Handbook of Aesthetics*—ia mengatakan bahwa **estetika adalah cabang filsafat yang mengkaji secara konseptual dan teoretis tentang seni dan pengalaman estetik**.⁹³ Definisi yang diberikan oleh Levinson memuat setidaknya tiga hal yang sangat penting dalam tulisan ini: *seni, filsafat, dan pengalaman estetik*; dengan kata lain, kita dapat mengurai definisi yang diberikan oleh Levinson menjadi tiga poin besar: (a) estetika *adalah* cabang filsafat, (b) lingkup kajiannya *ada di wilayah* seni dan (c) pengalaman estetik. Lebih lanjut, Levinson memberikan konsekuensi dari definisi yang diberikannya: *pertama*, bahwa estetika dalam terang Levinson menyasar ke tiga *foci*: seni —yang secara umum ia bagi menjadi tiga grup besar (1.**bentuk**, 2.**ekspresi/komunikasi**, dan 3.**mimesis/imitasi/representasi**), properti estetik, dan pengalaman estetik; dan *kedua*, bahwa estetika sebagai sebuah cabang filsafat memiliki sembilan bidang kajian: 1.**ontologi seni**, 2.**proses kreasi artistik**, 3.**apresiasi artistik**, 4.**konsep bentuk dalam seni**, 5.**peran media dalam seni**, 6.**analisis representasi dan ekspresi dalam seni**, 7.**sifat-sifat dasar dari gaya artistik**, 8.**otentisitas dalam seni**, dan terakhir 9.**prinsip-prinsip evaluasi dan interpretasi artistik**.

Sistem filsafat Levinson mungkin terdengar cukup asing di telinga mereka yang cukup awam dengan filsafat yang sudah terbiasa dengan istilah ‘estetik’ atau ‘estetis’ *per se* sebagai sinonim untuk kata ‘indah’ atau ‘bagus’ atau ‘cantik’. Kerancuan semacam ini dapat dilacak dari posisi kata ‘estetika’ dan ‘estetis’ dalam kamus, yang dapat dipergunakan sebagai tolak-ukur geliat sebuah bahasa yang masih aktif dipergunakan. Sebagai contoh, *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI) mendefinisikan ‘estetika’ sebagai “ilmu (ajaran atau falsafah⁹⁴) tentang seni dan keindahan serta tanggapan manusia terhadapnya” dan “kepekaan terhadap seni dan keindahan”; dan ‘estetis’ sebagai “indah”, “mengenai

⁹³ Jerrold Levinson, “Philosophical Aesthetics: An Overview”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 3.

⁹⁴ Penggunaan istilah ‘ajaran’ dan ‘falsafah’ adalah sebuah kesalahan kecil namun fatal dalam kamus otoritatif dari pemerintah Indonesia yang ditulis pada tahun 2008 ini. Untungnya kesalahan ini telah diperbaiki di edisi selanjutnya, sehingga kata ‘ilmu’, ‘ajaran’, dan ‘falsafah’ telah diubah menjadi ‘filsafat’.

keindahan”, “tentang apresiasi keindahan (alam, seni, dan sastra)”, dan “mempunyai penilaian terhadap keindahan”.

Berangkat dari definisi yang diberikan KBBI tersebut, kita dapat melihat tiga poin penting: pertama, penegasan bahwa ‘estetika’ adalah sebuah disiplin ilmu; kedua, bahwa ‘estetika’ melekat dengan konsep keindahan; dan ketiga, bahwa ‘estetis’ adalah (i) sebuah *bentuk artikulasi kata sifat* dari konsep dan (ii) juga *sinonim* dari istilah keindahan. Terhadap poin yang pertama –bahwa estetika adalah sebuah disiplin ilmu –KBBI berada pada posisi yang kurang lebih sama dengan definisi yang ada di paragraf pembuka dari tulisan ini. Namun demikian, perbedaan mencolok terdapat pada dua poin setelahnya –keduanya mengaitkan ‘estetika’ dan ‘estetis’ dengan “keindahan”. Dengan kata lain, menurut KBBI estetika tidak bisa dilepaskan dari “keindahan” –sebuah istilah spesifik yang justru tidak ditemui dalam definisi yang diberikan Levinson.

Cukup menarik untuk membedah karakter leksikal dari istilah estetika yang dijustifikasi oleh sebuah kamus yang –dalam contoh ini –dianggap paling otoritatif dalam bahasa Indonesia. Pertanyaan selanjutnya adalah: apakah memang secara leksikal estetika selalu ditalikan erat dengan konsep keindahan, ataukah pendefinisian semacam ini bersifat partikular dan terisolasi dalam geliat bahasa tertentu –bahasa Indonesia, misalnya. Sebelum berbicara lebih lanjut tentang estetika dari perspektif filsafat, tidak ada salahnya bila para penstudi menelusuri sejenak aspek leksikal dan etimologis dari istilah ‘estetika’ dalam bahasa Inggris sebagai sebuah perbandingan.

Oxford Advanced Learners’ Dictionary (OALD), sebagai perbandingan, pun tampaknya memberikan pendapat yang sejalan dengan definisi yang diberikan KBBI: ‘aesthetics’ –yang merupakan bentuk asal dari kata serapan ‘estetika’ –diartikan “sebagai cabang filsafat yang mempelajari tentang keindahan, khususnya dalam seni”. Tercatat ada lima kata serumpun yang didaftarkan oleh OALD sehubungan dengan estetika: ‘aesthete’, ‘aesthetic’, ‘aesthetically’, ‘aesthetics’, dan ‘aestheticism’. Estetika, tampaknya, memang tidak bisa dipisahkan dari keindahan.

Namun demikian, masih dalam bahasa yang sama, *The American College Dictionary* (ACD) mencantumkan delapan istilah yang dekat dengan ‘estetika’: ‘aesthesia’, ‘aesthete’, ‘aesthetic’, ‘aesthetical’, ‘aesthetically’, ‘aesthetician’, ‘aestheticism’, dan terakhir ‘aesthetics’ –yang kedelapannya dapat dilacak dari tiga istilah Yunani *aisthēsía* (keadaan mempersepsi), *aisthētēs* (orang yang mempersepsi), dan *aesthētikós* (bersifat perseptif). ACD mengartikan

'aesthetics' sebagai "ilmu yang mendeduksi hukum-hukum dan prinsip-prinsip seni dari alam dan cita rasa", "teori tentang seni murni", "ilmu tentang yang indah", "cabang filsafat yang mengkaji prinsip-prinsip atau konsekuensi dari keindahan", dan "doktrin tentang cita rasa". Bila dibandingkan dengan KBBI, ACD tidak melulu bicara tentang keindahan saat mencoba untuk memaknai estetika –konsep cita rasa (*taste*) bahkan menjadi poin yang cukup penting yang ditawarkan ACD.

Bila demikian, sepertinya para penstudi estetika mesti mencari lebih dalam lagi untuk mengklarifikasi simpang-siurnya wilayah kajian estetika dalam perspektif leksikal – terutama untuk menjawab apakah estetika memang hanya berkuat soal keindahan semata. Perunutan dan pelacakan yang bertanggungjawab dapat kita lakukan dengan menapak ulang secara genealogis istilah problematis ini, yang tentu saja akan membawa kita kembali ke Alexander Gottlieb Baumgarten lewat disertasi seminalnya *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus–Meditasi Filosofis tentang Beberapa Hal yang berhubungan dengan Puisi*.

Baumgarten membawa istilah estetika untuk pertama kalinya dalam wilayah akademis lewat disertasinya tahun 1735 yang diselesaikannya saat ia berumur 21 tahun, dan lewat karya monumental tersebut Baumgarten mengacu istilah 'estetika' pada "ilmu tentang bagaimana sesuatu dapat diketahui lewat pencerapan indrawi" yang dalam naskah aslinya Baumgarten menggunakan frasa *scientiam sensitive quid cognoscendi*. Pada titik ini kita dapat melihat bahwa Baumgarten, pencetusnya sendiri, tidak membatasi estetika atau mengaitkannya melulu pada keindahan. Estetika lebih merupakan sebuah upaya kognitif dalam mencerap sebuah fenomenon secara indrawi. Empat tahun kemudian Baumgarten merinci kognisi apa saja yang berkaitan dengan kegiatan estetik lewat tulisannya *Metaphysica*, dan empat belas tahun setelah disertasinya ia kembali memperkuat fondasi yang telah dibangunnya lewat artikel selanjutnya yang berjudul *Aesthetica*, yang sekaligus menandai penggunaan kata 'estetika' sebagai judul sebuah publikasi ilmiah untuk pertama kalinya –saat Baumgarten mematangkan definisinya menjadi "ilmu yang mempelajari tentang cara mengkognisi sesuatu secara sensitif".⁹⁵ Lantas bila demikian, mengapa sekarang –hampir tiga abad lebih setelah disertasi itu ditulis –keindahan masih menjadi tema yang cukup sentral dalam estetika?

⁹⁵ Paul Guyer, "The Origins of Modern Aesthetics: 1711-35", *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), 15.

Sentralnya konsep keindahan dalam estetika bukanlah sesuatu yang kebetulan atau baru saja muncul. Plato (*Platon*) sejak lebih dari empat abad sebelum masehi sudah melakukan kajian yang cukup mendalam tentang estetika, dan ia menempatkan keindahan dalam posisi sangat sentral, sebagaimana yang dapat dilihat dari karya-karyanya seperti *Republic*, *Hippias Major*, *Ion*, *Phaedrus*, dan *Symposium*. Namun kita mesti berhati-hati dalam menggunakan istilah ‘keindahan’, karena ‘keindahan’ dalam estetika Plato menurut kami lebih akurat disebut ‘keindahan mimetik’. Kuatnya pengaruh filsafat Plato membuat keindahan mimetik sebagai pilar utama estetika hampir tidak pernah digubris selama kurang lebih duapuluh abad; dibandingkan dengan konsep-konsep fundamental lain dalam estetika seperti *cita rasa* dan *pengalaman estetik* yang “baru” mulai dibicarakan tiga setengah abad yang lalu. Ini berarti bahwa cukup sulit bagi filsuf seperti Baumgarten, misalnya, untuk mencoba mengangkat hal-hal lain selain keindahan mimetik untuk menjadi titik sentral telaah estetika. Oleh karena signifikannya pengaruh Plato dalam estetika, akan sangat bermanfaat bila sekilas kita melihat gagasan filsuf yang sangat berpengaruh dalam filsafat Barat ini.

Pemikiran Plato dalam estetika dapat dirangkum dalam tiga konsep: keindahan, imitasi, dan inspirasi. *Pertama*, bagi Plato ada dua macam keindahan, *kalon* dan *agathon*. Bila *kalon* mengacu pada keindahan dalam konteks sehari-hari (*the beautiful*), maka *agathon* mengacu pada keindahan dalam konteks kebaikan (*the good*). Kedua kata sering muncul bersama dalam frasa ***kalos k’agathos***, yang dapat diterjemahkan sebagai *keindahan yang paling utama* –sebuah bentuk kesejatian yang sangat berdimensi etik. Bila kita kaitkan dengan sistem filsafat Plato, maka dapat dikatakan bahwa *kalon* adalah keindahan perseptif yang mengacu pada keindahan ultim *agathon* yang ideal. *Kedua*, seturut pemikiran Plato, keindahan yang bersifat duniawi adalah tiruan/imitasi (*mimêsis*) dari yang ideal. Namun demikian, Plato tidak mengacu pada satu bentuk tiruan –baginya proses imitasi secara hirarkis terbagi menjadi tiga: sang sumber tiruan, sang penerjemah yang memahami sang sumber, dan sang peniru. Sebagai ilustrasi, bila para dewa menggunakan seruling (*aulos*) yang ada di Olympus, maka para dewa adalah pengguna yang memahami seruling yang sesungguhnya. Seruling para dewa kemudian ditiru oleh para pengrajin seruling, dan para perupa/ pelaku seni yang membuat lukisan seruling di permukaan sebuah *stamnos* –wadah

anggur untuk jamuan *symposia*, misalnya. Bagi Plato, *aulos* di tingkat ini adalah tiruan yang buruk yang sangat jauh dari seruling para dewa.⁹⁶

Dengan kata lain, mereka yang mencoba menyelami alam pemikiran Plato dapat melihat bahwa seni bagi Plato adalah sebuah upaya meniru yang tidak sempurna (*kalon*), yang harus terus menerus diperbaiki untuk menemui keindahan yang sesungguhnya (*agathon*). *Mimêsis* yang sesungguhnya secara Platonik adalah peniruan aktif menuju yang ideal dan ultim. Tindakan meniru yang gagal beranjak dari tiruan semata adalah *mimêma/mimêmata*; seni yang sesungguhnya adalah pencarian aktif ini (*mimeisthai*), dan bukan berdiam pasrah menerima yang sudah ada (*mimêma*). *Ketiga*, dalam kegiatan berkesenian peran dewa-dewa terhadap para pelaku seni tidak dapat diabaikan, dan para penghuni khayangan tersebut berperan dalam dua hal: sebagai *penyedia isi* dari sebuah karya dan sebagai *pemberi ketrampilan* bagi sang pelaku seni –pada saat berkarya sang seniman bukan hanya terinspirasi, tapi juga mengalami penyatuan dengan sang dewa pemberi inspirasi (*entheoi ontos kai katechomenoi*). Memahami disposisi mental saat menghasilkan karya seni sebagai kegilaan dan kerasukan (*katechomenos kai mainomenos*) adalah sebuah kesalahan, karena saat sang seniman mengalami inspirasi (*enthusiôntes*), maka ia akan berbicara tentang kebenaran (*alêthê*). Sebagai gambaran, penyair di masa Yunani Kuno selalu memulai kisahnya dengan mengacu kepada dewa-dewa seni (*Mousês-Muse*). Bagi Plato, intervensi dari sang peniru (*mimêtês*) akan mengganggu proses peniruan aktif; konsekuensinya, semakin dalam campur tangan sang pembuat karya pada karyanya, semakin rendah kualitas tiruan. Pelaku seni sebagai sebuah profesi imitasi (*mimétikon*) hanyalah jembatan yang seakan tidak punya otoritas apapun terhadap karyanya.

Lepas dari pengaruh Plato, tidak ada salahnya untuk melihat apa yang ditawarkan oleh keindahan selain sebagai *jembatan* “buruk” menuju ide. Dabney Townsend dalam *Introduction to Aesthetics* memaknai keindahan sebagai sebuah bentuk keselarasan (*order, harmony*)—sebuah posisi antonim dari kekacauan (*disorder, chaos*). Meskipun terdengar sederhana, namun para penstudi estetika tidak dapat mengabaikan bahwa seturut definisi ini maka keselarasan-lah yang membedakan sebuah patung dari onggokan batu kerikil, lukisan dan gumpalan cat, dan puisi dari kumpulan kata, misalnya. Pada titik ini, keindahan seturut Townsend adalah sebuah perihal menyelaraskan –*bukan* menyeragamkan –dari

⁹⁶ <http://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>. Halaman web terakhir diperiksa 20 Juni 2015.

yang acak dan kacau ke yang seimbang dan harmonis. Namun demikian, Townsend meminta kita untuk berhati-hati dalam mendefinisikan keindahan, alasannya, keindahan itu bersifat intersubyektif dan terbatas. Dengan kata lain, sekalipun keindahan terkesan universal dan tanpa batas, keindahan tetap membutuhkan keberadaan dan konsensus *para* pengamat; dan juga, sebagaimana istilah 'gravitasi' dalam fisika digunakan secara terbatas, demikian pula istilah 'keindahan' dalam estetika dipergunakan secara terbatas pula.

Nick Zangwill dalam artikelnya "Beauty" mengatakan bahwa keindahan menawarkan kepada kita semacam kepuasan yang dapat dijadikan dasar untuk mengatakan bahwa sesuatu tepat atau tidak. Namun demikian Zangwill mengingatkan bahwa keindahan adalah properti yang sifatnya tetap kontroversial karena karakter intersubyektifnya. Ini berarti bahwa keindahan memang menawarkan kepuasan, namun kepuasan tersebut melekat sebagai properti yang masih sangat terbuka untuk diperdebatkan. Lebih lanjut Zangwill mengatakan bahwa kepuasan yang ditawarkan oleh keindahan adalah keindahan metafor: sebuah gedung indah bukan karena kita tahu kekuatan konstruksi bajanya di atas kertas kerja, sungai menjadi sesuatu yang indah bukan karena kita tahu bahwa ada sekian kombinasi dua atom hidrogen dan satu atom oksigen yang berinteraksi karena ada interaksi gaya-gaya fundamental, atau bahkan sebuah persamaan matematika disebut indah bukan karena persamaan itu sendiri, tetapi lebih karena konsekuensinya.⁹⁷ Zangwill juga menegaskan bahwa –dan sebagai konsekuensi dari posisi keindahan sebagai sebuah properti –keindahan bukanlah sesuatu yang bergantung pada kehadiran pengamat, dan itu berarti bahwa sang pengamat tidak perlu khawatir bahwa ia mengalami delusi saat ia mengamati sebuah karya atau menikmati pemandangan, misalnya.

Kembali ke pemikiran Plato, konsep estetika Platonik bertahan cukup lama – setidaknya tidak terbantahkan hingga akhir abad ketujuhbelas; namun demikian, pada awal abad kedelapan belas keindahan mimetik mulai menghadapi penantang yang cukup tangguh yang muncul juga sebagai akibat naiknya empirisisme yang mengandalkan pengalaman sensorik sebagai sumber pengetahuan. Masalah terbesar estetika yang digagas Plato adalah ketergantungan akutnya pada entitas metafisik *a priori* yang harus "diamini" sebelum sesuatu dapat dikatakan indah. Ini berarti, misalnya, seorang pengamat tidak berhak mengatakan bahwa patung *Daud* karya Michelangelo adalah sebuah karya yang indah

⁹⁷ Nick Zangwill, "Beauty", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 334.

karena ia “disergap” atau “dipukau” oleh sergapan dan pakaian *terribilitá* karya sang “Il Divino” tetapi lebih karena patung tersebut mendekati –mengimitasi –Daud historis yang ada dalam kitab suci. Estetika pasca-Platonik-pra-Humean yang muncul sebagai penantang tersebut berusaha membalik arus filsafat yang sudah bertahan selama kurang lebih dua millenia tersebut: mereka berusaha mengembalikan indera manusia sebagai sumber pengetahuan yang otoritatif.

Periode pra-Hume –sekitar tahun 1711-1735– oleh Paul Guyer dikategorikan sebagai sebuah masa transisi dari sentralitas keindahan dan *mimesis* ke cita rasa, dan selanjutnya pengalaman estetik. Ia mencatat bahwa setidaknya selain Baumgarten ada empat tokoh estetika lain –tiga dari Inggris dan satu dari Perancis –yang berperan dalam membidani lahirnya disiplin estetika yang kita kenal sekarang: Anthony Ashley Cooper (yang dikenal dengan nama “Earl of Shaftesbury” –yang juga merupakan murid privat John Locke), Francis Hutcheson, Jean-Baptiste Du Bos, dan Joseph Addison dengan karya mereka masing-masing *Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times* (Cooper), *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (Hutcheson), *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture – Perenungan Kritis tentang Puisi dan Lukisan* (Du Bos), dan *On the Pleasures of Imagination* (Addison)⁹⁸.

Dalam karya-karya mereka, termasuk Baumgarten, pengaruh Plato masih sangat kuat, sehingga dapat kita katakan bahwa estetika modern masih dimulai dengan konsep keindahan mimetik sebagai pilar penyangga utamanya; namun demikian, proses peralihan sudah semakin jelas terlihat. Cooper (Shaftesbury), misalnya, muncul dengan gagasan ketanpapamrihan (*disinterestedness*) –yang sangat Kantian –yang akan dibahas secara khusus saat kita membahas estetika Kant. Pengagum dan pengikut Cooper, Hutcheson, lalu mulai memisahkan frasa *kalos k’agathos* dan membahasnya dalam dua bagian yang berbeda –*kalon* bukanlah melulu sebuah upaya tanpa akhir menuju *agathon*. Pada titik ini, Hutcheson mengawali gelombang raksasa **sekularisasi estetika** –obyek estetik mulai tidak hanya dimaknai dalam kerangka metafisik ketuhanan. Du Bos selanjutnya mulai meletakkan fondasi pengalaman estetik yang menurutnya merupakan sebuah gejala gairah emosional untuk mengatasi kebosanan (*ennui*). Guyer bahkan menengarai bahwa Du Bos telah melangkah lebih jauh lagi: pada saat yang bersamaan ia telah meletakkan dasar-dasar

⁹⁸ Guyer, *op. cit.*, 2004, 24.

estetika yang matang dalam filsafat Kant dan kembali ramai dibicarakan pada abad kedupuluh: imajinasi. Lebih dari itu, Du Bos bahkan melabrak konformitas representasi dan memberikan emansipasi pada tindakan meniru yang sebelumnya dianggap inferior oleh Plato.

