

BAB. II.

FOTO JURNALISTIK: PENAMPAKAN DESTRUKSI MANUSIA

A. Latar Historis: Fotografi sebagai Jejak Sejarah Kemanusiaan

Mulanya benda-benda berada begitu saja. Kemudian manusia ada dan melihat langsung lingkungan sekitarnya, lantas ia memberikan makna terhadap benda-benda di sekitarnya, serta terhadap peristiwa-peristiwa yang menurutnya penting dan berpengaruh baginya. Saat manusia menyadari kedudukannya atas benda-benda serta pengalaman yang telah dilaluinya, manusia mulai mengabadikan kisah hidupnya, dengan cara membuat suatu monumen pengingat atau sebuah *dokumentasi*¹. Sejak jaman batu ribuan tahun lalu, ketika kesadaran dan upaya manusia menghasilkan kebudayaan tumbuh, ketika itu pula berkembang kesadaran untuk melakukan pendokumentasian.

Jauh sebelum manusia bisa melukisi goa, manusia pemburu akan menirukan binatang buruannya dalam sebuah tari ritual, sementara itu juru dongeng mengisahkan keperkasaan para pemburu. Kemudian selanjutnya, kisah-kisah itu mereka abadikan pada dinding goa, terutama dengan menggunakan simbol-simbol (gambar) dari sesuatu yang pernah *dilihat* manusia. Inilah yang merupakan dasar tercatatnya sejarah melalui *budaya visual*². Boleh dikatakan, sejak saat itu pula pelukis mulai merajai dunia pendokumentasian, niscaya, selama ribuan tahun³ (Bachtiar,2008:2). Kemampuan manusia sebagai makhluk kreatif telah melahirkan teknologi dokumentasi melalui *fotografi*, yaitu dengan diciptakannya *kamera* sebagai *perekam 'pelihatan' manusia* hingga teknologi penyimpanan 'pelihatan' tersebut. *Fotografi*, merupakan salah satu produk dari budaya visual (*visual culture*) tersebut (Supartono,2007:5).

¹ *Dokumentasi*, secara sederhana berarti alat bukti yang menunjukkan kejadian berdasarkan kenyataan, atau dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia berarti surat tertulis atau tercetak, juga berupa rekaman suara, gambar, yang dapat dipakai sebagai bukti keterangan atau penjelasan (KBBI,2005:272).

² *Visual* berarti dapat dilihat dengan indera penglihat (mata); berdasarkan penglihatan. (KBBI,2005:1262)

³ Karena dalam kurun waktu yang sangat lama orang baru menemukan simbol-simbol yang dapat digunakan untuk mendokumentasikan gagasan ataupun pemikiran melalui tulisan. Awalnya gambar-gambar purba di goa itu memang tidak dimaksudkan sebagai catatan sejarah. Hanya untuk maksud-maksud unsur ritual, misalnya untuk mempertegas mantera perburuan. Tetapi pada akhirnya menjadi sebuah upaya dokumentasi sebagai salah satu cara menyampaikan kisah yang pernah terjadi Mulai dari tradisi lisan, gerak atau tarian, gambar di atas batu, kayu, prasasti, lembaran lontar, kain, kitab-kitab, dan lebih jauh lagi dengan kamera foto, film, video, dan terakhir data digital (Bachtiar,2008:3).

Kebutuhan manusia akan *dokumentasi visual* telah ada berabad-abad lamanya. Ratusan tahun lalu '*pictograph*' telah dibuat di dinding-dinding goa, hal tersebut merupakan *awal jurnalisme visual*. Manusia menggunakan alat sederhana untuk mengabadikan peristiwa penting seperti perang, kematian, dan keberhasilan dalam berburu⁴. Pada tahun 868, orang-orang China menemukan teknologi cukil atau ukir kayu, memberinya tinta atau pewarna dan mencetaknya dalam kertas. Tujuannya agar cerita-cerita tersebut dapat diketahui oleh banyak orang, dan tersebar secara luas. Kayu-kayu berukir gambar tentang peristiwa penting tersebut selalu dicetak bersama dengan teks dan disimpan dalam tumpukan berlipat (Wolf,1988:92). Metode memasukkan informasi visual sebagai ilustrasi melalui cetak cukil kayu terus berkembang. Peralatannya terus mengalami kemajuan, kualitas kayu dan detil gambar semakin halus. Ini merupakan awal lahirnya *mesin cetak massal*.

