

Sinema 2D versus 3D

Eric Gunawan¹
ericwu2829@gmail.com

Abstrak

Sejak 2009, film 3D di bioskop sedang naik daun. Sejumlah riset menunjukkan bahwa 2 dari 3 penonton akan memilih menonton film yang sama dalam format 3D dibanding 2D. Tulisan ini menjelaskan bahwa fenomena sinema 3D menggemakan teori *differend* Jean-François Lyotard yang mendamaikan teks dan imaji sejak keduanya berposisi di masa Immanuel Kant.

Abstract

Since 2009, 3D films have been popular. Some researches have shown that 2 out of 3 viewers prefer watching movies in 3D format to 2D format. This paper will discuss the phenomenon of 3D cinema that echoes Jean-François Lyotard's theory on *differend*, which reconciles the opposition of text and image since Immanuel Kant.

Kata Kunci

film 3D, sublime, *differend*, oposisi teks-imaji

Keyword

3D film, sublime, *differend*, text-image opposition

1 Dosen tetap Universitas Pelita Harapan dan pengajar mata kuliah Filsafat Seni di Fakultas Film dan Televisi IKJ

Pengantar

Film 3D di bioskop telah naik daun sejak 2009. Teknologi *digital* bersumbangsih menarik minat penonton. Para penonton menyukai teknologi sinematik ini karena menambah kesan yang ditimbulkannya, khususnya film-film yang memang dibuat untuk 3D,¹ dan menontonnya di bioskop IMAX memiliki kepuasan tersendiri.² Saat sebuah film ditayangkan dalam format 2D dan 3D,² dari 3 penonton memilih menyaksikan format 3D, namun demikian bukan berarti penonton 2D tidak ada yang loyal.³ Pilihan menonton film tersebut dalam format 3D banyak didasari rasa ingin tahu, membandingkan sensasi yang diciptakan oleh 3D dari 2D, selain menonton aksi aktor kesayangan mereka dalam 3D.

Berdasarkan film-film yang dirilis pada 2010-2011 di Inggris, menonton 3D memberi 9% sensasi lebih dari pada 2D, yakni dengan perbandingan 45% : 36%.⁴ Penonton pria usia 18-34 tahun dan orang-tua menduduki peringkat tertinggi

1 Film 3D adalah film yang saat syuting sampai ditayangkan sudah menggunakan teknologi 3D, misalnya *Harry Potter: Sleepy Hollow part 1 & 2*. Namun demikian, format film 3D yang ditayangkan dapat pula menggunakan format 2D saat syuting. Film seperti ini disebut *hybrid*, misalnya *Narnia: The Voyage of the Dawn Trader*.

2 Data ini dirilis oleh *Brandwatch Social Media Monitoring* pada 2011. Lembaga survei berkedudukan di Inggris ini mendata para penonton di Inggris terkait 3D, dan menyebutkan: 40% terkesan dengan film 3D sebelum menontonnya, 24% menyatakan kegembiraan mereka setelah menonton lewat Twitter, 4% menonton di bioskop IMAX.

3 Riset *Brandwatch Social Media Monitoring* untuk film *Harry Potter* yang memang dirilis dalam format 2D dan 3D memperlihatkan pilihan menonton dalam format 2D lebih banyak dibanding 3D. Faktor harga dapat dilihat sebagai salah satu penyebab pilihan, karena menonton 3D harus mengeluarkan uang lebih di mana kelebihan itu dipakai sebagai 'sewa' kacamata 3D.

4 Data ini dirilis oleh Ipsos MediaCT yang berbasis di Inggris pada 2012. Respondennya adalah penonton di Inggris, atas film-film yang beredar dari seluruh penjuru dunia.

dibandingkan golongan usia lain, masing-masing 23% dan 27%. Berdasarkan *genre* film, 68%-80% film-film 3D yang beredar adalah animasi, *action* dan horror. Film-film tersebut menekankan pada kandungan atraksi.

Tulisan ini mengambil manfaat dari respons penonton terhadap sinema 3D untuk dibawa ke ranah filsafat seputar oposisi teks atas imaji. Dapat dikatakan bahwa kehadiran sinema 3D menggemakan pendamaian oposisi tersebut. Tulisan ini akan dibagi ke dalam sejumlah bagian. Di bagian pertama akan dihadirkan sejarah sinema yang memperlihatkan atraksi sebagai identitas aslinya, tetapi karena dominasi naratif atasnya, sinema menjadi identik dengan fiksi, yang mana sejak saat itu terjadi oposisi teks atas imaji. Bagian kedua akan membahas pemikiran filosofis timbulnya dominasi teks atas imaji. Filsafat sublim Immanuel Kant dijadikan dasarnya. Bagian ketiga akan memperlihatkan peralihan sinema 2D ke 3D yang dipahami sebagai upaya menempatkan sinema pada posisi aslinya, yakni atraksi. Teknologi 3D yang memisahkan imaji pada kedua belah mata menggemakan teori *differend* Jean-François Lyotard yang mendamaikan teks dan imaji. Teori Lyotard hadir pada bagian keempat. Semua pencapaian akan dilabuhkan pada kesimpulan.

Perjumpaan Sinema dan Naratif

Sinema adalah sebuah atraksi. Atraksi film mirip pertunjukkan sirkus.⁵ Kekhasannya terletak pada kemampuan *showing* (mempertunjukkan). Perangkat *cinematographe* yang merekam semua aksi di depannya, dieksploitasi demi memenuhi tuntutan atraksi, dan bukan naratif.

Sinema terdiri atas *shot* yang sudah utuh pada dirinya sendiri. Kehadiran *shot-shot* lain dan kemungkinan mengintergrasikan keutuhan masing-masing *shot* adalah sebuah pilihan dan bukan keharusan. *Shot* tunggal pada dasarnya

5 Eisenstein lewat tulisannya "*Montage of Attraction*" menganggap elemen-elemen yang membentuk *shot* memiliki nilai atraksi seperti pertunjukkan sirkus. Lihat Eisenstein, *Selected Works Volume 1*, 1998, hal. 33.

sudah mampu menarik perhatian penonton untuk menyaksikan atraksi yang dikandungnya. Sinema era 1900-1906 menegaskan fenomena tersebut,⁶ demikian juga film *Russian Ark* karya Alexander Sokurov (2000). Dapat dipahami bahwa penonton bukan pengamat yang ditarik masuk ke dalam kisah untuk kemudian mengamati dan memata-matai aktivitas para tokoh di sana, melainkan kisah yang mendekati penonton lewat daya pikatnya sebagai sebuah pertunjukan melalui rangkaian adegannya.

Shot menghadirkan peristiwa yang sengaja dipisahkan dari lingkungannya, tetapi ia bukan sekadar replika melainkan atraksi terpilih untuk mempengaruhi psikologis penontonnya sehingga penonton terpicat atas apa yang tersaji di hadapannya. Pada proses *editing*, sebuah *shot* tunggal disandingkan dengan *shot* tunggal lain, sehingga *shot-shot* itu hadir bagai orkestra mengalunkan simfoni atraksi.

Naratif tidak hadir pada kedinian sinema. Imaji yang hadir sebagai hasil kerja perangkat *cinematographe* memang ditujukan supaya dapat berinteraksi secara kompleks dan bervariasi tanpa selalu melibatkan naratif. Perjumpaan naratif dengan sinema terjadi sebagai sesuatu yang tidak terelakkan, bukan sebagai yang terberi dan secara hakiki melekat padanya. Dengan demikian, walaupun naratif dipahami sudah hadir pada era awal kelahiran sinema tetapi bukan sebagai unsur dominan. Naratif hadir bersimbiosis dengan jejak-jejak objek yang berusaha dihapuskan oleh sinema.

Lewat perangkat kamera, sinema mengubah objek pada lokasi tertentu menjadi representasi yang dapat dikenali saat diproyeksikan di lokasi lain yang sering kali tidak memiliki ikatan geografis dengan lokasi asal objek tersebut. Namun demikian, representasi objek ini, yang seharusnya

6 Dalam studi Tom Gunning atas film-film produksi 1900-1906, atraksi memang bukan satu-satunya aspek yang ditemukannya, tetapi pada awal sinema terdapat fenomena di mana atraksi cenderung menjadi kekuatan utama yang mendominasi termasuk pada film-film yang melibatkan naratif, yang menggunakan kisah sebagai pertunjukan, seperti pada karya-karya Méliès.

terbebas dari segala ikatan, karena ia sudah dicabut dari keterikatan asalnya dan terisolasi sebagai entitas baru, sulit menyatakan status barunya akibat representasinya mengandung jejak-jejak terbuka untuk sesegera mungkin mengkaitkan dirinya dengan segala ikatan yang seharusnya ditinggalkan ketika representasi objek ini ditayangkan. Ketika satu objek dari lokasi tertentu disusun berjenjang di meja editing dengan objek lain hasil rekaman di lokasi berbeda yang tidak memiliki ikatan apapun dengan lokasi *shot* sebelumnya, jejak pada masing-masing objek ini sulit menutup diri untuk tidak saling mengaitkan satu sama lain dalam bentuk ikatan untuk berlabuh pada narasi tertentu.