Apa yang diangkat oleh Du Bos berikutnya dibahas secara mendalam oleh Addison, yang mulai mengkaitkan imajinasi dengan *disinterestedness*. Addison juga menunjukkan bahwa imajinasi pada posisi ini bukanlah melulu inspirasi dari “yang di atas sana”. Lebih lanjut ia mengatakan bahwa imajinasi semacam ini memiliki tiga elemen mendasar yang secara hirarkis dimulai dari yang paling mendalam: keagungan (*grandeur*), disusul dengan kebaruan (*novelty*), dan diakhiri dengan keindahan (*beauty*). Keindahan dalam terang Addison justru diberi derajat sebagai bentuk imajinasi yang paling bawah karena keindahan hanya berada di seputar wilayah kepentingan kognitif dan konatif. Langkah yang ditempuh oleh Addison sangat signifikan dan sekaligus fundamental karena *agathon* dimaknai secara baru lewat kebaruan dan keagungan, yang menandai pergeseran telos –tujuan– kajian estetika yang tidak lagi melulu etik: *the good* tidak harus selalu berarti kebaikan. Singkatnya, Addison mematangkan langkah yang dipelopori oleh Shaftesbury, Hutcheson, dan Du Bos dengan memberi rute baru pada bentuk sekular dari *kalos k’agathos*: *kalon* sebagai upaya kognitif indrawi harus terlebih dahulu menemukan kebaruan sebelum sampai pada *agathon* yang sudah mulai bergeser dari *kebaikan* menjadi *kebenaran* yang terkesan lebih netral.

Upaya keempat tokoh perintis estetika tersebut memberi keleluasaan pada Baumgarten yang mirip dengan upaya fisikawan Inggris Isaac Newton dalam karya seminalnya *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica –Prinsip-Prinsip Matematika dari Filsafat Alam* saat ia menggunakan geometri Euclidean untuk menjelaskan model pergerakan benda-benda selestial versi Nicolaus Copernicus-Johannes Kepler-Galileo Galilei. Menariknya lagi, bila Newton seakan membidani kelahiran fisika sebagai sebuah ilmu, maka Baumgarten menjadi bidan dari lahirnya estetika modern yang mulai “curiga” dengan konsep Platonik keindahan, imitasi, dan inspirasi keilahian *an sich*. Lantas, bila demikian, apa yang sebenarnya dilakukan oleh Baumgarten saat ia “meresmikan” lahirnya estetika?

Baumgarten mengangkat imajinasi secara resmi sebagai kapasitas kognitif yang menghasilkan pengalaman yang kaya dan mendalam yang tidak lagi disandera oleh kepentingan ekonomi dan efisiensi. Namun bukan hanya itu, Baumgarten membawa elemen psikologi ke dalam estetika saat ia membahas tentang representasi sensoris yang berbeda

dengan representasi intelektual dalam soal hasil: representasi sensoris –yang dapat dibedah lewat tiga dimensi: heuristik, metodologi, dan semiotik –akan menghasilkan geliat kehidupan (*liveliness*) yang memuncak pada keterkesimaan (*splendour*). Kemampuan menghasilkan geliat kehidupan adalah sebuah bentuk artikulasi ekspresi, dan inilah sumbangan besar Baumgarten: ekspresi mulai masuk ke dalam kajian estetika sebagai alternatif dari representasi keindahan mimetik.⁹⁹

Shaftesbury, Hutcheson, Du Bos, Addison, dan Baumgarten telah membukukan – setidaknya menurut Guyer – sebuah periode penting dalam estetika. Namun bila disimak lebih lanjut, tantangan yang dihadapi oleh para pengusung estetika “akademik” (Hutcheson adalah seorang profesor filsafat, sementara Cooper, Du Bos, dan Addison adalah kritikus independen) pada waktu itu tidaklah mudah. Masalah terbesar yang mereka hadapi adalah seberapa sahih cita rasa, misalnya, untuk menjadi titik tumpu dalam pembahasan estetika; dan tantangan tersebut disambut oleh filsuf empirisisme Inggris, David Hume. Hume –yang mencoba membawa karakter Lockean ke estetika –hadir dengan argumen seminalnya dalam “Of the Standard of Taste”: “semua hasil pencerapan inderawi dalam bentuk cita rasa tidak dapat dibantah lagi kebenarannya, karena cita rasa mengacu pada dirinya sendiri; dan selain itu, cita rasa adalah sesuatu yang pasti nyata bila orang yang merasakannya dalam keadaan sadar.” Pernyataan Hume ini didasari oleh argumen awalnya dalam *A Treatise of Human Nature*, saat ia menegaskan bahwa pikiran manusia (*mind*) bisa dibagi ke dalam dua bagian besar: kesan (*impressions*) dan ide (*ideas*). Bagi Hume, kesan adalah kesatuan dari cerapan inderawi (*sensations*), gelegak (*passions*) dan emosi, yang –dalam sistem Humean – lebih kuat daripada sekeasr imaji-imaji samar (*faint images*) dari pemikiran (*thinking*) dan argumentasi (*reasoning*).¹⁰⁰

Townsend dalam *Hume’s Aesthetic Theory* bahkan mengklaim bahwa estetika Hume adalah salah satu pilar penting dalam sistem filsafat Hume.¹⁰¹ Selain itu, Townsend memberikan lima aspek penting dari cita rasa di *An Introduction to Aesthetics*: pertama, bahwa dengan kehadiran cita rasa para pengkaji estetika memiliki sebuah bahasa estetik yang dapat dengan lebih akurat mendeskripsikan perasaan –saya menilai sesuatu itu bagus atau buruk (penilaian estetik) berdasarkan apa yang saya alami, dan bukan berdasarkan

⁹⁹ *Ibid.*, 36.

¹⁰⁰ David Hume, *A Treatise of Human Nature* di <http://www.gutenberg.org/ebooks/4705>

¹⁰¹ Dabney Townsend, *Hume’s Aesthetic Theory* (London: Routledge, 2001), 87.

seberapa dekat yang saya alami dengan wujud *ideal*-nya; kedua, cita rasa itu sendiri – bahkan–merupakan sebuah indera yang berbeda dengan kelima indera yang lain; ketiga, cita rasa bersifat khas dan demikian personal –tidak dapat diwakilkan pada orang lain; keempat, cita rasa mengandaikan kedekatan relasional antara yang mencita-rasai dengan yang dicita-rasai –antara saya sebagai penggemar musik jazz dengan musik jazz-nya, misalnya; dan terakhir, cita rasa hadir begitu saja tanpa di-*pikir*-kan (kegiatan berpikir merupakan “imaji-imaji samar” dalam filsafat Hume) –sangat spontan dan seketika.¹⁰²

Namun demikian, karena sangat personal, cita rasa berada dalam posisi problematis: bila justifikasi metafisik tidak lagi relevan, dan bila setiap orang benar karena memang cita rasanya menyatakan demikian, maka yang dikategorikan sebagai sesuatu yang estetik bisa sangat kabur dan absurd karena “siapapun benar” dan “apapun adalah karya luar biasa”. Di sisi lain, mereka yang sudah “makan asam-garam” melatih cita rasanya merasa punya otoritas lebih daripada mereka yang baru sekali-dua kali terpapar dengan apa yang mereka cita rasai. Pada titik ini yang muncul adalah sebuah *antinomi*. Terhadap serangan ini Hume lantas mengatakan bahwa cita rasa tidak muncul begitu saja: cita rasa harus dilatih, dan kepekaan cita rasa setiap orang berbeda-beda. Hume dalam esainya tersebut memberi contoh bagaimana kritikus “asal ada” (*pretended critics*) bisa memberikan penilaian kosong (*absurd*) dan konyol (*ridiculous*) saat mereka menganggap Ogilby dan John Milton –yang bagi Hume bagai kolam (Ogilby) dan samudra (Milton), misalnya, sebagai dua penyair yang setara. Apresiasi estetik Humean, dengan demikian, bergantung pada mereka yang sudah terlatih dalam mengapresiasi, dan ini berarti dalam terang Hume hirarki yang muncul bukanlah hirarki seberapa dekat sebuah karya dengan entitas ideal metafisiknya seperti yang ada dalam konsep keindahan, imitasi, dan inspirasi ilahi Platonik, namun seberapa hebat kemampuan pengamat dalam memberikan apresiasi. Dengan demikian, Hume tidak meniadakan keberadaan hirarki –ia memindahkan kategori (karya) yang diperlukan untuk membentuk hirarki tersebut ke kategori yang lain (pengamat).

Kehadiran cita rasa sebagai pengganti keindahan dalam posisi sentral estetika ternyata masih berada dalam posisi yang problematis. Pada titik ini yang terjadi adalah munculnya anti-tesis yang tepat berada di kutub yang berbeda. Seturut proses dialektik Hegelian, akan muncul sebuah sintesis yang menggamit dan sekaligus berkelindan di antara

¹⁰² Dabney Townsend, *An Introduction to Aesthetics* (London: Wiley-Blackwell, 1997), 15-17.

keduanya, dan sintesis tersebut adalah pengalaman estetik. Menariknya, sintesis pengalaman estetik mengubah total fokus estetika, dalam arti seni dalam estetika filosofis¹⁰³ tidak pernah benar-benar kembali ke marjinalisasi statusnya ke sekedar *tékhnē*: *Daud*-nya Michaelangelo tidak pernah lagi menjadi dekorasi –“sekedar patung” untuk mengisi ruang kosong di sudut kota *Florence* atau *Hamlet*-nya Shakespeare tidak lagi sekedar hiburan khalayak –“sekedar pertunjukkan rutin” untuk mengisi panggung dan graha *the Globe* di tepian sungai Thames: seni hingga kini terus diurai lapis-demi-lapisnya secara sublim dan subtil dalam konteks akademik, reflektif, dan bahkan kontemplatif. Sekalipun demikian, baik keindahan mimetik dan juga cita rasa tidak hilang dari diskursus estetika, yang terjadi adalah proses pematangan –keduanya menjadi lebih siap (*refined*) untuk menggamit kompleksnya realitas estetik.

Saat pengalaman estetik menjadi tesis yang baru, antitesis selanjutnya –medan seni (*The Artworld*) –tetap konsisten berada di jalur non-metafisik. Proses dialektik inilah yang akan menjadi materi pembahasan di Bab 6. Namun sebelumnya, kami akan menjelaskan sedikit tentang struktur tulisan ini, terutama tentang satu pertanyaan yang cukup penting: bila penelitian ini menjelaskan tentang estetika fotografi, dan bahkan hingga akhir bab ini tidak ada satu pun ulasan tentang fotografi, lantas dimana relevansi tulisan ini dengan judul besar penelitian ini: Estetika Fotografi?

Untuk menjawab pertanyaan ini, perkenankan sebelumnya kami memberi gambaran tentang situasi kajian fotografi dalam estetika filosofis. Para pengkaji estetika mau tak mau harus menerima pernyataan pahit yang ditandakan Nigel Warburton dalam tulisannya “Photography” (yang sekaligus merupakan satu-satunya kutipan langsung dalam tulisan ini): “The philosophy of photography remains a relatively unexplored area of aesthetics” –filsafat fotografi masih dapat dikatakan sebagai sebuah ranah yang relatif belum terjamah dalam estetika.¹⁰⁴ Estetika fotografi masih merupakan wilayah yang boleh dikatakan baru, dan bahkan pada titik tertentu problematis. Sebagaimana yang akan kami tegaskan kembali dalam Bab 6 tulisan ini, bahkan status fotografi sebagai seni masih terus diserang dari berbagai penjuru –tidak terkecuali pernyataan sarkastik Pierre Bourdieu yang sudah menjadi

¹⁰³ Kami menggunakan istilah estetika filosofis sebagai penegasan estetika sebagai sebuah cabang filsafat. Dalam tulisan ini, estetika dan estetika filosofis mengacu pada hal yang sama.

¹⁰⁴ Nigel Warburton, “Photography”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 624.

olok-olok umum dalam estetika filosofis: fotografi ada di wilayah seni “middle-brow” –“anak bawang”.

Selain itu, kita mesti ingat bahwa dalam setiap kajian estetika, para estetikus selalu diminta untuk bersikap indifferen terhadap obyek estetik dalam karakter spesifiknya karena semua hasil karya yang dipergunakan sebagai bahan kajian dimasukkan ke dalam satu kotak: obyek estetik, entah itu lukisan, komposisi musik, patung, foto, film, tarian, atau apapun itu. Kajian terhadap obyek estetik memiliki konsekuensi bahwa setiap perkembangan teoretik dalam estetika akan memiliki implikasi yang sama pada obyek estetik, apapun itu. Bila, sebagaimana yang telah kita lihat, keindahan-imitasi-inspirasi menjadi titik sentral pembahasan, maka dampak dari teori ini akan berlaku ke semua ragam obyek estetik: tarian adalah tiruan dari kegiatan berburu, gambar dan lukisan adalah tiruan dewa-dewa, dan seterusnya. Lantas bagaimana dengan fotografi?

Kami memilih untuk mengikuti –katakanlah –semacam tradisi dalam penulisan monograf-monograf estetika spesifik. Sebagai contoh kami akan mengambil monograf tentang filsafat film yang ditulis oleh Noel Carroll yang berjudul *The Philosophy of Motion Pictures*; terdiri dari tujuh bab, dan pembahasan estetikanya ada di bab terakhir yang diberi judul “Evaluation”: enam bab sebelumnya berbicara persis seperti tiga bab pertama dalam kolaborasi tulisan kami ini. Pemaparan tentang estetika fotografi pun akan kami berikan di bab keenam, setelah kami mengupas empat mazhab besar yang akan membantu siapapun untuk memberikan penilaian estetik: keindahan-imitasi-inspirasi, cita rasa, pengalaman estetik, dan dunia seni –saat kami akan membidik fotografi dari keempat perspektif tersebut.

Sub Bab V

Tahap Kematangan Estetika: Pengalaman Estetik

Saat Immanuel Kant mulai menggunakan buku teks yang ditulisnya sendiri *Kritik der Urtheilskraft* (*Critique of the Power of Judgment*¹⁰⁵) untuk menemani teks-teks Baumgarten saat mengajar estetika di Königsberg di penghujung abad kedelapanbelas, sejak saat itu pula estetika –meminjam komentar sarkastik Alfred North Whitehead– “seakan hanya menambahkan catatan kaki” pada apa yang dikatakan Kant. Ia memang sangat berpengaruh di dalam estetika; dan bila pada bab sebelumnya Baumgarten didudukkan pada bangku yang sama dengan Newton, maka Kant boleh dikatakan duduk bersebelahan dengan Johann Karl Friedrich Gauss, sang “*princeps mathematicorum*” –sang pangeran matematika, yang membuat matematika melompat beberapa dekade ke depan. Mungkin perbandingan sedemikian terlalu berlebihan, namun dalam estetika tidaklah berlebihan untuk mendudukkan Kant dalam posisi sentral. Roger Scruton sendiri bahkan sampai mengatakan bahwa Kant-lah yang memberikan bentuk dan status pada estetika.¹⁰⁶

Dalam sebuah survei literatur yang dilakukan Guyer dalam artikelnya “History of Modern Aesthetics”, ia mendapati bahwa hingga saat tulisan tersebut dibuat (sekitar tahun 2001), estetika Kantian masih didukung oleh publikasi dalam jumlah yang sangat besar (*enormous*). Pemikiran Hume, Georg Friedrich Wilhem Hegel, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, dan Ludwig Wittgenstein dalam bidang estetika pun masih sangat diminati. Berikutnya adalah estetikus seperti Cooper, Hutcheson, Baumgarten, Friedrich Schiller, Dewey, dan Collingwood. Edmund Burke dan Croce–sayangnya–hanya sedikit mendapat perhatian, namun yang mengejutkan adalah posisi Martin Heidegger dalam estetika yang menurut Guyer masih sangat berpengaruh di abad kedua puluh –sekuat pengaruh Wittgenstein dalam estetika analitik.¹⁰⁷

Dengan demikian, untuk bisa masuk ke dalam teori tentang pengalaman estetik, mau tidak mau kita harus masuk ke dalam pemikiran Kant, karena ia-lah yang mematangkan

¹⁰⁵ *Magnum opus* ketiga Kant (1790), *Kritik der Urtheilskraft*, sudah beberapa kali diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris. Dalam tulisan ini, kami menggunakan versi *Critique of the Power of Judgment* yang diterjemahkan oleh Paul Guyer dan Eric Matthews.

¹⁰⁶ Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding, Essays in the Philosophy of Art and Culture* (Indiana: St. Augustine's Press, 1998), 3.

¹⁰⁷ Paul Guyer, “History of Modern Aesthetics”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 25.

sintesis pengalaman estetik. Dan selain itu, pengalaman estetik sangat erat kaitannya dengan ketanpapamrihan. Kant sendiri memang pada dasarnya cenderung tidak menggunakan istilah pengalaman estetik—judul *magnum opus*-nya malah menggunakan kata ‘penilaian’ (*judgment/judgement*). Meskipun demikian, pada dasarnya Kant dengan tegas berbicara tentang sikap estetik (*aesthetic attitude*) yang kerap merupakan sinonim dari pengalaman estetik. Dalam terang Kant pula kita dapat menanggalkan kata ‘mimetik’ dari keindahan, karena Kant memang tidak lagi memahami keindahan sebagaimana Plato memaknainya.

Namun sebelum mulai membahas tentang pengalaman estetik, mau tidak mau kita harus berhadapan dengan satu pertanyaan menggelitik: mengapa Kant sampai atau memilih pengalaman estetik? Jawabannya bisa sangat sederhana dan sekaligus kompleks. Sederhana, karena bila seni tidak lagi dijamin oleh entitas metafisik dan cita rasa masih sangat problematis, maka kita jelas membutuhkan sesuatu –dan untuk itulah pengalaman estetik naik ke atas panggung. Kompleks, karena pengalaman estetik adalah sebuah konsep yang masih sangat bisa diperdebatkan (*debatable*). Sebagaimana yang juga akan dibahas di bab berikutnya, sudah banyak sekali estetikus yang merasa pesimis dan bahkan putus asa dengan simpang-siurnya keberadaan dan layak-tidaknya pengalaman estetik untuk mengisi kekosongan yang ditinggalkan entitas metafisik yang sempat menjadi jangkar tunggal estetika selama dua ribu tahun. Lepas dari karakter problematisnya, pengalaman estetik memang sangat relevan dengan pemahaman estetika yang mencoba mengatasi antinomi yang muncul akibat posisi estetika Humean. Kita akan mencoba melihat titik taut pengalaman estetika dengan penilaian estetik sebagai gambit pembuka.

Robert Stecker dalam artikelnya “Value in Art” mencoba menelaah duduk perkara dari penilaian estetik, dan ia sampai pada dua buah kemungkinan dari penilaian karya seni: sebuah karya mungkin bernilai karena pada dasarnya karya tersebut memang bernilai (*intrinsic value*), dan kemungkinan kedua, sebuah karya seni bernilai karena karya tersebut adalah alat untuk mencapai tujuan (*instrumental value*).¹⁰⁸ Pada penilaian yang pertama, sebuah karya bernilai karena properti estetikanya (*aesthetic property*), dan untuk yang kedua, karya mengambil posisi sebagai *means*–cara–dan bukan sebagai *ends*–tujuan. Lepas

¹⁰⁸ Robert Stecker, “Value in Art”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 307-308.

dari kategorisasi yang diberikan Stecker, Townsend menawarkan sebuah argumen sederhana yang memuncak di pengalaman estetik.

Townsend mengatakan bahwa setidaknya ada tiga cara yang dapat kita lakukan untuk melakukan penilaian terhadap karya seni: *pertama*, kita dapat membandingkan sebuah karya dengan yang lain. Di dalam cara pertama ini, kita memilih dua buah karya untuk diperbandingkan berdasarkan sebuah kategori yang kita yakini. Sebagai contoh, untuk membandingkan A dan B, saya memilih sebuah kategori: cerita; bila demikian, maka penilaian estetik saya adalah “cerita A lebih bagus atau lebih buruk daripada B”. *Kedua*, tentu saja kita dapat memberikan penilaian langsung –tanpa kehadiran pembanding. Dalam kasus A dan B, misalnya, saya dapat langsung mengatakan bahwa “A/B bagus atau buruk sekali”. *Ketiga*, alih-alih menggunakan kategori pembanding atau memberikan komentar langsung, saya dapat menggunakan sebuah tolak-ukur: saya mengukur dampaknya – dampak pengalamannya–terhadap pengamat. Ini berarti bahwa saya dapat mengetahui bagus tidaknya sesuatu berdasarkan dampak pengalaman yang saya rasakan. Sebagai contoh, bila saya mengalami sebuah pengalaman X saat saya melihat A; dan saya dapat mengatakan terlebih dahulu bahwa A adalah karya seni, misalnya; ini berarti pengalaman X adalah pengalaman estetik. Bila B tidak menghasilkan pengalaman X, melainkan Y, maka B tidak berada dalam kapasitas estetik yang sama dengan A –atau malah tidak estetik sama sekali. Namun demikian, itu berarti pengalaman X adalah sebuah *quale/qualia (qualis)* – sebuah kualitas atau karakteristik yang diamati atau dialami oleh seseorang, dan masalah terbesar dari *quale* adalah menentukan “kemurniannya”.

