

MATA BESTARI, BENAK MERAKI: MENUJU BUDAYA POST-VISUAL

Haryo Tejo Bawono

| Ordo Sanctae Crucis
Province “Sang Kristus”
Indonesia

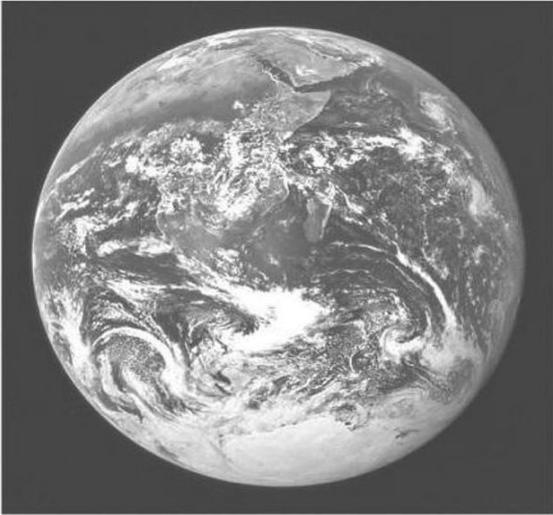
Abstract:

The history of philosophy can be seen from a perspective as a story about the struggle between *vision* and *visuality*. In this space, at least during the Enlightenment period, *seeing* becomes one of the most decisive factors for *knowing*. ‘Seeing’ is no longer understood simply as a biological activity leading to knowing (“seeing is knowing”) but also a category and a catalog of knowledge (“seeing is believing”). Postmodernism shows that what actually happens is often exactly the opposite (“believing is seeing”). By starting with some kind of trust, people claim that they can see. There is a very close relationship and also a wide separation between seeing and knowing, that is, between the eye and the mind. However, in today’s cinematic society or visual and digital culture, the boundaries or bridges between the eye and the mind are becoming increasingly blurred. In this blurring of boundaries, the eye becomes simply a sort of camera machine: whatever is in front of it becomes a ‘prey’ and becomes something that is considered finished, and is threatened of being defined definitively and coldly. This is a challenge for philosophy. This article is an invitation to an awareness of the trend towards the fading boundaries, and simultaneously deals with the dangers of its unawareness. Insofar as one is aware of this tendency, can the *bestari* eyes (the educated eyes) and the *meraki* minds (the beautiful minds) be created.

Keywords:

image-narratification • *vision* • *visuality* • *visual culture* • *digital age* • *cinema*
• *educated eyes* • *beautiful minds*

Sebuah Dunia Sebelum *Selfie*



Figur 1.1 NASA, *Blue Marble*, 1972

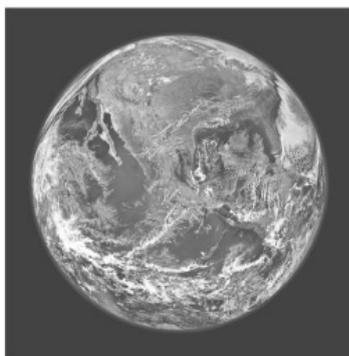
Pada 1972, seorang Astronot Apollo 17 milik NASA, Jack Schmitt untuk pertama kalinya mengambil gambar bumi dari luar bumi, sebuah foto dari perspektif ruang angkasa. Ia dinamai *Blue Marble* (Figur 1.1), karena memang tampak seperti sebuah gundu sempurna yang didominasi warna biru laut. Ada serpihan warna hijau di sana-sini pada pulau-pulau yang tampak, awan putih yang menggelayang menghadirkan keteduhan tersendiri. Bumi ditampilkan dengan sangat rapat pada semua pinggiran bingkainya, yang secara kuat menggambarkan planet bumi sebagai sebuah kesatuan, damai, tanpa kehadiran dan aktivitas manusia. Untuk sejenak, bumi seakan-akan terlihat begitu besar, utuh dan tak-asing. Ketika pertama kali foto ini dipublikasikan, banyak orang percaya bahwa dengan melihat *Blue Marble* hidup mereka berubah. Penyair Archibald MacLeish merekam semua keutuhan itu, di mana Bumi dirasa sebagai sesuatu yang “utuh dan bulat dan indah dan mungil.”¹ Esais Robert Poole menyebutnya sebagai “sebuah manifesto fotografik untuk keadilan global” yang menginspirasi permenungan akan dunia utopis tentang sebuah pemerintahan dunia.² *The Whole Earth Catalog*, sebuah buku pegangan klasik tentang *counterculture*, menjadikan foto ini sebagai sampul edisi-edisi perdana mereka untuk

menegaskan akan kemungkinan bukan hanya sekadar sebuah desa global melainkan juga terlebih-lebih sebuah bahasa global. Singkatnya foto ini adalah sebuah metafora visual yang menunjukkan bagaimana cara manusia memandang dunia pada saat itu: sebuah dunia yang satu, sebuah ruang terunifikasi dengan kesadaran adanya selinapan utopis. Hampir lima puluh tahun kemudian, orang mendapati sebuah dunia yang berbeda sama sekali: tidak satu, dan meskipun saling terkoneksi dengan kabel namun terasa asing, serta panas.

NASA membuat *Blue Marble* versi kedua dan dirilis tahun 2012 (Figur 1.2). Ini merupakan versi “koreksi” dan dianggap lebih akurat ketimbang versi pertamanya, versi “utopis”. Foto baru ini sebenarnya bukanlah sebuah “fotografi” sebagaimana orang mengenal kata ini sehari-hari, melainkan hasil dari sebuah proses komputer-grafis, dengan teknik yang dikenal sebagai “*tiled-rendering*”: sebuah komposisi gabungan dari rangkaian gambar-gambar digital yang dihasilkan atau diambil dari satelit. Sebagaimana versi “utopis”-nya, versi “koreksi” ini merupakan sebuah metafora yang baik tentang bagaimana dunia saat ini divisualisasikan. Dalam versi terdahulu, Benua Afrika – tempat pertama kali *homo sapiens* muncul dan menyebar ke seluruh dunia – berada di tengah foto. Dalam versi yang terbaru ini, Benua Amerika ada di pusatnya. Pesannya cukup jelas: *axis mundi* telah bergeser dan saat ini faktor yang menentukan bukan lagi yang biologis melainkan kecanggihan teknologi. Meskipun foto ini dianggap sebagai versi yang lebih akurat dan detail dalam penggambaran tentang dunia ketimbang versi sebelumnya, namun serentak ia adalah juga sebuah foto palsu dan gagal memberikan sebuah ilusi perspektif bahwa ia diambil dari sebuah tempat spesifik pada satu waktu partikular. Sebenarnya foto ini tidaklah “menggambarkan” melainkan “mengumpulkan” sebuah dunia dari kepingan-kepingan citra satelit, atau barangkali lebih tepat bila disebut sebagai sebuah “tumpukan-tumpukan” imaji dunia. Foto ini hendak mengandaikan apa yang orang lihat seakan-akan memiliki koherensi dan ekuivalensi dengan realitas nyata, paling tidak sampai orang kemudian menyadari bahwa pada kenyataannya tidaklah demikian.

Pada tahun yang bersamaan dengan *Blue Marble* versi koreksi ini dirilis, astronot Jepang Aki Hoshide melakukan sesuatu yang saat ini disebut sebagai *selfie*³ (Figur 1.3). Barangkali ini adalah *selfie* pertama di dan dari luar angkasa. Bila kedua foto *Blue Marble* ingin menunjukkan penampakan

sebuah planet, Hoshide menginginkan orang untuk melihat sebagaimana ia melihat. Bagaimana kamera diposisikan sehingga menghasilkan gambar yang membuat angkasa luar menjadi terasa nyata dan terbayangkan secara langsung ketimbang *Blue Marble*, tapi anehnya tanpa dampak sosial sebagaimana efek yang dibawa oleh kedua versi *Blue Marble*. Melalui *selfie* ini, Hoshide sendiri tak tampak dan tidak dikenali dalam *selfie*-nya sendiri. Foto *selfie* Hoshide ini barangkali menunjukkan apa yang sebenarnya ada di pusat sebuah foto *selfie*: sebuah ironi. Sementara sang Bumi tidak lagi menjadi pusat, sang tokoh utama justru menghilang. Setiap jejak visibilitas dan personalitas sang pengambil gambar hilang tak bersisa selain pantulan pada *visor* yang hanya menunjukkan kepada orang apa yang sedang ia lihat: sebuah Stasiun Internasional Luar Angkasa. Di mana sang *Blue Marble*? Refleksi pada *visor* menginformasikan bahwa ia ada di bawah sana. Kini bumi bahkan bukan sebuah latar belakang. Dalam sebuah *selfie* tampaknya ada sesuatu yang lebih untuk dilihat ketimbang berada dalam sebuah tempat untuk melihat. *Selfie* bukan hanya ironis tetapi juga sempit.



Figur 1.2 NASA, *Blue Marble 2012*



Figur 1.3 Hoshide, *Untitled, selfie*

Nicholas Mirzoeff menulis bahwa *selfie* adalah salah satu contoh mengejutkan tentang bagaimana apa yang dulu hanya mampu dilakukan oleh segelintir elite, saat ini menjadi sesuatu yang bisa dilakukan oleh siapa saja. Ia menambahkan,

“Dulu, potret-diri diperuntukkan hanya untuk mereka yang sungguh-sungguh memiliki sumber daya (entah kemampuan ekonomi maupun keahlian tertentu). Saat ini, setiap orang yang memiliki *smartphone* bisa melakukannya. *Selfie* menjadi sesuatu yang bergaung keras dan panjang bukan karena ia adalah sesuatu yang baru, tetapi karena di dalamnya

sejarah panjang potret-diri terekspresikan, terkembangkan, terluaskan, dan terintensifikasikan. Potret-diri menunjukkan kepada orang lain status orang yang sedang dipotret/digambar.”⁴

Dalam artian inilah, menurut Mirzoeff, apa yang biasanya disebut sebagai “imaji diri sendiri” (*self-image*) – yaitu *interface* cara orang berpikir tentang bagaimana ia melihat sebagaimana ia menginginkan orang lain melihat dirinya – menjadi objek pertama dan fundamental budaya visual global.⁵ Bagi Mirzoeff, *selfie* melukiskan drama performa harian manusia dalam tegangan dengan emosi-emosi terdalamnya yang bisa jadi (atau mungkin juga bisa tidak jadi) terekspresikan sebagaimana mereka kehendaki.⁶ Singkatnya, *selfie* adalah sebuah peleburan imaji-diri, potret-diri sang artis sebagai tokoh utama (*hero*), dan mesin imaji seni modern yang bekerja sebagai sebuah performa digital. Ia menciptakan sebuah cara baru untuk berpikir tentang sejarah budaya visual sebagai sebuah potret-diri.

Roy Peter Clark, seorang komentator CNN, mengomentari permulaan tumbuhnya kebiasaan *selfie* di awal tahun 2012 demikian: “Mungkin konotasi *selfie* yang seharusnya adalah egois (*selfish*): egosentris (*self-absorbed*), narsistik, pusat alam semesta kita sendiri, sebuah aula yang penuh dengan cermin di mana setiap pantulannya adalah milik kita sendiri.”⁷ Stephen Marche, seorang novelis, dalam *Esquire*, berkomentar lebih jauh lagi: “*Selfie* sebenarnya adalah mansturbasi imaji-diri, tapi yang saya maksudkan di sini sejujurnya adalah sebuah pujian (*compliment*). Ia memberi kontrol. Ia memberi kepuasan (*release*).”⁸ Tentu saja komentar mereka tidak sepenuhnya tepat terutama karena metafora yang mereka gunakan tidak sesuai: Narsisius memang menghabiskan sepanjang hidupnya untuk memandangi dirinya sendiri – mungkin itu memberikan sejenis kepuasan kepadanya tapi bisa dipastikan ia tidak memiliki kontrol untuk ini – namun yang paling jelas adalah Narsisius tidak membuat sebuah salinan dirinya sendiri untuk dilihat orang lain; sementara salah satu karakter dasar *selfie* adalah dibagikan, atau setidaknya ditunjukkan kepada orang lain.

Belum selesai hiruk pikuk *selfie* mengisi kepadatan lalu lintas gambar-gambar di jagat maya, seorang seniman membuat sebuah gebrakan baru yaitu sebuah proyek anti-*selfie* yang diberi nama *Dead Selfie*. Sama seperti orang kebanyakan yang mengambil *selfie* nyaris di setiap ruang yang mereka injak dan di setiap waktu yang mereka lewati, seakan-akan hendak berseru

“I was here!”, Stephanie Leigh juga melakukan hal yang sama, hanya saja ia melakukannya dalam posisi yang tidak biasa, bahkan tidak wajar: telungkup seakan-akan tergeletak mati (Figur 1.4). Dalam proyek ‘Stefdies’ ini, Leigh bukan hanya hendak mengembalikan fungsi fotografi sebagai seni untuk menangkap momen atau peristiwa (bukan hanya wajah yang memenuhi permukaan foto!), melainkan juga tampaknya ia ingin merebut kembali ironi yang disebabkan oleh tabiat *selfie* masyarakat saat ini. Ketika berada di suatu tempat mana pun, manusia senantiasa menjadi tamu – ia bukanlah dan tidaklah pernah menjadi tokoh utama. Secara tidak sengaja dalam *selfie* – yang seringkali dihayati sebagai sebuah proses subjektifikasi citra-diri – orang sebenarnya sedang mengobjektifikasikan diri, sementara tempat yang sedang dikunjungi, orang-orang yang juga sedang datang berkunjung ke tempat yang sama, atau suasana dan nuansa pada momen itu yang seharusnya mendapat porsi perhatian yang lebih menjadi sekadar latar belakang – objek dari objektivikasi *selfie*.