Permasalahannya adalah dominasi narasi yang menggeser imaji. Hakikat sinema ditundukkan oleh narasi lewat proses fiksifikasi. Narasi karib dengan fiksi. Erat hubungan keduanya menyimpangkan pemahaman bahwa naratif selalu fiksi. Kelekatan sinema dan naratif menimbulkan dua persoalan, yakni: setiap film dipahami sebagai film fiksi, dan kemudian timbul dikotomi sinema menjadi sinema naratif dan sinema non-naratif.⁷

Istilah naratif pada sinema naratif mengindikasikan keberadaan objek representasional, sedangkan istilah non-fiksi pada sinema non-naratif merujuk kehadiran objek non-representasional. Walaupun elemen sinematik pada sinema naratif tidak selalu naratif-representasional, dan sebaliknya elemen sinematik pada sinema non-naratif berusaha

7 Marc Vernet menjelaskan demikian, “*Due to its perceptive richness, film representation is undoubtedly more realistic than other modes of representation (such as painting or theater), but at the same time it only shows effigies, as the recorded shadows of objects that are themselves absent. In effect, the cinema has this power to “make absent” that which is shows. Cinema makes it absent in both time and space since the filmed scene has already taken place and only later is that scene unfurled on the screen where it then inscribes itself. In theater, that which represents or signifies (actors, setting, accessories) is indeed real and exists even though what it represents is fictional. In the cinema, both representer and the represented are fictional. In this sense, every film is fiction film*”. Lihat Jacques Aumont, *Aesthetics of Film*, hal.77.

tidak bersandar pada sifat-sifat sinema naratif, tetap saja sinema tidak dapat menghindari dari penyerapan ciri-ciri naratif. Sebagai contoh film-film dokumenter yang menghadirkan objek non-representasional, misalnya yang jarang dilihat dan diamati seperti keberadaan ubur-ubur atau kuman. Penonton terbiasa mencari hubungan objek-objek sinematik ini lantaran jejak-jejaknya selalu terbuka, dan membebani dengan naratif. Penonton melakukan hal ini bukan karena paksaan, tetapi secara spontan sebagai sebuah kewajaran. Aktivitas penonton ini sekaligus pula membuktikan kedekatan naratif dengan fiksi.

Istilah fiksi mengarah pada yang selalu imajiner, khayali, bukan realita meskipun representasi yang digunakan dapat berasal dari realita. Film fiksi adalah film yang representasinya imajiner murni di mana kehadiran aktor-aktor nyata dan yang dapat dijumpai lokasi sesungguhnya di dunia nyata hanya berfungsi membawa kisah. Sehingga sifat fiksinya menjadi ganda: yang imajiner direpresentasikan oleh *setting* dan para aktor yang juga rekaan. Sehingga, yang direpresentasikan dan yang merepresentasikannya sama-sama tidak nyata. Demikianlah pengertian dari film fiksi, sehingga tidak tepat menyatakan bahwa "setiap film adalah film fiksi". Istilah tersebut sulit dihindari mengingat imaji telah dibungkam naratif.

Dikotomi naratif dan non-naratif pada sinema hanya berlabuh pada kesia-siaan. Menggenggam dan menghadirkan kemurnian peristiwa seperti yang dicita-citakan oleh pada pembuat film dokumenter konvensional terbukti seperti pekerjaan menjaring angin. Mereka melupakan proses produksi film tidak berhenti pada saat kamera selesai merekam peristiwa, melainkan pada saat imaji hasil perekaman itu disatukan melalui proses *editing* dan *mixing* suara sebelum akhirnya menjadi produk siap tayang.

Kesia-siaan dikotomi ini berlabuh pada solusi bahwa yang terpenting dalam pembuatan film dokumenter bukan pada teknik perekaman gambarnya melainkan pada seberapa besar kemurnian peristiwa dihadirkan. Proses kehadiran kemurnian ini dapat dilakukan

dengan berbagai cara,⁸ misalnya dengan hanya meletakkan kamera pada titik tertentu seperti yang biasa dilakukan oleh para pembuat dokumenter "murni", sampai dengan melakonkan kembali peristiwa yang ingin dihadirkan kemurniaannya. Ketika pembuat film turut hadir di dalam peristiwa yang sedang dijaga kemurniaannya ini, bukan lagi masalah. Dokumenter *Shoah* (1985) karya Claude Lanzmann, misalnya. Lanzmann sering terlihat hadir pada sejumlah scene dan berbincang-bincang dengan saksi sejarah camp konsentrasi Yahudi masa Nazi di Treblinka.

Sejarah sinema memperlihatkan bahwa dominasi naratif atas sinema telah dianggap sebagai satu kewajaran di mana jati diri sinema ditentukan atas dasar ini. Jika kemudian terjadi upaya untuk mendobrak hegemoni naratif pada sinema, hal ini didorong oleh kenyataan bahwa sistem yang membentuk film bukan hanya sistem naratif.⁹

Salah satu cara mendobrak hegemoni naratif pada sinema adalah dengan mengembalikan kemampuannya mempertontonkan atraksi di hadapan penonton, yakni dengan memperhatikan sistem *style*-nya, tetapi teknik perekaman objek dan presentasi hasil perekaman dilakukan secara berbeda. Teknik tersebut tetap memperhitungkan pembentukan imaji lewat perspektif namun dengan mengembalikan harmonisasi kebutuhan

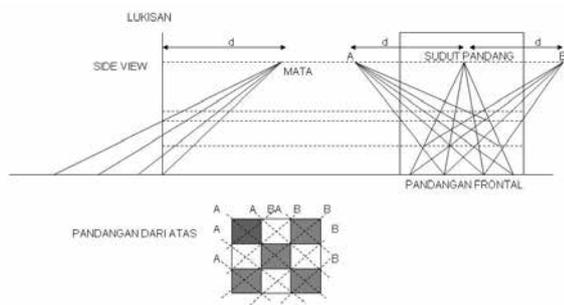
8 Pernyataan utama Stella Bruzzi adalah pada dokumenter selalu terjadi tawar-menawar antara pembuat film, realitas, dan *performance* (peragaan). Sehingga kemurnian peristiwa yang menjadi keutamaan sinema nonfiksi tetap terenggam sekalipun menggunakan teknik khas fiksi. Oleh sebab itu, sikap protektif para pembuat dokumenter konvensional sama sekali tidak perlu. Penelitiannya dilakukan secara bertahap mulai dari bentuk dokumenter yang paling sedikit kandungan distorsinya, yakni shot tunggal pada dokumenter arsip hingga ke pendekatan yang paling dihindari oleh para pembuat dokumenter konvensional lantaran terlalu banyak distorsi yakni bentuk peragaan kembali pada dokumenter performatif.

9 Dalam *Film Art: An Introduction*, David Bordwell menjelaskan dua sistem utama yang saling berinteraksi pembentuk film. Sistem tersebut adalah sistem formal dan sistem style. Jika sistem style yang terpolakan dan menggunakan teknologi tertentu terdiri atas *mise-en-scene*, sinematografi, suara dan editing, maka sistem formal dibedakan atas naratif dan nonnaratif.

ilusi dan kebutuhan estetika.¹⁰ Kali ini mengadaptasi mekanisme indera penglihatan manusia yang sepasang yakni mata kiri dan mata kanan.

Secara umum, teknik perekaman objek dan presentasi pada sinema bersetuju dengan teori perspektif. Perspektif yang dimaksud adalah perspektif berpusat atau monokular, yakni representasi objek pada permukaan rata dua dimensi namun membangun persepsi visual tiga dimensi meniru pandangan mata manusia ketika memandang objek di dunia nyata. Perspektif ini menggunakan prinsip-prinsip perhitungan geometris dengan mengandaikan kehadiran garis-garis yang ditarik dari objek yang bersangkutan, melintasi ruang dua dimensi dan bertemu di mata.¹¹

Imaji pada retina diletakkan secara tepat imaji ke bidang rata kanvas. Pada Gambar 1 diperlihatkan cara tiga kotak di lantai diproyeksikan ke bidang datar kanvas dengan menggunakan garis-garis berfokus pada *vanishing point* titik lenyap/sumbu sebagai wakil garis-garis paralel tiga kotak itu.