Bila, misalnya, saya menentukan patokannya *quale*-nya adalah kenikmatan (*pleasure*), maka merasa nikmat tidaknya saya sangat dipengaruhi oleh kepentingan (*interest*) –dalam arti semakin besar peranan kepentingan dalam diri saya, maka kecenderungan untuk memberikan penilaian nikmat/tidaknya semakin tidak dapat dipercaya. Sebagai ilustrasi, jika seseorang diberikan sejumlah uang untuk mengatakan bahwa lukisan C itu bagus, maka penilaian yang ia berikan tidak mungkin dapat dipercaya. Ilustrasi lain, jika seseorang tidak diberi uang untuk mengatakan bahwa lukisan D itu bagus, namun karena ia mencoba menyenangkan sang kekasih yang melukis lukisannya dan ia mengatakan bahwa lukisan D bagus, maka penilaian yang ia berikan tidak dapat dipercaya, sekalipun tidak ada uang yang terlibat di dalamnya, dan demikian pula seterusnya. Dengan

demikian, penilaian yang paling “murni” adalah saat tidak ada kepentingan sama sekali yang menginterupsi pengamat –atau tanpapamrih (*disinterested*).

Ketanpapamrihan atau *disinterestedness* adalah sebuah konsep yang diangkat ke permukaan oleh Cooper, dimatangkan secara filosofis oleh Kant, dan diilmiahkan dengan “dosis” psikologi yang kental oleh Edward Bullough. Ide dasar di belakang ketanpapamrihan sangat sederhana, dan dapat kita lihat sebagai sebuah kontra-argumen pada status inferior yang diklaim Plato: bila Plato melihat seni inferior karena nilai guna praktisnya, maka bila sebaliknya seni mungkin bisa diemansipasi. Dengan kata lain, seni harus “diceraikan” dari nilai gunanya. Masalahnya, siapa yang harus menanggalkan nilai gunanya; maksudnya, apakah mungkin karya seninya yang harus diubah? Tentu saja, mengubah karya –apalagi menghancurkannya atas tuduhan bernilai guna –adalah sesuatu yang tidak masuk akal atau relevan; solusinya, sang pengamat yang harus mengubah paradigma cara berpikirnya – pengamat harus mengubah sikapnya.

Perubahan sikap ini dalam estetika dikenal pula dengan istilah sikap estetik (*aesthetic attitude*). Ketanpapamrihan adalah sikap estetik. Townsend mengkategorikannya sebagai otonomi estetik –bebas dari kekangan fungsional.¹⁰⁹ Kita bahkan dapat mengatakan bahwa ketanpapamrihan adalah sikap estetik yang paling tepat bila kita ingin memahami sebuah karya seni. Pengamat atau audiens yang tanpapamrih adalah pengamat yang paling ideal –ideal dalam arti bebas dari dua nilai guna kepentingan: teoretis (upaya eksplanatori dan klasifikasi dari sebuah teori) dan praktis (upaya memenuhi kebutuhan praktis hidup manusia). Townsend menambahkan bahwa ketanpapamrihan membatasi diri pada fenomenon yang muncul spontan.¹¹⁰ Ini berarti bahwa konsep ketanpapamrihan mungkin dihadirkan sebagai sarana untuk menyaring (*filtering*) dan menyuling (*refining*) upaya hirarki cita rasa yang dibangun oleh Hume –dengan ketanpapamrihan sang pengamat tidak cukup hanya berlatih dalam memberikan evaluasi atau penilaian estetik; ia juga harus bebas dari kepentingan teoretik dan praktis. Titik tumpu ketanpapamrihan, dengan demikian, bergeser ke wilayah epistemik, dan ini menimbulkan masalah: mungkinkah pengamat berada dalam posisi demikian –dalam arti mungkinkah pengamat menjadi seideal itu?

Menghadapi argumen ini Bullough sebagai proponen konsep ketanpapamrihan mencoba memberikan fondasi psikologis dari ketanpapamrihan. Dalam artikelnya “Physical

¹⁰⁹ Townsend, *op. cit.*, 1997, 141.

¹¹⁰ *Ibid.*, 144.

Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle" yang dimuat di sebuah jurnal psikologi Inggris tahun 1912, Bullough mengatakan bahwa ada jarak spasial aktual (*spatial actual distance*) –jarak fisik antara karya dan pengamat –dan jarak spasial yang terhadirkan (*represented spatial distance*) –jarak yang dihadirkan secara internal di dalam sebuah karya– yang mengacu pada pikiran yang bebas dari kepentingan atau desakan spekulatif (*speculative importance*).¹¹¹ Dengan kata lain, kata kunci bagi Bullough adalah keber-jarak-an (*remoteness*), yang dimungkinkan oleh pemisahan sebuah obyek estetik dari daya tariknya (*appeal*) lewat penanggalan kebutuhan dan tujuan praktisnya. Bullough, dengan demikian, mencoba untuk memberikan legitimasi saintifik atas samarnya konsep ketanpapamrihan –ia menarik ketanpapamrihan yang sangat abstrak ke wilayah yang lebih “berwujud”: *ber-tanpapamrih* menjadi *ber-jarak*. Upaya yang ditempuh Bullough ini, menurut hemat kami layak diapresiasi karena pendefinisian yang diberikan oleh Kant hingga pada awal abad keduapuluh masih terasa sangat abstrak dan samar. Sebagai perbandingan, Kant melihat ketanpapamrihan sebagai “sesuatu yang kontemplatif yang bersifat indiferen terhadap eksistensi obyek”.¹¹² Bullough mencoba membangun jembatan antara dunia seni sehari-hari dengan kompleksitas definisi yang ditawarkan Kant. Namun sayangnya, upaya Bullough ini pun masih kurang meyakinkan –hingga hari ini ketanpapamrihan masih menjadi bahan perdebatan dalam estetika. Mungkin karena alasan inilah Plato bersikap pesimis sejak awal: manusia tidak mungkin bebas dari kepentingan –apalagi yang disampaikan dalam bentuk pukauan (*kêlêsis*), sehingga alih-alih *mimêsis* menghasilkan keserupaan yang luhur (*eikasia*), yang didapat oleh para pengamat adalah imaji-imaji ilusoris (*phantasma*).

Namun tidak tepat pula untuk menanggalkan konsep ketanpapamrihan hanya karena kecenderungan manusia yang tidak dapat lepas dari kepentingan –yang walau bagaimanapun tetaplah sebuah klaim. Bahkan pemikiran Plato dapat digunakan untuk menjustifikasi upaya-upaya mendefinisikan ketanpapamrihan dengan lebih giat lagi: bila kecenderungan untuk mencari sikat tanpapamrih tidak pernah usai, bukankah itu berarti sikap tanpapamrih adalah sebuah tiruan dari ide tentang ketanpapamrihan? Dengan kata lain, keputusan Plato untuk menganggap bahwa seni tidak akan pernah naik status dari sekedar kerajinan bertentangan dengan pemikiran Plato itu sendiri. Dan mungkin karena itu

¹¹¹ Edward Bullough, “Physical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle” di <http://www.phil.uu.nl/~rob/texts/BulloughDistance.shtml>

¹¹² Immanuel Kant, *The Critique of the Power of Judgment*, trans. Paul Guyer & Eric Matthews (New York: Cambridge University Press, 1978), 96-97.

pula, hingga 225 tahun setelah Kant menulis *Critique of the Power of Judgment* sikap tanpapamrih tidak pernah berhenti digali para cendekia.

Menariknya lagi, seakan sudah memprediksi serangan-serangan terhadap pada disposisi mental tanpapamrih, Kant menyiapkan semacam “bukti” kehadiran kemurnian sikap mental tersebut lewat jalur non-religius: para maestro. Sederhananya, secara alamiah manusia memang bisa terpujau oleh sesuatu, dan karya seni –atau seturut nomenklatur estetika filosofis: obyek estetik –adalah salah satunya. Michaelangelo, Bernini, dan sederet maestro lainnya dari dunia lukis dan patung sudah biasa memukau para pengamat yang mengamati karya-karya mereka. Ini belum termasuk mereka yang berkarya di seni sastra, tari, teater, dan seterusnya. Kami melihat bahwa Kant berusaha menghadirkan sang sublim (*the sublime-das Erhabene*) dan jenius (*genius-Genie*) sebagai upaya memperkuat argumen-argumennya; dan oleh karena itu pula, sangat relevan bila selanjutnya kita membahas keduanya.

Sang sublim dan jenius, kalau boleh kami garisbawahi lebih lanjut, adalah pengejawantahan dari konsep *agathon* dan seniman “*agathonian*” –mereka yang sudah mampu mengartikulasikan *agathon* ini lewat penciptaan karyanya. Keunggulan dari karakter sublim daripada istilah yang dipergunakan Plato adalah netralitasnya –konsep ini tidak bertendensi etik. Kant, yang membagi karakter sublim menjadi dua bagian: matematis dan dinamis, menggunakan istilah *schlechthin groß* atau “luar biasa memukau” untuk menggambarkannya. Konsep sang sublim –walaupun demikian –tidak digagas pertama kali oleh Kant.

Konsep ini bahkan sudah sangat lampau –Longinus mengemukakannya di abad pertama masehi dalam *On the Sublime*, yang bagi Longinus berasal dari lima sumber: keagungan pikiran (*grandeur of thought*), gairah yang meluap-luap dan penuh semangat (*a vigorous and spirited treatment of the passions*), karakter idiomatik dari pikiran dan perkataan (*a certain artifice in the employment of [...] figures of thought and figures of speech*), ekspresi dalam keanggunan (*dignified expression*) –yang ia bagi dalam pilihan kata dan pilihan metafor, dan kemegahan dan keluhuran struktur (*majesty and elevation of structure*).¹¹³ Bagi Kant, perasaan tentang yang sublim adalah manifestasi ketidakpuasan (*displeasure*) yang muncul akibat gagapnya akal budi (*reason*).

¹¹³ Longinus (atau Pseudo-Longinus), *On the Sublime* di <http://www.gutenberg.org/files/17957/17957-h/17957-h.htm>. Halaman web terakhir diperiksa 14 Juli 2015.

Ini berhubungan dengan jenius –yang berperan sebagai penyambung lidah yang sublim: seniman yang jenius adalah ia yang mampu mengartikulasikan kesubliman dalam karya-karyanya. Kant mengatakan bahwa seni yang indah pada dasarnya adalah seni para jenius, dan orijinalitas adalah karakteristik dari para jenius –dan jenius adalah titik oposisi dari imitasi.¹¹⁴ Dengan kata lain, dalam terang Kant kita dapat mengatakan bahwa dalam estetika jenius adalah otoritas yang sanggup menentukan definisi dan arah karya seni – jenius seakan menjadi para “nabi”. Ini berarti Michaelangelo terlahir sebagai otoritas yang menentukan “bagaimana itu melukis dan akan seperti apa melukis nanti”, Shakespeare dan Tolkien yang menentukan “bagaimana itu menulis akan seperti apa menulis nanti”, dan Beethoven pun demikian: ia menjadi jawaban “apa itu musik dan seperti apa musik nanti”. Jenius menjadi pengganti dari entitas metafisik yang dalam estetika klasik ada di posisi dewa-dewa atau Tuhan.

Di sini kita dapat melihat sebuah kemungkinan bahwa jenius adalah artikulasi Kant terhadap *sapere aude* –menjadi bijaklah dengan pengetahuan –dan juga berarti dalam seni, yang dapat dijumpai dalam individu yang otonom. Para jenius leluasa untuk menggamit yang sublim, dan mereka adalah sosok yang tanpamamrih: mereka tidak disandera oleh kepentingan. Dalam disposisi mental semacam ini mereka siap untuk bercengkerama dengan keindahan yang dibahasakan Kant sebagai bentuk kebertujuan (*purposiveness*) dalam kerangka yang bebas dari [*purposeless*] tujuan-tujuan remeh dan superfisial (*without representation of an end*) yang ada dalam sebuah obyek¹¹⁵ – atau dapat kita katakan *purposive purposelessness*. Bagi Kant, inilah wujud emansipasi seni dalam estetika; pada titik inilah seni tidak dapat lagi dianggap sebagai sesuatu yang inferior dan teknis semata.

Abad kedupuluh selanjutnya ditandai dengan munculnya debat panjang yang diwakili oleh Beardsley versus Dickie –pengalaman estetik dalam wujudnya yang paling radikal (seni untuk seni) versus seni dalam medan seni (*artworld*). Kedua pihak yang berdebat pada dasarnya mewakili dua posisi klasik: jalur pertama adalah Kant-Schoepenhauer-Bell-Beardsley, sementara jalur kedua adalah Hegel-Goodman-Danto-Dickie: debat ini pada dasarnya adalah proses dialektik dari dua sistem pemikiran besar dalam filsafat: Kant dan Hegel. Menariknya, menurut hemat kami sintesis dari tesis Kant tentang pengalaman estetik dan antitesis Hegel tentang “matinya seni” –*the end of art* –

¹¹⁴ Kant, *op.cit.*, 1978, 186-187.

¹¹⁵ *Ibid.*, 117-118.

justeru cukup mengejutkan: salah satu sintesisnya memberi roh baru pada tubuh lama pengalaman estetik. Sintesis ini, datang dari Noël Carroll, murid langsung Dickie, yang uniknya tidak menempatkan dirinya sebagai proponent salah satu pihak: ia masih menganggap penting pengalaman estetik, sekaligus berusaha membuktikan problematika akut yang menimpa posisi pengalaman estetik sebagai kenikmatan (*pleasure*) dan sebagai pengalaman yang bernilai pada dirinya sendiri (*art for art sake*).

Namun bukan hanya itu, Carroll adalah salah satu estetikus yang paling konsisten membahas tentang pengalaman estetik: di dalamnya karyanya *Philosophy of Art, A Contemporary Introduction* (2006) ia membedah estetika –termasuk pengalaman estetik – dengan runut dan sistematis. Selanjutnya, dalam tiga artikelnya yang menjadi sumber penulisan buku ini: “Aesthetic Experience Revisited” (2002) dalam *British Journal of Aesthetics*, “Aesthetic Experience, Art and Artists” (2008) dalam *Aesthetic Experience*, dan “Aesthetic Experience: A Question of Content” (2006) dalam *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* ia mempertahankan posisi definisi pengalaman estetik yang ia labeli “content-oriented approach”. Di dalam bukunya *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (2001) ia mempertahankan seluruh landasan filsafat estetik – termasuk pengalaman estetik, tentunya – dengan sangat rinci dan padat. Konsistensi semacam itulah yang membuat kami mencoba untuk mengangkat sintesis yang ditawarkan Carroll tentang pengalaman estetik. Walaupun demikian, sebelum masuk ke dalam penelusuran yang diberikan Carroll, ada baiknya kita lihat sekilas apa yang dimaksud dengan bentuk (*form*) dan isi (*content*) yang akan sangat membantu kita dalam membahas gagasannya tentang pendekatan yang berorientasi konten tersebut.

Bentuk dan isi, keduanya dalam estetika memang seperti dua sisi dari mata uang yang sama–tidak dapat dipisahkan. Kata-kata yang ada di dalam tulisan ini adalah wujud visual–bentuk–dari pesan –isi– yang ingin kami sampaikan; tanpa jejeran huruf-huruf dalam urutan tertentu maka tidak ada apapun yang dapat dibaca, dan tanpa pesan atau makna apapun maka yang tertera hanyalah huruf-huruf yang tidak membentuk makna apapun. Sebuah karya seni tidak akan mungkin hadir tanpa ada bentuknya –sangat sulit bagi pengamat untuk mengatakan bahwa “di sana ada sebuah lukisan” bila di arah dituju minimum tidak ada sapuan cat minyak yang disapukan di atas sebuah kanvas. Sebaliknya, tanpa kehadiran isi sangat sulit bagi pengamat untuk mengatakan bahwa dinding dan cat adalah sebuah *fresco*, atau bunyi ketel mendidih sebagai sebuah komposisi atonal. Bentuk

dan isi tidak dapat berdiri sendiri-sendiri sehingga bentuk murni (*pure form*) sama tidak mungkin dengan isi murni (*pure content*).

Masalahnya, lanjut Townsend, perbedaan antara bentuk dan isi mengimplikasikan sistem-sistem konvensi dan konteks historis yang diciptakan oleh manusia: relasi antara bentuk dan isi adalah relasi kultural, meskipun untuk benda-benda alam apa yang menjadi bentuknya juga menjadi isinya (bentuk emas berisi atom emas, misalnya). Konsekuensi kulturalnya adalah: berbagai bentuk yang berbeda dapat memiliki isi yang sama. Townsend mendefinisikan isi dalam seni sebagai “ekspresi dari kekaguman (*admiration*) dan jarak (*distance*) yang kompleks yang tidak dapat ditangkap (*captured*) sepenuhnya tanpa kehadiran apapun selain kehadiran (*presentation*) unik dari bentuk”—ini berarti bahwa deskripsi tentang bentuk pada dasarnya mengarah pada deskripsi tentang isi. Lebih lanjut Townsend menegaskan bahwa di dalam seni bentuk selalu dihubungkan dengan medium tertentu dan dengan segala kemungkinannya. Bentuk karya seni musik adalah gelombang suara yang diatur dalam kombinasi tertentu yang merambat melalui udara, misalnya, atau bentuk dari karya seni lukis adalah pigmen-pigmen warna yang membentuk elemen visual yang melekat di atas kanvas.¹¹⁶

Pengalaman estetik bagi Carroll adalah pengalaman yang deflasionaris (*deflationary*) yang berhubungan erat dengan isi. Bahkan tulisan-tulisan Carroll sejak tahun 2002 menggunakan frasa *content-oriented approach* untuk menggantikan istilah deflasionaris. Apa yang kira-kira dimaksud oleh Carroll dengan pernyataan ini? Untuk dapat memahaminya, kita perlu memahami tiga kategorisasi pendekatan lain yang diberikan Carroll tentang pengalaman estetik: tradisional, pragmatik, dan alegoris. Pendekatan tradisional (*traditional account*) adalah istilah yang digunakan Carroll untuk definisi pengalaman estetik yang masih mengandalkan *quale* tertentu (kenikmatan, misalnya) —yang memang merupakan bentuk paling awal dari definisi tentang pengalaman estetik. Sementara itu, pragmatik dan alegoris merupakan definisi transisi yang tidak lagi mengandalkan *quale*, namun masih memberi penekanan kuat akan pentingnya aspek *purposelessness* dan isi. Perbedaannya, pendekatan alegoris mengandalkannya pada nilai intrinsik pengalaman tersebut *an sich*, sedangkan pragmatik memberi penekanan pada aspek isi dari karya yang cenderung dilepaskan dari pengamat dalam rentang waktu

¹¹⁶ Townsend, *op. cit.*, 1997, 58-64.

tertentu. Posisi klasik dapat kita temui dalam Hutcheson, Baumgarten, Kant, dan juga Bell, sementara posisi transisi dapat kita temui pada Dewey, Marcuse, dan Adorno. Oleh karena itu, untuk dapat memahami posisi Carroll kita harus melihat pergeseran argumen secara bertahap dari tradisional ke deflasionaris. Menariknya, Carroll juga mengangkat satu hal yang kerap dilupakan estetikus yang mau tidak mau pada titik tertentu masih sangat Platonik: peranan Aristoteles. Pada garis start inilah proses dialektik yang dipandu oleh Carroll akan segera dimulai.

Dalam *Poetics* Aristoteles mencoba mematangkan gagasan gurunya, Plato, tentang kenikmatan yang bermanfaat (*beneficial pleasure*), dan ia sampai pada dua macam kenikmatan: yang didapat secara lewat proses imitasi yang bersifat kognitif, dan yang kedua –sekaligus tidak pernah dinamai secara resmi oleh Aristoteles –kenikmatan yang diperoleh dari fitur-fitur formal seperti warna, melodi, dan ritme.¹¹⁷ Aristoteles, namun demikian, tidak terlalu antusias dengan apa yang ia kemukakan, dan gagasan ini baru digali lagi dua ribu tahun kemudian –namun dengan alur yang boleh dikatakan sangat berbeda dengan yang dirintis oleh guru Aleksander Agung ini. Penelusuran Carroll selanjutnya sampai posisi seni sebagai kerajinan pada masa klasik, dan apa yang ia temukan mungkin tidak terbayangkan lagi oleh orang yang hidup di abad keduapuluhsatu ini. Di masa klasik navigasi masuk dalam seni yang setara dengan berkuda, dan kedokteran juga disebut seni (ini berarti pada masa itu dokter boleh disebut seniman kesehatan). Musik ada di dalam kategori seni yang sama dengan matematika –“pe-musik” satu kelompok dengan “pe-matematika”. Puisi ada di kelompok yang sama dengan retorika, namun melukis ada di kelompok yang sama dengan ilmu kimia dan farmasi –kita mungkin tidak akan pernah membayangkan pelukis mengenakan jas putih laboratorium dan membawa berbagai peralatan kimia dan farmasi sambil menghadap kanvas. Singkat kata, karena begitu kontrasnya seni yang ada di masa klasik tersebut dengan menyembulnya estetika ke permukaan pada jaman Baumgarten, seni yang sekarang mungkin lebih tepat dieja **S**-e-n-i dengan huruf besar untuk mengawali kata ini. Inilah alur yang membedakan, dan sekaligus menghambat, peran sentral Aristoteles dalam estetika modern: Aristoteles berbicara tentang seni dan bukan **Seni**. Bahkan Carroll menegaskan lebih jauh lagi bahwa tidak ada filsuf yang mengkaji **Seni** sebelum abad

¹¹⁷ Noël Carroll, “Aesthetic Experience, Art and Artists”, *Aesthetic Experience*, ed. Richard Shusterman & Adele Tomlin (New York: Routledge, 2008), 146.

kedelapanbelas –yang ada hanya filsafat seni dan bukan filsafat Seni.¹¹⁸ Kehadiran Seni bagi Carroll merupakan prasyarat muncul elemen-elemen yang sekarang dianggap wajar dalam estetika –tidak terkecuali pengalaman estetik.