Figur 1.4 Stephanie Liegh, Project STEFDIES
Sumber: www.stefdies.com

Dunia senantiasa melahirkan dirinya terus menerus dan ini terjadi secara visual. Foto dan video adalah cara orang untuk mencoba melihat dunia ini. Orang seakan seperti didorong untuk selalu membuat imaji-imaji baru tentang dunia ini dan (dengan sadar atau tidak) membagikannya dengan orang lain sebagai sebuah bagian kunci dari usaha manusia untuk

memahami dunia – tempat mereka tinggal di dalamnya dan dengan situasi sekitar yang mempengaruhi – yang tidak hanya berputar tapi juga selalu berubah. Karena begitu banyaknya materi visual yang baru, seringkali orang sulit untuk yakin apa yang sebenarnya sedang mereka lihat ketika mereka melihat dunia sekarang ini. Karena tidak ada satupun dari perubahan ini yang bersifat *settled* atau *stable*, terlihat seakan-akan orang hidup dalam sebuah masa revolusi visual-digital yang permanen. Dan ini bisa sungguh sangat menggelisahkan.

Tulisan ini mencoba untuk memberikan bentuk pada sesuatu yang sudah senantiasa bergerak itu. Seraya menunjukkan apa yang menjadi persoalan inti dalam wacana budaya visual terutama dalam dunia digital saat ini, artikel ini juga hendak mengeksplorasi kemungkinan-kemungkinan refleksi dan jalan keluar tentatif bagi pelbagai persoalan-persoalannya. Dengan mengulik keyakinan umum tentang apa yang jamaknya disebut “melihat” sebagai sebuah kegiatan biologis, penulis juga hendak memperkarakan apa yang “dilihat,” yaitu imaji. Ada sebuah tendensi umum untuk memaksakan sebuah naratifikasi imaji, yaitu kecenderungan untuk menyejajarkan – bahkan kadang mensubordinasikan – imaji dan bahasa (atau gambar dan kata) sebagai sesuatu yang sama dan sebanding. Ada dua risiko untuk tendensi ini, yaitu totalitas dan ilusi. Yang pertama akan dieksplorasi melalui pintu masuk imaji dan bagaimana orang sampai pada imaji itu, yaitu “melihat”. Yang kedua akan dibedah melalui persoalan sinema, karena relasi antara semua hal itu mendapat aksentuasinya pada sinema. Tidaklah pula berlebihan untuk mengasumsikan dan mengatakan bahwa masyarakat modern saat ini adalah masyarakat sinematik. Sebagai sebuah kesimpulan yang terbuka, artikel ini diakhiri dengan harapan bahwa ada kesadaran keterkaitan antara mata bestari (*educated eye*) dan benak meraki (*beautiful mind*).

Naratifikasi dan Bumbu-Bumbu Visual

“Gunakan gambar. Itu lebih efisien ketimbang ribuan kata-kata!” demikian kalimat yang terlontar dalam dunia advertensi. Mereka bahkan memiliki istilah khusus untuk jenis-jenis gambar tertentu: “punya kaki” (*have legs*) – yaitu gambar yang tampaknya memiliki sebuah kapasitas mengejutkan yang berefek pada kemungkinan arah-arrah baru dan efek

pelintir dalam sebuah iklan, seakan-akan gambar itu bisa berjalan sendiri, seperti memiliki intelegensi dan kesengajaan tertentu. Dalam dunia keseharian sering digunakan istilah yang lebih sederhana, “*no pict, boax!*” (tanpa gambar berarti bohong). Apa yang hendak dikatakan melalui ungkapan-ungkapan itu adalah keyakinan umum bahwa sebuah gambar bisa menghadirkan sebuah konsep yang lebih sederhana, jernih dan langsung mengena ketimbang rangkaian kata-kata atau frasa. Ungkapan-ungkapan macam itu mengindikasikan bahwa dalam dunia visual dan digital sekarang ini, sepertinya gambar memiliki status yang jauh lebih tinggi ketimbang kata. Keyakinan macam ini tidak sepenuhnya keliru, namun yang sering dilupakan orang adalah kenyataan bahwa sebuah gambar juga sangat mungkin menghadirkan ribuan kata-kata yang berbeda bagi setiap orang yang melihatnya. Artinya, gambar tidaklah seefisien, sejujur dan sedahsyat apa yang dikira orang selama ini. Bahkan dalam zaman digital ini, gambar adalah sebuah problematika tersendiri.

Dalam sebuah penelitian yang dituangkan dalam artikel “A Digital Future for Slide Libraries?”, Jenny Godfrey mencatat persoalan-persoalan gambar digital sebagai berikut.⁹

- Ada kekurangan yang serius untuk kesesuaian gambar (misalnya “pengelompokan subjek”) dalam domain digital
- Batasan-batasan hukum, Hak Kekayaan Intelektual (HKI), dan hak cipta yang kurang jelas menghambat kemampuan untuk membuat/menggunakan gambar digital
- Tidak ada struktur yang cukup berguna dan membantu untuk menemukan dan memperoleh gambar
- Tidak ada struktur untuk memfasilitasi atau mengelola ‘pinjaman’ gambar digital
- Format dan kualitas piksel belum tentu sesuai untuk digunakan
- Sulit untuk berbagi/mengumpulkan sumber daya gambar digital
- Kurangnya penggunaan standar umum (atau bahkan tidak ada standar sama sekali)
- Pengamanan dan originalitas yang tepat tidak tersedia
- Ada kekurangan sumber daya dan dukungan untuk penggunaan gambar digital.

Sementara apa yang disampaikan Godfrey di atas sudah mampu menunjukkan keterbatasan gambar digital dalam dunia modern saat ini,

namun sebenarnya semua itu hanyalah simtom untuk persoalan yang jauh lebih besar dan mendasar. Karakter dasar dari gambar digital adalah akar problematikanya sendiri: melalui riasan piksel-piksel dan titik-titik data yang sederhana, gambar digital cenderung untuk senantiasa kekurangan sesuatu yang cukup berguna untuk diinterogasi dan atau untuk berinteraksi dengannya.¹⁰ Salah satu alasan mengapa teknologi bergulat sedemikian rupa sampai pada titik kesepakatan atau pemahaman umum dengan sebuah gambar adalah karena mereka akan selalu menjadi *palimpsest* rumit bumbu-bumbu visual: informasi, pengetahuan, pemikiran, dan konsep-konsep abstrak yang mana semuanya dibungkus dalam sebuah jejaring aksi dan reaksi emosional yang selalu berubah-ubah.¹¹ Sedangkan kata (atau dalam konteks penelitian Godfrey – “teks”), sebagai perbandingan, adalah sebuah ringkasan sederhana untuk mengkomunikasikan ide dasar atau minimal dari apa yang dilihat atau dirasakan.

Hubungan antara gambar dan kata tidaklah sesederhana sebagaimana umumnya diyakini banyak orang. Mereka selalu ada dalam tegangan-tegangan yang kreatif. Bagian ini secara khusus akan melihat keterkaitan di antara keduanya itu untuk sekadar memberikan jawaban reflektif dan tentatif atas pertanyaan yang tampaknya tidak pernah selesai ini – persoalan naratifkasi imaji: “apakah ribuan kata mampu merepresentasikan sebuah gambar?” atau sebaliknya “apakah sebuah kata melukiskan ribuan gambar?”.

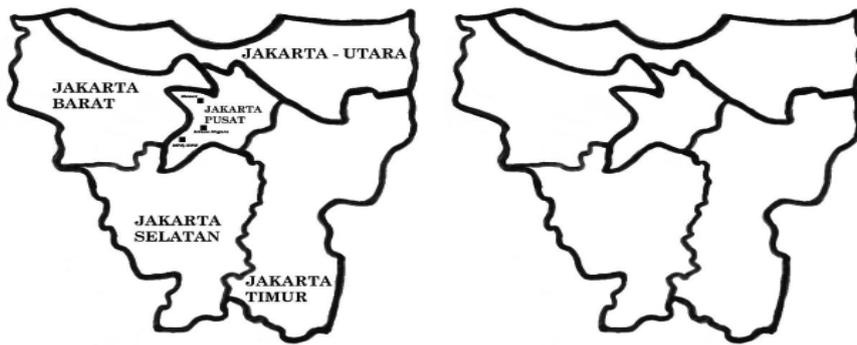
Figur 2.1 sebelah kiri secara spontan memberikan pengetahuan stereotipe tentang apa yang biasa disebut “Jakarta” karena gambar ini berfokus pada representasi ikonik kota yang menggunakan Monas sebagai motif sentral dalam tata letak kotanya. Ia tidak menampilkan kepada yang melihatnya sebuah area luas dari fisikalitas kota Jakarta, tetapi ia bisa dikatakan melambangkan karakteristik sebuah kota yang mana semua orang mengasosiasikan dengan simbol itu. Singkatnya, bahkan tanpa ada tambahan kata “Tugu Monas”, orang sudah secara langsung mengasosiasikannya dengan ide tentang “Jakarta”. Sedangkan gambar di samping kanan, sebagai kontrasnya, adalah pemandangan kota Jakarta yang diambil dari atas Monas – sebuah panorama bangunan-bangunan, jalan-jalan, dan beberapa pepohonan yang dilihat dari atas. Gambar ini adalah sungguh sebuah gambar dari kota Jakarta, tetapi gambar itu tidak akan menggambarkan secara aktual kota Jakarta bila tanpa ada keterangan yang

mengatakan kepada yang melihatnya. Ia bisa menjadi kota mana pun yang ada di seluruh dunia. Artinya, sebuah kata “Jakarta” menjadikan gambar itu memiliki sebuah makna yang spesifik. Pertanyaan yang perlu diperjelas di sini adalah apakah sebuah kata sungguh mampu mendeskripsikan sebuah gambar atau gambar-gambar dengan cara yang sungguh bermakna? Untuk menjawab pertanyaan ini, pertimbangan soal apa yang dimaksud sebagai “bermakna” dalam sebuah gambar menjadi sebuah keharusan.



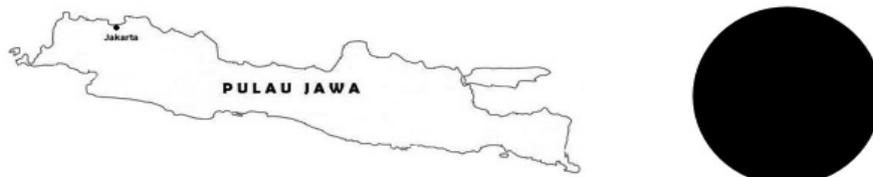
Figur 2.1 Tugu Monas dan pemandangan lanskap kota Jakarta dari atas tugu Monas
Sumber: Koleksi foto pribadi Ignasius Yudistira

Dalam Figur 2.2, makna dari gambar dengan versi yang memiliki kata adalah jelas: ia memaparkan informasi berharga tentang tempat-tempat dalam relasinya dengan yang lainnya, ukuran relatif di antara mereka dan bagaimana masing-masing kata dan kota terkait dan terikat pada sebuah bentuk geografis (misalnya pusat dan simbol-simbol negara). Bagaimana pun juga, gambar yang sama tanpa kata disampingnya kehilangan nilai ini. Meskipun mungkin bisa ditambahi perbedaan gradasi warna, ia tampak seperti sebuah koleksi atau kumpulan pengelompokan yang dibatasi oleh garis-garis rapi namun arbiter yang -kecuali si pemandang merasakan kesenangan estetik personal- tidaklah terlalu bermakna. Ini berarti bahwa untuk menciptakan sebuah gambar dengan makna yang sederhana (misalnya dalam arti informatif, relasi, dan sejenisnya), sebuah level abstraksi visual perlu dan bisa dilakukan, secara esensial, dengan cara simbiosis teks yang menemaninya. Kata-kata pada dirinya sendiri, tanpa diagram, tidak akan mengatakan banyak hal tentang Jakarta, demikian juga yang terjadi sebaliknya.



Figur 2.2 Peta Pembagian wilayah administrasi Kota Jakarta

Melangkah lebih jauh lagi, orang bisa membayangkan “Jakarta” sebagaimana orang membayangkan gambar Jakarta dari Figur 2.1 sebelah kiri. Dalam Figur 2.3, kota Jakarta direpresentasikan sebagai sebuah bulatan hitam dalam sebuah peta Jawa. Dalam konteks ini, bulatan hitam adalah abstraksi resmi Jakarta, untuk sekadar menunjukkan letak kota Jakarta di sebuah pulau yang sangat luas. Namun, dalam konteks yang lain, tanpa peta atau keterangan apa pun, orang sekadar melihat sebuah bulatan hitam. Orang tidak akan “merasakan” apapun bila mereka mencari “Jakarta” dan hanya menemukan sebuah bulatan hitam semacam itu.



Figur 2.3 Peta buta yang menunjukkan lokasi fisik Jakarta dalam pulau Jawa, dan sebuah bulatan hitam penuh

Dalam dunia seni, bahkan orang akan mendapati sesuatu yang lebih lagi: antara lukisan dan judul, misalnya, bisa tampak seakan-akan tidak berkaitan sama sekali (Figur 2.4). Meskipun di sini diambil contoh dari aliran dadaisme – yang memang memiliki mimpi untuk “mengakhiri seni,” menciptakan “distaksi” karena kerap kali meletakkan objek-objek keseharian di luar konteks fungsional mereka¹² – orang juga bisa mendapati hal serupa dalam aliran-aliran yang lain. Di wilayah ini orang akan mendapati bahwa bahasa atau sebuah kata (atau judul) adalah sebuah formalitas belaka atau sebuah konstruksi formal; sebuah abstraksi yang meskipun sangat kuat

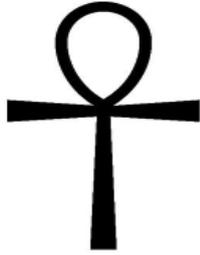
dalam konteksnya sendiri tetapi tidaklah cukup untuk menggambarkan sebuah makna dari sebuah gambar yang mana gambar itu sendiri adalah kunci atau fokus utama, bukan sekadar informasi. Singkatnya, ribuan kata-kata tidaklah akan secara penuh merumuskan keajaiban sebuah gambar dan sebaliknya juga benar bahwa sebuah kata bisa menghadirkan ribuan kemungkinan gambar.