Gambar 1. Diagram *perspectiva artificialis*

10 Dalam *What is Cinema?* Andre Bazin menjelaskan bahwa teknik perspektif menghasilkan imej yang didalamnya terjadi tarik menarik antara kebutuhan ilusi dan kebutuhan estetika, “*Thenceforth painting was torn between two ambitions: one, primarily aesthetic, namely the expression of spiritual reality ... ; the other, purely psychological, namely duplication of the world outside. The satisfaction of this appetite for illusion merely serve to increase it till, bit by bit, it consumed the plastic arts.*” Lihat Andre Bazin, *What is Cinema? Volume 1*, hal. 11.

11 Perspektif seperti ini dikembangkan oleh Leon Batista Alberti (1406 - 1472), pada jaman Renaisans, dengan nama *perspectiva artificialis*.

Titik sumbu ini berhubungan dengan titik sumbu utama atau sudut pandang. Titik A dan B memperlihatkan jarak titik-titik itu ke sudut pandang sama dengan jarak mata ke lukisan. Berdasarkan perhitungan di atas, dipahami pula bahwa persoalan perspektif bukan sekadar reproduksi alam menjadi visual lewat perhitungan geometris, tetapi terciptanya *depth of field* (ilusi kedalaman). Terbentuknya ilusi kedalaman, menyiratkan keberadaan jarak antara objek dan lokasi pengamat.¹²

Hegemoni naratif pada sinema dipatahkan dengan memperhitungkan jarak yang terbentuk antara objek dan lokasi pengamat, kali ini adalah, dengan menyadari kehadiran sepasang mata. Pada posisi statis, satu mata terbuka yang tertuju pada objek tertentu, membentuk sudut sesuai posisi mata itu terhadap objek. Demikian pula, pada posisi statis untuk satu mata lain yang terbuka dan tertuju pada objek yang sama, sudut yang terbentuk sesuai posisi mata lain ini terhadap objek. Otak manusia memiliki kemampuan mencampur imaji dari dua sudut pembentukan yang berbeda menjadi imaji komposit. Sehingga pada kehidupan sehari-hari saat kedua mata melihat satu objek, objek itu terlihat sebagai imaji 3D (atau *stereoscopic*). Imaji stereoskopik ini merepresentasikan objek berada pada titik fokus, yang berkontribusi pada latar belakangnya tidak fokus, juga besar objeknya diperhitungkan berdasarkan jarak dari masing-masing mata.

Sebelum tiba pada bahasan bagaimana menghadirkan imej stereoskopik, bagian selanjutnya akan membahas dominasi teks atas imej pada ranah filsafat.

Oposisi Teks dan Imaji

Kant mengarahkan penilaian atas yang indah dan yang sublim kepada akal budi, di mana imajinasi dipaksa patuh dengan membuktikan ketidakmampuannya merepresentasikan ide akal

12 Pernyataan ini berasal dari Hubert Damish dalam bukunya *Origins of Perspective*. Lalu dikutip oleh Jacques Amount dalam bukunya *Image*. Lihat Jacques Aumont, *The Image*, hal. 162.

budi. Dominasi konseptual yang merendahkan pengalaman yang berhubungan dengan sensual, seperti rasa dan emosi telah dimulai semenjak Plato. Teks tertulis dan pengalaman membaca diletakkan di bawah kekuasaan pemikiran konseptual, sedangkan figur, imaji, dan pengalaman melihat diletakkan di bawah kekuasaan sensual.

Tradisi ini dilanjutkan oleh Hegel lewat dialektika dan teori simbol yang menjadi mesin tersembunyi dalam logika strukturalisme.¹³ Pernyataan utama Hegel bahwa segala yang bisa dipahami adalah nyata, dan segala yang nyata itu bisa dipahami adalah upayanya untuk menggenggam pengetahuan ilmiah tentang kebenaran. Totalitas realitas hanya dapat dipahami oleh kemampuan intelektual. Prinsip kerjanya berdasarkan dialektika spekulatif yakni pengejaran intelektual untuk memperoleh konsep yang lebih tinggi (sintesis) dari dua hal yang saling bertentangan yakni konsep yang tetap dan jernih (tesis) dan konsep yang berkontradiksi dengannya (antitesis).

Pada saat tesis dan antitesis telah tertampung menjadi sintesis, keduanya dinyatakan tidak berlaku lagi. Karena kebenaran terus berkembang, maka apa yang menjadi sintesis kemudian menjadi tesis baru dan menemukan antitesisnya untuk menjadi sintesis lagi. Setiap tesis pada dasarnya sudah memuat antitesis di dalamnya. Pengetahuan berkembang terus menerus dan mengarah pada yang Absolut.

Pada saat tesis dan antitesis tertampung pada sintesis pada saat itu dominasi terjadi lewat kehadiran yang tidak terkatakan. Yang tidak terkatakan ini tidak dapat direpresentasikan oleh bahasa karena tidak termasuk kategori (yang bermakna). Ia adalah bentuk, yakni yang sensibel, yang selalu hadir pada makna. Namun, Hegel langsung menyamaratakan yang sensibel ini, sehingga diskursus menjadi tertutup bagi pengalaman sensibel yang kompleks.

Dominasi ini terus berlanjut. Dalam *Critique of The Power of Judgment*, khususnya bagian *Book II: Analytic of the Sublime*, Kant melakukannya

13 Lihat Rodowick, *Reading the Figural*, hal. 5

dengan membedakan yang indah dari yang sublim. Yang indah berhubungan dengan pencapaian tujuan sesuai rancangan lewat bentuk yang menyukakan hati, "*the object seems as it were predetermined for our power of judgment, so that this beauty constitutes in itself an object of our liking*".

Sementara itu, yang sublim berhubungan dengan pencapaian tujuan melampaui rancangan, bahkan di luar kontrol, yakni "*something arouses in us, merely in apprehension and without any reasoning on our part*".¹⁴ Berbeda dengan yang indah, yang sublim hanya memiliki ide akal budi, dan bukan bentuk-bentuk sensibel. Dua tahap pencapaian yang sublim, yakni: *pertama*, usaha untuk memahami objek keseluruhan secara intuisi tetapi melampaui daya imajinasi dalam hal ukuran dan kekuatannya; *kedua*, menemukan sesuatu yang lebih besar yang berhubungan dengan akal budi dan rasa kemanusiaan. Berdasarkan ukuran dan kekuatan ini, Kant memperkenalkan dua tipe yang sublim, yakni *mathematical sublime* yang mencakup intuisi tentang totalitas dan *dynamical sublime* yang merespons pengalaman selain totalitas yakni keberlimpahan kekuasaan dan dorongan alam.

Atas dasar ini, Kant menghubungkan seni dengan yang sublim dan bukan dengan yang indah. Yang sublim diletakkannya sebagai catatan tambahan analisis tentang yang indah. Kant tidak menganggap yang sublim sebagai pengalaman yang dapat langsung dialami sebagai sebuah kenyataan di dunia, tetapi hanya perasaan yang dicerap oleh pengalaman inderawi, "*the sublime is therefore not to be sought in the things of nature but only in our ideas follows from this*"¹⁵ Yang sublim adalah keterbukaan atas tujuan dari inderawi super manusia dan kemerdekaan atas alam di dalam dan di luar diri manusia.¹⁶

14 Lihat Kant, *The Critique of the Power of Judgment*, §23 (98f)].

15 Lihat Kant, *The Critique of the Power of Judgment*, § 25, halaman 134.

16 Lihat Trifonova, *The Image in French Philosophy*, hal. 131.

Filsafat Kant meletakkan dan memahami manusia sebagai makhluk berakal-budi yang membangun dan menggunakan hukum-hukum rasional. Aplikasi hukum-hukum rasional menuntut kehadiran realitas objektif yang dijamin oleh analisis tentang yang indah. Karena yang indah bersumbangsih pada kondisi yang dibutuhkan oleh akal budi untuk beraksi, maka yang sublim diposisikan sebagai yang sekunder. Yang sublim sama sekali tidak melibatkan akal budi.