Inilah saat pengalaman estetik mengasumsikan postur tradisionalnya –atau sesuai istilah yang digunakan Carroll –pendekatan dari aspek orientasi-afeksi. Ia menegaskan bahwa menurut perspektif ini sebuah pengalaman disebut estetik jika pengalaman tersebut memberikan kenikmatan (*pleasure*). Dengan kata lain, definisi ini berusaha mengisolasi *quale* tertentu sebagai syarat perlu (*necessary condition*) bagi definisinya.¹¹⁹ Di dalam tulisannya yang lain ia mengatakan bahwa pengalaman estetik dari sebuah karya seni adalah pengalaman saat kenikmatan yang didapat lewat tindakan kontemplatif terhadap karya seni tertentu bersifat tanpapamrih¹²⁰ –definisi ini merupakan penegasan lebih lanjut dari pengisolasian *quale*. Bagi Carroll, definisi semacam ini langsung menabrak tembok yang ada di dalam realitas kehidupan sehari-hari: tidak semua pengalaman estetik dapat dikategorikan sebagai dapat dinikmati (*pleasureable*). Saat kita menonton sebuah konser musik yang gagal, misalnya, kita tetap mendapatkan pengalaman estetik meskipun kita boleh dikatakan tidak menikmatinya. Bahkan dalam contoh yang disodorkan oleh Carroll, dalam karya-karya yang menyajikan tubuh yang membusuk, misalnya, alih-alih mengalami kenikmatan, kesan yang muncul justru perasaan jijik (*disgust*). Pada titik ini “kenyamanan korporeal” (*corporeal delights*) justru menjadi hampa (*vain*) dan sia-sia (*futile*) di hadapan *memento mori* semacam ini.¹²¹

Perspektif klasik ini menemukan bentuk radikalnya dalam pemikiran Bell lewat formalismenya: Bell sangat menekankan pada komposisi abstrak, misalnya, dengan harapan bahwa usaha semacam itu dapat menekan kadar representasi dalam sebuah karya –Bell menganggap bahwa kandungan representasi [kontekstual] semacam itu bertolak-belakang dengan ketanpapamrihan. *Masalah terbesar dari formulasi Bell*–menurut Carroll–*adalah pengabaianya terhadap konteks* –pemahaman sebuah karya seringkali *menuntut* kepekaan pengamat terhadap konteks yang sedang berlangsung. Bell melakukan kesalahan fatal

¹¹⁸ *Ibid.*, 148-149.

¹¹⁹ Noël Carroll, “Aesthetic Experience Revisited”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, Nr. 2, (April 2002), 148.

¹²⁰ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 44.

¹²¹ Noël Carroll, “Aesthetic Experience: A Question of Content”, *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 71.

dengan menyepelkan konteks dalam pemahaman sebuah karya.¹²² Pengalaman estetik Bellian ini, bila boleh kita simpulkan, menemui jalan buntu karena kategorinya yang terlalu samar. Tambah lagi, upaya para proponen tradisi pemikiran ini seperti Bullough, misalnya, yang mencoba memberikan muatan ilmiah dari sisi psikologi pun bagi Carroll masih jauh panggang dari api. Bahkan ekstrimnya, saat dihadapkan dengan ilmuwan-ilmuwan dari ilmu kognitif (*cognitive science*), pengalaman estetik dari perspektif ini tidak dapat menunjukkan perbedaan yang cukup untuk membedakannya dari pengalaman saat bermain catur.¹²³ Carroll melihat bahwa pada titik ini pengalaman estetik sudah gugur dengan sendirinya.

Setelah menunjukkan poin-poin kegagalan pendekatan tradisional, Carroll mencoba melihat pendekatan pragmatik –atau Carroll juga menyebutnya sebagai struktural –yang diusung oleh Dewey. Gagasan yang paling fundamental dari Dewey adalah sikap indifferennya terhadap pengalaman estetik, dalam arti ia tidak membedakan antara pengalaman estetik dengan pengalaman lainnya. Kita dapat mengatakan bahwa menurut Dewey sebuah karya seni bisa menjadi alat bantu untuk mengangkat rangkaian pengalaman ke permukaan –dan pengalaman ini menjadi **P**engalaman dengan ‘p’ besar (“*an experience*”). **P**engalaman ini bukanlah pengalaman biasa, karena ada elemen-elemen fundamental di dalamnya: durasi, kesatuan kualitatif, integrasi temporal, dan sentuhan akhir (*closure*)¹²⁴ –yang merupakan syarat perlu dalam sistem estetika Dewey. Kami melihat bahwa bagi Dewey pengalaman semacam ini lebih pada “oh, itu rupanya” atau “I see” ketimbang sergapan langsung “Wow!” saat seorang pengamat pertama kali melihat sebuah karya. **P**engalaman yang Dewey maksud adalah kulminasi pengalaman, dan seperti tata bahasa mengeksplisitkan yang mental ke yang verbal, seni adalah sarana artikulasi di tengah gagapnya pengetahuan teknis atas pengalaman sehari-hari –itu sebabnya seni membutuhkan waktu (durasi) untuk membangun kesatuan kualitatif atas pengalaman-pengalaman sehari-hari, dan untuk mengintegrasikan kembali potongan-potongan pengalaman yang terpisah oleh waktu tersebut, dan mengakhirinya dalam satu rangkuman reflektif yang menggamit semuanya. Obyek estetik dalam terang Dewey, dengan demikian, menyuling pengalaman praktis sehari-hari dan memampatkannya dalam sebuah **P**engalaman.

¹²² Carroll, *op. cit.*, 2001, 45.

¹²³ Carroll, *op.cit.*, 2002, 158.

¹²⁴ Carroll, *op. cit.*, 2001, 51.

Namun demikian, Carroll melihat bahwa dengan mengambil posisi sedemikian Dewey mengabaikan dua hal penting yang: *daya sergap sebuah karya* dan *kemampuan seni untuk mendeterritorialisasi dan defamiliarisasi dirinya sendiri*. Bila kita coba tarik lebih lanjut, titik pijak yang dipilih Dewey cenderung mengecilkan peran “penjamin” yang disediakan Kant: para jenius yang sanggup menghadirkan sang sublim. Dengan memangkas aspek “Wow!” dalam pengalaman estetik maka para maestro –para jenius –menjadi tumpul dan mungkin pada titik tertentu impoten: *Daud* dari Bernini tidak lagi membuat pengamat merasa perlu untuk menghindari dari batu ali-ali yang hendak dilontarkannya –karena “keterlibatan mereka di hadapan patung sang maestro adalah semu”, para penonton tidak lagi perlu merasa aneh dengan keinginan mereka untuk histeris saat mereka menonton kehebatan von Karajan menerjemahkan Beethoven–karena toh itu “bukan sesuatu yang estetik”, dan “percuma merasakan sergapan ruang” saat kita berada di dalam Basilika Santo Petrus atau Taj Mahal, misalnya, karena yang lebih penting adalah saat kita merasakan kepenuhan pengalaman ini: “nanti”. Memangkas daya sergap dengan sendirinya membuat kita terasing dengan *grand oeuvre* atau *magnum opus* atau *masterpiece* –apapun yang cenderung menyergap dan menghentikan kita dalam pengalaman estetik.

Selain mengkerdikan daya sergapnya, Dewey juga membuat seni seakan tidak sanggup men-*de*-teritorialisasi dan *de*-familiarisasi dirinya sendiri –daya subversifnya seakan majal. Masalahnya, justru terkadang inilah yang menjadi kekuatan pengalaman estetik: otokritiknya dan kemampuannya menggigit kebaruan lebih dari bidang apapun dalam hidup manusia. Dengan kata lain, bila sebelumnya Dewey mereduksi peran para jenius, maka sekarang ia membonsai peran para *avant-gardiste*. Carroll mengatakan bahwa seniman seperti John Cage dengan 4’33”-nya –keheningan selama 4 menit 33 detik memang sengaja dibuat untuk mensubversi apa yang dalam estetika Dewey dianggap sebagai norma: Cage menawarkan pengalaman keterasingan (*dispersion*), juktaposisi acak (*arbitrary juxtaposition*), dan keterbukaan daripada sebuah kebersatuan (*bounded unity*).¹²⁵ Pengalaman estetik yang diajukan Dewey, bagi Carroll, tidak cukup kuat untuk menjelaskan gelagat “lintas apapun” yang semakin menggema terutama di abad keduapuluh satu ini: pengalaman estetik kembali gugur dengan sendirinya.

¹²⁵ *Ibid.*, 51.

Apa yang menjadi titik lemah dalam gagasan Dewey menjadi titik sentral dalam sistem filsafat selanjutnya, pendekatan alegoris. Herbert Marcuse dan Theodor Adorno justru mencoba menggamit titik lemah Dewey sebagai titik pijak definisi mereka tentang pengalaman estetik. Bagi keduanya, sekali lagi, justru dengan kemampuan seni untuk menyergap pengamat dan membongkar dirinya sendiri roh emansipasi Marxist menemukan avatarnya. Kemampuan seni untuk terikat-sekaligus-lepas dari aturan *–non-rule governed* –dicoba diusung kedua pilar Mazhab Frankfurt ini sebagai solusi “alternatif” atas masalah-masalah sosial yang terjadi di awal abad kedua puluh. Marcuse mengatakan bahwa pengalaman estetik dapat berfungsi sebagai rambu sosial yang dapat membantu kita membangun tatanan sosial yang baru, sementara Adorno –dengan nada yang sedikit lebih pesimistik dari Marcuse –mengatakan bahwa gelegar kekuatan pengalaman estetik terletak daya demistifikasinya: kemampuannya untuk menegasi kenyataan sosial yang sedang berlangsung. Marcuse dan Adorno sudah mencoba melepaskan diri dari *quale* seperti kenikmatan (*pleasure*) dan sekaligus menambahkan elemen instrumental pada ketanpapamrihan –yang bagi Carroll menjadi semacam paradoks: ketanpapamrihan yang pamrih pada *telos* yang lebih agung.

Paradoks yang membelit konsep pengalaman estetik yang diajukan oleh Marcuse-Adorno menurut Carroll menjadi semakin problematis saat jalur “negasi” yang mereka pilih –dengan mencoba lepas dari kategori-kategori –menjadi lebih “afirmasi” karena dialami lewat konteks dan disesaki oleh kategori-kategori. Guyer yang juga pakar filsafat Kant dalam artikelnya “The Cognitive Element in Aesthetic Experience: Reply to Matravers” mengatakan bahwa dalam estetika Kant imajinasi bermain secara bebas dengan imaji-imaji, dan tidak harus dengan proposisi.¹²⁶ Penatnya muatan kategori dalam proposisi justru membebani misi Marcuse-Adorno sejak awal, sehingga alih-alih menjadi kritik dan otokritik sekaligus, pengalaman estetik dari perspektif ini beresiko layu sebelum berkembang. Tambah lagi, lanjut Carroll, karakter alegoris yang melekat pada gagasan Marcuse-Adorno justru menghalangi gagasan keduanya untuk membuat pengalaman estetik menjadi sebuah konsep yang mumpuni: karakter ini hanya menyengat sebagian mazhab seni –terutama

¹²⁶ Lihat Paul Guyer, “The Cognitive Element in Aesthetic Experience: Reply to Matravers”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, Nr. 2, (April 2002), 412-418.

yang berhubungan dengan pergerakan sosial –namun lagi-lagi gagal memberikan penjelasan yang memadai saat dibawa ke tataran seni secara umum.¹²⁷

Gugurnya ketiga konsep pengalaman estetik yang digagas oleh ketiga pendekatan tentu saja akan membawa kita ke puncak pembahasan –sintesis yang ditawarkan oleh Carroll. Namun demikian, ada satu perkembangan menarik seputar alternatif pendekatan yang ditawarkan Carroll: pendekatan aksiologis, yang konsisten ia pergunakan sejak artikelnya tahun 2002 sebagai persiapan sebelum masuk ke gagasan deflasionarisnya.

Pendekatan aksiologis bagi Carroll merupakan sebuah “mutasi” dari apa yang dikemukakannya sebagai pendekatan tradisional.¹²⁸ Postur yang diambil pendekatan ini pada dasarnya sama: signifikansi pengalaman estetik ada dalam dirinya sendiri (*for its own sake*) –intrinsik. Di sini kita dapat melihat upaya kembali [*recourse*] ke universalisme Kantian [yang merupakan reaksi Kant atas antinomi cita rasa] saat para proponent aksiologis mencoba naik ke tataran yang lebih tinggi dalam skala uniformitas (*to secure uniformity*). Berbeda dengan formalisme Bell, misalnya, pendekatan ini membuka diri terhadap konteks yang mau tak mau cenderung instrumental–dengan syarat imunitas terhadap tendensi kehadiran *qualia* harus tetap dijaga. Sayangnya, sebagaimana yang kita lihat dalam pendekatan tradisional dan alegoris, justru upaya naik tingkat semacam ini pada titik tertentu *self-defeating*. Carroll menegaskan bahwa baik penilaian estetik maupun pengalaman estetik Kantian memiliki wilayahnya masing-masing –upaya untuk menyatukan keduanya di bawah satu payung selalu beresiko: alih-alih memperjelas, yang terjadi adalah pengaburan wilayah keduanya. Penilaian estetik membutuhkan pengalaman estetik, dan bukan sebaliknya.

Konsekuensinya: kategorisasi pengalaman estetik, alih-alih universal, malah jadi buyar berbaur dengan penilaian estetik; dan selain itu, bila karakter instrumental juga diijinkan hadir secara bersyarat, maka masalah yang muncul adalah sampai sejauh mana instrumentalisasi bisa dirangkul ketanpapamrihan tanpa membuatnya –sekalipun steril terhadap *qualia* –menjadi fungsional dan mementahkan argumen Kant sama sekali. Ini masih ditambah, lanjut Carroll, dengan karakter pendekatan aksiologis yang tidak memberikan masukan sama sekali tentang cara mendapatkan pengalaman estetik; padahal dalam kehidupan sehari-hari, melatih anak-anak, misalnya, untuk mendapatkan pengalaman

¹²⁷ Carroll, *op. cit.*, 2001, 58.

¹²⁸ Carroll, *op.cit.*, 2006, 81.

estetik adalah sesuatu yang tidak terlalu sulit untuk dilakukan: mendengarkan musik, mengunjungi museum seni, dan seterusnya. Masalah terbesar pendekatan ini (dan juga pendekatan tradisional) adalah ketergantungannya pada kata ‘jangan’: dalam memahami sebuah karya pendekatan-pendekatan katapatik semacam ini selalu mulai dengan: “jangan sampai musik yang kamu dengarkan jadi fungsional” –instrumental –atau “jangan sampai kamu berhenti pada kenikmatan *per se* saat memandang lukisan itu” –*qualia* –atau semacamnya, yang sama sekali asing bila kita bawa ke konteks kehidupan sehari-hari.¹²⁹ Saat memandang sebuah patung bersama seorang sahabat, misalnya, aneh rasanya saat kita memulai percakapan dengan: “*jangan* cari tahu apa gunanya patung itu”.

Gugurnya keempat pendekatan tersebut (tradisional, pragmatis, alegoris, dan aksiologis) membuat Carroll mulai sintesisnya dengan posisi yang tidak lazim: (1) ia menegaskan bahwa adalah sebuah kesalahpahaman fatal untuk membebani upaya mendefinisikan pengalaman estetik dengan dikotomi seni-bukan seni. Dengan kata lain, menggunakan pengalaman estetik terlalu dini untuk memberikan penilaian sesuatu itu seni atau bukan adalah sebuah langkah keliru. Pengalaman estetik, bagi Carroll, hanya bisa didefinisikan di wilayah Seni dan bukan di ranah seni; sekali lagi, pengalaman estetik bukanlah penilaian estetik.¹³⁰ (2) Kesalahpahaman yang berikutnya adalah: pengalaman estetik bukan satu-satunya tanggapan (*response*) dari obyek estetis, dan bukan pula tanggapan terbaik terhadap sebuah karya seni. Karena bukan satu-satunya tanggapan, pengalaman estetis menanggapi sebuah obyek estetis secara kasuistik. Bila demikian, lanjut Carroll, maka kita akan terhindar dari generalisasi berlebihan yang membebani pengalaman estetis melebihi daya dukungnya.¹³¹ Carroll menambahkan pula bahwa interpretasi adalah bagian *inheren* dari pengalaman estetis yang diperlukan (*required*) dan tidak dapat ditanggalkan (*ineliminable*)¹³²; Carroll, dengan kata lain, mencegah tercerabutnya interpretasi dari pengalaman, dan sekaligus menarik garis demarkasi yang tegas: interpretasi estetis sudah sewajarnya ada dan matang dalam pengalaman estetis.

Kita mungkin mengatakan bahwa bahkan sebelum memberikan definisinya Carroll memilih untuk bermain aman atau lebih dari itu –“cari selamat”; namun demikian, kita dapat pula mengatakan bahwa Carroll memilih untuk tidak terlalu ambisius: ia memilih

¹²⁹ Carroll, *op.cit.*, 2002, 153-158.

¹³⁰ *Ibid.*, 164.

¹³¹ Carroll, *op.cit.*, 2001, 60-61.

¹³² *Ibid.*, 61.

untuk menyelesaikan problematika estetika ini satu demi satu –bahkan mungkin kita dapat pula mengatakan bahwa apa yang dilakukan Carroll lebih merupakan langkah awal yang harus disambut oleh estetikus selanjutnya. Bila demikian, maka inisiatif yang diambil Carroll justru sangat bernas: ia menghidupkan kembali debat tentang pengalaman estetika yang sudah dibangun sekitar tiga ratus tahun yang lalu. Selain itu kita harus selalu ingat bahwa penilaian estetika bukanlah kategorisasi seni versus non-seni: dalam memberikan sebuah komentar estetika “bagus”, “selaras”, “bermutu”, “jelek”, “berat sebelah”, “biasa saja”, dan seterusnya kita tidak mulai dengan: “ini seni” atau “ini bukan seni”. Carroll telah mengklarifikasi duduk permasalahan yang pada titik tertentu menjadi semakin tidak terkendali. Carroll juga mencegah pengalaman estetika terperangkap dalam adu argumen (*quagmire*) yang murni spekulatif tanpa relevansi estetika sedikit pun dengan obyek estetikanya.

Lantas bila demikian, apa yang dimaksud Carroll dengan pendekatan berorientasi isi - deflasionaris? Bagi Carroll, pengalaman estetika dari persepektif ini mengidentifikasi [dan mengapresiasi] isi pengalaman estetika berdasarkan dari dua titik tumpu: **desain karya tersebut** (*the design of the artworks*) dan **kualitas ekspresif dan estetikanya** (*aesthetic and expressive qualities*).¹³³ Yang Carroll maksud dengan apresiasi desain karya adalah tindakan menimbang-nimbang secara menyeluruh apa yang disajikan pada kita –pengalaman kita disibukkan (*preoccupied*), entah secara keseluruhan atau bagian-per-bagian, dengan upaya menemukan dan menyingkapkan struktur karya itu; dan yang dimaksudkan dengan apresiasi kualitas ekspresif dan estetikanya adalah –meminjam neologisme Baumgarten –berusaha menangkap aspek *aisthesis*-nya: bagaimana sebuah karya tampil pada pengamat. Saat saya melihat *Pietà* karya Michaelangelo: saya terpukau pada lapis-demi-lapis struktural pengerjaannya –bagaimana, misalnya, marmer *carrara* Tuscany yang keras bisa sedemikian lembut dan hidup seperti otot dan kulit manusia. Tidak cukup sampai di sana, saya juga tersentak oleh keseluruhan tampilannya: bagaimana saya seperti terengut dan masuk ke dalam karya itu (*aisthesis*) berdiri berhadapan langsung dengan sang bunda dan sang anak yang terkulai di pangkuannya.