Figur 2.4 Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase No. 2* (1912)
Sumber: <http://artobserved.com>

Manusia sudah sangat akrab dengan simbol-simbol visual sejak masih hidup berpindah-pindah dari gua yang satu ke gua yang lainnya. Piktogram, misalnya, sudah sangat umum dalam “teks-teks” kuno seperti hieroglif; atau ideogram – gambar-gambar yang sudah dikembangkan untuk merepresentasikan sebuah konsep, misalnya simbol *ankh* untuk menggambarkan kehidupan (Figur 2.5). Sementara penggunaan gambar-simbol bisa amat berguna, namun ia tidaklah bersifat universal dan orang akan menghadapi sesuatu yang sangat umum terjadi, yaitu perbedaan interpretasi untuk setiap gambar. Contoh yang umumnya bisa dipakai adalah empat piktogram dalam Figur 2.6: di samping kiri adalah simbol seorang manusia dan sebuah bintang sebagaimana yang umumnya diketahui orang saat ini; di sebelah kanan juga simbol seorang manusia dan sebuah bintang tapi dari perspektif suku Aborigin (di mana gambar manusia dilukiskan seperti seorang yang sedang berlutut dari sudut pandang seekor burung dari atas). Dalam setiap konteksnya, dan bagi orang yang sudah mengetahui atau mempelajari maknanya, gambar-simbol ini sangat

jelas dan terang. Tetapi sebaliknya, di luar konteks atau bagi orang yang tidak terbiasa melihat gambar ini, gambar-simbol ini sangat sulit untuk dimengerti atau diinterpretasi.

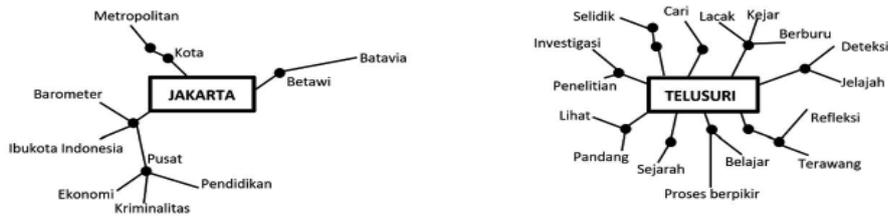


Figur 2.5 Simbol *Ankh*



Figur 2.6 Simbol manusia dan bintang yang umum dikenal; simbol manusia dan bintang dalam suku Aborigin, Australia

Apa yang terjadi dalam visualisasi data, secara khusus dalam bentuk bagan, organigram atau pohon hiperbolik (lihat Figur 2.7) adalah lain lagi: penggunaan gambar untuk memberikan penekanan pada teks mengakibatkan konsep tersingkir jauh dan tertutupi oleh abstraksi karena ia menjadi sebuah ‘gambar’ sebuah subjek. Lebih dari itu, apa yang terjadi di sini adalah sebuah koleksi kata-kata (atau mungkin juga angka-angka) yang diatur sedemikian rupa dengan cara visual. Melalui representasi keterkaitan di antara mereka, dan faktor-faktor seperti relevansi (mungkin yang digambarkan oleh ukuran huruf atau teks), diagram dari bentuk seperti ini membantu si pemandang untuk memahami atau menjelajahi informasi selanjutnya.



Figur 2.7 Pohon hiperbola “Jakarta” dan “Telusuri”

Dalam contoh yang diberikan Figur 2.7, keterbatasan kata-kata menjadi tampak jelas yaitu pada relasi yang memungkinkan si penggunanya untuk mengeksplorasi konsep-konsep abstrak sebagaimana yang dikapsulkan melalui gambar-gambar itu. Pohon yang ada di samping kiri adalah sebuah gambar sederhana dari ide tentang Jakarta, sedikit lebih abstrak dibandingkan dengan konsep “Jakarta” dalam ilustrasi yang diberikan dalam Figur 2.3. Prinsip pohon hiperbolik adalah bahwa mereka interaktif, membiarkan penggunanya untuk mengeksplorasi “simpul-simpul” yang berkaitan dengan konsep utama. Dalam contoh hipotetik ini, *kota* dalam gambar Jakarta akan menuntun pada sebuah kelompok kata-kata baru yang berkaitan dengan *kota*, termasuk *metropolitan*, *pusat gaya hidup kekotaan* dan *pusat pemerintahan*. Pilihan *pusat pemerintahan* menggambarkan kepada orang tentang apa yang disebut sebagai *daerah pusat*, *distrik administratif*, dan karenanya juga membawa konsekuensi ada banyaknya *perkumpulan* atau *pertemuan*. Dari *pertemuan* orang bisa bergeser ke *temu* lantas ke *telusuri*. Ada sebuah rantai koneksi logis yang langsung. Tapi perhatikan bagaimana orang sebenarnya sudah berpindah jauh dari konsep “Jakarta” ke konsep “telusuri”, dan perhatikan juga bahwa, dari daftar kata-kata yang berkaitan dengan *telusuri*, seseorang sangat mungkin akan dituntun pada sebuah gambar Jakarta.

Apa yang bisa dilihat dari uraian singkat di atas adalah naratifkasi imaji atau kaitan antara gambar dan kata bisa mengambil berbagai bentuk relasi: dari gambar tanpa kata, gambar sebagai kata, gambar dari kata, maupun kata yang merepresentasikan sebuah rupa. Dari sudut pandang ini, tidak berlebihan bila disimpulkan bahwa yang visual tidak pernah “murni”. Ia selalu disentuh oleh teks-teks dan wacana-wacana lain, “terkontaminasi” oleh getaran-getaran dari indra-indra lain (pendengaran, sentuhan, penciuman, dan lain-lain), dan senantiasa terbungkus oleh rangkaian

aparatus (museum, akademi, dunia seni, industri, dan lain-lain) yang mengatur bukan hanya produksinya tetapi juga diseminasi dan bahkan legitimasinya.

Dengan kata lain, yang visual senantiasa “terbahasakan,” sama seperti bagaimana bahasa itu sendiri memiliki sebuah dimensi visual. Oleh karenanya yang dibutuhkan adalah sebuah pendekatan yang polisentris, dialogis, dan relasional yang senantiasa saling berkaitan dan mengaitkan satu dengan yang lainnya. Dalam pendekatan polisentris macam ini, dunia budaya visual memiliki banyak lokasi-lokasi dinamis, banyak kemungkinan-kemungkinan titik-titik utama (*vantage points*). Intinya bukanlah untuk memeluk secara penuh sebuah perspektif ketimbang perspektif lainnya, melainkan setidaknya untuk mengenali, mengakui, menanggapi secara serius adanya perspektif lain dan bahkan dalam arti tertentu siap untuk ditransformasi olehnya.

Mengatakan bahwa apa yang visual senantiasa “terbahasakan” bukan berarti bahwa imaji adalah semata-mata sekadar sebuah bahasa. Itu hanya ingin menegaskan bahwa apa yang visual sama pentingnya sebagaimana bahasa dalam memediasikan relasi-relasi sosial, dan ia tidak bisa direduksi sekadar menjadi sebuah bahasa biasa, atau “tanda”, atau bahkan sekadar wacana. Mengatakan bahwa imaji adalah sekadar sebuah bahasa berarti meletakkan semua persoalan ini menjadi sebuah pertanyaan pencarian sebuah makna. Sisi pencarian makna ini sudah dieksplorasi dengan begitu ekstensifnya dalam hermeneutika dan semiotika, yang hasilnya hanya bermuara pada sebuah kesepakatan umum: bahwa dalam setiap imaji tampaknya ditemukan semacam residu atau “nilai surplus” yang bergerak jauh melampaui setiap komunikasi, signifikasi, atau bahkan persuasi.¹³ Apa yang sesungguhnya lebih dibutuhkan adalah untuk menyadari bahwa bukan hanya riuhnya makna dari imaji-imaji tetapi juga keheningan mereka, perlawanan-perlawanan mereka, bahkan kekeraskepalaan (*obduration*) liar dan terkadang ke-non-sensikal-an mereka.

Sebuah gambar senantiasa menghadirkan semacam makhluk yang ganjil dan paradoksal. Ia serentak sesuatu yang konkret dan abstrak, serentak seperti sesuatu yang spesifik dan individual tetapi juga sebuah bentuk simbolik yang merangkul sebuah keutuhan. Untuk memahaminya, seseorang berarti harus memiliki sebuah pandangan situasi yang komprehensif dan global, tetapi juga harus berani mengambil sejumput keputusan singkat

demis sebuah *snapshot* peristiwa sementara – seperti sebuah momen ketika bunyi ‘klik’ pada tombol *shutter* kamera menjadikan sesuatu sekadar sebuah klip atau stereotip, atau sebuah tindakan institusional dari sebuah sistem, atau gerbang menuju sebuah dunia puitik (atau bahkan ketiga-tiganya).

Untuk mencapai gambaran keseluruhan imaji, orang tidak dapat tinggal diam menetap dalam konsepsi dangkal tentangnya, atau orang dapat membayangkan bahwa hasil-hasil yang didapatkan, tidak peduli betapa general atau komprehensif, tidak lebih dari sekadar *sebuah* gambar dari imaji-imaji, objek-objek, dan media sebagaimana mereka tampil bagi orang untuk saat ini. Karena apapun pengertian tentang gambar yang orang miliki, orang sudah senantiasa ada di dalamnya.

Roland Barthes membahasakan persoalan ini dengan cukup baik ketika ia mencatat bahwa “opini umum... memiliki konsepsi samar (*vague conception*) tentang imaji sebagai sebuah bidang yang resisten terhadap makna – yaitu nama untuk jenis ide mistis Kehidupan (*a certain mythical idea of Life*): imaji adalah representasi-ulang (*re-representation*), yang sebenarnya berarti sebuah kebangkitan (*resurrection*).”¹⁴ Ketika Barthes menulis kata-kata ini, dia masih percaya bahwa semiotika – “sains tentang tanda” (*science of signs*) – akan menaklukkan “resistensi terhadap makna”-nya imaji ini dan membongkar misteri “jenis ide mistis tentang Kehidupan” yang membuat representasi tampak seperti sejenis “kebangkitan”.

Di kemudian waktu, ketika Barthes merefleksikan pertanyaan-pertanyaan sekitar fotografi, dan menatap sebuah foto ibu kandungnya dalam sebuah taman di musim dingin sebagai “pusat” dari dunia “labirin fotografi-fotografi”, ia mulai gamang akan keyakinannya sendiri bahwa kritik objektif dapat menaklukkan keajaiban imaji: “Ketika saya berhadapan dengan Foto Musim Dingin, saya sungguh menyerahkan diri pada Imaji itu, pada sebuah Repertoar-Imaji.”¹⁵ Sama seperti Barthes, orang tahu bahwa sebuah foto ibu mereka (atau foto orang yang dicintai) bukanlah sesuatu yang hidup, tetapi orang agak resisten ketika diminta untuk merobek atau merusaknya. Tidak ada manusia modern, rasional, sekular manapun yang berpikir bahwa gambar harus diperlakukan seperti seorang manusia, tetapi tampaknya orang dengan senang hati membuat pengecualian untuk kasus-kasus tertentu.

Michael Fried, seorang sejarawan dan kritikus seni, meringkas “*primordial convention*” sebuah lukisan dalam kata-kata sabit ini: “sebuah

lukisan ... pertama-tama harus menarik (*attract*) orang yang melihatnya, kemudian menangkap (*arrest*) dan akhirnya memikat/mengikat (*enthrall*) mereka, atau dengan kata lain sebuah lukisan harus memanggil-manggil orang, membuat mereka berhenti di depannya dan menahan mereka di sana seolah-olah tersihir-pesona dan tidak bisa bergerak.”¹⁶ Singkatnya, hasrat dari lukisan adalah bertukar tempat dengan si penatap-nya, untuk memaku dan melumpuhkan si penatap, menjadikan mereka sebuah imaji untuk ditatap oleh lukisan – ini adalah apa yang umumnya disebut sebagai “Efek Medusa”.

Gambar adalah sesuatu yang senantiasa ditandai dengan semua stigmata animasi personalitas: ia menempati baik tubuh fisik maupun virtual; ia berbicara kepada orang, kadang secara literal, kadang secara figuratif, atau mereka menatap balik orang secara hening di seberang – apa yang disebut John Berger sebagai – “padang gurun yang tak dijembatani oleh bahasa”.¹⁷ Mereka menghadirkan kepada manusia bukan sekadar sebuah permukaan (*surface*) tetapi sebuah muka (*face*) yang *memukai* (*facing*) siapa pun yang melihatnya. Singkatnya, ketika berurusan dengan gambar, orang cenderung terjebak dalam sikap magis, perilaku pramodern di hadapan objek-objek (khususnya gambar). Adalah sebuah kewajiban bagi semua orang bukan untuk menaklukkan sikap dan perilaku ini melainkan untuk memahaminya, untuk bekerja melalui simtomatologi mereka.

Paling tidak observasi terpenting dari Barthes di atas yang bisa dipetik adalah bahwa “resistensi terhadap makna”-nya imaji, status mistis dan katalistik-nya, adalah sebuah “konsepsi yang samar”. Apa yang samar-samar ini perlu untuk disibak selebar dan sejelas mungkin. Orang perlu menganalisa cara-caranya yang mana imaji-imaji tampak seperti hidup dan menginginkan sesuatu. Artinya, ini adalah menggeser pertanyaan dari soal “makna” (*meaning*) atau “kekuasaan” (*power*) ke sebuah pertanyaan soal “hasrat” (*desire*); pertanyaan yang perlu diajukan adalah “apa yang diinginkan imaji?” ketimbang “apa yang dimaksud atau mampu dilakukan oleh imaji?” Pergeseran pertanyaan ini – dari apa yang ia *lakukan* menjadi apa yang ia *inginkan*, dari kekuasaan kepada hasrat, dari model kekuasaan dominan yang perlu dilawan menuju sebuah model subaltern yang perlu diinterogasi atau (lebih baik lagi) diundang untuk berbicara – adalah sesuatu yang penting dan dibutuhkan untuk memperbaiki dan mengimbangi estimasi orang terhadap kekuatan imaji dan bagaimana kekuatan-kekuatan ini bekerja.