Sebagai kekuatan presentasi, imajinasi bekerja bebas mempresentasikan semua data termasuk data rekaan. Tetapi, imajinasi tidak mampu memahami objek sebagai satu kesatuan lewat intuisi tunggal saja seperti yang dituntut oleh akal budi. Data yang dihasilkannya tidak memadai untuk yang sublim. Maka, imajinasi dianggap gagal memenuhi tuntutan akal budi. Akibat kegagalan ini timbul kejengkelan, tetapi juga kesenangan atas superioritas manusia karena memiliki akal budi. Kondisi inilah yang disebut sublim.

Kegagalan imajinasi memberi kedekatan pada lapisan inderawi super manusia yang mendasari konsep alam dan pikiran. Dapat dipahami bahwa sublim bukanlah sekadar perasaan, tetapi kesadaran yang melampaui pemahaman: "*Sublime which even to be able to think of demonstrates a faculty of the mind that surpasses every measure of the senses.*"¹⁷

Liotard mencurigai Kant ingin mengembalikan status akal budi mengatasi alam, "*We might wonder whether this slippage or returning of imagination to pure reason (theoretical or practical) leaves room for an aesthetic*".¹⁸ Tujuan analisis Kant hanya akan menekan alam dan menegaskan posisi akal budi atasnya. Alam tidak lagi mengirim pesan ke imajinasi, karena dieksploitasi oleh akal "*according to a purposiveness that is not nature's, not even the purposiveness without purpose implied in the pleasure*

17 Lihat Kant, *The Critique of the Power of Judgment*, § 25, halaman 134.

18 Lihat Lyotard, *The Inhuman*, halaman 136.

of the beautiful".¹⁹ Dengan demikian, kegagalan imajinasi justru membangkitkan kesadaran kemerdekaan dan superioritas manusia atas alam. Pemenangnya adalah subjektivitas. Analisis atas keindahan berbalik menjadi appendix analisis tentang yang sublim.

Pada bagian selanjutnya akan dihadirkan pemikiran Lyotard yang mendamaikan oposisi teks dan imaji yang menggemakan prinsip teknologi 3D.

Sinema 3D: Teks Berdamai dengan Imaji

Setelah Daguerre dan Talbot memperkenalkan proses fotografi pada 1838, ketertarikan terhadap perangkat yang dapat menghasilkan imaji yang memiliki kesan kedalaman lebih tebal (imaji stereoskopik) dari kesan kedalaman yang dimiliki oleh imaji dua dimensi hasil perekaman *camera obscura* dilakukan dengan berbagai cara di Inggris, Perancis, dan Amerika Serikat. Misalnya penggunaan *mirror reflected pairs of drawings*.

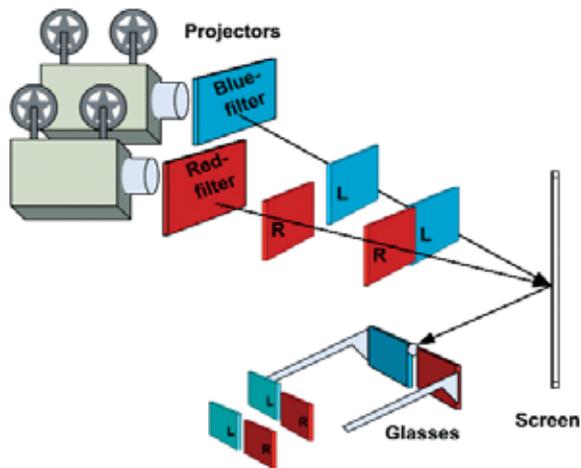
Teknik *polarization* yang ditemukan oleh Edwin Land, pendiri Polaroid Corporation, menggunakan proses *extrusion* dianggap yang paling maju. Teknik ini mendapat hak paten pada 1933. Dan setahun kemudian eksperimen *stereo motion picture photography* dilakukan Land dan Whellwright menggunakan sepasang kamera film 16mm yang disandingkan saat melakukan perekaman, serta sepasang proyektor yang bersandingan dan dipasang filter *polarizing* saat penayangannya. Film stereoskopik berwarna pertama dengan menggunakan sepasang proyektor dan filter dan gelas *polarizing* ditayangkan di *New York Museum of Science and Industry* di Rockefeller Center pada 1939.

Teknik *vectograph* diusulkan kemudian oleh Joseph Mahler dan bersama Land mereka menyempurnakan teknik *polarization* dalam menghasilkan imaji stereoskopik lewat proses *rendering* pasangan imaji sesuai derajat polarisasinya. Pada 1951 saat the Festival of Britain film pendek 3-D Technicolor *Royal River*

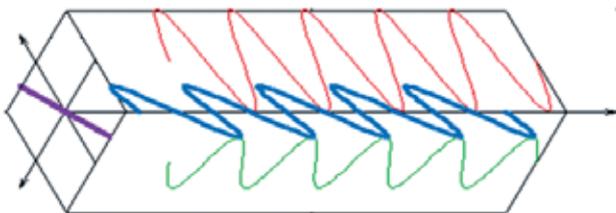
19 Ibid., halaman 137

tentang perjalanan menyusuri sungai Thames ditayangkan bersama film pendek 3D hitam putih berjudul *Black Swan*. Sedangkan film layar lebar 3D pertama yang diproduksi Hollywood pada 1952 berjudul *Bwana Devil*.

Film-film 3D awal ini ditayangkan dengan menggunakan metode *anaglyph*. Pada metode ini imaji untuk mata kiri diberi warna berbeda dengan imaji untuk mata kanan dan masing-masingnya diproyeksikan dengan menggunakan proyektor sendiri-sendiri sehingga ada sepasang proyektor yang masing-masingnya dipasang filter berbeda warna. Proyektor untuk mata kiri dipasang filter biru, dan proyektor untuk mata kanan dipasang filter merah. Proyektor ini digunakan secara bersamaan untuk penayangan sehingga sinkronisasi yang tepat sangat diperlukan. Penonton memakai kaca mata *linear polarizing*. Pada kaca mata ini jatuh cahaya yang terpolarisasi pada puncak vektor elektriknya tetap rata.

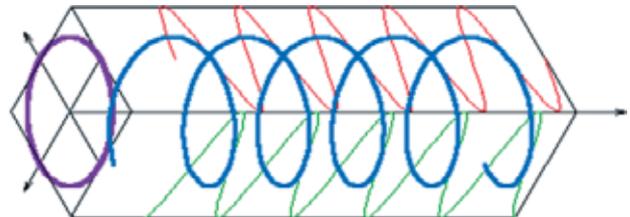


Gambar 2. Penayangan film 3D dengan menggunakan metode *anaglyph*.



Gambar 3. Polarisasi linear.

Pada awal keberadaannya sampai 1982, film-film 3D adalah berupa film pendek dan penayangannya di taman-taman hiburan dengan menggunakan proyektor sinkronisasi yang sudah baik. Film layar lebar 3D yang diperuntukkan bagi bioskop dan sudah menggunakan *single camera* dan proyektor adalah *Friday the 13th Part III* pada 1982. Kemudian *Jaws III* pada 1983 penonton sudah memakai kaca mata dengan *circular polarizing*. Pada kaca mata ini cahaya yang terpolarisasi pada ujung vektor elektrik masuk melalui pilinan dalam ruang.

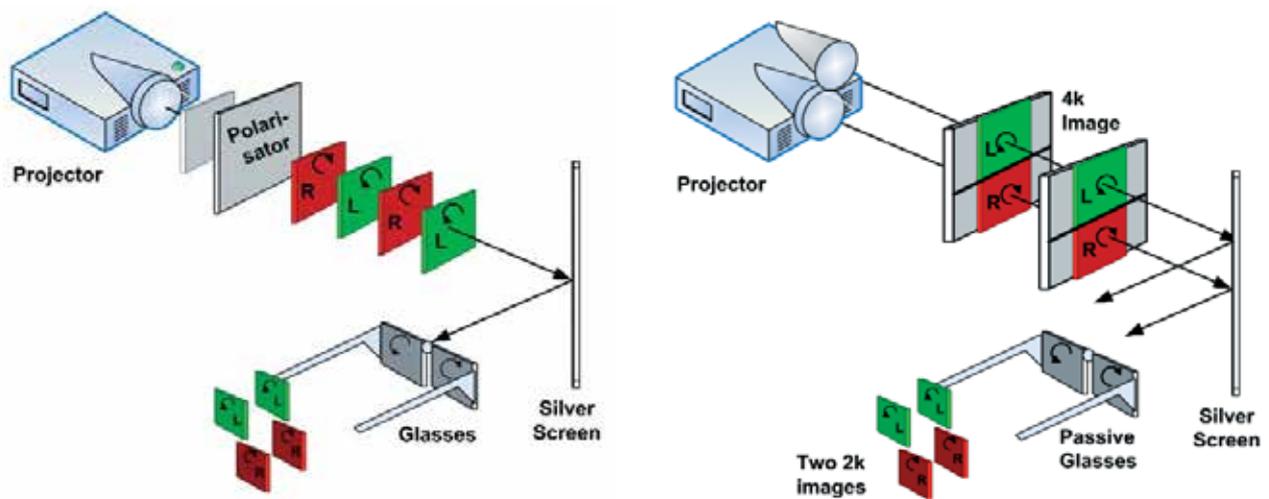


Gambar 4. Polarisasi sirkular.