Fotografi Menuju Industri Media Massa. Pentingnya ilustrasi visual yang dibuat dengan jelas, melahirkan beberapa tabloid dengan nama *London Illustrated News*, *Leslie's Illustrated Newspaper*, *The Daily Graphic* di Amerika. Tabloid tersebut lahir karena kebutuhan akan ilustrasi visual untuk melengkapi teks yang dianggap terlalu sederhana dalam bercerita. Pada awal penerbitan, *The Daily Graphic*⁵ memfokuskan diri pada penyajian gambar ilustrasi yang dilukis dengan tangan untuk melengkapi berita teks, dan hal tersebut adalah tugas seniman lukis⁶. Hingga tahun 1880, *The Daily Graphic* masih menggunakan metode menjiplak foto dengan tangan. Momentum penting yang menandai hadirnya foto jurnalistik yang 'sebenarnya' di media adalah saat diterapkannya proses cetak *halftone*⁷ pada foto. Teknologi ini memungkinkan selebar foto dapat dicetak dikertas koran yang diproduksi massal tanpa bantuan pelukis. Terdapat dua alasan dalam

⁴ Contohnya, orang-orang Mesir kuno menciptakan naskah kuno yang berisi gambar-gambar yang menerangkan tentang peristiwa-peristiwa penting.

⁵ *The Daily Graphic* (1877), harian pertama di Amerika yang menggunakan ilustrasi gambar. Surat kabar ini memasang tujuh gambar ilustrasi, hasil gambar tangan berdasarkan foto aslinya. (*New York Public Library*). Lahirnya surat kabar ini menunjukkan bahwa kebutuhan akan ilustrasi visual amat tinggi. Selain menggambarkan situasi yang sesungguhnya, ilustrasi visual dapat memperkuat suatu bukti.

⁶ Bulan April 1877, *The Daily Graphic* menurunkan berita tentang kebakaran, yang dipotret, menghasilkan dua belas plat kaca film yang akhirnya ilustrasi pada tabloid tersebut digambar berdasarkan hasil foto tersebut, bukan dari imajinasi pelukisnya seperti sebelumnya.

⁷ Prinsip cetak *halftone* ini adalah mengubah imaji foto ke dalam titik-titik (*dot*), yang dimunculkan dalam variasi ukurannya sehingga menghasilkan ketebalan berbeda tergantung dari gambar foto yang asli.

penggunaan teknologi cetak *halftone*, yaitu untuk menyediakan ilustrasi visual yang melengkapi teks berita, dan alasan bahwa reproduksi dari foto asli dapat menghasilkan gambar dan ilustrasi yang lebih hidup⁸ (Kobré,2000:333). Teknologi yang memungkinkan foto dapat dicetak di surat kabar secara massal tersebut, otomatis mempengaruhi pola kerja media massa dan para jurnalis foto. Keakuratan informasi yang tergambar dalam foto serta kecepatan distribusi berita, telah meningkatkan keniscayaan masyarakat terhadap foto di media. Ciri objektivitas berita semakin tertampakkkan dengan hadirnya foto berita di media massa.

Di lapangan, kerja jurnalis foto semakin berkembang dengan adanya penemuan kamera yang lebih kecil (*compact / pocket*), sederhana penggunaannya, menggunakan *roll-film*, dan dapat bekerja hanya dengan cahaya yang minim. Adapun kamera bermerek *Leica* yang diciptakan seseorang bernama Leitz dari Jerman (1924) yang mengawali teknologi kamera *compact* tersebut. Fenomena tersebut menghasilkan kebiasaan memotret secara *candid* untuk merekam momen-momen penting⁹. Dalam dunia jurnalisme, kecepatan dan keakuratan penyampaian berita adalah suatu keniscayaan terhadap berita yang bersinonim dengan objektivitas foto jurnalistik. Pujangga Amerika, Ralph Waldo Emerson berkomentar, "*fotografi mampu melihat lebih dari mata manusia*". Lahirlah kutipannya yang sangat terkenal, "*camera does not lie*"¹⁰. Sebelum istilah "*photojournalism*"¹¹ pertama kali diperkenalkan dalam dunia kampus (Universitas Missouri) oleh Profesor Clift Edom¹² pada 1937, praktek jurnalisme visual tersebut telah dikenal dengan sejumlah

⁸ Ketika teknologi berhasil melakukan transfer karya fotografi ke surat kabar berupa suasana lanskap suatu sudut permukiman kumuh di pesisir New York (*Daily Graphic, 1880*), maka maraklah eforia media massa dengan penemuan teknologi yang makin mendudukkan jurnalisme pada bentuknya yang makin sempurna.