Gambar adalah cara manusia untuk memperoleh akses pada apapun, atau paling tidak, gambar adalah pintu pertama dan mungkin yang utama bagi manusia dalam memahami sesuatu. Sebagaimana dijelaskan Aristoteles, “puisi” (yang dipahami sebagai sebagai *poesis* atau “membuat”) adalah dasar dari penggambaran (*picturing*), dan karenanya gambar-gambar pada dirinya sendiri adalah produk dari puisi, dan sebuah puitika gambar senantiasa kembali pada dirinya sendiri, seakan-akan mereka adalah makhluk hidup, kodrat kedua yang diciptakan makhluk hidup untuk dirinya sendiri.¹⁸ Dari sudut pandang ini – bahwa gambar adalah sebuah puisi – pertanyaan yang perlu ditanyakan sekali lagi, bukanlah lagi apa yang mereka maksudkan atau lakukan melainkan apa yang mereka inginkan – klaim apa yang mereka buat untuk orang, dan bagaimana orang meresponsnya. Lebih jelas lagi, pertanyaan ini juga menuntut orang untuk bertanya apa yang sesungguhnya orang inginkan dari gambar-gambar.

Bertanya tentang apa yang gambar-gambar inginkan, bukan sekadar menyematkan kepadanya kehidupan, kekuasaan atau hasrat, tetapi juga membangkitkan pertanyaan tentang apa yang kurang atau hilang dari mereka, apa yang tidak mereka miliki, dan apa yang tidak bisa disematkan kepada mereka. Dengan kata lain, mengatakan bahwa gambar “menginginkan” kehidupan atau kekuasaan tidak senantiasa berarti mengimplikasikan bahwa mereka *memiliki* kehidupan atau kekuasaan, atau bahkan bahwa mereka mampu mengharapakan hal-hal itu. Mungkin ini sekadar sebuah kesadaran akan apa yang kurang atau hilang, atau dengan bahasa lain apa yang mereka “ingin”-kan.

Kekuatan atau kekuasaan yang mereka dambakan termanifestasikan sebagai sebuah *kekurangan*, bukan sebagai kepemilikan. Apa yang gambar inginkan dan apa yang gagal orang berikan kepada mereka, adalah sebuah ide visualitas yang mungkin kurang dieksplorasi dalam wacana kontemporer saat ini. Ide visualitas ini membawa gagasan bahwa gambar menginginkan “hak-hak” yang sederajat dengan bahasa, bukan disulap menjadi bahasa. Mereka tidak ingin diseragamkan ke dalam sebuah “sejarah imaji” atau dipuja-puja dalam sebuah “sejarah seni”, tetapi untuk dilihat sebagai sosok individu kompleks yang menempati banyak (*multiple*) posisi subjek dan identitas-identitas. Apa yang gambar inginkan, lantas, bukanlah untuk diinterpretasikan, di-*decode*-kan, dipuja, dihancurkan, disingkap, atau dibongkar oleh yang melihatnya, atau bahkan untuk mengikat sang pemandangnya. Mereka bahkan mungkin tidak menginginkan pemberian

subjektivitas atau kepribadian oleh komentator-komentator kawakan yang berpikir bahwa “kemanusiaan” adalah apresiasi tertinggi yang bisa diberikan kepada sebuah gambar. Apa yang gambar inginkan, lantas, mungkin sekadar ditanya apa yang mereka inginkan, dengan pemahaman bahwa barangkali jawabannya bisa jadi, tidak ingin apapun.

Seeing is Praying

Sebuah koran berbahasa Jerman pada 26 Juli 2000 meliput secara khusus pameran seorang seniman kontemporer, Gerhard Richter. Salah satu karya Richter yang menyedot perhatian publik saat itu adalah sebuah foto berjudul “First Look at the Inside of an Atom”. Sebagaimana tersurat dari judul foto itu, karya ini memang merupakan sebuah usaha serius sang seniman untuk memotret apa yang umumnya dinamai sebagai atom. Hasilnya adalah sebuah gambar yang didominasi warna abu-abu, berkabut dengan titik-titik noda yang bentuknya nyaris tak terlihat. Sejujurnya tidak ada apa pun di dalam foto itu untuk dilihat (lih. Figur 3.1). Bahwa foto ini merebut perhatian publik luas tampaknya hendak menegaskan kenyataan bahwa ia menjadi semacam sebuah monumen dua dimensi *portable* untuk sesuatu yang sangat jarang, tak terduga, dan singkat saja: sebuah jepletan tentang ungkapan sesuatu yang tidak bisa dilihat sehari-hari dengan cara biasa.

Pemahaman umum yang diyakini banyak orang saat ini adalah dengan melihat sebuah foto, orang melihat sesuatu dan itu berarti membuktikan eksistensi dari sesuatu itu. Jika atom benar-benar ada, ia harus memiliki wujud atau bentuk. Dengan fotonya itu, Richter menunjukkan bahwa sebuah realitas pernah hadir sebagai sebuah esensi statis yang terlihat meskipun dalam gumpalan-gumpalan samar, bentuk-bentuk tak-terdefiniskan yang tidak terlihat mirip seperti apa pun yang manusia kenal, yang bahkan mungkin tidak sepenuhnya ada. Namun, melalui foto itu, sekarang “atom” bisa dikatakan memiliki bandingan dengan sesuatu yang manusia kenal – tidak lagi “asing” dan tidak lagi “kecil”. Imaji tentang atom ini memang membawa serta ide menyegarkan tentang sebuah jepletan yang *blurry*, tak menentu, namun mampu menangkap sesuatu yang teramat sangat kecil tapi sangat universal, namun serentak ia juga meruntuhkan pemahaman umum tentang apa itu melihat.



Figur 3.1 Gerhard Richter, *First Look at the Inside of the Atom*, 2000
Sumber: www.gerhard-richter.com

Melihat sering kali dipahami sebagai sebuah aktivitas yang pasif-netral-biologis yang terikat dengan hukum pencahayaan. Namun sesungguhnya melihat tidaklah sepasif yang selama ini diyakini banyak orang. Seseorang harus sedikit banyak mengandaikan sesuatu bila hendak melihat sesuatu sebagai sesuatu yang bermakna, sesuatu yang terlihat. Foto Richter di atas menyingkapkan keberadaan sebuah asumsi senyap yang menyediakan sebuah kondisi yang dibutuhkan untuk mengafirmasi apa yang dibawa oleh sebuah imaji. Untuk menyederhanakannya, ada semacam “perjanjian tak-tertulis” antara mata manusia dan imaji; sebuah “kesepakatan tak-terkatakan” dalam sebuah aktivitas keseharian manusia: melihat.

Perjanjian tak-tertulis ini menegaskan bahwa agar sebuah imaji bisa terlihat oleh seseorang, ia harus pertama-tama *terlibat* di dalamnya. Untuk percaya bahwa imaji menyingkapkan sesuatu, atau mengatakan sesuatu, atau memiliki arti, atau membuat seseorang merasakan sesuatu – singkatnya, untuk percaya bahwa di situ ada sesuatu yang dipercaya atau terlihat, harus ada semacam klaim alamiah akan kebenaran untuk dikonfirmasi. Ini adalah apa yang biasanya disebut sebagai “keajaiban melihat,” di mana sebuah imaji tidak akan terbayangkan atau terlihat tanpa perjanjian tak-tertulis ini. Selain itu, sebagaimana keajaiban-keajaiban lainnya, ia membawa

persyaratan: semacam tuntutan untuk pasrah (*submission*), atau bahkan semacam rasa *sumeleh* (*surrendering*) dari si pemandang pada kekuatan imaji agar imaji bisa menampakkan diri. Dengan kata lain, sebuah perjanjian yang tercipta antara si pemandang dan imaji menentukan signifikansi imaji untuk terlihat atau memperlihatkan sesuatu.

David Morgan dalam *The Sacred Gaze* mengartikulasikan klaim kebenaran dari kesepakatan tak-tertulis ini menjadi empat kondisi sebagai berikut:¹⁹ seseorang menerima sebuah imaji sebagai sesuatu yang benar (kebenaran) dan karenanya terlihat, karena: (1) imaji itu mengandung kehendak/tuntutan (*will*) komunitasnya; (2) atas dasar otoritas dari seseorang yang dipercaya mengetahui kebenarannya; (3) imaji itu terlihat memuaskan kriteria tertentu, misalnya kecocokan (*conformity*) dengan pengalaman-pengalaman sebelumnya maupun pembenaran atau penguatan (*corroboration*) oleh representasi-representasi lainnya; dan (4) imaji itu merepresentasikan sebuah ideal atau suatu keadaan yang diinginkan.

Untuk lebih memperjelasnya, Morgan mengurai secara lebih terperinci keempat kondisi di atas dan mengelompokkannya ke dalam ruang-ruang induktif di mana kesepakatan tak-tertulis ini terjadi – secara khusus imaji-imaji yang berkaitan dengan religiusitas.²⁰ Kelompok pertama berkaitan dengan kriteria yang sepenuhnya berada di luar imaji itu sendiri; dan kelompok kedua menggambarkan sifat tiruan atau mimetik representasi dan bentuk-bentuk representasi yang menegosiasikan ulang atau bahkan menumbangkan sama sekali bentuk representasi yang lain (Figur 3.2).²¹

Kelompok I	Kelompok II
1. Kesepakatan-komunitas yang meyakinkan orang bahwa apa yang mereka lihat adalah apa yang dianggap benar oleh kelompok atau komunitas.	5. Kesepakatan-mimetik yang meyakinkan orang bahwa apa yang mereka lihat adalah sebuah penggambaran yang bisa dipercaya karena ia sesuai dengan apa yang sudah mereka tahu seperti apa.
2. Kesepakatan-ortodoks yang meyakinkan orang bahwa apa yang mereka lihat adalah benar secara ideologis dan layak untuk dikonsumsi.	6. Kesepakatan-alegoris yang meyakinkan orang bahwa apa yang mereka lihat adalah sebuah representasi simbolik, bukan sebuah penjelasan, melainkan sebuah kode visual yang harus ditafsirkan.
3. Kesepakatan-otoriter yang menjamin orang bahwa apa yang mereka lihat adalah sesuatu yang valid atau bisa dipercaya karena ia membawa persetujuan dari sebuah otoritas yang diakui.	7. Kesepakatan-tipikal (<i>exemplary compact</i>) yang meyakinkan orang bahwa sebuah imaji menyajikan kepada mereka penampilan (<i>appearance</i>) sebuah subyek yang ideal, tipikal, atau formatif.
4. Kesepakatan-terbuka yang meyakinkan orang bahwa tidak ada persyaratan/ketentuan khusus untuk menginterpretasi sebuah imaji, tapi secara tersirat menuntut sebuah kadar keterlibatan dengan imaji.	8. Kesepakatan-ekspresivis (<i>expressivist compact</i>) yang meyakinkan orang bahwa apa yang mereka lihat adalah esensi atau sukma si subyek, bukan keterlihatan aksidentalnya.
	9. Kesepakatan-dekonstruktif yang meyakinkan orang bahwa imaji yang mereka lihat secara kritis mempertanyakan motif, konvensi dan penciptaan imaji, serta hubungan imaji dengan bentuk-bentuk representasi lainnya.

Figur 3.2. Pengelompokan Induktif “Kesepakatan Tak-Tertulis” menurut David Morgan (2019)

Sejarah filsafat sudah menangkap kehadiran keajaiban ini, meskipun dengan aksentuasi yang berbeda-beda. Setelah Descartes menentukan sebuah struktur metafisik bahwa kebenaran adalah sesuatu yang bisa diketahui dengan jelas dan tegas – *clear and distinct* – manusia lantas merumuskan apa yang real tersebut dalam kerangka material, sebagai sesuatu yang bisa diakses oleh visualitas. Jargonnya adalah, “seeing is believing,” yang secara prinsipil menegaskan bahwa “kita hanya bisa mengetahui apa yang bisa kita lihat,” karena verifikasi memegang peranan kunci dalam proses pengidentifikasian pengalaman-pengalaman manusia. Lantas, dalam periode ini pertanyaan yang paling penting adalah: *what is the meaning/essence of the world?* Karena manusia hendak membongkar-bongkar cara kerja semesta dan menemukan hukum-hukum universal.²² Sains modern lahir dari struktur metafisik visualitas Cartesian ini.

Seiring dengan perkembangan filsafat dan sains itu sendiri, ada sesuatu yang senantiasa menggelitik dan menggerogoti keyakinan Cartesian itu: “Bagaimana kita bisa mengetahui *kebenaran* dari jauh, dari sebuah jarak

ruang-psikologis-metafisik?” Satu-satunya jalan ke situ adalah dengan apa yang umumnya disebut sebagai observasi, bukan hanya dalam artian metode, tapi juga sebagai sebuah teknologi.²³ Ini berarti bahwa dibutuhkan bantuan untuk mengakselerasi mata manusia yang pada dirinya sendiri semakin disadari dan dilihat sebagai sebuah keterbatasan ketimbang kekuatan. Konsekuensinya, manusia dalam melakukan observasi sangat tergantung dari saksi ‘non-human’ atau ‘in-human’. Ini sepertinya sebuah paradoks, meskipun sebenarnya tidaklah demikian, karena yang sesungguhnya terjadi adalah teknologi tidaklah menggantikan mata, tetapi mata (*vision*) telah dibentuk ulang menjadi sebuah instrumen teknis itu sendiri. Artinya, ada sebuah pergeseran pertanyaan dasar. Kini pertanyaannya bukan lagi perkara metafisik atau ontologis, melainkan persoalan empiris: *what is there in the world and how does it behave?*²⁴

Konsekuensi dari pergeseran pertanyaan ini adalah bahwa pengetahuan menjadi masalah pengakumulasian data; pereduksian dunia pada level fakta dengan dasar *hyper valuation*, vision yang menuntut sebuah bentuk representasi yang realistik; dan realisme yang mengandaikan sebuah realitas yang disusun atau dibentuk secara murni dari fakta-fakta.²⁵ Maka, yang sebelumnya terjadi “*seeing is believing*”, sekarang terjadi “*believing is seeing*”. Yang pertama menunjukkan hukum-hukum dunia melalui bentuk budaya yang melibatkan sebuah formulasi atas makna itu, yang kedua mereduksi dunia pada apa yang penampilan tersingkapkan.