Semua sistem sinema 3D bekerja dengan menggunakan prinsip yang sama yakni memisahkan imaji pada mata kiri dan mata kanan, dan perangkat perekamnya bekerja dengan sistem yang sama juga yakni memisahkan imaji untuk mata kiri dan mata kanan.²⁰ Prinsip ini berlaku pula di era sinema *digital*. Kualitas warna imaji yang lebih realistis dimungkinkan lewat *digital*. Kecepatan rata-rata *frame* yang lebih tinggi dibanding sistem analog, yakni 48 fps (*frame per second*). Bahkan untuk menghilangkan *flicker* pada imaji, kecepatan dapat mencapai 96 fps bahkan 144 fps.

Imaji untuk mata kiri dan mata kanan dimungkinkan pula untuk diproyeksikan dengan menggunakan proyektor tunggal seperti pada teknologi *Real-D*, atau tetap menggunakan proyektor ganda seperti pada teknologi Sony. Resolusi imaji yang tinggi sampai 4K juga dimungkinkan sehingga kemungkinan *flicker* juga diperkecil.

20 Lihat David Pope, *European Digital Cinema Forum*. Sommerset : EDCF Technical Support Group, 2011, hal. 20.



Gambar 5. Perbedaan teknologi Real-D (kiri) dan Sony (kanan) dalam menghasilkan imej stereoskopik 3D

Teknologi 3D ini mengembalikan fungsi atraksi pada sinema. Terbukti, riset yang dilakukan oleh Ipsos MediaCT memperlihatkan 68%-80% film-film 3D yang beredar adalah animasi, *action*, dan horror. Film-film tersebut menekankan pada kandungan atraksi.

***Differend* sang Pendamai Teks dan Imaji**

Fokus filsafat Lyotard adalah mempresentasikan apa yang tidak dapat dipresentasikan (*to present the unrepresentable*). Menurutnya, peristiwa tunggal hadir dalam bentuk ikatan ganda atau dilema.²¹ Ia melampaui representasi, melampaui kemampuan bahasa dalam menggenggam sesuatu sehingga mustahil untuk dijelaskan dengan menggunakan akal budi.

Akibat kondisi ini, kepastian apapun tidak ada karena pada saat kepastian dianggap sudah digenggam maka sebenarnya telah jatuh korban, atau terjadi pembungkaman atas korban. Pembungkaman ini disebabkan oleh kehadiran sudut pandang tunggal yang melibatkan agen tunggal dalam mendeskripsikan dua benda pada medium yang sama tanpa mempertimbangkan keberadaan medium. Padahal, medium harus

dipertimbangkan karena kontribusinya pada kesimpulan yang sama atas dua benda yang secara absolut berbeda sehingga seharusnya menghasilkan dua kesimpulan berbeda bukan tunggal.

Dalam pelacakannya, meskipun Lyotard menentang absolutisme, namun ia justru sengaja menggunakan sebanyak mungkin kepastian. Tujuannya adalah semata-mata untuk membuktikan bahwa menggenggam kepastian sama sekali mustahil.²² Pertanyaan yang menggelitik adalah, jika Lyotard memahami peristiwa melampaui representasi dan pemahaman, di saat bersamaan bahasa dan struktur tereliminasi keandalannya menangkap semua bentuk pengalaman, bagaimana mungkin peristiwa dapat berhubungan dengan yang pasti?

Jawabannya, karena Lyotard melakukan replikasi, yakni meminjam bagian dari sesuatu yang dapat direpresentasikan dan digunakan untuk menjelaskan serta mencari sesuatu yang tidak dapat direpresentasikan. Dihadirkanlah frase sebagai yang dapat direpresentasikan. Setelah itu, peristiwa dijadikan frase. Dalam posisi peristiwa

21 Lihat Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, hal 5.

22 Williams mengomentari hal ini demikian, “*He (Lyotard) seeks to prove - with as much certainty as possible - that certainty is impossible*”. Lihat Williams, *Lyotard: Towards a Postmodern Philosophy*, hal. 64.

adalah frase, frase berkontribusi membangkitkan suatu pemahaman yang pasti pada peristiwa karena frase sedang berlangsung. Artinya, tidak ada yang bukan frase. Kebisuan juga dianggap sebagai frase. Kebisuan ini bukanlah frase berdasarkan aturan atau kebiasaan yang sementara, tetapi nonfrase. Kenyataan ini membuka kemungkinan bagi jenis kebisuan lain, yang mengarah kepada adanya kemungkinan bahwa ketidakmungkinan itu mungkin ada. Maka, terjadilah interupsi bentuk hubungan. Jenis kebisuan lain ini digalinya dalam ranah estetika dengan mengkritisi teori sublim Immanuel Kant.

Lyotard mengamati, masyarakat terbiasa diam dan hanya menghormati suatu pernyataan untuk kemudian diletakkan di luar wilayah komunikasi, dijadikan pedoman tak terbantahkan. Kondisi ini bersumbangsih pada ketidakmampuan sesuatu yang salah untuk mengatakan kesalahannya karena sudah dibungkam. Padahal, sesuatu yang salah itu harus direpresentasikan dan bukan justru ditiadakan. Ia mensinyalir, keberadaan teori-teori yang menawarkan kepastian tentang representasi, struktur, pemahaman ataupun bahasa telah berkontribusi pada terciptanya ketidakadilan.

Dalam bukunya *The Differend: Phrases in Dispute*, Lyotard menganalisis ketidakadilan yang terjadi di dalam bahasa. Ia memulainya dengan membedakan antara *differend* dan litigasi.²³ Lyotard mendefinisikan *differend* sebagai kasus konflik (*a case of conflict*) antara dua pihak atau lebih di mana tidak tersedianya aturan yang dapat diterapkan untuk menilai masing-masing argumentasi dari pihak yang berkonflik. Kedua pihak bersikeras pada aturan masing-masing, tidak dapat menerima aturan atau kriteria

23 Pada kata pembuka buku *The Differend: Phrases in Dispute* halaman xi Lyotard menulis “As distinguished from a litigation ...” K. Bertens menjelaskan mengenai arti kata ini sebagai berikut: *litigation* berasal dari bahasa Perancis yakni ‘*litige*’ yang dapat diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia sebagai ‘perkara’; sedangkan *differend* berasal dari kata ‘*différend*’ yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia sebagai ‘sengketa’. Dalam tulisan ini *litigation* akan ditulis litigasi, sedangkan *differend* tetap dipertahankan *differend* dalam bentuk italik. Lihat K. Bertens *Filsafat Barat Kontemporer Prancis*, hal. 353.

yang digunakan untuk mendamaikan mereka. Satu legitimasi yang hadir ini tidak serta merta meniadakan legitimasi lain. Apabila satu legitimasi itu tetap digunakan, maka yang terjadi adalah litigasi.

Lyotard menekankan perbedaan antara *differend* dan litigasi. Pertama, pada litigasi terdapat dua atau lebih pihak yang berkonflik, tetapi masing-masing pihak yang berkonflik ini setuju dengan aturan atau kriteria yang dijadikan dasar untuk mendamaikannya. Kedua, pada litigasi kesalahan korban dapat dipresentasikan, sedangkan pada *differend* kesalahan korban²⁴ tidak dapat dipresentasikan akibat kemampuan untuk merepresentasikan telah hilang karena memang sengaja dibuat bisu, selain juga kriteria yang digunakan tidak sesuai dengan presentasi yang dimiliki.