⁹ Keinginan fotografer untuk merekam peristiwa penting tanpa terlewat satu pun, telah mengasilkan teknologi dan inovasi peciptaan kamera yang mampu merekam gambar dalam kecepatan 3 fps (*frame per second*), hingga kamera digital yang mampu merekam dengan kecepatan 12 fps, tanpa jeda waktu (*time lag*).

¹⁰ Credo kamera tak berdusta itulah yang menjadi pilar bagi perkembangan fotografi documenter dan kemudian fotografi jurnalistik dalam menjejakkan landasan keberadaannya. Roger Fenton dan Matthew Brady masing-masing tercatat sebagai figur yang menggunakan fotografi sebagai media rekam dari perang Krim (1855) dan perang saudara di AS (1861-1865).

¹¹ Sebelum terminologi *fotografi jurnalistik* dikenal, para fotografer yang berkecimpung dibidang itu disebut *news photographers* (fotografer berita), *press photographers* (fotografer media cetak), *magazine photographers* (fotografer majalah). Dewasa ini kita juga mengenal istilah *wire photographer* (fotografer kantor berita) dan *cyber photographer* yang bekerja untuk media *online* atau interaktif.

¹² Profesor Clift Edom sejak 1949 memimpin *Missouri Photo Workshops*, dalam buku terakhirnya (ia wafat 1991), yang disusun bersama istrinya, Vi, "*Small Town America*" (Colorado, FI/cairn Publishing, 1993), mengakui bahwa foto

pendekatannya. Pada tahun 1880-1908, pendekatan tradisi foto dokumenter sosial diperkenalkan Jacob Riis dan Lewis Hine, reporter *New York Sun*¹³. Fotojurnalistik adalah suatu medium sajian informasi untuk menyampaikan beragam *bukti visual* atas berbagai peristiwa kepada masyarakat seluas-luasnya, bahkan hingga *kerak dibalik peristiwa* tersebut, tentu dalam tempo yang sesingkat-singkatnya (Lewis Hine, 1890:34).

Memandang foto jurnalistik sebagai suatu kajian artinya memasuki dimensi yang memiliki tradisi kuat tentang proses "*sesuatu*" yang dikomunikasikan (dalam hal ini yang bernilai berita) kepada orang atau khalayak dalam masyarakat. Bapak foto jurnalistik AS, Clift Edom (1976) dalam karyanya, "*Photojournalism, Principles and Practices*" menegaskan:

"...seorang wartawan foto pertama-tama adalah seorang *wartawan*. Mereka harus selalu memotret langsung di jantung peristiwa yang tengah panas-panasnya, mereka tidak bisa menciptakan suatu foto hanya dengan mengangkat telepon. Mereka adalah *mata dunia*, dan selalu harus bisa *melihat* dari dekat apa yang terjadi dan *melaporkannya secara visual*"¹⁴. (Edom, Iowa, Brown Co, 1976:70, cetak miring dari penulis)

Kemudian pendapat penyunting artistik senior di *Pittsburg Press*, Bruce Baumann memperkuat kesimpulan Clift Edom:

"...hal terpenting bagi seorang jurnalis foto adalah berpikir bahwa dia adalah seorang *wartawan*, yang kedua baru dia bertindak sesuai dengan *intuisi mekanisme seorang fotografer*".

Dalam buku "*Associated Press, Photojournalism Style Book*" yang disunting Brian Horton terungkap bahwa foto jurnalistik merupakan catatan sejarah kehidupan manusia,

"...peristiwa disimpulkan sebagai suatu bagian dari proses terbentuknya sejarah umat manusia, tidak peduli yang akbar atau yang sepele. Dari sana kemudian diolah foto jurnalistik untuk dipersembahkan pada peradaban manusia di masa mendatang". (Horton, Menlo Park, California, Addison-Wesley Pub.Co., 1990:46)

dokumenter adalah dasar dari foto jurnalistik yang dikenal sekarang ini. *Realitas* adalah pokok terpenting dari fotografi jurnalistik (Clift Edom, 1990).