Pergeseran pertanyaan ini juga berarti pergeseran keajaiban. Bila sebelumnya keajaiban melihat pandang sebagai kemampuan membongkar dan menemukan hukum-hukum universal, dalam masa berikutnya keajaiban, dalam arti sebuah “penindaklanjutan” abilitas modern yang konkret dan simbolik untuk mengatur *appearances*, lantas mentransform dunia (dunia yang sudah direduksi *pada* penampilan belaka).²⁶ Inti dari keajaiban modern ini adalah esensi dari visi modernitas: sebuah representasi realistik yang detail, kesetiaan perseptual yang paling tinggi pada *surface* yang disematkan pada objek-objek material diskrit (yang berlainan), dan efeknya adalah menghasilkan sebuah ‘*belief*’ dalam modernitas dengan menggunakan pelbagai teknik dalam oposisi yang utuh pada tujuan dan prinsip-prinsipnya sendiri: untuk mendandani ulang dunia melalui sihir alami, ketimbang menyingkapkannya melalui sebuah tatapan objektif.²⁷

Saat ini orang menghadapi semacam sintesis antara mesin dan manusia yang menjadi sebuah realitas praktis, ibarat mengenakan helm pesawat

tempur modern. Sang pilot terbang dalam sebuah bidang informasi tervisualisasikan, yang diciptakan oleh mesin yang seharusnya mereka kendalikan, tetapi yang terjadi seakan sebaliknya di mana *vision* dituntun oleh layar (lih. Figur 3.3). Apa yang mau ditunjukkan di sini adalah bagaimana paradigma budaya visual di masa digital seperti sebuah bidang visual yang tidaklah intuitif, tidak alami. Sebagaimana orang dulu pernah belajar untuk melihat seperti sebuah kamera, pilot pun harus belajar bagaimana berinteraksi dengan visualisasi di layar mereka, yang mana hidup mereka sangat tergantung dari kemampuan membaca ini.



Figur 3.3 Helm pilot pesawat tempur F-35 dan visualisasi penglihatan dari dalam helm
 Sumber: <https://www.radiantvisionsystems.com>

Layar hari-hari ini adalah sesuatu yang di-*blur* dan dibanjiri oleh berbagai aplikasi, notifikasi, unduhan, *updates*, dan indikator-indikator lain seperti waktu, kekuatan sinyal, durasi baterai, dsb. Semua hal ini menjadikan titik-titik atensi mata berubah-ubah, indra penglihatan manusia yang tidak senantiasa terfokus. Kenyataannya, persoalan budaya kontemporer saat ini, dilihat dari sudut pandang budaya visual, adalah persoalan atensi. Dulu di era TV *broadcast*, ada sebuah istilah yang dikenal sebagai “*white noise*” – yang diambil dari judul novel klasik karya Don DeLillo pada 1985 – untuk menggambarkan saat televisi kehilangan gambar-gambarnya. Sekarang orang hidup di sebuah zaman – meminjam David Foster Wallace – *Total Noise*, yaitu: “the tsunami of available facts, context, and perspective”.²⁸ Wallace menyadari bahwa dengan begitu banyak konten dan konteks yang selalu tersedia, orang tidak pernah merasa adekuat dan cukup untuk mengetahui sesuatu yang perlu orang ketahui. Tsunami itu senantiasa

terjadi di layar telepon genggam setiap hari, setiap jam, setiap detik; bahkan saat orang memejamkan mata. Segala hal berusaha untuk merebut atensi mata manusia. Untuk pertama kalinya, orang semakin menyadari bahwa atensi adalah sesuatu yang bukan hanya berharga, tetapi juga sesuatu yang memiliki nilai jual, memiliki nilai ekonomi. Hanya dengan menatap sesuatu di layar telepon genggam, seseorang bisa mengumpulkan pundi-pundi rekeningnya.

Dalam buku Peter Kropotkin *Memoirs of a Revolutionist*, ada sebuah cerita yang terkenal di kalangan para antropolog.²⁹ Di situ dikisahkan tentang Miklukho-Maklai, seorang fotografer dan antropolog Rusia kenamaan yang dikirim ke pedalaman kepulauan Malaya dari 1870 sampai 1880. Karena tugas utamanya adalah mempelajari karakter penduduk asli kepulauan tersebut, Maklai mempekerjakan seorang penduduk asli selama ia berada di sana. Penduduk asli itu setuju untuk bekerja dengan Maklai dengan persyaratan bahwa ia tidak mau difoto, karena ia memiliki keyakinan bahwa ada sesuatu yang diambil keluar dari dirinya ketika “saudara kembar”-nya diambil oleh fotografi. Keyakinan ini tampaknya bukan keyakinan suku itu, tetapi lebih pada sebuah keyakinan personal. Pada suatu hari ketika natif itu sedang tertidur lelap, Maklai yang sedang mengumpulkan material antropologis, mengaku bahwa ia teramat sangat tergoda untuk mengambil foto penduduk asli yang bekerja untuknya ini. Apalagi penduduk asli ini adalah representasi tipikal dari sukunya (penduduk asli ini juga anak kepala suku) dan ia tidak akan pernah tahu bahwa ia difoto. Tetapi karena Maklai teringat akan kesepakatan di antara mereka, akhirnya ia mundur dan membatalkan niatnya ini.³⁰

Contoh sederhana ini membuat orang mengkonfrontasikan kembali problem kesalahan dalam melanggar sebuah janji partikular, terpisah dari pemikiran tentang kerugian yang mungkin diakibatkan dari pelanggaran itu. Maklai bisa dibenarkan – setidaknya dalam pikiran – bahwa tidak akan ada yang disakiti atau dirugikan bila ia mengambil gambar penduduk asli itu. Apakah orang yang dijanjikan akan terluka parah atau dirugikan? Apakah institusi perjanjian dilemahkan? Tampaknya tidak karena sang penduduk asli sedang tertidur lelap dan foto pun tidak dicetak sampai Maklai kembali ke Rusia. Tidak ada orang yang perlu tahu (atau akan tahu) bahwa ada janji yang dilanggar, kecuali Maklai sendiri. Maklai mungkin akan merasa bersalah, tetapi orang bisa membayangkan kebaikan-kebaikan lain yang bisa dihasilkan dari pengambilan foto itu (informasi, telaah akademis, dan

lain-lain). Tetapi mengapa Maklai tetap setia pada janjinya? Janji bukan hanya terletak pada wilayah kepercayaan tetapi juga rasa hormat terhadap orang lain. Maklai akan sangat tidak sopan bila ia mengambil keuntungan dari pelayannya itu, terutama karena pelayannya itu menganggap penting untuk tidak difoto.

Kisah Maklai di atas mengingatkan akan adanya sesuatu yang selalu hadir dalam sebuah imaji: sebuah perjanjian-tak-tertulis (sebagaimana sudah dibahas sebelumnya) dan sebuah etika atau moralitas dalam imaji. Persoalan moralitas ini bukan hanya terletak sebelum dan sesudah sebuah foto diciptakan tetapi juga terasa lebih kental pada saat ketika kebanyakan orang memiliki alat untuk menghasilkan sebuah foto: misalnya persoalan foto-foto wajah orang mati – atau yang biasa dikenal sebagai foto *post-mortem* (*post-mortem photography*) yang berseliweran dalam dunia maya. Apa yang sebenarnya diharapkan dari foto-foto wajah jenazah yang terbujur kaku dan dingin itu? Orang bisa mengecualikan keberadaan foto *post-mortem* zaman Victoria dulu, karena selain foto itu sangat jarang dan sangat mahal, pada masa itu kegiatan ini tidak dilakukan oleh setiap atau kebanyakan orang. Selain soal kenangan, ide-ide filosofis atau spiritualitas, kebiasaan di zaman dulu ini pertama-tama adalah soal status sosial dan ekonomi. Hanya mereka yang memiliki kekayaan tertentu yang bisa melakukannya.

Sekali lagi, pertanyaan ini perlu diulang: Apa yang sesungguhnya diharapkan ketika saat ini orang memfoto dan membagikan wajah seseorang yang sudah meninggal (dengan wajar)?³¹ Bila jawabannya adalah nilai informasi, tentu nilai ini bisa didapatkan dengan sebuah pesan tertulis, atau seandainya memang perlu sebuah foto atau gambar, bukankah foto situasi (misalnya foto peti mati dengan foto almarhum) sudah cukup untuk merepresentasikannya? Mengapa harus wajah? Bila jawabannya adalah nilai kenangan, bukankah justru secara normal orang ingin dikenang dan mengenang pada saat-saat terbaiknya? Wajah yang gembira – dan bahkan sedih atau datar – bisa jadi sebuah kriteria yang pantas untuk dikenang karena memberikan sebuah nilai kenangan (atau estetis) tertentu yang berbeda-beda bagi setiap orang. Namun wajah yang dingin, kaku, pucat, dan tidak hidup itu persoalan yang sungguh sangat berbeda. Kenyataan bahwa orang yang sudah meninggal tidak mungkin untuk dimintai persetujuan difoto saja sudah mengandaikan bahwa seharusnya foto wajah orang mati tidak berseliweran di dunia digital, terlebih-lebih ada satu hal yang sangat jelas: tidak ada seorang pun yang secara normal mau memasang foto wajah

jenazah keluarganya yang sudah meninggal di ruang keluarga pada rumah masing-masing.

Etika atau moralitas imaji ini mengajak orang untuk lebih berhati-hati terhadap apa yang orang lihat, berpikir dengan matang sebelum mengambil sebuah gambar, atau bahkan lebih dari pada itu, etika dalam imaji ini juga mensyaratkan bahwa orang tidak perlu melihat semua hal dan karenanya dorongan untuk menjadikan semua hal terlihat dan menjadi digital, perlu kembali dipertimbangkan. Mata dan subjektivitas – imaji dan etika –, meski memiliki wilayah masing-masing yang unik, namun orang tidak bisa lagi memungkir kesalingterkaitannya. Ketidakmampuan melihat keterkaitan di antara mereka hanya akan menciptakan masyarakat pengintip dan predatoris.

Mengiris-iris Mata Kantian

Kesalingterkaitan antara mata dan subjektivitas dieksplorasi sedemikian apiknya oleh Sosiolog Kevin Hetherington dalam artikelnya, “From Blindness to Blindness: Museums, Heterogeneity, and the Subject.”³² Berangkat dari apa yang umumnya terjadi di dalam museum, Hetherington mendiskusikan apa yang biasa disebut sebagai “tatapan-mahir Kantian” (*Kantian gaze of the connoisseur*).³³ Mata Kantian ini adalah sebuah mata yang netral (*disinterested*) dan menjadikan mungkin sebuah “klaim” keindahan suatu objek yang dapat dianggap universal dan dapat juga dikomunikasikan di antara komunitas estetika.³⁴ Namun sebenarnya ada bahaya yang mengintai di situ: cara melihat macam ini melibatkan sebuah penyangkalan heterogenitas dunia (realitas). Seraya menjelajahi “sejarah mata dan apa yang ia lihat”, dan juga “titik buta museum”, esai ini juga menunjukkan bahwa “semakin kita berpikir bahwa kita melihat dalam totalitas, semakin sedikit yang sebenarnya hadir di depan mata kita.”³⁵

Menurut Hetherington masa Renaissance mengembangkan sejenis cara melihat tertentu: perspektif linear, atau meminjam istilah Martin Jay, “perspektivalisme Albert-Cartesian”.³⁶ Perspektif ini memang memungkinkan orang untuk melihat semua realisme yang tampak, namun umumnya sangat berbeda dari bagaimana manusia sesungguhnya memahami dan mengalami ruang. Ini adalah sebuah cara melihat dan merepresentasikan dunia dalam kerangka “tiga dimensional, ruang penglihatan perspektif yang dirasionalisasikan” yang bisa diubah (*render*) ke dalam sebuah permukaan dua dimensional dengan mengikuti semua

aturan-aturan transformatif sebagaimana tertulis dalam buku-buku kanon seni. Sebagaimana Jay tunjukkan bahwa teknik *rendering* ini didasari pada sebuah cara pandang yang statis, tak-berkedip, dan tunggal, yang mana orang melihat seperti melalui lubang intip, ketimbang cara melihat yang binokular, bergerak-gerak yang sebenarnya tipikal persepsi visual manusia. Artinya, alih-alih pengalaman melihat dengan mata sendiri yang bersifat *saccadic*, binokular, dan bertubuh, perspektif linear menghadirkan kepada orang model penglihatan yang statis, abstrak, monokular, tanpa tubuh.³⁷

Menurut Hetherington, di sinilah letak cara melihat seseorang membentuk subjektivitasnya:

“Perspektif linier membentuk sebuah hubungan unik antara subjek manusia sebagai subjek dan dunia objek sebagai sesuatu yang terpisah yang dilihat seolah-olah melalui sebuah jendela... Perspektif (linear) Renaissance menciptakan semacam “keajaiban”... sebuah dunia objek yang heterogen yang terpisah dari subjek yang melihat dan memberikan kepada si subjek, alih-alih kepada Tuhan, peran istimewa untuk dapat memberikan kepada heterogenitas yang ada semacam rasa keteraturan.... Subjek tidak lagi menjadi bagian dari “dunia yang beragam dan ajaib”-nya Tuhan, melainkan seorang subjek sekuler yang dapat mengobjektifikasi, mungkin bukan dari sebuah ketinggian, tetapi setidaknya dari sebuah posisi yang istimewa di luar bingkai sesuatu.”³⁸

Seandainya pun didapati heterogenitas, namun ini bukan dalam arti anomali dan perbedaan-perbedaan tapi lebih seperti bentuk-bentuk keterkaitan tersembunyi dan rahasia yang menghubungkan heterogenitas itu sebagai sebuah totalitas. Bagi Hetherington, hanya dengan menerima – meminjam istilah Francis Bacon – heteroklitas (*the heteroclitēs*) dari realitas, yaitu keberagaman yang anomali dan mengerikan (*the anomalous and monstrous*) dalam realitas, orang merasakan, memahami, dan membedakan alam dan realitas yang sesungguhnya.³⁹

Kemudian, Hetherington mengajukan sebuah ide filosofis yang sulit ditangkap ini: jadilah seperti angka 0 (nol). Angka ini adalah sebuah karakter yang mampu menunjukkan *nothing* tapi serentak sebuah tanda di dalam sistem notasi matematis; ia adalah sebuah metatanda yang dapat berdiri sendiri dalam sistem penomoran namun juga mewakili sebuah ketakterbatasan (*infinity*).⁴⁰ Nol merepresentasikan ketakterbatasan dalam sistem angka itu seperti sebuah titik-pudar (*vanishing point*) dalam perspektif linear. Di titik ini, sejenis cara menatap dunia yang baru mulai merekah:

sebuah tatapan yang *memisahkan* si penatap dan yang ditatap, namun keduanya tidaklah *terberbedakan*. Dengan bahasa lain, heterogenitas tidak lagi sinonim dengan mata, tetapi terpisah dari mata: Ia adalah sesuatu yang dilihat – dan juga membentuk – mata.