Pada saat korban dibuat bisu, ia tidak diperkenankan berbicara. Sedangkan apabila kriteria dijadikan alasannya, korban diperkenankan bicara tetapi pembelaannya tidak mampu mempresentasikan kesalahan yang dibuatnya lantaran aturan yang digunakan tidak mewakili definisi kesalahan yang dilakukan oleh korban. Dengan demikian kesalahan tidak dapat dipresentasikan sebagai kesalahan, tetapi korban tetap dianggap bersalah dan mendapat ganjaran.

Lyotard mengambil contoh kasus pembuktian keberadaan kamar gas pada Perang Dunia II, salah satu lokasinya di Auschwitz. Lokasi ini disinyalir dijadikan tempat pembantaian bangsa Yahudi secara besar-besaran, yang dikenal sebagai *Holocaust*. Keberadaan kamar gas menimbulkan polemik karena seorang ahli sejarah bernama Robert Faurisson yang menyangkali keberadaannya. Mula-mula ia mengusulkan kriteria pembuktian. Kamar gas diyakini ada hanya jika tersedia saksi mata yang menjadi korban langsung kamar gas. Saksi yang dimaksud adalah siapapun yang pernah hadir di dalam kamar gas, dan dengan matanya sendiri menyaksikan keberadaan kamar gas itu, serta

24 Korban didefinisikan Lyotard sebagai seseorang yang bersalah dan juga seseorang yang kehilangan kemampuannya untuk mempresentasikan kesalahannya.

mengalami peristiwa di kamar gas. Tentu saja kriteria ini tidak mungkin terpenuhi karena saksi mata yang menjadi korban langsung kamar gas sudah tewas semua. Maka, Faurisson menyimpulkan kamar gas sama sekali tidak pernah ada, terbukti tidak ada saksi mata.

Bagi Lyotard, kasus ini adalah kasus *differend* karena korban tidak dapat menghadirkan kerugian yang dialaminya lantaran kriteria yang disediakan tidak memiliki definisi yang dapat mewakili kerugian korban. Bagi Lyotard pembuktian keberadaan kamar gas sama seperti mekanisme ikatan ganda atau dilema. Mekanisme ini memiliki dua proposisi berkontradiksi, yakni *p* dan bukan-*p*, serta dua pengatur logis, yakni: *exclusion* (peniadaan) dalam bentuk *either ... , or (baik... atau)* dan *implication* (implikasi) *if ... , then (jika... maka)*. Oleh sebab itu, secara bersamaan hadir [(baik *p* atau bukan-*p*) dan (jika *p*, maka bukan-*p*)]. Lyotard mengambil contoh sederhana persoalan ikatan ganda seperti halnya saat seseorang mengatakan, baik ini putih, atau ini bukan putih; dan jika ini putih, maka ini bukan putih. Dua kemungkinan (*p* dan bukan-*p*) sama-sama berlabuh pada kesimpulan *p* adalah benar (*Fp*).²⁵

Kriteria yang diusulkan oleh Faurisson hanya akan berlabuh pada kesimpulan kamar gas tidak ada lantaran saksi mata yang sungguh-sungguh menjadi korban langsung kamar gas sudah tewas semua, sedangkan saksi mata lain yang tidak mengalami kamar gas secara langsung dianggap tidak kompeten sebagai saksi karena tidak memenuhi kriteria. Kriteria Faurisson seharusnya membuka peluang pada dua kemungkinan yakni kamar gas memang ada dan kamar gas memang

tidak ada. Atas dasar hal ini, Lyotard menilai kriteria Faurisson tidak mewakili kerugian korban karena hanya mengarah pada satu kesimpulan saja yakni kamar gas tidak ada mengingat tidak tersedia saksi mata yang mengalami langsung kamar gas. Siapapun yang mengalami kamar gas sudah pasti tewas. Dengan kata lain, Lyotard menyimpulkan bahwa kamar gas tidak ada seperti yang disimpulkan Faurisson berasal dari dua kemungkinan yakni kamar gas memang ada dan kamar gas memang tidak ada.

Satu hal yang digarisbawahi Lyotard adalah tidak semua bentuk penindasan dapat dianggap sebagai *differend*.²⁶ Ada kemungkinan penindasan itu sebenarnya litigasi. Penindasan dianggap *differend* hanya terjadi jika idiom yang digunakan oleh satu pihak tidak dapat diterjemahkan ke idiom pihak lain. Lyotard memberi contoh kasus biseksual yang menurut Freud tidak termasuk kriteria laki-laki dan kriteria perempuan.

Teori *differend* Lyotard ini menggemakan kondisi pascamodern yang didefinisikan sebagai perkembangan dan transformasi yang berlangsung dalam rangka modernitas, karya apapun "dapat menjadi modern hanya jika lebih dulu menjadi pascamodern. Maka, dipahami, pascamodernisme bukanlah modernisme yang berakhir tetapi modernisme yang sedang tumbuh, dan tahap pertumbuhan ini mengalami pengulangan."²⁷ Lyotard sudah tidak mempercayai metanarasi dalam pendeskripsian kasus berat seperti Auschwitz. Ia meletakkan kepercayaannya pada peristiwa dan perbedaan absolut yang terjadi pada struktur bahasa.

25 Dalam bukunya Lyotard menjelaskan demikian, Dalam bukunya Lyotard menjelaskan demikian, "Either you are the victim of a wrong, or you are not. If you are not, you are deceived (or lying) in testifying that you are. If you are, since you can bear witness to this wrong, it is not a wrong, and you are deceived (or lying) in testifying that you are the victim of a wrong. Let *p*: you are the victim of a wrong; not-*p*: you are not; *Tp*: phrase *p* is true; *Fp*: phrase *p* is false. The argument is: either *p* or not-*p*; if not-*p*, then *Fp*; if *p*, then not-*p*, then *Fp*. The ancient called this argument a dilemma. Lihat Lyotard *The Differend: Phrases in Dispute*, hal 5-6.

26 Pernyataan tersebut diberikan oleh Lyotard dalam interviewnya dengan Georges Van Den Abeele. Lihat Lyotard, *Interview: Jean-François Lyotard*.

27 Lihat Malpas, *Jean François Lyotard*, hal 43.

Lyotard mengembangkan *differend* untuk menjelaskan oposisi antara teks dan figur. Ia membela ide dasar visibilitas dan kealamiahannya mata dengan melakukan dekonstruksi²⁸ oposisi yang terjadi antara tulisan dan figur. Ia menantang konsep makna dalam teori linguistik Saussure dengan menghadirkan figural yang diadopsinya dari teori fantasi Freud.²⁹ Menurut Lyotard, figur dan tulisan tidak beroposisi. Figur mengikuti aturan penglihatan, dan mengalami pengikisan makna akibat pembentukan ruang (*spatialization*). Ruang ini adalah ruang multidimensional dan memiliki kedalaman. Sementara itu, tulisan mengikuti aturan diskursus, dan sifat ruangnya dua dimensional serta rata. Oposisi menyebabkan figur menjadi yang sekunder, tulisan menjadi yang utama.

Dekonstruksi oposisi yang ditempuh Lyotard melalui dua tahap, yakni: tahap pembalikan hirarki oposisi, dan tahap pengukiran kembali pemahaman baru. Pembalikan hirarki adalah upaya memosisikan figur dari sekunder menjadi utama. Di antara tahap pertama dan tahap kedua ini terjadi pengalihan dari fenomenologi ke psikoanalisis. Pencapaian ditempuh dengan memahami negativitas pada linguistik struktural dengan menggunakan fenomenologi persepsi.

Lyotard memahami negativitas dalam bahasa seperti yang dilihat oleh para strukturalis dan juga seperti yang dipahami dalam fenomenologi. Bagi para strukturalis, negativitas adalah kekuatan yang menciptakan oposisi ganda dan juga bahasa sebagai sistem perbedaan oposisional. Bagi para fenomenologis negativitas adalah kualitas negatif penilaian, sebagai jarak

28 Pengertian dekonstruksi selalu melekat dengan Derrida. Tetapi teorinya ini berbeda dengan dekonstruksi yang dilakukan oleh Lyotard. Menurutnya pendapat Derrida segala sesuatu adalah teks terkandung pemahaman bahwa segala sesuatu adalah bahasa dan dengan demikian meletakkan yang visibel hanya sebagai kebuntuan pada bahasa yang tidak lain merupakan produk oposisi fungsi penanda. Sedangkan Lyotard ingin memperlihatkan bahwa figural selalu bekerja di dalam dan melawan teks. Bagi Lyotard wilayah penglihatan berfungsi sebagai figur untuk "ruang tekstual". Lihat Bill Readings, *Introducing Lyotard*, hal.4.