Dari pembahasan kami tentang keindahan mimetik, cita rasa, hingga pengalaman estetika, tersirat bahwa hingga titik ini kami menghindari pembahasan tentang apa itu seni.

¹³³ *Ibid.*, 2001, 60.

Namun kami hendak mengingatkan bahwa pembahasan yang mendalam tentang estetika filosofis cenderung tidak berbicara terlalu banyak tentang apa itu seni –tapi itu tidak berarti definisi tentang seni itu tidak penting; justru yang terjadi sebaliknya: karena begitu sentralnya peranan seni dalam estetika sebagai –seturut definisi Levinson –maka para estetikus berusaha “menyergap” seni dari segala penjuru. Meminjam terminologi Carroll, estetika berurusan dengan Seni, dan dalam pembedahan dan pengkajiannya ‘seni’ sebagai sebuah istilah dapat dikatakan “terdefinisi dengan sendirinya”. Stecker dalam “Definition of Art” mengangkat fondasi estetik Wittgensteinian yang kuat dalam estetika analitik yang ada dalam artikel seminal yang ditulis Morris Weitz tahun 1956 “The Role of Theory in Aesthetics”. Bagi Stecker, anti-esensialisme Weitz dengan tekstur terbuka (*open texture*) membuat lanskap pendefinisian seni tidak mungkin dipadatkan dalam satu definisi universal –yang paling mungkin dilakukan adalah dengan pengelompokan longgar sesuai dengan kedekatannya (*family resemblance*).¹³⁴ Sejalan dengan poin yang diajukan Stecker, kami tidak melihat –dan dalam terang Carroll –bahwa pendefinisian ‘seni’ sebagai sebuah istilah menjadi prasyarat bagi kajian apapun dalam estetika. Memaksakan sebuah definisi seni adalah sebuah tindakan pengkerdilan yang menurut pendapat kami malah menghambat kajian estetika: dan kami telah mencoba membuktikannya dengan melakukan analisis terhadap elemen-elemen fundamental estetika –termasuk seni –tanpa sekalipun masuk ke dalam “seni adalah...”.

Namun demikian, di bab berikutnya kami akan menunjukkan bagaimana penggunaan “seni adalah...” oleh Croce dan Collingwood tidak membuat “semua menjadi lebih baik” – Danto justru “menyambarnya” dan sekaligus mementahkannya. Levinson mencatat bahwa “tantangan” Weitz terhadap upaya pendefinisian seni dalam satu kalimat tunggal dan universal tidak pernah terjawab –hampir 50 tahun setelah Weitz mengajukan posisinya Berrys Gaut mengafirmasi resistensi seni terhadap upaya pendefinisian semacam itu.¹³⁵ Ini berarti posisi yang diambil Carroll bukan tanpa alasan: ia memilih untuk masuk langsung ke estetika –ke pengalaman estetik –tanpa mesti direpotkan oleh ambiguitas semacam itu. Inilah yang akan penulis lakukan dalam pembahasan tentang estetika fotografi di Bab 6 berikut ini: fotografi yang dibedah langsung oleh empat gagasan besar dalam estetika tanpa

¹³⁴ Robert Stecker, “Definition of Art”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 144.

¹³⁵ Levinson, *op.cit.*, 2003, 15.

mesti disibukkan dengan debat-debat “non-produktif” yang hanya menghasilkan senarai definisi seni yang jauh panggang dari api.

Sub Bab VI

Geliat Aktif-Eksploratif: Medan Seni dan Estetika Fotografi

Di Bab 5 kita telah melihat perkembangan konsep pengalaman estetik sebagai sebuah sintesis atas proses dialektik antara keindahan dan imitasi dengan cita rasa. Kita juga telah melihat bagaimana sintesis tersebut dihadapkan pada tesis yang baru lagi, dunia seni (*the Artworld*). Namun demikian, di bab kedua pula kami telah menyajikan bagaimana proses dialektik tersebut memberikan satu sintesis “baru tapi lama”, yang dihadirkan oleh Noël Carroll –kembali ke “pengalaman estetik dengan catatan kaki”– pengalaman estetik deflasionaris/berorientasi-isi. Posisi Carroll kami angkat untuk memperkuat definisi yang diberikan Levinson: lepas dari kuatnya pengaruh Danto dan –tentu saja –George Dickie, pengalaman estetik masih memainkan peranan penting. Tersirat pula dari bab sebelumnya, kritik-kritik atas ragam pengalaman estetik yang salah satunya diangkat oleh –terutama – Monroe Beardsley dengan *art-for-art sake* –seni untuk seni semata. Posisi ini pula yang digugat oleh Danto dan Dickie. Di bab ini, dengan demikian, kita akan mencoba melihat poin-poin mendasar dari kritik terhadap pengalaman estetik, yang menurut hemat saya bertumpu pada dua titik: perbedaan mendasar [dan spekulatif] antara *seni versus kerajinan* yang diusung Croce-Collingwood dan gelagat kegandrungan akan *kreativitas dan orijinalitas* yang muncul pada masa Romantik. Atas dasar itu, kami merasa bahwa kita perlu mengulas terlebih dahulu kedua landasan debat ini sebelum masuk dan mengulas gagasan Danto yang didasarkan pada jurnal seminalnya: “The Artworld” yang ditulisnya tahun 1964.

Croce dan Collingwood berupaya menghadirkan distingsi (*distinction*) yang lebih tegas antara seni dan kerajinan. Croce mulai dengan mengangkat dua hal yang menurut Plato inferior: intuisi (*intuition*) dan imaji ilusoris/fantasma (*phantasm*). Berangkat dari upaya emansipatoris Croce, Collingwood lalu memberikan semacam definisi kerja yang dapat dipakai sebagai panduan saat para pengkaji estetika mencoba mengkategorikan sebuah obyek itu estetik atau tidak. Croce dalam *The Essence of Aesthetics* yang pertama kali dipublikasikan tahun 1913 dengan sangat lugas dan tegas mengatakan bahwa *seni adalah visi dan intuisi*.¹³⁶ Pada titik ini, menurut Croce, yang ditawarkan sang seniman adalah imaji (*image*) dan fantasma; dan intuisi pun hadir terus-menerus bersama dengan

¹³⁶ <http://plato.stanford.edu/entries/croce-aesthetics/#IntExp> –Halaman web terakhir diperiksa 14 Juli 2015.

visi, kontemplasi, imajinasi, ketertarikan (*fancy*), figurasi, representasi, dan seterusnya. Ia kemudian mencatat empat konsekuensi dari definisinya ini: pertama, seni bukanlah sebuah realitas fisik –atau mungkin lebih tepat lagi: seni mengatasi batasan-batasan fisik. Poin pertama ini diperjelas lagi di poin kedua: seni tidak terikat dengan karakter utilitarian yang biasanya melekat pada benda-benda fisik. Konsekuensi selanjutnya adalah: seni adalah sebuah tindakan moral perseptif –sebuah bentuk sensibilitas moral. Konsekuensi ketiga ini muncul karena sebagai aktivitas mental, intuisi mengacu pada keindahan ultim, yang masih sangat Platonik. Namun kita mesti berhati-hati bahwa arah yang diacu Croce adalah *agathon* sebagai *truth* –dan bukan sebagai sesuatu yang normatif. Konsekuensi terakhir dari pekatnya intuisi dalam seni bagi Croce adalah penyangkalan seni atas pengetahuan konseptual.¹³⁷

Pada titik ini kita dapat melihat bahwa dengan menyangkal aspek ke-guna-an sebuah obyek estetik, Croce mencoba untuk memaknai ekspresi sebagai sesuatu yang intuitif – bahkan dapat kita katakan bahwa hakikat dari ekspresi adalah intuisi –ada tidaknya intuisi-lah yang menentukan sesuatu itu karya seni atau bukan. Perlu dicatat pula bahwa bersama dengan John Dewey, Croce dan Collingwood mengusung karakter ekspresif dalam estetika. Intuisi sebuah ekspresi juga membawa konsekuensi bahwa seni menjadi berarti hanya untuk seni itu sendiri –*l'art pour l'art* –yang pada dasarnya merupakan radikalasi pemikiran Kant¹³⁸, dan yang sangat kuat bergema dalam tulisan-tulisan estetikus-estetikus pasca ketiganya seperti Monroe Beardsley. Namun sebelum melanjutkan pembahasan, kita perlu menelusuri definisi kerja yang ditawarkan Collingwood.

Collingwood mengatakan bahwa pada dasarnya Plato dan Aristoteles membahas puisi sebagai sebuah kerajinan –penyair, dengan demikian adalah “pengrajin syair” dalam sistem estetika Platonik dan Aristotelian. Collingwood mungkin “gerah” dengan sikap para estetikus yang cenderung tidak kunjung memberikan kejelasan antara seni, yang dalam estetika sudah diangkat statusnya terutama oleh Kant, dengan kerajinan; dan mungkin karena itu pulalah 203 tahun setelah Baumgarten menulis disertasinya Collingwood menulis

¹³⁷ Benedetto Croce, *The Essence of Aesthetics*, trans. Douglas Ainslie (London: William Heinemann, 1921), 9-12.

¹³⁸ Kant memisahkan seni dari melakukan (*facere*) dan memproduksi (*agere*), dari ilmu pengetahuan, dan dari kerajinan. Lihat bab 43 dari *Critique of the Power of Judgment*. Lih. Kant, *op. cit.*, 1978.

karya seminalnya *The Principles of Art*. Berikut enam perbedaan fundamental –dan sekaligus klasik –antara seni dengan kerajinan.¹³⁹

Perbedaan mencolok yang pertama adalah ketergantungan pada alat. Collingwood melihat bahwa dalam seni sang pelaku seni tidak tergantung mutlak pada medium: sebaliknya seorang pengrajin mutlak tergantung pada medium yang dikerjakannya. Sebagai contoh, katakanlah Anish Kapoor, seorang pematung Inggris, berniat menggunakan pipa ledeng sebagai bahan baku patungnya. Kapoor bisa saja mempelajari keahlian yang dimiliki oleh seorang tukang ledeng dalam hal memasang dan mengutak-atik pipa ledeng. Meskipun demikian, Kapoor bisa berpindah medium sesuka-hatinya untuk karya berikutnya –sang tukang ledeng, sayangnya seturut pemikiran Collingwood, sudah terkunci di dalam pekerjaannya dan pipa-pipa ledengnya. Ia mesti mengganti profesinya, tukang ledeng, dengan tukang kabel saat ia total beralih ke kabel, misalnya. Seniman lebih luwes dan leluasa dengan medium.

Perbedaan berikutnya adalah tentang perencanaan. Menurut Collingwood, kerajinan terikat pada perencanaan yang lebih ketat daripada karya seni. Seorang seniman bisa saja “merencanakan” karyanya, namun ia tidak terikat pada cetak biru dari karyanya sendiri. Rencana seorang seniman adalah rencana “longgar” yang bisa berubah kapan saja, sementara rencana seorang pengrajin adalah rencana ketat yang memang tidak pernah dipersiapkan untuk berubah. Kita ambil contoh Warhol, misalnya, yang ingin mengecat foto yang ia cetak di atas kanvas. Pilihan Warhol atas warna biru atau merah atau apapun itu bersifat arbiter, sementara seorang tukang cat tidak bisa di tengah jalan menambahkan sedikit warna hijau bila dalam perencanaan warna tersebut tidak ada. Seniman dapat merencanakan karyanya dan mengubah rencana kapan pun ia mau.

Garis pembeda yang ketiga adalah urutan pengerjaan. Seorang seniman tidak terikat dengan alur kerja (*workflow*) dalam arti A-B-C-D-..., karena ia bisa saja mengerjakannya B-C-A-D... tanpa konsekuensi alur yang terlalu ketat. Sebaliknya, seorang pengrajin akan mengalami kerepotan bila mengubah alur kerja seenaknya. Beethoven bisa saja mengerjakan bagian penutup dari simfoninya pada saat ia sedang mengerjakan bagian pembuka, tetapi seorang tukang celup akan mengalami kerepotan saat ia mulai dengan bagian akhir pengerjaan –mematrikan warna kain –sebelum memberikan warna apapun.

¹³⁹ R.G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1958), 17-20.

Seniman memiliki keleluasaan untuk mengatur alur kerjanya sendiri dari manapun dan kapanpun.

Perbedaan selanjutnya adalah improvisasi paradigma proses. Bukan hanya seorang seniman bisa bereksperimen dengan proses kerjanya –lebih dari itu –ia juga bisa merevisi proses kerjanya. Di sisi sebaliknya, seorang pengrajin terikat dengan beban paradigmatik dari proses kerjanya, ia tidak bisa seenaknya mengubah hakikat proses kerjanya. Sebagai ilustrasi, seorang pelukis semestinya melukis dengan kuas dan cat minyak, katakanlah; Armand Pierre Arman, perupa Perancis-Amerika, memilih untuk menggunakan kuas –selain cat –sebagai elemen lukisannya. Sekarang bayangkan bila seorang tukang jilid buku menggunakan buku sebagai alat jilidnya –sudah jelas ia keluar dari paradigmanya sebagai “tukang jilid buku”. Seniman dapat mengubah paradigma kerjanya saat ia mau.

Perbedaan kelima adalah persoalan bahan baku. Bahan baku yang dibutuhkan seniman bisa saja abstrak, sedangkan tanpa kejelasan bahan baku seorang pengrajin tidak akan bisa melakukan apapun. Bila seandainya sastrawan John Ronald Reuel Tolkien mengatakan bahwa ia membutuhkan “mimpi” dan “harapan” –dan bukan kemampuan linguistik –sebagai bahan baku utamanya, maka mungkin para pembacanya tidak akan terkejut. Namun bila seorang tukang tambal ban mengatakan bahwa ia tidak menambal ban dengan apapun kecuali dengan “cinta”, maka sang pelanggan mungkin akan mengurungkan niatnya untuk menggunakan jasa sang tukang tambal ban. Seniman, pada titik ini, tidak dibelenggu oleh ketatnya bahan baku.

Perbedaan terakhir adalah mata rantai pekerjaan. Seorang seniman tidak terikat pada mata rantai pekerjaan yang kaku, yang biasanya menghantui para pengrajin. Poin ini sebenarnya sebuah rangkuman dari kelima poin yang dikemukakan Collingwood sebelumnya: kebebasan dalam berkarya. Sebaliknya, seorang tukang jagal, misalnya, akan menyerahkan hasil produksinya, kulit sapi, pada tukang samak. Tukang samak kemudian akan membawa hasil kerjanya ke tukang sepatu. Di sini kita dapat melihat mata rantai tukang jagal-tukang samak-tukang sepatu. Sebaliknya, seniman bebas menggunakan perbedaan sebelumnya untuk menghasilkan karya: pada dasarnya tidak ada mata rantai apapun yang dapat mengikat seniman secara mutlak, sekalipun itu kurator, kolektor, balai lelang, dan makelar karya seni.

Keenam titik perbedaan yang dikemukakan oleh Collingwood menyimpan satu pesan tersembunyi: bahwa secara katapatik para pengkaji bisa melihat definisi dari seni dan

kerajinan. Dalam terang Collingwood, semua yang masih dapat disebut seni sudah pasti harus bebas dari apa yang terdapat di wilayah kerajinan, dan begitu pula sebaliknya. Sehingga bila seorang pelukis mengatakan bahwa ia tergantung pada pemasok bahan baku cat dan kanvas, bahwa ada masalah dengan studio lukisnya saat ia menggarap karya, dan bahwa ia ditunggu oleh kolektor atau balai lelang yang ingin membeli lukisannya dengan harga tinggi, maka secara Collingwoodian ia bukanlah seorang seniman: ia adalah seorang pengrajin –bukan pelukis –dan karyanya adalah sebuah dekorasi ruangan –bukan lukisan yang layak dihargai lewat kategori seni. Pesan lain yang dapat kita tangkap dari distingsi yang dibangun Collingwood adalah sikap anti-utilitariannya, yang sekali lagi menggemakan fondasi yang diberikan oleh Kant: seni itu bukan seni kalau dibuat dalam kerangka utilitas atau kegunaan. Namun kalau kita mau jujur, dan sebagaimana peranan instrumentalisasi karya seni yang telah kami paparkan di bab sebelumnya, mungkinkah seni bebas total dari kerangka kegunaan? Bukankah setidaknya memandangi sebuah patung sembari menghirup secangkir teh hijau hangat dan menikmati helaian roti selai bluberi memberikan kenikmatan praktis –mengusir rasa penat–yang berarti memiliki nilai instrumental?

Konsep selanjutnya adalah kreativitas (*creativity*) dan orijinalitas (*originality*). Dalam estetika perlu dicatat bahwa kreativitas dan originalitas memiliki makna yang berbeda dengan penggunaan sehari-hari. Bagi Townsend, kreativitas –yang memberi penekanan pada *hasil* dari sebuah proses –bisa menghasilkan pengulangan –memberi wajah baru untuk benda lama, namun dapat juga menghasilkan kebaruan (*novelty*)–memutuskan ikatan dengan masa lalu. Masalahnya, lanjut Townsend, apakah memang ada sesuatu yang benar-benar baru? Dengan kata lain, apa yang dimaksud dengan kebaruan dalam menghasilkan sebuah karya seni? Kebaruan dalam proses artistik dapat diartikan sebagai sebuah upaya untuk membebaskan diri dari prediktibilitas –keterprediksian. Seni yang baru dalam estetika dimaknai sebagai sesuatu yang membebaskan diri dari batasan-batasan pengembaraan tentang-tentang hal-hal yang mungkin dan yang tidak pernah mungkin.

Leonbatista Alberti hadir memutus mata-rantai kekakuan seni abad pertengahan dengan menghadirkan traktat seminalnya tentang perspektif linear –*Della Pittura e Della Statua*– sebagai patokan dalam menghasilkan lukisan dan patung yang segera disambut *avant-gardist* renesans seperti Lorenzo Ghiberti dan Filippo Brunelleschi, misalnya. Gian Lorenzo Bernini memutus mata rantai kestabilan komposisi piramida yang khas Yunani Klasik-renesans dengan mencoba menarik dan melibatkan pengamat, yang dapat kita lihat

dalam *Daud*-nya yang menarik batas eksplorasi marmer ke tingkat yang belum bisa dibayangkan siapapun pada waktu itu. Saat orang sibuk dengan lukisan yang begitu mirip dengan aslinya, *trompe d'oeil*, Van Gogh malah melukis “jiwa” dari obyek lukisannya, dan sekaligus melipatgandakan “daya ledak” ekspresifnya, sebagaimana yang dapat kita lihat dalam *The Starry Night*. Bahkan saat semua orang sudah merasa mengeksplorasi seluruh batas-batas keberkesenian dengan habis-habisan (*exhaustive*) di awal paruh kedua abad keduapuluh, Andy Warhol hadir dengan *Brillo Boxes* yang mengubah paradigma berkesenian dan sekaligus membuka jalan bagi Danto untuk membaptis lahirnya *The Artworld*.

Namun sejarah mencatat bahwa orisinalitas –yang berhubungan dengan *cara* menghasilkan sesuatu –ternyata bukan sesuatu yang melulu berhubungan dengan ada tidaknya jiplakan. Townsend bahkan mengatakan bahwa salah satu tolak ukur dari kemampuan seorang pelaku seni adalah kemampuannya menjiplak: semakin hebat ia menjiplak, semakin luar biasa keahlian yang ia miliki –hanya peniru Michaelangelo yang sanggup menyamainya, misalnya. Dari sejarah seni, pungkas Townsend, kita tahu bahwa bahkan Michaelangelo adalah seorang penjiplak kelas atas (*great forger*), namun itu tidak mengurangi rasa hormat sejarah pada sang “Il Divino”. Ada beberapa catatan serius tentang orijinalitas yang biasanya selalu kita terima *taken for granted*. Kita tidak boleh lupa bahwa sebelum seni dan kerajinan mulai dipisahkan, seni adalah alat bantu; Susan Sontag dalam *Against Interpretation* mengatakan bahwa bagi Plato, seni bukanlah sesuatu yang secara khusus berguna dan juga bukanlah kebenaran.¹⁴⁰

Tambah lagi, kenyinyiran kita pada orijinalitas sebenarnya baru mencuat dan “mendadak penting” saat Kant mengangkat konsep genius secara mendalam. Townsend mencatat bahwa kita menjadi nyinyir akan “orijinal tidaknya sesuatu” sejak Romantisisme. Biografer Martin Fido mencatat bahwa William Shakespeare bahkan tidak pernah mengumpulkan naskah-naskah dramanya yang berserakan begitu saja di tempat tinggalnya,¹⁴¹ apalagi menjilidnya dan mendaftarkan hak paten atas *magnum opus*-nya. Leonardo da Vinci membiarkan seorang imitator duduk di sampingnya dan meniru setiap

¹⁴⁰ Susan Sontag, *Against Interpretation* (London: Vintage, 1994), 3.