Hetherington tidak menemukan cara melihat ini dalam ruang-ruang sosial dari museum modern saat ini, namun barangkali ia mampu menemukannya dalam sebuah cuplikan dari film surealis berjudul *Un Chien Andalou* (1929) karya Luis Buñuel dan Salvador Dalí: sebuah adegan pengirisan mata dengan pisau cukur (lihat Figur 4.1). Apa yang diperlukan adalah keberanian untuk mengiris-iris mata Kantian, dan dari dalamnya dibiarkan mengalir semua heterogenitas untuk tumpah dari dalam si subjek ke dalam dunia material dari hal-hal yang beragam.⁴¹



Figur 4.1 Beberapa klip dari film *Un Chien Andalou* (1929) karya Luis Buñuel dan Salvador

Tampaknya museum menjadi seperti sebuah teknologi *vision*, yang beroperasi dengan cara yang sama seperti teknologi pada umumnya: ia adalah sebuah restoran visual, ruang atau medium konsumsi visual yang mengandaikan dan menawarkan sejenis penonton tertentu. Sebagaimana sebuah “medium,” yang adalah sebuah sistem tampilan yang melaluinya pesan-pesan dikomunikasikan dan dimediasikan, ia melatih juga cara melihat si pengunjung. Museum adalah sebuah medium satu arah, yang

bergerak menuju si pengunjung, namun umumnya orang tidak bisa berkomunikasi kembali dengannya. Ia adalah media satu arah. Akhirnya, ia membentuk karakter pasif subjektivitas sang penatapnya. Sengaja atau tidak sengaja, museum dan teknologi-teknologi visual modern lainnya saat ini sepertinya sengaja dikembangkan dengan mengecualikan kemungkinan sebuah komunikasi timbal balik.

Di sini terletak pentingnya membedakan antara *vision* dan visualitas. Apa yang di sebut di atas sebagai rezim skopik atau mata Kantian akan selalu berusaha untuk menutup atau meniadakan heterogenitas, ia cenderung untuk menjadikan pelbagai visualitas sosial menjadi satu vision esensial, untuk menata atau merapikan heteroklitas dalam sebuah hirarki alami penglihatan, atau sebuah totalitas. Norman Byron dalam “The Gaze in the Expanded Field” menunjukkan bahwa *vision* dan visualitas tidaklah identik.⁴² Meskipun *vision* umumnya mengindikasikan bahwa “melihat” sebagai sebuah kegiatan fisik, dan visualitas merupakan sebuah fakta sosial, keduanya bukanlah dua hal yang bertentangan karena *vision* juga sesuatu yang sosial dan historis juga, sebagaimana visualitas juga melibatkan tubuh dan psike. Namun, keduanya tidaklah identik. Kedua istilah ini mengindikasikan sebuah perbedaan dalam ruang visual: antara mekanisme penglihatan dan teknik historisnya, antara bagaimana orang melihat, bagaimana orang bisa, mungkin, atau dibuat untuk melihat, dan bagaimana orang melihat penglihatan ini atau apa yang tak terlihat di dalamnya.⁴³

Upaya untuk pencarian visualitas alternatif – visualitas yang terpisahkan namun tak terbedakan oleh *vision*-nya – sudah senantiasa diusahakan oleh para filsuf. Sosiolog Hetherington di atas sudah menunjukkan salah satu caranya: menjadi Nol, memperluas apa yang dalam sejarah seni rupa dikenal sebagai titik-pudar (*vanishing points*). Selain dia, Jean Paul Sartre dan Jacques Lacan adalah dua filsuf yang senantiasa berusaha untuk menarik-narik medan visualitas ini agar tidak melebur menjadi sebuah totalitas *vision*. Dalam skenario Sartre, ia sedang memasuki sebuah taman di mana, dia datang pertama kali dan sendirian, dan ini berarti ia menjadi pusat bidang visual, sebuah situasi “*unchallenged ‘master of its prospects, sovereign surveyor of the scene’*”.⁴⁴ Namun, situasi ini berakhir ketika ada orang lain yang memasuki taman itu dan tiba-tiba Sartre tidak lagi menjadi satu-satunya penglihat tetapi juga menjadi sesuatu yang terlihat atau dilihat. Garis-garis batas kekuasaan atau kekuatan yang sebelumnya muncul di seputar subjeknya

sekarang dipusatkan ulang dengan memasukkan si penyelinap itu, dan ini membuat Sartre lebih menjadi garis singgung (*tangent*) ketimbang sebuah pusat.

Apa yang terjadi di sini mirip dengan apa yang terjadi ketika seseorang melihat lukisan, yang mana memandangi sebuah lukisan mengimplikasikan posisi si pemandang yang terkorenspondensikan dengan titik-titik pudar yang terpantulkan di sisi lain dari lukisan. Di sini, saat subjek melihat, serentak memiliki atribut-atribut tertentu, dan karenanya juga akan menjadi prinsip penghapusan dirinya sendiri: musnahnya subjek sebagai pusat adalah kondisi dari saat melihat itu sendiri.

Dalam skenario Lacan, ia sedang berlayar bersama beberapa nelayan di laut. Salah seorang nelayan menunjuk sebuah kaleng sarden yang mengapung-apung di permukaan laut, dan bertanya kepada Lacan, “Kamu melihat kaleng itu? Kamu melihat dia? Nah, dia tidak melihat kamu!”⁴⁵ Menurut Lacan, observasi ini tidaklah sepenuhnya benar karena, “dunia objek yang tak-bergerak (*inanimate*) sampai pada batas tertentu selalu menatap balik kepada si pemandang.”⁴⁶ Ini terjadi karena bidang visual terinterupsi, dalam kasus ini bukan oleh pemandang lain, tetapi oleh Penanda (*Signifier*). “Ketika saya melihat, apa yang saya lihat tidak sekedar cahaya (*rays*) tetapi juga bentuk yang tidak selalu terpahami (*intelligible*)”⁴⁷: *rays*-nya cahaya terperangkap dalam sebuah *rets* (Perancis: *trap* (jebakan); *snare* (perangkap)), sebuah jaringan makna-makna, dengan cara yang sama bahwa apa yang mengapung (*floatsam*) ditangkap ke dalam jaring-jaring nelayan.

Manusia secara kolektif mengatur pengalaman visual mereka selalu bersama-sama, masing-masing diharuskan untuk menyerahkan pengalaman retinalnya ke deskripsi yang disepakati bersama secara sosial tentang dunia yang dapat dipahami bersama. Bagi Lacan, “antara retina dan dunia terselip selembat layar tanda-tanda, sebuah layar yang terdiri dari berbagai wacana-wacana ganda (*multiple*) tentang *vision* yang dibangun ke dalam arena sosial.”⁴⁸ Ketika orang melihat melalui layar ini apa yang orang lihat adalah “masuk ke dalam perangkap jaring-jaring yang datang dari dan ke luar.” Apa yang datang dari dan ke luar ini adalah sebuah “wacana visual yang melihat dunia sebelum saya melihatnya dan akan terus melihat setelah saya tidak melihat lagi.” Apa yang saya lihat “terlepas secara independen dari hidup saya dan di luar hidup saya,” dan “tidak peduli dengan kematian

saya.” Apa yang hendak ditegaskan Lacan adalah bahwa “melihat” tidak jauh dengan “berbicara”: seorang subjek yang senantiasa terdesentralisasi ke pinggiran. Apa yang dilihat orang sudah senantiasa dibentuk oleh jalur dan jaring yang ditetapkan dan disulam sebelum mereka mampu melihat, sama seperti apa yang dikatakan subjek yang berbicara senantiasa mengikuti jalur dan jaringan yang tidak diciptakan atau dikendalikannya sendiri.

Bryson secara khusus mengeksplorasi filsuf Jepang dari *Kyoto School*, Keiji Nishitami yang terkenal dengan karya fenomenalnya *Religion and Nothingness*, yang menurut Bryson melangkah lebih jauh lagi dari eksistensialisme Sartre dan Lacan.⁴⁹ Dibandingkan dengan Nishitami, apa yang sudah diusahakan Sartre dan Lacan masih setengah-hati: sang subjek yang terdesentralisasi masih memiliki kemungkinan kembali ke tengah, karena otentisitas subjek yang ditemukan dalam nihilisme Sartre dan Lacan adalah sejenis otentisitas yang secara fundamental tidak menantang status si subjek. Dalam nihilisme, sang subjek akan tetap menjadi menjadi subjek karena akan selalu ada apa yang disebut sang objek. Lantas, Nishitami mencoba untuk mempertahankan dan merangkul penuh posisi *decentering* subjek ini dengan memperkenalkan *sūnyatā*, yang bisa diterjemahkan sebagai “kekosongan” (*emptiness*), “kefanaan radikal” (*radical impermanence*), “kehampaan” (*blankness*), dan “nihilitas” (*nihilicity*).⁵⁰ Dalam wilayah *sūnyatā* ini baik subjek maupun objek tidak bisa dipertahankan sebagai sesuai yang terpisah, meski berbeda. Untuk menggambarkan bentuk subjektivitas ini, Bryson – sebagaimana Nishitami – menggunakan contoh lukisan-lukisan Zen (*Ch’an Paintings*) dan pelbagai aforisma timur. Misalnya, goresan tinta Sessū Tōyō, *Landscape* (lih. Figur 4.2). Lukisan ini tidak menolak subjektivitas si penatap, tapi ia menolak untuk dikategorikan sebagai sebuah objek untuk si penatap. Tidak ada garis batas yang jelas antara si penatap dan yang ditatap, seakan-akan semuanya berjumpa dalam bidang yang kosong, sebuah wilayah untuk meditasi bukan untuk analisis.⁵¹ Hal yang sama juga bisa ditemukan dalam aforisma-aforisma timur, seperti “api tidak membakar api,” dan “air tidak mencuci air,” yang mengandaikan bahwa baik api dan air hanya akan menjadi jelas apa adanya ketika mereka bertemu dan ditembus oleh entitas lain, seperti ketika kayu terbakar atau ladang terendam banjir.



Figur 4.2 Lukisan tinta Sessū Tōyō, *Landscape*, National Museum Tokyo

Apa yang hendak dilakukan para filsuf ini adalah menunjukkan bahwa ada peralihan kebutaan: mata Kantian yang dibedah itu mengeluarkan cairan heterogenitas yang dulunya berada di dalam mata kini ditempatkan di luarnya. Mata tidak lagi mencapai posisi istimewa untuk dapat mewakili subjek, di mana dulu orang buta terhadap subjektivitas manusia, dan sekarang kebutaan adalah salah satu karakter subjektivitas orang. Objek itu sendiri sudah mulai melihat dan respon orang terhadap objek yang “melihat” menjadi semakin buta. Pengetahuan semakin disadari menjadi perkara “terletak di mana” – atau mungkin lebih tepatnya, “terhubung pada apa.” Di sini, di dalam ruang penjelajahan baru ini, barangkali orang tidak lagi harus mengandalkan semata-mata indra penglihatannya, melainkan juga indra-indra yang lainnya.

Antara Oktober 1990 dan Januari 1991, Museum Louvre di Paris mengadakan rangkaian pameran berjudul *Memoirs of the Blind*. Bersamaan dengan rangkaian pertama pameran yang diberi judul “Taking Sides” ini, diterbitkanlah sebuah buku karya Jacques Derrida – yang adalah juga salah seorang penggagas dari rangkaian pameran ini – berjudul *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*.⁵² Buku itu dengan cara mengejutkan mampu memberikan analisis dan pertimbangan-pertimbangan atas lukisan-lukisan yang dipamerkan pada saat itu. Sebagaimana tersirat dari

judul buku, ia merupakan eksplorasi tentang “kebutaan” karena lukisan-lukisan yang ditampilkan adalah lukisan tentang “orang-orang buta” dan dilukis oleh pelukis-pelukis yang “hampir buta”. Derrida menegaskan bahwa,

“Tema dari lukisan-lukisan tentang kebutaan ini adalah, pertama-tama adalah, tentang tangan. Karena [dalam melukis] tangan senantiasa berusaha tak bisa bisa diam, ia *menghujamkan* (*precipitates*), bergegas ke depan, tentu saja, tetapi kali ini *di dalam* kepala, seolah-olah untuk mendahului, mempersiapkan, dan melindunginya. Sebuah penjagaan, sebuah pagar pembatas. Antisipasi yang melindungi dari penghujaman, ia mendahului, menempatkan gerakan-gerakan dalam sebuah jeda (*space*) untuk menjadi yang pertama dilakukan, untuk mengawali, memegang, menyentuh, atau memahami.”⁵³

Derrida merefleksikan bahwa melukis, sebagaimana juga dalam menulis, tidak sekadar melibatkan sesuatu yang tunggal, tidak mengutamakan mata (atau pikiran) si pelukis atau penulis, tapi juga tangan. Ini bukan dalam arti bahwa matalah yang memberikan perintah dan mengatur segalanya, dan ini juga berlaku sebaliknya. Sering kali yang perlu dilakukan adalah membiarkan tangan bekerja dengan matanya sendiri, dengan kebutaannya sendiri, dan dari situ lahirlah sebuah karya yang merupakan sebuah karya bersama: sebuah tubuh yang mencipta.