¹³ Sebagai seorang repoter, Riis mendekati peristiwa sosial dengan kamera sahabatnya, Lewis Hine, seorang fotografer yang sangat tertarik pada kondisi sosial yang terjadi di lingkungannya tinggal. Eksistensinya meningkat setelah pada tahun 1890, dia menerbitkan buku "*How the Other Half Lives*" yang menungkapkan dunia gelap pekerja dibawah umur yang dipekerjakan oleh industri di Amerika. Upaya Hine menyebabkan pemerintah federal merevisi UU perburuhan mereka demi melindungi anak-anak di bawah umur Amerika dari eksploitasi kerja.

¹⁴ Di medan liputan yang sarat dengan kekerasan, peperangan dan panggung panggung yang eksplosif, Edom berpendapat, para foto jurnalis mempertaruhkan hidupnya. Jumalis foto yang dekat dengan "neraka" sebut saja Robert Capa, Werner Bischof, Larry Burrows, Dickey Chappelle, David "Chim" Seymour, Eugene Smith, Willy Vicoy dan terakhir Ken Oosterbrock, yang menebus nyawanya untuk pengabdian pada fotojurnalistik.

Dalam setiap kasus bisa saja kejadiannya berbeda, namun misi yang diemban tetaplah sama, yaitu *menginformasikan, melaporkan, menyajikan* penggalan peristiwa ke khalayak pembaca tanpa peduli jarak. Kemudian memperlihatkan sesuatu pada masyarakat yang kebetulan tidak bisa menyaksikan langsung di tempat kejadian. Bentuk komunikasi visual yang diemban dalam foto jurnalistik memang mengharuskan seorang jurnalis foto menciptakan suatu gambar dengan *nilai tambah*¹⁵. Henri Cartier-Bresson, salah seorang pewarta foto handal serta pendiri agen foto terkemuka, *Magnum*, dengan karya-karya yang memadukan kecekatan seorang wartawan dan cita-rasa artistik yang indah. Hal itu terdapat dalam buku terpentingnya, "*Decisive Moment*" (1952) yang mengungkap betapa pentingnya *kecekatan dan suara hati* seorang jurnalis foto. Bresson menjabarkan:

"...foto jurnalistik adalah *berkisah dengan gambar*, melaporkannya dengan sebuah *kamera*, merekamnya dalam *waktu*, yang seluruh adonan tersebut berlangsung seketika saat suatu citra tersembul mengungkap suatu cerita".¹⁶ (Bresson,1952:52)

Fokus dalam kehidupan umat manusia menduduki puncak piramida foto jurnalistik (Hoy,1986:61)¹⁷. Bukan berlebihan jika disebutkan kehidupan adalah suatu cita-cita universal bagaimanapun dasyatnya peperangan dan bentuk kekejaman lainnya, dan foto jurnalistik wajib menghantar citra tersebut untuk membuatnya *kekal*¹⁸.

¹⁵ Sedikit menyuplik layaknya kerangka keda seorang fotografer seni, maka dewasa ini, sentuhan tersebut seyogyanya dimiliki para fotojurnalis, atau peminat bidang tersebut untuk memperkuat image atau hasil yang ditampilkan perihal suatu peristiwa, kendati dalam saat yang bersamaan seorang fotojurnalis tetaplah seorang reporter yang harus mempertanggungjawabkan informasi visual yang diperolehnya kepada masyarakat luas melalui mekanisme kerja kamera.

¹⁶ John Whitting dalam bukunya, "*Photography is A Language*" (Chicago,Ziff-Davis Publishing Cc,1946), menyinggung juga peran dan fungsi fotografi sebagai suatu bahasa yang tidak sekedar menghasilkan banyak berkah untuk fotografi namun sekaligus menumpuk tanggung jawab yang diembannya. Editor majalah *National Geographic (NG)*, Rich Clarkson, menjabarkan, bahwa NG tidak memusingkan gambar-gambar yang telah direncanakan dan kemudian diciptakan, yang lebih utama adalah bagaimana mengkomunikasikannya kepada orang lain".

¹⁷ Brian Lanker, seorang fotografer lepas yang kerap mengisi majalah *Sports Illustrated* dan *LIFE*, memperoleh penghargaan *Pulitzer* (1972) untuk bidang foto feature atas gambar kelahiran seorang bayi, sementara pada saat yang sama gambar kekerasan dan kekejaman perang (Vietnam dan sejumlah kawasan lainnya pada waktu itu) sesungguhnya adalah metafora kematian dan ketidakberdayaan, berhasil meraih *Pulitzer* untuk kategori foto spot (atas nama Nick Ut yang memotret anak-anak Vietnam histeris berlari meninggalkan desanya usai serangan napalm pasukan AS).