29 Lihat Rodowick, *Reading the Figural*, hal. 5

antara diskursus dan objeknya.

Menurut Lyotard, perbedaan yang dilakukan atas negativitas pada bahasa dan negativitas pada yang visibel ini tampaknya tetap berada di tingkat oposisi aktifitas berbicara dan melihat. Hal ini karena kehadiran figur pada diskursus mengambil peran sebagai kualitas visibel yang sulit dipahami. Diskursus tidak membenarkan figur sebagai yang visibel, yakni yang eksterior menginterior sebagai makna. Kualitas figur seperti ini tidak dapat ditampung oleh bahasa karena tidak dapat diekspresikan sehingga tidak dapat dianggap sebagai kebenaran atau yang rasional. Sesungguhnya, diskursus itu tidaklah rata tetapi memiliki kedalaman. Kedalam ini menyebabkan, ketika diskursus memberi arti, pada saat yang sama ia harus menunjuk. Dengan demikian, diskursus dipahami bukan hanya memberi makna tetapi mengekspresikan juga di saat yang sama. Ekspresi ini melibatkan mobilitas, gerak, dan tenaga.

Kedalaman yang dimiliki diskursus tidak dalam rangka topologi, tapi dalam rangka kekuatan atau energi yang mengalir melalui figur dan diskursus. Ruang figur terletak di bawah persepsi dan bertindak menghubungkan kembali yang visibel kepada fungsi hasrat. Dengan demikian diskursus merupakan ruang heterogen bagi kedalaman, bagi visibilitas, dan ekspresivitas.

Supaya dapat berartikulasi bahasa membutuhkan eksteriorisasi dari sesuatu yang 'visibel'. Kebutuhan ini menandakan kehadiran mata di dalam diskursus. Diskursus melakukannya dengan mempresentasikan objek yang ditunjukkannya kepada interior pikiran, kemudian ia menggugah sistem bahasa dan ruang diakritik dengan membuka diri melalui hasrat dan ciri plastisnya. Dalam hal ini, diskursus membiarkan dirinya terekspos sehingga mampu ditembak melalui yang visibel. Dipahami, pernyataan menunjuk melampaui batas-batasnya sesuai cakupan yang visibel ke arah objek di dalam ruang yang menyebabkan peralihan ruang objek menjadi ruang *gesture*. Peralihan ini melubangi bahasa sehingga tatapan dapat menyatakan kehadirannya. Mata melihat bagian luar dan berpijak di sana. Tetapi bagian luar ini selalu merindukan keintiman dengan tubuh aslinya

yakni ruangnya itu. Inilah makna dialektika, di mana rujukannya adalah mempertontonkan. Aktivasinya tidak menghasilkan makna, tetapi hanya berhubungan dengan kesan yang melibatkan tatapan mata dan mobilitas tubuh di dalam ruang.

Lyotard memahami aktivitas 'melihat' yang terjadi di dalam bahasa seperti uraiannya di atas. Yang visibel hadir sebagai figur. Negativitas di sini dipahaminya bukan sistem linguistik tetapi tubuh di dalam ruang. 'Melihat' pada konteks ini dipahaminya melibatkan *designation* (sebutan) yang berlawanan dengan makna. Rujukan linguistik dan sebutan ini sama-sama bergantung pada ruang visual, keduanya juga sama-sama membawa kedalaman, dan visibilitas kepada kedataran ruang struktural makna.

(language) divides because it exteriorizes the sensible as vis-a-vis, as object, and it is divided because it interiorizes the figural in the articulated. The eye is inside speech because there is no articulated language without the exteriorization of something 'visible', exteriority at the heart of discourse, that is its expression."³⁰

Figural yang terletak di dalam dan di luar diskursus mengelilingi dan memperkecil diskursus. Tetapi hubungan ini bukan dialektikal. Apabila diskursus menghasilkan representasi yang akurat atau pemahaman yang utuh hal ini bukan karena merepresi figural, melainkan karena adanya jalinan bolak-balik dari diskursus ke figural maupun sebaliknya dari figural ke diskursus.

Demikianlah, Lyotard memahami diskursus tidak rata melainkan memiliki kedalaman. Diskursus memiliki figur-imaji dan bentuk-figur. Figur-imaji adalah pengatur ruang plastis, baik aktual maupun halusinasi.³¹ Sedangkan bentuk-figur adalah tidak terlihat tetapi tergabung pada yang visibel dan bertindak sebagai pembangun dirinya. Bentuk-figur adalah jantung diskursus yakni ruang nonlinguistik di dalam bahasa

sehingga bahasa dapat diekspresikan. Atas dasar ini Lyotard menegaskan bahwa bahasa adalah medium heterogen dan tidak ditandai oleh kesatuan linguistik. Disimpulkan, ciri kerja figural adalah menyerang ruang visual ke dalam ruang diskursus secara tiba-tiba, dan secara bersamaan menginterupsi ruang visual.

Namun demikian, ciri kerja ini dirasa oleh Lyotard tidak lengkap. Makna seni yang mendukung figural menjadi terbatas pada puisi. Visibilitas figural dirasa sebagai keterbatasan figural dan belum menjelaskan ciri-ciri sebenarnya. Figural terlalu stabil, terlalu visibel, dan terlalu mudah dilokasikan pada puisi tertentu walaupun kehadirannya sudah dilakukan secara radikal. Menurut Lyotard, persepsi tidak mungkin terisolasi dari 'emosi'. 'Emosi' harus dihadirkan guna menginterupsi kenyamanan. Interupsi ini dilakukan dari dalam. Pada saat yang sama dilakukan pula penulisan di dalamnya secara negatif.

Lyotard memperlihatkan adanya kehadiran lain dari yang tidak dapat direpresentasikan, tetapi justru sebagai yang mengobarkan dan menjadikan verbal figur-imaji dan bentuk figur pada aturan diskursus, yakni matriks-figur. Tetapi, matriks-figur bukanlah figur ataupun figurasi, bukan pula diskursus. Ia tidak terlihat. Ia adalah subjek represi primal, yang saling bercampur dengan diskursus. Fungsinya sendiri jauh terpencil dari peristiwa komunikasi. Posisinya juga tidak pada ruang visual maupun ruang tekstual, sehingga tidak terlihat dan terbaca. Hal ini menurut Lyotard karena matriks jauh dari yang original, justru matriks menunjukkan yang dimaksud original adalah ketidakhadiran original itu sendiri.³²

Matriks-figur ini menjadi penguat jalan kepada *differend*, memungkinkan seni untuk bertransmisi, yakni mempresentasikan yang tidak dapat dipresentasikan (*to present the unrepresentable*). Kehadiran yang menjadi tujuannya adalah 'kehadiran dari ketidakberadaan' yang tidak lain adalah 'kehadiran' itu sendiri. 'Kehadiran' ini bukan ruang kosong milik ketidakhadiran. Ruang-waktunya berupa frase-peristiwa

30 Lihat Lyotard, *Discours, figure*, hal. 13-14.

31 Lihat Rodowick, *Reading the Figural*, hal. 13.

32 Ibid., halaman 13-15.

murni yakni kemurnian atas 'sesuatu sedang berlangsung' tanpa disertai faktor penguat atas apa yang sedang berlangsung itu. Pemahaman Lyotard tentang 'kehadiran' bukan sebagai 'di sini dan saat ini'. Sehingga, seni apapun bukan lagi sebuah representasi tetapi adalah *matter*.

Kembali ke kritik Lyotard terhadap yang sublim Kant, Lyotard memahami hukum tentang yang sublim Kant adalah hukum akal budi. Hukum ini memaksa imajinasi untuk patuh dengan membuktikan ketidakmampuannya merepresentasikan ide akal budi. Persoalannya, menurut Lyotard, tuntutan ini tidak sesuai dengan kemampuan pikiran untuk menerima peristiwa (*passable to the event*) lantaran persoalan sublim terjadi pada tingkatan *quod* yakni objek perasaan, cara presentasi dihadirkan:

What can an art be that must operate not only without a determinant concept (as shown by the Analytic of the Beautiful), but also without a spontaneous form, without a free form, as is the case in taste? What is still in play for the mind when it is dealing with presentation (which is the case with every art), when presentation itself seems impossible.³³

Dalam hal ini, Lyotard memahami yang sublim sebagai perpaduan analisis keindahan dan analisis tentang yang sublim. Analisis keindahan didasari pada keberadaan bentuk biasa (*mere form*), sedangkan analisis tentang yang sublim didasari pada konflik antara akal budi dan imajinasi. Terjadinya di dalam *quod* yang berfungsi sebagai objek perasaan. Karena *quod* dan *quid* bukan konflik kekuatan seperti halnya imajinasi, konflik ini terjadi antara pikiran dan yang bukan pikiran.