¹⁴¹ Lihat Martin Fido, *Shakespeare* (London: Cathay Books, 1988),

sapuan kuasnya pada saat ia mengerjakan salah satu lukisan yang mendadak naik daun di abad kedupuluh, *Mona Lisa*.¹⁴²

Selanjutnya, Townsend mencatat bahwa banyak obyek estetik yang sulit untuk dikategorikan orijinal. Ambil pemandangan alam sebagai contoh, yang membuat pertanyaan tentang orijinalitas menjadi sangat tidak relevan. Berikutnya, perihal orijinalitas diperparah dengan permasalahan dalam proses penciptaan itu sendiri. Bila yang ada di kepala kita adalah bayangan ideal tentang seorang pelukis tunggal di dalam studionya sendirian mengerjakan semuanya dari awal sampai akhir ala Van Gogh—dan itu dikatakan sebagai orijinal—maka kita akan mengalami kesulitan besar saat menemui kenyataan di lapangan. Dalam ranah penciptaan karya, sebuah orkestra yang hanya terdiri dari satu orang adalah sebuah konsep yang absurd. Sebagai ilustrasi, kita tentu saja dapat mengatakan bahwa hanya ada satu Peter Jackson yang membuat *The Lord of the Rings*, namun bukankah pandangan sedemikian naif adanya—menyamakan Jackson dengan seorang pelukis yang bekerja sendiri di studionya? Bagaimana dengan ratusan kru yang terlibat dalam proses pembuatan filmnya?

Sebagai perbandingan, dari sekitar 700 lukisan karya Rembrant van Rijn yang ada di publik, hanya sekitar 250 yang diakui *Rembrant Research Project* sebagai karya langsung dari sang maestro: sisanya dikerjakan entah oleh mereka yang ada di studionya (seperti misalnya oleh Constantijn van Renesse, muridnya), entah oleh para imitator—dunia lukis sendiri sudah tidak asing lagi dengan “kerja tim” belasan hingga puluhan orang.¹⁴³ Masalahnya, sebagaimana yang akan kita lihat nanti, bahkan jiplakan tidak membuat pengalaman estetik sirna begitu saja—simfoni Beethoven yang saya miliki adalah rekaman—yang berarti jiplakan—dari konser sesungguhnya yang dilakukan Herbert von Karajan 52 tahun sebelum tulisan ini dibuat, tapi saya tetap merasakan gelegar tangan dingin sang maestro. Bagi Townsend, *masalah terbesar dari jiplakan adalah: mereka menyembunyikan sejarah dan, dengan demikian, mengaburkan identitasnya*. Estetika tidak mempersoalkan aspek ekonomi dari sebuah karya—yang dalam pemahaman awam dapat kami klaim sebagai satu-satunya faktor yang penting; bertolak-belakang dengan itu, yang lebih relevan dalam estetika adalah sejauh mana telah tentang sebuah karya dapat memperkaya proses dialektik—ini sebabnya sejarah

¹⁴² <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/01/new-mona-lisa-prado>. Halaman web terakhir diperiksa 14 Juli 2015.

¹⁴³ <http://www.nga.gov/content/ngaweb/research/online-editions/17th-century-dutch-paintings/essay-issues-attribution-rembrandt.html>. Halaman web terakhir diperiksa 14 Juli 2015.

dan identitas alur sebuah obyek estetik menjadi sangat penting.¹⁴⁴ Kejelasan historis dan identitas membantu estetikus untuk mengetahui seberapa “Beethoven” Beethoven atau seberapa “Rembrant” Rembrant.

Danto membaca kedua gelagat kenyinyiran berlebih ini sebagai upaya dari pihak yang merasa lebih otoritatif tentang karya seni untuk terus berada menentukan arus kebersenian. Namun tentu saja, beda dengan nada Marxist Walter Benjamin, Adorno, dan Marcuse, Danto tetap konsisten di jalur analitik. Distingsi tegas seni/bukan seni dan perkara kreativitas bagi Danto adalah wujud dari otoritas medan seni, dalam arti bahwa medan seni-lah yang menentukan mana yang disebut karya seni dan mana yang kerajinan. Atas nama medan seni pula-lah orijinalitas menjadi penting, karena orijinalitas menunjukkan seberapa kreatif seorang seniman, dan juga menunjukkan seberapa kuat posisinya di panggung sejarah. Untuk lebih detilnya, kita akan melihat artikel seminalnya –“The Artworld”.¹⁴⁵

Pada prinsipnya Danto membagi perkembangan teori dunia seni menjadi tiga bagian besar: teori imitasi (*Imitation Theory*–IT), teori nyata (*Real Theory*–RT), dan medan seni (*the Artworld*). Danto tidak merinci secara rinci tentang periodisasi ketiga teori ini, namun kita dapat memprediksi urutan kronologis dari neologisme yang ia gunakan. Sederhananya, dan seturut apa yang sudah kita lihat, IT berhubungan dengan keindahan, imitasi, inspirasi keilahian, RT berhubungan dengan cita rasa dan pengalaman estetik. Danto mengikuti gaya maieutik Sokratian dalam “menghajar” IT dan RT dengan menyerang keduanya pada titik lemah yang telah kami singgung sebelumnya. Dalam argumennya, menurut analisis yang kami lakukan, tidak sulit untuk menemukan kehadiran sang penulis –ia hadir dalam karakter “a plain speaker and noted philistine” –“Ndeso” yang polos dan pada titik tertentu naif: sang Testadura. Danto kemudian perlahan tapi pasti mementahkan kedua postur –IT dan RT –dan sedikit demi sedikit medan seni naik ke permukaan. Sang Testadura –sebagaimana Sokrates –menjalani perannya dengan mematahkan argumen-demi-argumen yang dibangun oleh IT dan RT tanpa pretensi apapun bahwa ia tahu tentang seni. Dan akhirnya, dalam kesimpulannya, Danto membuktikan bahwa keduanya tidak konsisten dalam hal kategorisasi, dan alasan di balik inkonsistensi keduanya adalah keberadaan medan seni sebagai pihak yang selalu berada di belakang layar dan mengatur bernilai-tidak dan seni-bukannya sebuah karya.

¹⁴⁴ Townsend, *op. cit.*, 1997, 129.

¹⁴⁵ Arthur C. Danto, “The Art World”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 1, Issue 19, 15 (Oktober 1964), 571-584.

Danto mengkaitkan argumen-argumennya dengan beberapa perupa nyata dengan karya subversif mereka (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldburg, dan tentu saja, Warhol) dengan tujuan untuk menambah “daya ledak” argumennya. Peranan Warhol sangat sentral dalam tulisan ini karena instalasi Warhol tahun 1964-lah yang menjadi bukti –yang akan menjadi tulisan seminal Danto berikutnya –dan sekaligus “lonceng kematian” dunia seni. Dalam pamerannya, Warhol menampilkan enam kotak-kotak sabun “merek” *Brillo* yang disusun dalam model susunan yang sering dijumpai di supermarket. Pemilahan seni-bukan seni ala Collingwood dengan keenam kategorinya yang pada dasarnya sudah problematis sekarang tambah dimentahkan lagi oleh Danto dengan Warhol sebagai bukti “empirik”-nya. Warhol seakan menantang Collingwood dalam “duel satu-lawan-satu”: semua definisi kerajinan ada di kotak *Brillo* tersebut, dan sekarang keenamnya jelas secara politis fungsional: menggugat elitisme seni. Dan selain itu, dalam jurnal tersebut kita dapat melihat bahwa Danto membidik argumen pamungkasnya ke dua arah: pertama, bahwa sudah selalu ada pihak yang dengan leluasa mengatur geliat dunia berkesenian; dan kedua, bahwa sekarang galeri tidak lagi hanya memamerkan karya-karya “high brow” –justru sebaliknya: galeri telah memamerkan kerajinan “low brow” yang sama sekali “tidak orijinal”, apalagi “kreatif”.

Danto tidak sendirian, tentu saja, bersama dengan Dickie keduanya habis-habisan mencari jangkar filsafat untuk teori institusionalisme seni mereka. Namun demikian, Gordon Graham mencatat setidaknya tiga titik rapuh di baju zirah yang dikenakan para pendukung institusionalisme seni. Yang paling mendasar adalah argumen sirkularnya: seni didefinisikan oleh medan seni, dan medan seni didefinisikan oleh seni. Berikutnya adalah ekivokasi kata otoritas yang sebenarnya kabur: seakan-akan para pemilik balai lelang, kurator, kritikus, dan kolektor memiliki otoritas yang sama dengan, misalnya, para hakim, jaksa, dan aparat penegak hukum lainnya. Kita tidak boleh lupa bahwa seniman boleh saja menafikan semua “otoritas” dunia seni, sedangkan seorang warga negara sama sekali tidak mungkin melakukannya –menggagap sepi *the rule of law* tanpa konsekuensi legal apapun. Terakhir, para proponen institusionalisme seni melakukan kesalahan fatal dengan menganggap medan seni sebagai medan monolitik –seakan-akan hanya ada satu “medan seni”. Graham menegaskan medan seni lebih merupakan sistem kompleks yang justru ada dalam jejaring

institusi sosial yang lebih besar, yang tidak mungkin dikuasai oleh segelintir “penguasa medan seni”.¹⁴⁶

Alur dialektis imitasi-cita rasa-pengalaman estetik-medan seni, sebagaimana komentar kami di paragraf pembuka bab ini, kami bawa ke sintesis redefinisi pengalaman estetik Carrollian; namun demikian, menurut Carroll perlu kami ingatkan bahwa masih ada tanggapan estetik lain yang pada kasus tertentu lebih cocok sebagai bahan pertimbangan dalam memberikan penilaian estetik, namun dalam kajian ini kami melihat pengalaman estetik dari persepektif Carroll-lah yang paling tepat untuk memberikan penilaian estetik dalam fotografi. Sekarang, setelah usai membahas keempat model tanggapan estetik dalam satu alur dialektik tersebut, kami akan mencoba menggali estetika fotografi, yang merupakan alasan utama pengerjaan tulisan ini. Dan tentu saja, sebagaimana yang telah kami utarakan di awal, dalam hal fotografi semua estetikus masih meraba-raba mencari arah dan bentuk estetika fotografi. Ulasan berikutnya adalah bagian dari gelagat pencarian semacam itu.

Di bagian awal tulisan ini –dari bab pertama hingga ketiga –kami setidaknya sudah mendapat gambaran untuk menjawab pertanyaan yang bagi sebagian pakar masih sangat mengganjal: status seni tidaknya fotografi. Bila kita menggunakan argumen yang diberikan Danto –bahwa yang menentukan adalah medan seni (setidaknya mereka menentukan gejolak naik turunnya harga karya seni di pasar seni, bila kita menerima keberatan yang diajukan Graham) –maka pertanyaan ini menjadi tidak relevan. Warburton mengelaborasi posisi institusi seni besar yang memiliki fotografi dalam koleksi mereka, dan ia menyimpulkan bahwa semakin sedikit ruang gerak argumen-argumen yang menyepelkan perkembangan fotografi [dalam tataran seni].¹⁴⁷ Mungkin fotografi memang berhutang lebih pada Danto, Dickie, dan kawan-kawan daripada pada pilar-pilar estetika lainnya: kreativitas, orijinalitas, status kesenian, representasi, antinomi cita rasa, dan seterusnya menjadi tidak terlalu mengganggu lagi. Banyak fakultas seni sekarang tidak lagi sedikitpun merasa ragu untuk memasukkan jurusan fotografi dalam seni murni (*fine art*), meskipun bila kita menelusuri katalog-katalog perguruan tinggi masih banyak yang mengkategorikannya sebagai desain. Posisi ini penting sebagai prasyarat pertama sebelum kita dapat melihat

¹⁴⁶ Gordon Graham, *Philosophy of the Arts, An Introduction to Aesthetics* (London: Routledge, 1997), 157-158.

¹⁴⁷ Warburton, *op. cit.*, 614.

aspek estetik –khususnya pengalaman estetik –dari fotografi: kita harus –seturut Carroll – berbicara tentang fotografi sebagai Seni.

Namun mungkin ada baiknya untuk melihat keberatan yang diajukan oleh mereka yang masih “ngotot” dengan status kebukan-Seni-an fotografi. Serangan paling keras datang dari Scruton, yang judul cukilan artikelnya sangat provokatif: “Why Photography Is Not Art”: ia mengatakan bahwa fotografi tidak sanggup untuk menampilkan apapun yang tidak nyata (*unreal*), dan karena itu fotografi bukanlah representasi –dan dengan demikian fotografi bukanlah Seni.¹⁴⁸ Kami “memajang” artikel Scruton sebagai pembuka karena dengan jelas di sini kita dapat melihat sebuah teori estetika sedang bekerja untuk argumen Scruton: representasi, yang jelas merupakan argumen keindahan mimetik. Dalam bab “Photography and Representation” Scruton menunjukkan –sebagaimana ilustrasi *aulos* yang kami kemukakan di Bab 5 –bahwa jalur mimesis mengukuhkan keberadaan lukisan sebagai representasi –dan sebagai Seni; sementara fotografi justru kehilangan privilese semacam itu sebagai akibat dari karakter relasi kausal dalam proses kerjanya.¹⁴⁹

Masalah dari argumen Scruton adalah –kalau boleh kita katakan –“tidak ada masalah”; mengapa demikian? Scruton memang masuk dengan perspektif keindahan mimetik dan menjangkarkan amunisinya pada posisi ini; namun itu tidak berarti Scruton menanggalkan seluruh kemungkinan estetik dari fotografi –tambah lagi, argumen Scruton boleh dikatakan tidak menyentuh teori pengalaman estetik. Walaupun demikian, dengan serangannya Scruton secara tidak sengaja justru ikut mengangkat karakter khas fotografi yang boleh dikatakan sulit ditemui di ragam berkesenian yang lain: fotografi memiliki hubungan kausal yang erat dengan keberadaan mediumnya mekaniknya. Walter Benjamin dalam “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” mencoba menjelaskan dengan lebih spesifik tentang apa yang terjadi dalam proses mekanisasi ini. Bagi Benjamin – yang masih mendasarkan pijakannya terutama ke keindahan mimetik –fotografi menarik proses reproduksi yang sudah selalu ada (*always been reproducible*) dalam wilayah seni ke titik esktrim: memangkas unsur “aura karya seni” –“*the aura of the work of art*”.¹⁵⁰ Atas

¹⁴⁸ Roger Scruton, “Why Photography Is Not Art”, *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. David Goldblatt dan Lee B. Brown (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997), 92-93.

¹⁴⁹ Scruton, *op. cit.*, 122 dan 129.

¹⁵⁰ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. David Goldblatt dan Lee B. Brown (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997), 85-89.

dasar ini pula masa-masa awal lahirnya fotografi menjadi ganjil, asing, dan ditolak di ranah seni sendiri.

André Bazin dalam tulisannya “The Ontology of the Photographic Image” di jurnal *Film Quarterly* (1960) mengatakan bahwa lukisan sudah selalu diganteli dua ambisi utama: yang estetik –ekspresi dari realitas spiritual –dan yang psikologis –menduplikasi dunia luar.¹⁵¹ Beban ambisius yang kedua boleh dikatakan diambil alih sepenuhnya oleh fotografi. Pierre Taminiaux mengangkat ilustrasi menarik yang diberikan pemikir dan sekaligus penyair Perancis Paul Valéry bahwa fotografi juga mengambil alih beban para sastrawan dari kewajiban deskriptif.¹⁵² Kendall Walton dalam esai seminalnya “Transparent Pictures” mengatakan bahwa kekuatan fotografi ada di otoritas ontologisnya: semua yang ada di fotografi pada dasarnya nyata (*exist*).¹⁵³ Sontag dalam *On Photography* menegaskan bahwa fotografi adalah kehadiran semu (*pseudo-presence*) dan kenang-kenangan dari yang tidak ada (*a token of absence*).¹⁵⁴ Dengan karakter fotografi yang –meminjam terminologi Walton –transparan, fotografi seakan kelimpahan pengambilalihan beban berkesenian realistik-mimetik; **seni** –dalam perspektif keindahan mimetik –**justru diemansipasi oleh fotografi** dalam arti fotografi melepaskan beban tuntutan realisme yang selama ini menjadi “musuh dalam selimut” bagi para seniman. Seni juga dibukakan kemungkinan sampai ke titik yang boleh dikatakan ekstrim: para seniman tidak dipusingkan lagi dengan aspek temporalitas karya mereka –mereka sekarang bisa dengan lega menjawab “toh ada fotografi”. Seniman eksentrik seperti Christo, misalnya, bagi Sontag dibukakan peluangnya oleh fotografi¹⁵⁵ sehingga ia tidak perlu membungkus gedung parlemen Jerman berulang-kali. Lebih dari itu, kita dapat mengatakan bahwa justru **keindahan mimetik** Platonik **dibanalisis oleh fotografi** –keindahan absolut “seakan” tidak lagi hanya milik para dewa di “atas sana”.

Gerak-geliat ini membawa kita ke posisi kedua dari fotografi: **penajaman sensitivitas melihat** (*seeing*). Bila Hume menegaskan bahwa indera manusia adalah sumber otoritas epistemik, maka fotografi telah menunjukkan kemampuan untuk menariknya sedemikian hingga –sebagaimana yang telah dikemukakan di paragraf sebelumnya –menjadi sangat

¹⁵¹ André Bazin dan Hugh Gray, “The Ontology of the Photographic Image”, *Film Quarterly*, Vol. 13, Nr. 4, 1960, 6.

¹⁵² Pierre Taminiaux, *The Paradox of Photography* (New York: Rodopi, 2008), 148.

¹⁵³ Kendall L. Walton, “Transparent Pictures”, *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. David Goldblatt dan Lee B. Brown (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997), 96.

¹⁵⁴ Susan Sontag, *op.cit.*, 12.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 147-148.

menyentak. Kita dapat juga melihat bahwa justru dalam fotografi *mimesthai* bisa dibawa ke tataran yang lebih ekstrim, dan argumen-argumen yang menegasi karakter representasi malah mengukuhkan otoritas mata sebagai sumber pengetahuan. Ini berarti bahwa argumen-argumen Scruton, misalnya, sekalipun dari sisi keindahan memetik menjatuhkan, tetapi dari sisi cita rasa malah mengusung: karakter kausalitas fotografi mengukuhkan karakter epistemiknya.

Namun demikian, alih-alih sergapan realisme fotografi, Warburton mengingatkan bahwa sebenarnya ada banyak unsur *melihat* yang kita temui dalam aktivitas melihat sehari-hari yang tidak lagi ditemui saat kita melihat sebuah foto. Pertama, misalnya, simultanitas virtualnya [keber-*sama-an-nya*] –yaitu saat apa yang sedang dilihat dirasakan sebagai apa yang sedang dialami: saat kita melihat foto seorang penari yang sedang asyik dalam tariannya, kita tidak mengharapkan sedang mengalami sebuah tarian. Kedua, sensitivitas terhadap perubahannya [dinamika *gradasi* gerak-nya] –yaitu saat gradasi pergerakan obyek terlihat secara gradual: kita harus selalu memilih momen dalam fotografi karena tidak mungkin kita melihat keseluruhan gerak. Ketiga, kongruitas temporalnya [keber-*langsung-an-nya*] –saat sebuah momen dialami pada saat yang bersamaan: kembali ke contoh foto penari, kita tidak mengharapkan sang penari ada di hadapan kita pada saat yang bersamaan. Keempat, pengetahuan pengamat atas urutan kausalnya [ke-*sebab-akibat-an-nya*] –saat urutan sebuah kejadian jelas terlacak: ingatan kita membuat sebuah kejadian menjadi runtu dan logis, sebaliknya, fotografi malah menafikan keruntuhan semacam itu.¹⁵⁶ Walton juga mengingatkan bahwa bila mata kita bisa berbohong, maka sebuah foto juga bisa menampilkan kesemuan yang sama.¹⁵⁷

Sebagai serangan tambahan atas “karakter sesat” otoritas fotografi, Scruton bahkan menandakan bahwa pada dasarnya foto sudah inheren pornografis.¹⁵⁸ Maksudnya, setiap foto dengan gegabahnya akan mencegah sang pengamat untuk melihat kesatuan dalam perbedaan –*e pluribus unum* –yang menjadi pakem sentral dalam “seni yang sudah mapan”.¹⁵⁹ Saat kita melihat lukisan diri Paus Julius II dari Michaelangelo, pengamat sebenarnya dicegah untuk bisa melihat wajah sang paus yang sesungguhnya–dan seperti

¹⁵⁶ Warburton, *op. cit.*, 620.

¹⁵⁷ Walton, *op. cit.*, 1997, 102.

¹⁵⁸ Scruton, *op. cit.*, 1998, 147.