¹⁸ Brian Lanker, pada malam penyerahan penghargaan *Pulitzer* (1972) menyitir, "...saya bahagia mampu mengungkap makna kehidupan dalam gambar tersebut, karena di manapun seorang fotografer berada untuk meliput peristiwa apapun, arti *kehidupan* tetaplah yang terpenting". Hoy, Frank P., *Photojournalism : The Visual Approach* (Englewood Cliffs,New Jersey: Prentise-Hall,1986).

B. Paradok Realitas : Derita Manusia sebagai Objek Berita

Ada yang *sakral*¹⁹ di dalam penderitaan—bukan dalam arti bahwa penderitaan itu berasal dari yang ilahi ataupun kutukan dari dunia transendental, melainkan bahwa dalam penderitaan manusia bersentuhan dengan misteri kehidupan yang tak tersentuh akal dan membuatnya bungkam (Hardiman,2007). Misteri tidaklah dilihat dengan sorot mata, melainkan dilibati dengan hati. Itulah sebabnya *melihat* (memotret) penderitaan orang lain akan tampak sebagai keangkuhan, bila tidak disertai keterlibatan.

Dalam suasana derita, seseorang yang mudah terluka oleh sorot mata orang lain. Itulah tatapan yang melakukan inspeksi, melihat sekilas, menelanjangi sesuatu sebagai obyek hasrat, menghakimi, dan seterusnya. Cara melihat yang dapat disebut *the violence of vision* ini berbeda dari "*mata yang mendengarkan*" sebagaimana dikemukakan oleh Emmanuel Levinas dalam hubungannya dengan melihat wajah *l'autre* (orang lain):

...dalam perjumpaan dengan wajah orang yang menderita, mata harus berhenti mengawasi atau menikmati, dan harus mulai "mendengarkan" ketunggalan dalam peristiwa negatif itu, sebab wajah *l'autre* adalah suatu trauma yang tidak dapat dihadirkan oleh yang melihat. (Levinas,1947 dalam Poespowardojo, 1977:64).

Masyarakat kapitalistis-konsumeristis dewasa ini telah melakukan desakralisasi penderitaan lewat *the violence of vision*. Reproduksi mekanis karya seni -misalnya lewat fotografi-, melenyapkan singularitas kehadiran obyek dalam ruang dan waktu tertentu (Walter Benjamin, dalam Hardiman,2007). *Tatapan fotografis*—jika boleh menyebutnya demikian—"mencerabut" obyek itu dari akar-akar peristiwa tempat obyek itu berada sehingga dapat ditempatkan dalam situasi-situasi lain yang tidak dicapai oleh situasi aslinya dan dengan cara ini mendapatkan pemaknaan yang berbeda. Teknik *zooming* dan seleksi obyek lebih jauh lagi menegakkan kediktatoran pengamat atas obyeknya yang dibagikan kepada massa penikmat hasil fotografi itu.

Walter Benjamin bicara tentang pudarnya "aura" obyek itu, yakni ketunggalannya yang tak terulangi dan cirinya sebagai peristiwa. Seorang pengamat yang mengalami aura mampu melihat kembali dirinya sendiri lewat karya yang dipandangnya. Jarak tersebut raib

¹⁹ Sakral berarti suci, keramat, bersifat rahasia atau tersembunyi, misteri, mistis (KBBI,2005:981).

dengan raibnya singularitas karya seni akibat reproduksi dan perbanyakannya itu secara *mekanis*²⁰. Demikian pula memotret mereka yang menderita dan mereproduksi gambar mereka adalah memperlakukan penderitaan sebagai obyek di antara obyek-obyek lain di dunia teknis. Ada suatu dilema yang melekat dalam citra fotografis tentang penderitaan, sebagaimana ditampilkan oleh media massa setelah bencana tsunami. Di satu pihak, foto memungkinkan perpanjangan dan perbanyakannya, sehingga diketahui tanpa melihat langsung di lapangan; namun di lain pihak, tatapan fotografis itu merupakan hasil inspeksi mata yang memperlakukan wajah korban sebagai obyek, seolah-olah penderitaan itu dapat disuguhkan (atau sebagai hidangan) (Walter Benjamin, dalam Hardiman, 2007:76).