Dasar pengalaman yang sublim adalah kenikmatan karena didasari kesadaran atas keberadaan konsep kemungkinan, dan kesakitan karena didasari kesadaran atas keberadaan konsep aktualitas. Menurut Lyotard, peristiwa sebagai yang sedang terjadi (*is*) dan merupakan ekspresi murni sehingga tidak dapat dipresentasikan, di mana pemahaman tentang ada (*being*) tidak disertai pemahaman apa itu ada.

Quod hanya dapat dipresentasikan sebagai resistensi yakni bahwa yang sublim bukan sekadar *quod*, tetapi *quod* yang beresistensi terhadap *quid*, sehingga yang dihadirkan merupakan juga bahaya dari yang tidak terjadi tetapi bukan resistensi itu sendiri.

Quod dicirikan Lyotard sebagai *anamnesis* yang berparadoks antara rentan dan resistensi yang kuat. Rentan ini dipahami karena *quod* tidak dapat dipresentasikan dan dengan demikian tidak mungkin ditulis. Sementara itu, resistensi yang kuat dipahami dalam rangka resistensi ini sudah dituliskan. *Anamnesis* sendiri dipahami sebagai pemanggilan kembali terhadap yang belum ditulis. Ia bukanlah bagian dari masa lalu milik personal tapi milik ontologi yang lebih luas di mana terjadi rekoleksi terhadap sesuatu yang belum dilupakan, melainkan sebagai akses kepada *being* yakni sesuatu yang tidak dapat diingat karena tidak dapat dilupakan. *Being* membentuk memori palsu, yang dipanggil kembali karena melampaui pelupaan dan pemanggilan kembali. Lyotard ingin mematahkan dukungan akal budi lewat *anamnesis* ini, sehingga yang sublim merupakan objek perasaan, bukan kognitif.

Di sinilah *matter* berperan karena ia bukanlah substansi. *Matter* tidak memiliki finalitas dan tujuan akhir, tidak juga ditunjukkan kepada pikiran sehingga tidak dapat didekati sebagai tujuan komunikasi, dan bukan pula bentuk oposisi, karena perannya mendisain keunikan nuansa, rasa.

Dipahami, dalam rangka keberagaman aturan diskursus dan makna, figural sebagai 'sesuatu sedang berlangsung' beralih dari 'kehadiran', lalu ke '*inhuman*', lantas menjadi '*matter*'. Figural adalah frase yang tidak menghadirkan 'semesta frase' karena kurangnya elemen permintaan pada frase. Pada frase-inartikulasi inilah ketidaksadaran berlangsung di dalam frase. Dengan demikian frase-inartikulasi ini hanya mengatakan tanpa memberi artikulasi bahwa sesuatu itu ada. Ia hanya menghadirkan fakta bahwa sesuatu sedang terjadi sebelum bukti hadir atas apa yang terjadi, sebelum memikirkannya dan sebelum fenomena dalam pengertian Kant. Dari sinilah frase-inartikulasi dianggap sebagai yang murni atas 'apa yang sedang berlangsung', dan tidak mengijinkan

33 Ibid., halaman 138.

adanya hubungan apapun juga. *Quod* tidak mungkin dihubungkan oleh apapun. Pada saat dihubungkan, frase-inartikulasi hanya melakukan pengulangan tetapi bukan dari keadaan awalnya, melainkan hanya mengulang saja tanpa dapat dikenali. Ia menjadi frase-inartikulasi yang baru, yang tidak berkesinambungan dengan yang sebelumnya. Ia adalah *quod* tanpa kehadiran *quid*. Ketidakmungkinan inilah yang dimaksudkan oleh Lyotard sebagai *differend*.

Kesimpulan

Sinema lahir bukan sebagai naratif, terlebih fiksi, di mana atraksi imaji menjadi keutamaan yang hadir menggoda penonton untuk menyaksikannya. Namun, penonton yang selalu mencari hubungan sebab-akibat atas elemen yang dihadirkan oleh sinema menjadikan sinema berjumpa naratif. Perjumpaan yang terjadi tanpa dikehendaki ini menjadikan imaji terkungkung naratif. Penonton film tidak lagi datang untuk menonton atraksi, tetapi ingin dibuai oleh jalinan naratif. Tengok saja percakapan antara penjual tiket bioskop dengan penonton yang ingin menonton, penjelasan penjual tiket selalu sinopsis yakni naratif dari film dan bukan atraksi yang hadir.

Dominasi naratif pada sinema menggemakan dominasi teks atas imaji dalam rana filsafat. Filsafat sublim Kant dipahami sebagai upaya mengembalikan peran akal budi. Akibatnya imaji menjadi pihak terbungkam, yang sensibel tidak lagi mendominasi. Upaya pembebasan imaji dari naratif, pada sinema terjadi dengan mengembalikan fungsi atraksinya. Dominasi naratif harus diperkecil, dengan meningkatkan atraksi. Teknologi 3D menjadi jawaban mengembalikan sinema pada posisi aslinya, di mana penonton menonton film bukan ingin dibuai oleh naratif melainkan oleh atraksi lewat teknologi yang dimungkinkan membentuk film. Teknologi pemisahan imaji untuk mata kiri dan mata kanan pada sinema 3D untuk mengejar ilusi kedalamannya, menggemakan pengembalian peran *sensible* pada ranah filsafat. Teori *differend* Lyotard menjelaskan bagaimana oposisi teks atas imaji berdamai, sehingga imaji dan teks menjadi setara posisinya.

Sebagai catatan akhir, tulisan ini masih banyak unsur heuristiknya. Penelitian lebih lanjut terkait sinema 3D dan hubungannya dengan pemikiran filsafat diharapkan dapat membuka cakrawala baru bukan saja untuk filsafat tetapi juga perkembangan sinema.

Daftar Pustaka

- Aumont, Jacques. *The Image*. Terj. Claire Pajackowska. London: British Film Institute, 1997.
- Aumont, Jacques; Alain Bergala; Michel Marie; dan Marc Vernet. *Aesthetics of Film*. Terj. Richard Neupert. Austin: University of Texas, 1992.
- Bazin, André. *What is Cinema? Vol. 1*. Terj. Hugh Gray. Los Angeles & London: University of California Press, 2005.
- Brandwatch Media Social Monitoring. *3D Film: Report*. 2011
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge, 2000.
- Eisenstein, Sergei. *Selected Works, Volume 1: Writings 1922-34*. Terj. Richard Taylor. London: BFI Publishing, 1988.
- Ipsos MediaCT. *3D Movie at Cinema: Bite Sized Thought Piece*. 2012.
- Kant, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Terj. Paul Guyer dan Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*. Terj. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- The Differend: Phrases in Dispute*. Terj. Georges Van Den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- The Inhuman: Reflection on Time*. Terj. Geoffrey Bennington dan Rachel Bowlby. California: Stanford University Press, 1991.
- Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment*. Terj. Elizabeth Rottenberg. California: Stanford University Press, 1994.
- "Anamnesis: Of the Visible." Terj. Couze Venn dan Roy Boyne. *Theory Culture Society*, 21 (2004): 107. <http://tcs.sagepub.com>.
- Pope, David. "There is more to 3D than Meets The Eye!" Dalam *European Digital Cinema Forum*. Sommerset : EDCF Technical Support Group, 2011.
- Readings, Bill. *Introducing Lyotard: Art and Politics*. London & New York: Routledge, 1991.
- Rodowick, D. N. *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham and London: Duke University Press, 2001.
- Strauven, Wanda. *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Trivonofa, Temuguna. *The Image in French Philosophy*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2007.
- Walworth, Vivian K. "History Of Polarized Image Stereoscopic Display". Dalam Andrew J. Woods (eds) *Stereoscopic Displays and Applications XXIV*. SPIE IS&T Electronic Imaging, 2013.
- Williams, James. *Lyotard: Towards a Postmodern Philosophy*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Zone, Ray. *Stereoscopic Cinema & the Origins of 3-D Film, 1838 -1952*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.