¹⁵⁹ Lihat Lawrence Howe, “An Unholy Trinity”, *Porn, Philosophy for Everyone, How to Think with Kink*, ed. Dave Monroe (Oxford: Wiley-Blackwell: 2010), 167-171.

dihadapkan pada satu teka-teki, pengamat akan mencoba untuk menyatukan seluruh elemen dalam lukisan tersebut untuk menjawabnya. Sebaliknya, fotografi membuat kita melihat langsung ke wajah seseorang dan mengabaikan komposisi yang lain: itulah yang terjadi dalam pornografi saat elemen yang paling “dibutuhkan” ada pada satu titik tertentu dan mencegah kita –karena memang tidak perlu –untuk melihat keseluruhan komposisi. Kita bisa menariknya lebih jauh ke dunia iklan: sebuah iklan tidak berarti tanpa ada merek yang ditampilkan, karena bila demikian foto tersebut bukan iklan, melainkan teka-teki. Ilustrasi lain, fotografi tidak ubahnya bagai kertas ujian yang sudah dijawab atau novel yang sudah dibongkar semua plotnya di halaman pertama: tidak ada lagi misteri, tidak ada lagi imajinasi –tidak ada lagi *signature* dari sebuah karya Seni. Ini berarti bahwa menurut Scruton fotografi bukanlah otoritas yang otoritatif dalam hal cita rasa karena pengamat seakan dipaksa “bermain curang” –fotografi adalah seni “kecurangan”, seperti kekuasaan curang yang dimiliki oleh seorang pengintip (*voyeur*). Senada dengan Scruton, Goldman mengatakan bahwa memang sebuah foto menampilkan sebuah obyek, dan tidak merepresentasikannya; namun lebih dari itu, realitas fotografi adalah realitas aksidental¹⁶⁰, yang sama aksidentalnya dengan kami mengutip satu atau dua kata dari satu kalimat –atau bahkan satu paragraf – tanpa kesatuan makna sama sekali. Realitas fotografi yang membanjiri mata manusia adalah realitas ilusoris, bagi Goldman.

Terhadap argumen Warburton dan Walton, kami dapat mengatakan bahwa catatan keduanya adalah konsekuensi logis dari keunikan medium fotografi. Terhadap Walton, kecurigaan terhadap indera juga harus diterapkan pada keempat indera yang lain. Terhadap Warburton, setiap kata yang tertulis memberikan pengalaman yang berbeda dengan saat kata tersebut diucapkan langsung pada saya, misalnya, atau setiap upaya *acapella* untuk meniru alat musik menjauhkan saya dari pengalaman menikmati alat musik tersebut secara langsung. Catatan Warburton tersebut malah menjawab keberatan Scruton: apa yang saya lihat dalam sebuah foto membuat saya harus menjawab teka-teki apa itu melihat. Dalam kerangka panca indera sebagai otoritas dalam Seni, fotografi bukan hanya menyentak mata kita, **fotografi justru memperkaya mata kita dan sekaligus meredefinisikan arti melihat yang selama ini kita terima begitu saja**. Meminjam neologisme Carroll tentang “seni” menjadi “Seni”, fotografi membuat “mata” manusia sebagai penentu cita rasa menjadi “Mata”.

¹⁶⁰ Alan H. Goldman, “Representation in Art”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press: 2003), 207.

Titik lemah lemah lain dari argumen Scruton dan Goldman terletak pada inkonsistensi diskriminasinya. Argumen keduanya bisa ditarik ke arah berikut ini: realitas foto bukanlah realitas, melainkan *pseudo*-realitas. Bertolak dari posisi ini terutama Scruton seakan melupakan dua hal: pertama, bahwa dalam kerangka fungsional ada “dimana-mana” –tidak harus dalam fotografi. Beberapa contoh yang kami kemukakan sebelumnya untuk mendukung tuduhan “kecurangan” fotografi justru terjadi di medium lain: lagu pengantar iklan adalah “musik”, poster bioskop di era pra-cetak digital adalah “lukisan”, dan kata-kata yang mengisi iklan adalah “syair”. Matinya misteri dan teka-teki bukanlah karakter eksklusif dari fotografi –*semua medium bisa “membunuh” imajinasi* –bila itu “mata uang” yang dipergunakan Scruton. Ted Cohen menyindir argumen mereka yang menyalahkan kecanggihan instrumen dalam fotografi: kamera; karakter otomatis instrumen musik juga tidak kalah otomatisnya.¹⁶¹ Seturut Cohen kita bahkan bisa mempertanyakan lebih lanjut: bagaimana dengan sebuah *keyboard* yang dengan canggihnya bisa menirukan sebuah paduan suara atau satu orkestra lengkap –bukankah itu berbuat “curang” dan membunuh imajinasi kita? Kitaro, seorang pemusik Jepang yang menetap di Amerika Serikat, mensintesis bebunyian alat musik tradisional Jepang, shakuhachi, dengan *keyboard* dan komposisinya menurut hemat kami ada di wilayah Seni: saya masuk ke dalam –seturut Scruton –sebuah teka-teki besar musikalitas Jepang; dan secara personal –bertentangan dengan Scruton –telinga saya *tidak* merasa dicurangi.

Kedua, Scruton seakan lupa bahwa lukisan dan patung pernah berada di “kursi terdakwa” yang sama. Kita bisa membuka buku sejarah seni dan mendapati bahwa saat patung-patung Renesans diantarkan ke pemesannya, petinggi gereja Katolik memerintahkan seniman lain untuk menutupi bagian “alat kelamin” dari patung-patung “telanjang” tersebut dengan ukiran “daun salam”. Scruton seakan lupa alasan mereka melakukannya: bahwa pada masa itu patung-patung itu dianggap terlalu nyata –kausal dan transparan seperti fotografi, dan “tidak” memberi ruang pada teka-teki dan misteri. Ini membuka sebuah kemungkinan bahwa pada dasarnya selalu ada periode transisi bagi medium seni apapun sebelum orang merasa nyaman dengannya.

Melihat ke-“ngotot”-an mereka yang masih nyinyir dengan medium, kami tergelitik untuk mempertanyakan motivasi estetikus seperti Scruton, misalnya, dari persepektif

¹⁶¹ Ted Cohen, “What’s Special About Photography?”, *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. Goldblatt, David and Brown, Lee B. (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997), 107.

medan seni: apakah mereka mendapat desakan serius dari kurator, kolektor, atau balai lelang untuk membuat sebuah “buku panduan” dalam menentukan harga sebuah karya seni berdasarkan hirarki mediumnya? Tentu saja ini hanya sekedar andai-andai, namun pada titik tertentu menurut hemat kami sah-sah saja bila kita mempertanyakannya –apalagi saat sekarang medium dalam membuat sebuah obyek estetik tidak ada batasnya. Menariknya, distingsi seni versus kerajinan yang diajukan Collingwood juga masih dapat diterapkan dalam fotografi tanpa ada masalah sedikitpun. Bertolak dari argumen yang telah kami uraikan sampai di Bab 6 ini, kami berpendapat bahwa sudah saatnya kita lebih fokus pada estetika fotografi secara lebih menyeluruh daripada status seni atau **Seni** dari fotografi – yang hanya merupakan satu dari sekian bidang kajian dalam estetika. Lalu bila demikian, Bagaimana melihat karakter estetik yang lebih luas lagi dari fotografi?

Kita bisa mulai dengan melihat keindahan mimetik dalam fotografi: **yang estetik adalah yang bisa seakurat mungkin menghadirkan representasi** –sebuah konsep yang sangat problematis. Maju selangkah dari representasi tradisional, Patrick Maynard “mendaur ulang” gagasan Walton tentang “permainan *make-believe*”: representasi sebagai picu –*prompt* –yang akan menjadi jembatan penghubung kita dengan –meminjam istilah Walton –ide-ide nun jauh di sana (*farfetched ideas*) dan wilayah yang asing bagi kita (*unfamiliar territory*).¹⁶² Ini artinya **semakin hebat daya artikulasi sebuah *prompt* untuk mengartikulasikan yang “asing” semakin estetik karya tersebut**, dan bagi Maynard, poin eksklusif Walton ini pun berlaku pula untuk fotografi.¹⁶³ Ini juga berarti bahwa semakin “akrab” sebuah realitas imajinatif, semakin tinggi kadar keindahan mimetiknya; *mimesthai* Waltonian, dengan kata lain, adalah upaya *pemetaan wilayah imajinasi*.

Dan lantas bagaimana dengan keestetikan sebuah foto dari perspektif cita rasa? Kita bisa mengatakan bahwa foto yang estetik adalah foto yang **memaksimalkan karakter visualnya** –semakin memanjakan atau bahkan mengejutkan mata atau bahkan **Mata** kita – sebagaimana lidah indera pengecap kita mengharapkan kejutan menyenangkan saat menyantap hidangan dari seorang koki ternama. Foto yang memiliki kekuatan estetik kita harapkan bahkan bisa mengejutkan **Mata** para kritikus yang –seturut perspektif cita rasa – kita letakkan di puncak hirarki. Maynard lebih memilih menggunakan istilah membayangkan

¹⁶² Kendall L. Walton, *Mimesis as Make Believe, on the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 22.

¹⁶³ Patrick Maynard, *op. cit.*, 99.

melihat (*imagine seeing*) dan sekaligus membedakannya dengan melihat (*seeing*); dan ini berarti Maynard sekaligus merangkum catatan Warburton karena apa yang dikemukakan Warburton adalah *melihat dengan mata versus membayangkan melihat dengan Mata*; dan kemampuan **Mata** untuk membayangkan melihat datang dari amplifikasi akses perseptual (*perceptual access*) dan kemampuannya mengekstrak dan menafsirkan informasi – *extraction and interpretation of their information content*.¹⁶⁴

Pertanyaan berikutnya adalah bagaimana sebuah foto yang estetik dari perspektif medan seni? Jawabannya sederhananya mungkin: terletak pada “kompromi” kritikus-kolektor-kurator-balai lelang-dan pihak-pihak lain yang mengkonstruksi medan seni. Seorang fotografer perlu **pengakuan dari komponen-komponen kunci medan seni** agar cap estetik melekat di kertas atau kanvas fotonya; semakin banyak komponen yang terlibat semakin aman dan kokoh status estetik karya-karyanya –entah apapun nilai intrinsiknya. Di halaman *web* lelang *online* seperti *Saatchiart* kita masih menemukan harga foto senilai 300 dolar¹⁶⁵, namun di balai lelang *Christie’s* kita harus bersiap-siap mengeluarkan 20 kali lebih mahal –sekitar 6000 dolar –hanya untuk mendapatkan selebar foto. Namun demikian, definisi sirkular ini sepertinya belum menjelaskan gelagat mutakhir estetika fotografi dalam medan seni. Yang kita butuhkan adalah bagaimana fotografi berhadapan langsung –*vis-à-vis* –dengan medan seni; namun sebelum itu, kami akan menggunakan satu pisau bedah terakhir yang masih tersisa, pengalaman estetik.

Dalam koridor pengalaman estetik, peran jenius seperti Sebastio Salgado, Ansel Adams, dan Cartier-Bressons tidak bisa diabaikan. Karya-karya mereka, dalam perspektif pengalaman estetik, kental dengan kehadiran sang sublim, dan juga dijadikan tolak-ukur pengalaman estetik. Namun demikian itu hanya sebagian dari pengalaman estetik yang diajukan Kant. Sebagian lagi datang dari sikap estetik pengamat, dan pada titik ini kita dapat melihat varian-variannya. Pengalaman estetik tradisional menekankan pada kenikmatan yang didapat oleh pengamat foto –sebagai *qualia*-nya –dan ini yang dijadikan acuan. **Sebuah foto estetik mestinya memberikan kenyamanan pengalaman melihat**; sebaliknya, foto-foto yang tidak memberikan rasa nyaman bukan estetik. Namun sebagaimana yang telah dibahas di Bab 5, foto-foto perang, misalnya –yang jelas-jelas tidak nyaman sebagai *memento mori*, juga memberikan pengalaman estetik. Pengalaman estetik pragmatik

¹⁶⁴ Maynard, *op. cit.*, 218.

¹⁶⁵ <http://www.saatchiart.com/photography/portrait>. Halaman web terakhir diperiksa 14 Juli 2015.

bahkan tidak membutuhkan sebuah foto seukuran setengah dinding di ruang pameran, dalam koridor perspektif ini yang lebih dibutuhkan adalah foto-foto sehari-hari –bahkan *snapshot* sekalipun –yang setelah sekian lama akan mengental dalam *Pengalaman*. Pada titik ini yang disebut **foto estetik sangat mengambang dan foto apapun berpeluang menjadi foto estetik**. Masalahnya, kita sering kali mengatakan “Wow!” cukup dengan melihat *sebuah* foto –pengalaman kita pun *disergap* dan *diseret saat itu juga*.

Dalam koridor pengalaman estetik alegoris, foto yang estetik adalah foto yang sanggup membawa kita ke kemungkinan-kemungkinan lain –sebuah tatanan sosial yang tidak disesaki beban komodifikasi, misalnya –dan sekaligus menjadi kritik sosial konsisten untuk memecah ketidakmampuan masyarakat untuk mengartikulasikan masalah-masalah sosial aktual. Sebuah foto estetik dengan demikian **mampu menegasi “panggung tatanan konservatif” dan hadir dengan protagonis dan antagonisnya sendiri**. Namun sebagaimana yang juga telah dijelaskan di bab sebelumnya, tuntutan karya menjadi terlalu berat dan terlalu spesifik untuk menjadi karya estetik. Perspektif aksiologis sebagai varian tradisional selanjutnya berupaya memangkas semua beban –entah *qualia* entah waktu entah gebrakan kebaruan –dan kembali ke pengalaman itu *per se*. Foto yang estetik adalah **yang sanggup melepaskan pernak-pernik semacam itu dan membuat pengamat hanya mengalami pengalaman untuk pengalaman itu saja**. Foto yang membuat kita jadi pamrih, fungsional, dan instrumental adalah foto yang gagal secara estetik: foto harus mampu menyergap, menyeret, dan sekaligus *menyekap* pengamat. Sayangnya, kita telah melihat di Bab 5 bahwa sebuah karya –foto –sangat sulit untuk dilepaskan karakter instrumentalnya: sekalipun sesederhana melepas lelah, menghias dinding, atau mengingat masa-masa indah. Lantas bagaimana pengalaman estetik Carrollian mengartikulasikan sebuah foto estetik?

Untuk dapat memahami Carroll dalam fotografi kami akan mengangkat gagasan Barbara E. Savedoff tentang daya transformatif sebuah foto. Dalam artikelnya “Transforming Images: Photographs of Representation” dalam *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Savedoff mengatakan bahwa fotografi memiliki kemampuan visi ganda: di satu sisi ia membuat benda tiga dimensi menjadi dua dimensi, namun pada saat yang bersamaan arus sebaliknya terjadi –fotografi me-nyemu-kan yang nyata dan dengan demikian me-nyata-kan yang semu¹⁶⁶: foto “semu” patung *Daud*-nya Bernini jadi “nyata” saat ada di

¹⁶⁶ Barbara E. Savedoff, “Transforming Images: Photographs of Representation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, Nr. 2, 1992, 93-96.

dalam sebuah foto. “Daya magis” ini absen di cara berkesenian yang lain –**ini adalah signature fotografi** –dan dengan karakter khas ini fotografi menarik pengalaman estetik ke level berikutnya: **transformasi perseptual dari representasi**. Pada titik ini Walton, Maynard, dan Savedoff mengerucut pada sebuah bentuk pengalaman baru: **realitas fiktif yang dialami secara nyata**.

Pengalaman estetik Carroll, sebagaimana yang telah kami paparkan di Bab 5, memiliki dua aspek: apresiasi desain dan *aisthisis*. Daya transformatif dan pengalaman membayangkan melihat sebagai sebuah *prompt* adalah karakter desain dan *aisthisis* Carrollian. Inilah apresiasi struktural dan “keterpukauan” Carrollian yang tidak lagi dijangkarkan pada *qualia* dan ketanpapamrihan –dan inilah cara kita mengalami *Lebenswelt* kita. Kita hidup dalam dunia “realitas foto” yang merayakan ke-fiktif-an –tapi kita tidak terluka dengan itu. **Justru kita menikmati tegangan-tegangan “nyata-fiktif” yang tak pernah berhenti sejenak pun**. Dalam mengapresiasi struktur sekarang kita sudah mahfum bahwa ada, misalnya, kerja piranti lunak *Photoshop* di sana, namun **kita membiarkan pikiran kita terombang-ambing oleh teka-teki** (versus Scruton) oleh misteri prosesnya. Membuat foto sekarang **tidak pernah dan tidak lagi sederhana**: ada sekian banyak tandatanya antara pelepas rana yang ditekan hingga foto yang tercetak –entah di atas kertas atau layar digital. Dalam mengapresiasi *aisthisis* kita sekarang menikmati pukauan dari dua arah: *amplifikasi* dan *frekuensi daya transformatif* sebuah foto. Foto sekarang bisa membuai **Mata** kita sedemikian hingga indera kita **gagap** dibuatnya (amplifikasi), dan sekaligus **hadir dimana-mana** pada saat yang bersamaan lewat keleluasaan dan kelenturan mediumnya (frekuensi). Ini berarti bahwa **foto yang estetik dalam perspektif Carrollian adalah yang sanggup menghadirkan daya transformasi paradoksal lewat teka-teki proses dan pukauan aisthisis semacam itu**. Yang kita butuhkan adalah sebuah *Pegasus* yang hadir di **Mata** kita dengan begitu nyatanya –kita tidak peduli lagi entah kita bisa membelainya atau tidak –yang bisa diproyeksikan ke tebing bebatuan *Grand Canyon* atau di setiap layar ponsel pintar (*smart phone*) milik setiap orang yang kita temui.

Kekuatan fotografi yang merangkul roh zaman –*Zeitgeist* –dengan intimnya ini **membuatnya leluasa melawan medan seni**; dan ini menubuh pada diri Andy Warhol –sang “nabi fotografi”. William V. Ganis dalam bukunya dan juga disertasi doktoralnya *Andy Warhol’s Serial Photography* dengan apik menyajikan sisi pertarungan Warhol dengan medan seni: Warhol tidak ditaklukkan oleh medan seni –ia malah balik menaklukkannya.

Kita telah melihat bahwa Warhol “membungkam” Collingwood lewat pameran Brillo Box-nya. Saat Bourdieu mengatakan bahwa fotografi hanya “middle-brow art” karena tidak melibatkan atau menghadirkan “great men of the world” –Warhol malah memotret para pesohor dunia *off-guard* –mereka tidak sempat mengenakan *persona* apapun: tidak ada yang spesial dengan foto mereka –tidak di pencahayaan, tidak di sofistikasi teknis apapun.¹⁶⁷ Saat kenyataan hidup di-singkat atas nama efisiensi dan efektivitas, Warhol me-nyingkap kesia-siaan itu ke titik ekstrim: sebuah rangkaian seri foto yang “total sia-sia”¹⁶⁸ –*redundant* –yang disatukan secara harfiah dengan jahitan yang kelas “rakyat biasa” yang biasa kita temui di karung beras atau pakaian bekas. Saat medan seni mendikte seniman dan “seni tinggi” berlagak “sok non-fungsional”, Warhol menjadikan medan seni pijakan dan mendapatkan banyak uang –menjadi sangat fungsional –dengan karyanya. Warhol adalah “business artist”.¹⁶⁹

Warhol memang kontroversial, namun sepak-terjangnya bukan tanpa pesan. Warhol bertarung melawan kebekuan sistem dengan senjata andalannya: fotografi. Dan kita dapat mengatakan, ***tanpa kekuatan paradoksal fotografi mungkin Warhol akan hilang “ditelan” sejarah seperti para martir lainnya***. Namun dari Warhol kita bisa melihat apa yang estetik dari fotografi: kemampuan fotografi untuk berkelindan –bukan sebagai korban atau menjadikan orang lain korban –di antara “pengapnya” medan seni. ***Foto yang estetik dalam medan seni dengan demikian adalah yang makin lincah berkelindan, dan jeli serta strategis dalam melihat medan seni.***

Sekarang kita bisa merumuskan apa itu estetika fotografi. Jelas, berbicara tentang estetika fotografi **bukanlah** tenggelam dalam debat tanpa akhir tentang ontologi status seni dari fotografi: itu bahkan hanya satu dari sembilan bidang kajian fotografi yang diberikan Levinson. Berbicara tentang estetika fotografi mau tidak mau akan membawa kita pada foto yang estetik, yang dapat dilihat dari empat perspektif. Yang estetik memang dapat berupa yang paling representatif, tapi bisa juga yang paling artikulatif dalam memainkan petualangan eksploratif hidup kita. Yang estetik bisa berupa emansipasi mata jadi **Mata**, namun tidak cukup sampai di sana: kita tahu bahwa kita bisa naik selangkah dalam melihat: kita membayangkan melihat. Yang estetik bisa berupa sebuah upaya aktif menanggapi –

¹⁶⁷ William V. Ganis, *Andy Warhol's Serial Photography* (Cambridge: Cambridge University Press: 2004), 76-77.

¹⁶⁸ Ganis, *op.cit.*, 93-94.

¹⁶⁹ Ganis, *op.cit.*, 122-123.

merespons –medan seni; namun kami agak kuatir dengan risiko nihilismenya. Yang selanjutnya kami tawarkan sebagai yang estetik adalah yang membuat kita **mengalami** sebuah pengalaman yang **menyergap kita** dengan **tanda tanya** tentang seberapa nyata yang kita alami ini –dengan **keterpukauan**.