Mengelak Kronometer: “Saya Berpikir, maka Saya Menghilang”

Sudah sejak orang menyadari fakta bahwa mata manusia menyimpan sebuah kemampuan unik bahwa ia mampu “mempertahankan” sebuah imaji beberapa saat setelah ia melihatnya – sebuah fenomena yang diistilahkan sebagai “persistensi *vision*” (*the persistence of vision*) atau umumnya lebih dikenal sebagai “ilusi optis” (*optical illusion*) – segala jenis hiburan masyarakat senantiasa berusaha untuk menciptakan ilusi-ilusi gambar bergerak. Adalah Louis Aimé Le Prince pada tahun 1888 yang pertama kali berpikir dan mencoba untuk memotong-motong beberapa foto, memasang serta mengurutkan dalam sebuah bingkai, dan menembakkan cahaya melalui foto-foto ini. Hasilnya adalah sebuah ilusi gerak dari 12 bingkai dalam satu detik. Meskipun demikian Thomas Edison lah pada tahun 1891 yang mendapatkan paten untuk Kineskop generasi awal yang amat sangat berisik dan cepat panas ini karena ia berhasil menjadikannya 48

bingkai per detik, dan dipertontonkan kepada publik pada tahun 1894. Tapi awal sinema modern tidak berasal dari Prince atau Edison, melainkan dari dua bersaudara, Auguste dan Louise Lumière, yang berhasil menciptakan sebuah alat proyeksi gambar yang lebih tenang dan menghasilkan sebuah transisi gambar yang lebih halus di tahun 1895. Sejak saat itu orang melihat dunia sebagai dan seperti sebuah gambar bergerak-gerak pada sebuah layar, dan akhirnya dunia yang orang lihat pada akhirnya diatur dan dibentuk oleh cara orang melihat layar. Perbedaannya adalah, bila dulu orang harus pergi ke sebuah tempat tertentu untuk menyaksikannya (misalnya gedung bioskop), sekarang layarlah yang mengikuti ke mana pun orang pergi karena sudah ada dalam genggam tangan mereka dalam *smartphone* masing-masing. Namun, di mana pun letak layar, ada sesuatu yang tidak berubah.

Kendati *Arrival of a Train at La Ciotat* (1897) kerap dikenal dan dianggap sebagai film pertama Lumière bersaudara, namun film berdurasi 35 detik, *Workers Leaving the Factory* lah sebenarnya pertama kali dibuat oleh dua bersaudara ini. Film yang diambil akhir tahun 1895 ini menceritakan persis sebagaimana judul filmnya: wanita-wanita yang keluar dari sebuah pabrik (milik dua bersaudara ini) setelah jam kerja selesai. Kedua film singkat ini bukan hanya menunjukkan sebuah definisi minimal dari apa yang saat ini orang sebut sebagai sinema, namun juga sebuah cara untuk melihat dunia sebagaimana adanya: gambar-gambar yang bergerak. Tapi tidak berhenti di sini, karena dari dua film ini orang juga menyadari bahwa gerak-gerak itu adalah gerakan-gerakan yang diatur, disusun, atau dikendalikan. Dengan istilah yang lebih singkat: manipulasi. Bila dibandingkan dengan seni visual tradisional sebelumnya – dalam bentuk dua atau tiga dimensi – yang statis, barangkali akan terlihat bahwa seni-seni sebelumnya memiliki sebuah kelemahan. Akan tetapi, pada kenyataannya ini adalah kekuatan seni-seni sebelum Lumière bersaudara menciptakan alatnya. Kestatisan (*stillness*) atau ketidakbergerakan-nya adalah apa yang memberikan kekayaan kontemplatifnya, yang membuat orang untuk berhenti, berpikir, dan melihat dengan cara yang tidak ditawarkan oleh gambar-gambar bergerak ini, dengan cara yang berbeda dari cara dunia berpikir dan melihat, yaitu bergerak-gerak.



Figur 5.1 Klip dari dua film karya Lumière bersaudara: *Workers Leaving the Factory* (1895) dan *Arrival of a Train at La Ciotat* (1897)

Manipulasi atau ilusi dari gambar-gambar bergerak ini menghadirkan sebuah distraksi kesadaran tersendiri yaitu sebuah sensasi dan dalam arti tertentu instruksi untuk mengalami “sekarang” (*a moment*), undangan untuk mengalami sebuah pengalaman instan. Mengalami “sekarang” dalam konteks ini berarti merasakan kehadiran akan saat ini, sungguh-sungguh tinggal di dalamnya. Begitu kuatnya sensasi ini, ia bahkan mengundang sebuah respons sensual, yaitu ketika indra-indra lain pada manusia bereaksi. Walter Pater menyebut pengalaman ini sebagai “kenikmatan sesaat” (*a momentary enjoyment*) dalam melihat sebuah sinema.⁵⁴ Letak ilusi dari gerakan gambar sebenarnya bukan hanya pada sensasi dan distraksi visual saja, bukan pada rasa nikmat yang instan itu, tetapi terlebih lagi pada kesadaran bahwa orang tidak mungkin bisa menyadari “sekarang” tanpa kemampuan untuk mengenali yang “sekarang” itu: ia hanya tiba setelah ia berlalu. Yang “sekarang” sungguh tidak pernah terjadi, karena pikiran dan kesadaran orang hanya dapat mengenalinya hanya setelah ia tidak lagi “hadir,” yang “sekarang” hanya bisa dikenali setelah ia menjadi “yang barusan”, “yang lalu”, “yang tidak lagi hadir”. Singkatnya, sebuah film tidak pernah sungguh-sungguh nyata karena orang tidak pernah hadir dalam sebuah kekinian. Bahkan ketika seseorang berkata “itu hanya film” justru menandakan bahwa orang itu seakan-akan juga pernah hadir di situ dan karenanya memiliki kategori yang ia gunakan (yang dianggap sebagai nyata) untuk menakar apa pun yang ditawarkan sebuah film. Justru karena ia sebuah kategori yang nyata, ia bisa ditampik, ditolak, atau bahkan dicemooh.

Namun, apa yang hilang (yaitu, “sekarang”-nya film) seharusnya bisa ditebus sebagian melalui kemampuan untuk menghargai respons-respons sensual, kebutuhannya, prarasional untuk merebut kembali hak istimewa untuk menempati kembali sebuah momen “sekarang.” Mengatakan bahwa orang tidak dapat mengenali “sekarang” di dalam momen “sekarang” bukanlah untuk mengatakan bahwa yang “sekarang” tidak bisa ada atau hadir. Ini hanya mau mengatakan bahwa ia ada sebagai sesuatu yang dirasakan, dialami, sesuatu yang berada bukan dalam wilayah katalog rasional tetapi dalam wilayah sensasi kebutuhannya. Ini adalah efek dari apa yang disebut sebagai teknik “montase” yang terkandung dalam alusi vital dalam sinema: ia sudah senantiasa selalu yang singkat, terpisah-pisah, dan mengejutkan.⁵⁵ Bagi Jean Epstein, esensi film muncul dari bentuk momen sensual yang ia sebut sebagai “*photogénie*,” yaitu potongan-potongan pengalaman singkat yang menghadirkan kesenangan dengan cara bahwa penonton tidak dapat merumuskannya secara verbal atau kognitif-rasional.⁵⁶ Sinema adalah soal pergerakan, oleh karena itu memformulasikan essensinya juga juga perlu untuk memperhitungkan keelusifannya, ke-selalu-keterpergiannya. Bagi Epstein, esensi sinema tidaklah tinggal dalam kapasitas naratifnya tetapi dalam keterpudaran momen dari perasaan yang kuat yang disediakan imaji-imaji tertentu. Orang perlu definisi yang mendekonstruksi dirinya sendiri. Epstein menulis:

“Tidak ada *present* yang nyata, hari ini adalah sebuah kemarin, mungkin lebih tua lagi, yang membawa di pintu belakangnya sebuah besok, ini adalah sebuah pengecualian waktu. Ia mengelak dari kronometer. Anda lihat jam anda; berbicara secara ketat, yang *present* sudah tidak ada lagi di sana, dan ia ada di sana lagi, ia akan selalu di sana dari satu tengah malam ke tengah malam berikutnya. Saya berpikir, maka saya berlalu. Saya masa depan meletus menjadi saya masa lalu, *present* hanya secara *instantaneous* ini dan meranggas tak henti-hentinya. Yang *present* hanyalah sebuah pertemuan. Sinema adalah seni yang bisa menghadirkan kembali *present* ini sebagaimana ia adanya.”⁵⁷

Apa yang mau ditegaskan oleh Epstein adalah kehadiran “sekarang” yang ada hanya sebagai sebuah situs di mana masa lalu dan masa depan bertabrakan, dan sinema menandakan kemunculan sebuah seni yang memantulkan realitas temporal ini.

Ketika teknologi awal film belum mengizinkan sebuah penceritaan yang penuh dan panjang, sinema menghadirkan kepada para penontonnya imaji-imaji singkat yang mengejutkan, mengundang curiositas yang lama

dan debaran yang panjang. Ini yang disebut sebagai Sinema Atraksi. Saat itu, ketimbang mengusahakan sebuah cerita yang terelaborasi, Sinema Atraksi menyapa para penontonnya dengan dengan merebut atensi para penontonnya bukan sebagai seorang *voyeur* yang menenggelamkan mereka secara naratif, tetapi sebagai sebuah jarak: memukau dan juga melibatkan para penontonnya sebagaimana yang terjadi di sirkus atau taman-taman hiburan. Di situ ditunjukkan bukan sekadar pergerakan, tetapi juga disingskapkan juga ruangan-ruangan. Christian Metz melukiskannya demikian, “Karena pergerakan tidak pernah material tetapi selalu visual, untuk menghasilkan penampakannya adalah untuk menduplikasi realitasnya. Sebenarnya, seseorang bahkan tidak bisa “mereproduksi” sebuah pergerakan; seseorang hanya bisa mereproduksinya dalam setiap detik produksi.”⁵⁸ Dalam film, persatuan antara fragmentasi dan representasi ini, atau fragmentasi sebagai representasi berpose adalah sebuah persoalan ganda.⁵⁹ Apa yang orang sebut “pergerakan” adalah benar-benar seperti dua trek paralel: apa yang tubuh lakukan dan apa yang dikonstruksikan pikiran.

Film mengandaikan kontinuitas. Film disusun oleh dua hal: gambar yang bergerak dan ruang di antara gambar-gambar itu. Gambar tidak sungguh-sungguh bergerak; mereka hanya sekadar mengikuti satu sama lainnya. Subjektivitas modern tidak pernah sungguh-sungguh hadir, dalam sebuah “sekarang,” pada atau sebagai dirinya sendiri. Bila ada “sekarang” yang hilang dan meninggalkan lobang kehadiran, pergeseran ini juga melubangi subjek yang mengkonstruksi kehadiran itu. Subjek modern sudah senantiasa teralienasi sejak kesadaran akan tubuh tidak pernah bersentuhan dengan tubuh yang nyata. Pengalaman sinema mencerminkan pengalaman epistemologis yang lebih lebar dari modernitas. Subjek modern menemukan kembali tempat mereka sebagai sebuah gerak-tak-selesai antara masa lalu dan masa depan melalui mengalami kembali sebagai seorang penonton film. Masa lalu dan masa depan tidak berkelahi dalam zona hipotesis tetapi sebagai sebuah medan tubuh nyata. Alienasi ini serentak didasari dan bangkit dari aspirasi modern untuk menangkap momen-momen sensasi yang singkat, yang tak terhindarkan. Sebuah perjalanan untuk mencari lokasi sebuah momen yang selesai dari sebuah pengalaman sensual di dalam tubuh tidak pernah berhasil.

Penutup: Setelah Budaya Visual

Jeremy H. Lipschultz, seorang aktivis dan akademisi media sosial, dalam bukunya *Social Media Communication: Concepts, Practice, Data, Law and Ethics*,⁶⁰ menekankan betapa pentingnya melek media (*media literacy*) dalam dunia saat ini. Ada banyak contoh tentang betapa pentingnya hal ini dan pelbagai konsekuensinya yang disajikan dalam buku ini. Salah satunya adalah kisah nyata Justine Sacco di tahun 2013.⁶¹ Sacco adalah seorang wanita kulit putih yang bekerja sebagai Humas (*Public Relation*) dari perusahaan Inter Active Corp yang bermarkas di London. Di Bulan Desember 2013, sebelum ia berangkat berlibur ke keluarganya di Afrika, ia menulis 12 kata berikut di *Twitter*-nya, “Going to Africa. Hope I don’t get AIDS. Just kidding. I’m white!” Kalimat yang dimaksudkan justru sebagai sesuatu yang menentang rasisme ini, menimbulkan kericuhan dan skandal rasisme di dunia maya. Sesaat setelah ia mendarat di Cape Town, namanya sudah dicoret dari perusahaan tempat ia bekerja, dan keselamatan nyawanya dipertaruhkan. Meskipun cuitannya di *Twitter* (dan akhirnya akun pribadinya) itu ia hapus, namun cuitan ini sudah menjadi gambar *screenshot* yang tetap beredar di dunia maya. Setahun kemudian, Sam Biddle – orang pertama kali memposting dan menginterpretasikan cuitan Sacco ini meminta maaf sambil menulis: “Cuitannya [Justine Sacco] seharusnya adalah sebuah ejekan untuk mereka yang benar-benar bodoh dan rasis... Saya tidak tahu apa-apa tentang dia [Justine Sacco], hanya menduga-duga dari nilai wajahnya, dan ratusan ribu orang akhirnya juga melakukan hal yang sama – langsung membencinya karena memang sangat mudah dan menggoda untuk membenci orang yang tidak dikenal secara daring.”⁶²

Pada saat yang tidak diketahui, subjektivitas dan kehidupan seseorang bahkan bisa berubah di zaman digital saat ini. Karenanya, tidak berlebihan bila Lipschultz – seorang praktisi media sosial – menyarankan pentingnya melek media pada zaman digital ini. Tapi lebih dari pada itu, sebenarnya yang jauh lebih penting adalah melek visual. Karena media sosial tercipta pertama-tama karena ada kebutuhan untuk berkomunikasi yang dalam perjalanan sejarahnya –sebagaimana disinggung secara singkat di atas– mengambil bentuk dan dibentuk oleh aktivitas “melihat.” *Vision* dan visualitas adalah salah satu cara terpenting bagi orang untuk mengakses pengetahuan di luar dirinya.

Melek visual ini sangat dibutuhkan karena budaya visual selalu berurusan dengan peristiwa-peristiwa visual yang mana para penggunanya mencari dan membentuk informasi, makna atau kesenangan melalui dan dalam sebuah permukaan-permukaan (*media, medium*) dengan teknologi visual. Pada permukaan-permukaan inilah terjadi perjumpaan-perjumpaan penting yang semakin lama semakin menemukan aksentuasinya bagi para kritikus, praktisi, sejarawan untuk merumuskan kembali apa yang umumnya disebut sebagai “Budaya Visual”. Habitus ini adalah arena operasi bagi sebuah subjektivitas visual baru. Subjektivitas ini adalah apa yang secara hakiki dipertaruhkan dalam budaya visual. Artinya, apa yang disebut budaya visual adalah orang yang dikonstitusikan baik sebagai seorang agen penglihat dan sebagai efek dari rangkaian kategori subjektivitas visual.