BAB VI

KESIMPULAN DAN SARAN

Fotografi telah menjadi bagian dalam kehidupan kita sehari-hari. Penerapan fotografi dalam media cetak maupun elektronik mewarnai seluruh bidang kehidupan manusia, sebagaimana dapat diamati dalam berbagai album foto keluarga, foto-foto untuk keperluan bukti ilmiah (misalnya di dunia kedokteran atau fisika), foto jurnalistik, iklan, pengarsipan, maupun foto seni. Fotografi secara kompleks menyatu dalam kultur, bekerja melalui bahasa lisan maupun tulisan, lewat sistem-sistem tanda dalam aliran komunikasi dan informasi antar manusia. Cara kerja fotografis tidak terpisahkan dalam kehidupan manusia dan ikut berperan menentukan perilaku dalam bisnis, pendidikan, kehidupan beragama, keluarga, melalui jaringan internet, iklan, sistem pengawasan, dan sebagainya.

Sejak awal kemunculannya, sejarah fotografi tidak terlepas dari perkembangan teknologi, khususnya di bidang optik, kimiawi, dan elektronik. Di era pra-fotografi, *camera obscura* dan *camera lucida* telah dipakai untuk mempermudah pelukis membuat gambar. Perkembangan teknologi kamera (mekanis-optis) dan kimiawi membuat proses perekaman peristiwa ke dalam suatu gambar di atas permukaan semakin bersifat realistik, “otomatis”, permanen, bahkan dapat diduplikasi. Digitalisasi mempermudah proses perekaman, sehingga peristiwa diubah menjadi jejak virtual berupa kode-kode biner yang diterjemahkan ke dalam komputer untuk menghasilkan gambar. Karena berupa data elektronik, gambar yang dihasilkan semakin mudah untuk diduplikasi, diubah, dihapus, maupun dikirim ke tempat lain. Selain itu, digitalisasi memberi wajah baru bagi fotografi, sehingga mengubah makna kamera, fotografer, proses fotografis (kamar gelap), foto, maupun momen fotografi itu sendiri.

Sejalan dengan perkembangan teknologi fotografi, berbagai pemikiran filosofis tentang fotografi juga berkembang. Berbagai pemikiran kritis tentang fotografi bermunculan, seiring dengan perkembangan zaman. Dalam hal ini, paradigma teoritis tentang fotografi mengalami pergeseran ke arah peran kultural fotografi, sebagaimana disampaikan Bate. Di awal kemunculannya, Bate menegaskan bahwa fotografi dipahami dengan cara pikir estetika Victorian, yakni sebagai mekanisme untuk menyalin dunia seakurat mungkin tanpa campur tangan manusia. Fotografi kurang dihargai statusnya

sebagai seni karena karakter otomatisnya, yakni fotografi kurang melibatkan peran manusia. Untuk mendapatkan status itu, fotografi harus menggunakan cara-cara seperti halnya lukisan (atau diperlakukan seperti lukisan), sehingga fokus pembahasan tentang fotografi lebih terletak pada elemen-elemen visual yang membentuk gambar, atau dalam istilah Bull: “*nature*”. Era reproduksi massal yang ditandai dengan berakhirnya Perang Dunia I membuat seni semakin independen. Foto digunakan sebagai alat perubahan sosial kultural. Fotografi tidak hanya ditinjau secara kritis dari unsur “dalam” nya, melainkan juga makna kulturalnya bagi manusia. Di era perkembangan media komunikasi massal yakni pada tahun 1960-1970an, teori-teori tentang fotografi difokuskan pada soal peran fotografi sebagai medium kultural. Pembahasan tentang fotografi lebih memperhatikan soal peran sosial, politis, ataupun ideologis fotografi dalam kultur, seperti dikatakan Bull bahwa pokok persoalan fotografi kini tidak lagi *nature*, melainkan *culture*.

Pada tataran ini, fotografi bukan hanya menjadi ekspresi kultural, melainkan juga alat untuk memproduksi makna-makna kultural. Foto tidak hanya dilihat sebagai foto *per se*, melainkan juga maknanya dalam kehidupan kultural manusia. Fotografi tidak hanya menjadi alat untuk mendeskripsikan peradaban, tetapi memberi bentuk bagi peradaban: menciptakan perilaku-perilaku baru, mengubah cara manusia berelasi, membentuk cara berpikir, membongkar dan membarui keyakinan-keyakinan, menata ulang sistem dan tata nilai, dan sebagainya. Dari sini, fotografi dikaji dari wilayah pemaknaan fotografi dalam pengalaman kehidupan sehari-hari. Contoh aplikasi fotografi dalam kehidupan sehari-hari: fotografi jurnalistik, foto *snapshot*, foto selebriti, persuasi komersial, foto seni, dsb. Fotografi mengkonstruksi peradaban.

Dalam perubahan situasi seperti itu, pertanyaan mendasar dapat diajukan di sini: bagaimana estetika fotografi dipahami? Estetika fotografi adalah wilayah kajian yang baru dalam pembahasan estetika yang problematis. Dalam hal ini, persoalan estetika fotografi berkaitan dengan status fotografi yang dipandang inferior dalam seni. Estetika fotografi akan dikaji dari perspektif beberapa mazhab besar estetika, seperti: keindahan-imitasi-inspirasi, cita rasa, pengalaman estetika, dan dunia seni. Fokus tema estetika dalam perkembangan sejarah – sebagaimana digunakan sebagai perspektif kajian estetika fotografi kami - memang mengalami berbagai pergeseran, meliputi soal: keindahan, cita rasa, pengalaman estetika, dan medan seni.

Keindahan menjadi perkara sentral dalam estetika selama dua puluh abad sejak era Plato, sementara soal cita rasa dan pengalaman estetik muncul setelahnya dan hingga saat ini baru berumur tiga setengah abad. Bagi Plato, estetika dipahami dalam kerangka keindahan mimetik. Seni menurut Plato merupakan upaya meniru yang tidak sempurna (*kalon*) untuk mencapai keindahan yang sesungguhnya (*agathon*).

Pergeseran fokus estetika dari soal keindahan dan mimesis ke soal **cita rasa** muncul pada periode Pra-Hume (1711-1735). Beberapa filsuf yang berperan misalnya, Hutcheson dengan sekularisasi estetikanya, dilanjutkan dengan Du Bos yang memberi fondasi pengalaman estetik sebagai gejala gairah emosional untuk mengatasi kebosanan (*ennui*), maupun Addison dengan mengaitkan imajinasi dan *disinterestedness*, dan Baumgarten yang mengaitkan estetika dengan kemampuan kognitif melalui pencerapan inderawi. Sentral pembahasan estetika mengalami pergeseran dari soal keindahan ke cita rasa, dan akhirnya pengalaman estetik. Fokus estetika bergeser ke arah gagasan tentang cita rasa dari Hume, yang kemudian setelah dipengaruhi dialektika Hegel muncul konsep pengalaman estetik.

Pembahasan tentang estetika dari sisi **pengalaman estetik** tidak dapat dilepaskan dari tokoh Immanuel Kant. Kant berjasa mematangkan konsep sintesis pengalaman estetik, walaupun ia sendiri tidak menggunakan istilah pengalaman estetik melainkan penilaian estetik. Di sini, konsep yang penting adalah ketanpapamrihan atau *disinterestedness*, sebagaimana dimunculkan Cooper, dimatangkan Kant, dan diberi warna psikologi oleh Edward Bullough. Plato menyatakan bahwa nilai gunanya memberi status inferior kepada seni. Maka, ketanpapamrihan sebagai sikap estetik yang bebas dari kekangan fungsional dipandang dapat menaikkan status seni. Meskipun konsep ketanpapamrihan masih diperdebatkan, Kant berjasa dengan menunjukkan kemurnian sikap mental melalui peran para maestro seni, yakni mereka yang berhasil mengartikulasikan kesubliman dalam karya-karya mereka.

Perdebatan besar estetika abad keduapuluh terjadi antara kubu Kant-Schoepenhauer-Bell-Beardsley yang mewakili pengalaman estetik yang paling radikal (seni untuk seni) melawan Hegel-Goodman-Danto-Dickie yang mewakili seni dalam medan seni.

Di wilayah **medan seni**, beberapa tokohnya misalnya Danto, menegaskan bahwa medan seni memiliki otoritas dalam menentukan mana yang disebut karya seni dan mana yang bukan karya seni melainkan sekadar kerajinan. Bagi Danto, medan seni selalu berada di

belakang layar dan mengatur bernilai-tidak dan seni-bukannya sebuah karya. Institusionalisme seni seperti ini dikembangkan oleh Danto dan Dickie.

Sementara itu, di kubu pengalaman estetik, muncullah Noël Carroll, yang mempertahankan posisi pengalaman estetik dengan pendekatan isi (*content based approach*). Bagi Carroll, pembahasan pengalaman estetik dengan pendekatan tradisional, pragmatik, alegoris, dan aksiologis belum memadai. Carroll membuat sintesis dan menyatakan bahwa penilaian estetik bukanlah dilakukan dengan membuat kategori dikotomis seni dan bukan seni. Pengalaman estetik bagi Carroll adalah pengalaman yang deflasionaris (*deflationary*). Bagi Carroll, melainkan pengalaman estetik deflasionaris yang berdasar pada dua hal: desain karya (pengalaman menimbang-nimbang secara menyeluruh apa yang disajikan) untuk menemukan dan menyingkapkan struktur itu dan kualitas ekspresif dan estetikanya, serta menangkap aspek *aisthisis*-nya yakni bagaimana karya tampil pada pengamat. Di sini, estetika tidak mempersoalkan apa itu seni (tetapi bukan berarti definisi seni tidak penting), tetapi estetika berurusan dengan Seni yang dapat terdefinisi dengan sendirinya. Pengalaman estetik, bagi Carroll, hanya bisa didefinisikan di wilayah Seni dan bukan di ranah seni. Bagi Carroll, pengalaman estetik dari perspektif ini mengidentifikasi [dan mengapresiasi] isi pengalaman estetik berdasarkan dari dua titik tumpu: desain karya tersebut (*the design of the artworks*) dan kualitas ekspresif dan estetikanya (*aesthetic and expressive qualities*).

Dalam konteks estetika fotografi, foto yang estetik dapat ditinjau dari berbagai perspektif, seperti: cita rasa, medan seni, pengalaman estetik (tradisional, pragmatis, alegoris, dan aksiologis).

Dari perspektif **cita rasa**, foto yang estetik adalah adalah foto yang memaksimalkan karakter visualnya –semakin memanjakan atau bahkan mengejutkan mata atau bahkan Mata kita.

Dari perspektif **medan seni**, foto yang estetik terletak pada “kompromi” kritikus-kolektor-kurator-balai lelang-dan pihak-pihak lain yang mengkonstruksi medan seni. Apa yang estetik ditentukan dari pengakuan komponen-komponen kunci yang mengkonstruksi medan seni. Foto yang estetik dalam medan seni dengan demikian adalah yang makin lincah berkelindan, dan jeli serta strategis dalam melihat medan seni, sebagaimana ditemukan dalam foto-foto Warhol yang begitu mengguncangkan Collingwood.

Dari perspektif **pengalaman estetik**, tolok ukur foto yang estetik ada dua, yakni: (1) foto yang estetik dari perspektif Kant, yakni foto yang melibatkan peran jenius yang menghadirkan sang sublim, seperti Sebastio Salgado, Ansel Adams, dan Cartier-Bressons, dan (2) foto yang estetik dari sikap pengamat, dengan berbagai variannya, yakni:

- a. Pengalaman estetik tradisional, foto yang estetik adalah yang menekankan pada kenikmatan yang didapat pengamat foto, yang memberikan kenyamanan pengalaman melihat bagi pengamat.
- b. Pengalaman estetik pragmatis, foto yang estetik adalah foto-foto sehari-hari –bahkan *snapshot* sekalipun –yang setelah sekian lama akan mengental dalam *Pengalaman*, sehingga foto apapun dapat menjadi foto estetik.
- c. Pengalaman estetik alegoris, foto yang estetik adalah foto yang sanggup membawa kita ke kemungkinan-kemungkinan lain, yakni tatanan sosial yang tidak disesaki beban komodifikasi, sekaligus adalah foto yang dapat memecah ketidakmampuan masyarakat dalam menyelesaikan persoalan sosial.
- d. Pengalaman estetik aksiologis, foto yang estetik adalah yang sanggup tanpa pamrih, keluar dari segala macam *qualia*, dan membuat pengamat hanya mengalami pengalaman untuk pengalaman itu saja, menyergap dan menyekap sang pengamat.

Di antara sekian banyak perspektif tentang foto yang estetik ini, estetika fotografi ini, perspektif Carrollian merupakan perspektif yang menurut kami paling tepat menggambarkan estetika fotografi. Foto estetik menurut perspektif pengalaman estetik Carrollian dipahami lewat gagasan Savedoff tentang kemampuan transformatif foto, yakni bahwa foto memiliki kemampuan paradoksal: me-nyemu-kan yang nyata dan me-nyata-kan yang semu sekaligus. Tegangan-tegangan dalam perayaan dan pengalaman realitas fiktif secara nyata ini menjadi karakter khas fotografi. Foto yang estetik dalam perspektif Carrollian adalah yang sanggup menghadirkan daya transformasi paradoksal, baik melalui teka-teki proses pembuatannya dan pukauan *aisthisis* nya.

Foto yang estetik adalah yang paling representatif dan artikulatif dalam memainkan petualangan eksploratif hidup kita, yang bisa mengemansipasi mata jadi **Mata**, bahkan lebih jauh lagi membayangkan melihat. Yang estetik bisa berupa suatu upaya aktif menanggapi – merespons –medan seni. Yang estetik adalah yang membuat kita mengalami pengalaman yang menyergap kita dengan keterpukauan.

DAFTAR PUSTAKA

Buku:

- Armstrong, Nancy, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism* (London: Harvard University Press, 1999).
- Bakker, Anton et al., *Metodologi Penelitian Filsafat*, (Yogyakarta: Kanisius, 1990).
- Bamberg, Matthew, *New Image Frontier: Defining the Future of Photography* (Boston: Course Technology, 2012).
- Batchen, Geoffrey, *Each, Wild, Idea: Writing Photography History* (Massachusetts: The MIT Press, 2000).
- Batchen, Geoffrey, "Electricity Made Visible" dalam *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, ed. Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan, (New York: Routledge, 2006).
- Bate, David, *Photography: The Key Concepts*, (Oxford: Oxford International Publisher Ltd., 2009).
- Bate, David, "The Digital Condition of Photography", *The Photographic Image in Digital Culture 2nd ed.*, ed. Martin (Oxon: Routledge, 2013).
- Bazin, André, "The Ontology of the Photographic Image", *What is Cinema vol. 1*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967).
- Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. David Goldblatt dan Lee B. Brown (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997).
- Bull, Stephen, *Photography* (Oxon: Routledge, 2010).
- Carroll, Noël, "Aesthetic Experience, Art and Artists", *Aesthetic Experience*, ed. Richard Shusterman & Adele Tomlin (New York: Routledge, 2008).
- Carroll, Noël, "Aesthetic Experience: A Question of Content", *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran (Oxford: Blackwell Publishing, 2006).
- Carroll, Noël, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- Checefsky, Bruce, "Photography and Desire: Fashion, Glamour, and Pornography", *Focal Encyclopedia of Photography: Digital Imaging, Theory and Applications, History, and Science 4th ed.*, ed. Michael R. Peres, (Oxford: Elsevier Inc., 2007).
- Cohen, Ted, "What's Special About Photography?", *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. Goldblatt, David and Brown, Lee B. (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997).
- Collingwood, R.G., *The Principles of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1958).
- Cosgrove, Denis and Fox, William L., *Photography and Flight* (London: Reaktion Books Ltd, 2010).

- Croce, Benedetto, *The Essence of Aesthetics*, trans. Douglas Ainslie (London: William Heinemann, 1921).
- Dreyfus, Hubert L. & Robinow, Paul, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982).
- Fido, Martin, *Shakespeare* (London: Cathay Books, 1988).
- Goldman, Alan H., "Representation in Art", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press: 2003).
- Graham, Gordon, *Philosophy of the Arts, An Introduction to Aesthetics* (London: Routledge, 1997).
- Guyer, Paul, "The Origins of Modern Aesthetics: 1711-35", *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy (Oxford: Blackwell Publishing, 2004).
- Guyer, Paul, "History of Modern Aesthetics", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Hirsch, Robert, *Light and Lens: Photography in the Digital Age* (Oxford: Elsevier Inc, 2008).
- Howe, Lawrence, "An Unholy Trinity", *Porn, Philosophy for Everyone, How to Think with Kink*, ed. Dave Monroe (Oxford: Wiley-Blackwell: 2010).
- Kant, Immanuel, *The Critique of the Power of Judgment*, trans. Paul Guyer & Eric Matthews (New York: Cambridge University Press, 1978).
- Levinson, Jerrold, "Philosophical Aesthetics: An Overview", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Manovich, Lev, *The Language of New Media* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001), 47. Marien, Mary Warner, *Photography: A Cultural History 4th ed.* (London: Laurence King Publishing, Ltd., 2014).
- Marien, Mary Warner, *Photography: A Cultural History 4th ed.* (London: Laurence King Publishing, Ltd., 2014).
- Maynard, Patrick, *The Engine of Visualization* (London: Cornell University Press, 1997).
- Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Massachusetts: The MIT Press, 1994).
- Sarvas, Risto & Frohlich, David M., *From Snapshots to Social Media-The Changing Picture of Domestic Photography* (London: Springer-Verlag London Limited, 2011).
- Stecker, Robert, "Value in Art", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Stecker, Robert, "Definition of Art", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Sontag, Susan, *Against Interpretation* (London: Vintage, 1994).
- Sontag, Susan, *On Photography*, electronic edition published by New York: Rosetta Books, LLC, 2005 (New York: Farrar, Strauss and Giroux: 1977).
- Scruton, Roger, *The Aesthetic Understanding, Essays in the Philosophy of Art and Culture* (Indiana: St. Augustine's Press, 1998).

- Scruton, Roger, "Why Photography Is Not Art", *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. David Goldblatt dan Lee B. Brown (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997).
- Tagg, John, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and Capture of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).
- Taminiaux, Pierre, *The Paradox of Photography* (New York: Rodopi, 2008).
- Townsend, Dabney, *An Introduction to Aesthetics* (London: Wiley-Blackwell, 1997).
- Townsend, Dabney, *Hume's Aesthetic Theory* (London: Routledge, 2001).
- Walton, Kendall L., "Transparent Pictures", *Aesthetics, a Reader in Philosophy of the Arts*, ed. David Goldblatt dan Lee B. Brown (Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1997).
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make Believe, on the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).
- Warburton, Nigel, "Photography", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Wels, Liz, *Photography: A Critical Introduction 5th ed.* (Oxon: Routledge, 2015).
- Wheeler, Thomas H., *Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age* (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc., Publishers, 2002).
- William V. Ganis, *Andy Warhol's Serial Photography* (Cambridge: Cambridge University Press: 2004).
- Wright, Terence, *The Photography Handbook* (New York: Routledge, 1999).
- Zangwill, Nick, "Beauty", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003).

Jurnal:

- Bazin, André & Gray, Hugh, "The Ontology of the Photographic Image", *Film Quarterly*, Vol. 13, Nr. 4 (1960).
- Carroll, Noël, "Aesthetic Experience Revisited", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, Nr. 2, (April 2002).
- Danto, Arthur C., "The Art World", *The Journal of Philosophy*, Vol. 1, Issue 19, 15 (Oktober 1964).
- Guyer, Paul, "The Cognitive Element in Aesthetic Experience: Reply to Matravers", *British Journal of Aesthetics*, Vol.42, Nr. 2, (April 2002).
- Savedoff, Barbara E., "Transforming Images: Photographs of Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.50, Nr. 2 (1992).

Website:

- Bullough, Edward, "'Physical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle" di <http://www.phil.uu.nl/~rob/texts/BulloughDistance.shtml>

Hume, David, *A Treatise of Human Nature* di <http://www.gutenberg.org/ebooks/4705>
<http://plato.stanford.edu/entries/croce-aesthetics/#IntExp>. Halaman web terakhir diperiksa
14 Juli 2015.

<http://www.saatchiart.com/photography/portrait>. Halaman web terakhir diperiksa 14 Juli
2015.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/01/new-mona-lisa-prado>. Halaman
web terakhir diperiksa 14 Juli 2015.

[http://www.nga.gov/content/ngaweb/research/online-editions/17th-century-dutch-
paintings/essay-issues-attribution-rembrandt.html](http://www.nga.gov/content/ngaweb/research/online-editions/17th-century-dutch-paintings/essay-issues-attribution-rembrandt.html). Halaman web terakhir diperiksa 14 Juli
2015.

Longinus (atau Pseudo-Longinus), *On the Sublime* di
<http://www.gutenberg.org/files/17957/17957-h/17957-h.htm>. Halaman web
terakhir diperiksa 14 Juli 2015.