Majalah *October*⁶³ milik MIT Press mengirimkan empat pertanyaan tentang Budaya Visual kepada para praktisi dan akademisi ahli yang bergulat di berbagai bidang keilmuan, mulai dari seniman, ahli sejarah, arsitek, kritikus literatur, teoretikus film, dan lain-lain. Kuesioner itu kurang lebih hendak mempertanyakan status akademik apa yang harus diberikan kepada “Budaya Visual”: Apakah ia harus disejajarkan bersama sejarah seni, sejarah film, atau bahkan antropologi? Metode filosofis, paradigma, program dan praktek apakah yang harus diberi penekanan untuk mendekati wacana yang belum lama ini disadari keberadaannya? Singkatnya, kuesioner ini hendak menjaring ide-ide terbaik dari para pakarnya untuk memberikan bentuk pada sesuatu yang dinamai Budaya Visual.

Jawaban-jawaban dari semua pertanyaan kuesioner itu dimuat dalam salah satu terbitannya di tahun 1996, dan menghasilkan perdebatan yang cukup sengit di sekitar budaya visual. Umumnya, kebanyakan responden menolak istilah ini sebagai sebuah disiplin ilmu yang terpisah dari yang lain, atau setidaknya, orang harus menyadari dengan hati-hati bahwa budaya-visual bukanlah sesuatu yang mudah dijelaskan. Svetlana Alpers, dosen sejarah seni di University of California-Berkeley menegaskan bahwa, “Budaya Visual harus dibedakan dengan studi lain tentang teks, gambar, dsb. Ini bukan untuk mendiskriminasi tetapi batas-batas disipliner, seperti perbedaan-perbedaan antara medium artistik, adalah sesuatu yang penting.”⁶⁴ Apa yang dimaksud oleh Alpers dengan “dibedakan” tidak lantas diartikan sebagai “diberi tempat khusus atau tersendiri.” Tanggapan

yang lebih lugas dan sedikit keras datang dari Emily Apter, seorang pengajar Sastra Perancis dan Komparatif di UCLA, yang mengatakan,

“Akankah sebuah estetika visual yang penuh dengan bualan (*oneiric*), tak-berbentuk (*anamorphic*), teknologi-sampah (*junk-tech*) mendapatkan tempatnya dalam disiplin Sejarah Seni (sebuah bidang yang secara historis menyimpan, menafsirkan, mensilsilahkan budaya visual), atau ia akan tetap tinggal dalam institusi netral akademis dari studi budaya? [...] Sejarah Seni memiliki peran kunci dan peran kehidupan yang berbeda [dari Budaya Visual]...”⁶⁵

Tom Conley dari Harvard University, menjawab kuesioner ini dengan kata-kata, “Pertanyaan-pertanyaan ini mengundang tawa dan juga tanda bahaya (alarm),”⁶⁶ sementara Tom Gunning, pengajar bidang Studi Sinema dan Media dari Northwestern University, menyebut Budaya Visual sebagai sebuah “aliran intelektual yang spontan” saja.⁶⁷ Susan Buck-Morss dari Cornell University, mengingatkan bahwa, “produksi sebuah wacana tentang budaya visual memerlukan likuidasi (pembubaran - *liquidation*) seni sebagaimana yang sudah kita ketahui. Tidak mungkin di dalam wacana itu untuk memiliki eksistensi yang terpisah dari seni, tidak sebagai sebuah praktek, tidak sebagai sebuah fenomena, tidak sebagai sebuah pengalaman, tidak sebagai sebuah disiplin ilmu.... Apa yang akan ditawarkan dari program studi Budaya Visual yang dipisahkan dari Studi Visual?”⁶⁸

Diakui atau ditolak, siap atau tidak siap dengan budaya visual, orang sudah merasakan efeknya secara langsung di zaman digital sekarang ini. Apapun definisi, status, metode, program dan paradigma yang akan disematkan kepada Budaya Visual, ia adalah sesuatu yang nyata. Kegamangan para ahli di bidang yang secara langsung bersentuhan dengan Budaya Visual, adalah sesuatu yang sangat wajar dan bisa sangat dimaklumi: Budaya Visual sudah seakan-akan berlalu dengan efek-efek nyata yang terus-menerus berlangsung dan setiap kali harus dirumuskan ulang. Apapun pilihan orang untuk menerima, menunda, atau bahkan menolak Budaya Visual, budaya ini sudah selalu “berlalu” karena apa yang disebut sebagai visual di mana *vision* dan visualitas adalah bagian di dalamnya, mengandung juga di dalamnya kesadaran bahwa “melihat” juga berarti mendengar, mencecap, menghirup, dan bahkan dalam arti tertentu keberanian untuk memejamkan mata. Seandainya orang memerlukan pagar pembatas yang rapuh, barangkali orang bisa memulainya dari sebuah perpaduan antara mata bestari dan benak meraki.

Bibliography:

- Alpers, Svetlana, Emily Apter, Carol Armstrong, *et al.* *Visual Culture Questionnaire*, October, Vol. 77. The MIT Press: Summer, 1996.
- Bailey, Chris and Hazel Gardiner. *Revisualizing Visual Culture*. Oxford, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 2010
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflection on Photography*, trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 1981.
- _____. *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 2007.
- Charney, Leo. *Cinema and the Invention of Modern Life*. California: University of California Press, 1995.
- Derrida, Jacques. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Foot, Philippa. *Natural Goodness*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Godfrey, Jenny. *A Digital Future for Slide Libraries*. *Art Libraries Journal*, Vol. 29, No. 1, 2004.
- Hal Foster (Ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Jenks, Chris (Ed.). *Visual Culture*. London: Routledge, 2017.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. Alan Sheridan. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- Lipschultz, Jeremy Harris. *Social Media Communication: Concepts, Practices, Data, Law and Ethics*, 2nd edition. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- Mirzoeff, Nicholas. *How To See the World: An Introduction to Images, From Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*. New York: Basic Books, 2016.
- Mitchell, W.J. Thomas. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Mohamad, Goenawan. *Rupa, Kata, Obyek, dan yang Grotesk: Esai-esai Seni Rupa dan Filsafat Seni (1961-2021)*. Jakarta: Penerbit Gang Kabel, 2021.
- Morgan, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. California: University of California Press, 2005.

Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes. London: Muthuen, 1958.

Wallace, David Foster and Robert Atwan (Eds.). *The Best American Essays 2007*. Boston: Houghton Mifflin, 2007.

Wuebbles, Donald. *Celebrating Blue Marble*. *Eos* Vol. 93, no. 49, December 2012.

Endnotes:

- 1 Donald Wuebbles, "Celebrating Blue Marble," *Eos* Vol. 93, Nr. 49 (December 2012) 509-510.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Merriam Webster Dictionary* menjelaskan istilah ini sebagai "sebuah gambar yang termasuk seseorang (sering dengan orang lain atau sebagai bagian dari sebuah group) dan yang diambil oleh seseorang dengan menggunakan sebuah kamera digital khususnya untuk ditampilkan (*posting*) di jejaring sosial." *Cambridge Dictionary* juga memiliki terjemahan yang kurang lebih mirip, "sebuah foto yang anda ambil sendiri, umumnya dengan telepon seluler. Sering dipublikasikan menggunakan media sosial." Dalam tulisan ini, istilah ini dipertahankan ketimbang menggunakan terjemahannya dalam Bahasa Indonesia yaitu "swafoto" karena dirasa terjemahan ini kurang mampu menggambarkan karakter dasar dari *selfie*.
- 4 Nicholas Mirzoeff, *How to See the World: An Introduction to Images, From Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, (New York: Basic Books, 2016) 29
- 5 *Ibid.*, 30
- 6 *Ibid.*
- 7 <https://edition.cnn.com/2013/11/23/opinion/clark-selfie-word-of-year>
- 8 <https://www.esquire.com/entertainment/a23557/selfies-arent-art/>
- 9 Jenny Godfrey, "A Digital Future for Slide Libraries," *Art Libraries Journal*, Vol. 29, Nr. 1 (2004) 10-22.
- 10 Mike Pringle, "Do a Thousand Words Paint a Picture," ed. Chris Bailey and Hazel Gardiner, *Revisualizing Visual Culture*, (Oxford, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 2010) 13.
- 11 *Ibid.*
- 12 Goenawan Mohamad, *Rupa, Kata, Obyek, dan yang Grotesk: Esai-esai Seni Rupa dan Filsafat Seni (1961-2021)* (Jakarta: Penerbit Gang Kabel, 2021) 321-322.
- 13 W. J. Thomas Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 9-10.
- 14 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill & Wang, 2007) 32.
- 15 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflection on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill & Wang, 1981) 75.
- 16 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the age of Diderot*, (Chicago: University of Chicago Press, 1980) 92.
- 17 Istilah ini diambil dari John Berger dalam esainya, "Why Look at Animals," dalam John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980) 3; sebagaimana

- dikutip dari W.J. Thomas Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 30.
- 18 Mitchell, *op.cit.*, xv.
- 19 David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, (California: University of California Press, 2005) 77.
- 20 *Ibid.*, 106.
- 21 Contoh-contoh yang diberikan secara berurutan oleh Morgan adalah sebagai berikut. Dalam kelompok pertama: gambar-gambar religius yang digunakan untuk edukasi, gambar/lukisan yang menjelaskan atau mengandung di dalamnya sebuah ajaran doktrin agama, gambar atau poster-poster propaganda, dan lukisan atau gambar seni dadaisme, surealisme, post-modern, dsb. Untuk kelompok kedua, fotografi harian tanpa filter atau foto normala atau realis, gambar atau lukisan atau simbol yang merupakan refigurasi dari yang kescharian, gambar atau foto iklan atau advertising yang umumnya bermain dalam wilayah-wilayah asuntif, lukisan-lukisan ekspresionis atau surealis.
- 22 Don Slater, "Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic,'" *Visual Culture*, ed. Chris Jenks London: Routledge, 2017) 221.
- 23 Andrew Barry, "Reporting and Visualising," *Visual Culture*, ed. Chris Jenks (London: Routledge, 2017) 48-49.
- 24 *Ibid.*, 221.
- 25 *Ibid.*
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*, 236.
- 28 David Foster Wallace, Robert Atwan (Eds.), *The Best American Essays 2007* (Boston: Houghton Mifflin, 2007) 6.
- 29 Sebagaimana diceritakan kembali dalam buku Philippa Foot, *Natural Goodness* (Oxford: Clarendon Press, 2001) 47-48.
- 30 *Ibid.*
- 31 Wajah orang dengan kematian yang tidak wajar, misalnya karena kecelakaan, dengan sendirinya tidak layak untuk dibagikan, bukan hanya demi penghormatan untuk yang bersangkutan atau kepada keluarga korban, atau untuk kepentingan penyelidikan, namun terlebih-lebih karena "ketidakwajaran" sudah selalu berada dalam wilayah pengecualian (entah itu dalam etika, estetika, maupun humanitas).
- 32 Kevin Hetherington, "From Blindness to Blindness: Museums, Heterogeneity and the Subject," dalam Chris Bailey dan Hazel Gardiner, *Revisualizing Visual Culture*, (Oxford, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 2010), 51-73.
- 33 *Ibid.*, 66.
- 34 *Ibid.*, 66-67.
- 35 *Ibid.*, 52.
- 36 Martin Jay, "Scopic Regime of Modernity," *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988) 11.
- 37 *Ibid.*, 7.
- 38 Hetherington, *op. cit.*, 56-57.
- 39 *Ibid.*, 61.
- 40 *Ibid.*, 56.

- 41 Charlie Gere, "Slitting Open the Kantian Eye", *Revisualizing Visual Culture*, ed. Chris Bailey and Hazel Gardiner (Oxford, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 2010) 151-154.
- 42 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field," *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988) 87-108.
- 43 Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988) ix-x.
- 44 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (London: Muthuen, 1958) Chapter I: Section 4, 254-302.
- 45 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. Alan Sheridan (Harmondsworth: Penguin, 1991) Section 6-9.
- 46 *Ibid.*, 95.
- 47 *Ibid.*, 90.
- 48 *Ibid.*
- 49 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field," *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988)
- 50 *Ibid.*, 100.
- 51 *Ibid.*, 103
- 52 Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Chicago: The University of Chicago Press, 1993).
- 53 *Ibid.*, 4, garis miring sesuai dengan teks aslinya.
- 54 Sebagaimana dikutip dari buku Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, oleh Leo Charney, *Cinema and the Invention of Modern Life* (California: University of California Press, 1995) 280.
- 55 Ide tentang sinema sebagai "montase" ini untuk pertama kalinya diperkenalkan oleh filsuf Jerman, Walter Benjamin. Lih. Leo Charney, *Cinema and the Invention of Modern Life* (California: University of California Press, 1995) 283.
- 56 Ide tentang sinema sebagai "*photogénie*" merupakan ide filosofis yang diperkenalkan Jean Epstein. Lih Leo Charney, *Cinema and the Invention of Modern Life* (California: University of California Press, 1995) 6.
- 57 Sebagaimana dikutip oleh Leo Charney, *Cinema and the Invention of Modern Life*, (California: University of California Press, 1995) 287.
- 58 Sebagaimana dikutip dari Christian Metz oleh Leo Charney, *Cinema and the Invention of Modern Life*, (California: University of California Press, 1995) 291.
- 59 *Ibid.*
- 60 Jeremy Harris Lipschultz, *Social Media Communication: Concepts, Practices, Data, Law and Ethics*, 2nd edition (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018).
- 61 *Ibid.*, 316-317.
- 62 *Ibid.*
- 63 Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, *et al.*, *Visual Culture Questionnaire*, October, Vol. 77. (The MIT Press: Summer, 1996) 25-70.
- 64 *Ibid.*, 26.
- 65 *Ibid.*, 27.
- 66 *Ibid.*, 31.
- 67 *Ibid.*, 37.
- 68 *Ibid.*, 29.