Memotret korban mengungkap kenyataan ambivalen antara *menolong* lewat meneruskan penglihatan atau *mengintip* penderitaan orang lain. Tatapan publik di sini berasal dari "nafsu mata" (*Augenlust*), yakni—seperti dikatakan Heidegger sehubungan dengan "keingintahuan" (*Neugier*)—"melihat, bukan untuk memahami yang dilihat..., melainkan hanya untuk melihat" (Martin Heidegger, dalam Hardiman, 2005:xxi). Untuk mendekati penderitaan orang lain dibutuhkan "mata yang mendengarkan", penglihatan yang merawat, yang digerakkan dari respek dalam hati. Respek ini tidak melakukan inspeksi atas apa yang ditatapnya, tidak menikmatinya, tidak mengintipnya, dan akhirnya juga tidak melihatnya demi melihat.

Susan Sontag²¹, seorang penulis yang memberi kritikan atas perekam citra (fotografi), berpendapat, "*citra memiliki kekuasaan istimewa untuk menentukan permintaan kita akan realitas*". Kini jelas, posisi citra dewasa ini kian penting. Citra dalam dunia fotografi ini menolong kita untuk mengetahui perubahan makna citra dulu dan sekarang. Sontag mengatakan,

"...pada masa purba memuat gambar adalah kegiatan praktis-magis sebagai sarana mencadangkan, menyimpan, atau memperoleh kekuasaan atas sesuatu?"

²⁰ Kamera memperbanyak dan merutinkan penglihatan, dan melihat berkali-kali melenyapkan jarak dan ketunggalan yang dilihatnya. Dicabut dari konteks peristiwa aslinya dan dipindahkan ke pasar kapitalistis, foto-foto wajah mereka yang menderita, yakni para korban, sekarang terbuka rentan terhadap tatapan konsumeristis massa.

²¹ Bagian ini akan memaparkan pemikiran dari Susan Sontag yang tertuang pada bukunya : *On Photography* (1977), *Regarding the Pain of Others* (2003), dan makalahnya yang diterbitkan di majalah The New York Times, *Regarding the Torture of Others* (2004).

“Semakin jauh kita melacak mundur sejarah, semakin kurang tajam perbedaan antara citra dan benda nyata. Gagasan primitif mengenai kemujaraban citra memandang bahwa dalam gambar terkandung kualitas benda nyata; sedangkan kecenderungan kita sekarang ialah memandang bahwa kualitas citra adalah juga kualitas benda-nyatanya.”

Sontag menekankan,

“...kalau zaman kita sekarang ini lebih menyukai citra daripada benda nyata, itu tidak begitu saja terjadi tanpa alasan, ini antara lain merupakan tanggapan terhadap pencanggihan dan pelemahaman arti realitas itu” (Sontag,1977: 115-149).

Dari pandangan filosofisnya ini, ia menegaskan, citraan-citraan masa kini yang kian menguat, sebaliknya adalah wajah pucat realitas yang melemah. Citra menjadi bentuk budaya sekarang, soal ini ada pertanyaan: apa makna citra itu, ia sebagai representasi atau presentasi sesungguhnya? Tapi citra melahirkan pelbagai presentasinya -ia seolah menentang realitas²². Apakah citra itu menandakan sesuatu (*signifier*) atau sebenarnya citraan-citraan itu tanpa kita ketahui, diam-diam sudah menjelma menjadi gelontoran petanda (*signified*), yang tak acuh lagi dengan realitas, sebab itu putus (*disconnected*)? (Barthes,1961, dalam Sunardi,2004:141)

Di buku *Regarding the Pain of Others* (RPO,2003), Sontag kembali mengangkat kekuatan fotografi, khususnya kekuatan yang membuat meta-seni pelukisan dengan cahaya itu sanggup mewujudkan cita-cita mustahil sastra:

Watak obyektif pada fotografi adalah sesuatu yang niscaya: hubungan antara fotografi dan obyektivitas adalah hubungan antara garam dapur dan rasa asinnya, antara butir intan dan kerapian struktur karbonnya. Sesuatu bahkan bisa disebut benar-benar terjadi jika ada fotonya—sebuah jaminan sekaligus tilas yang diabadikan bukan oleh makhluk hidup yang bisa subyektif, tetapi oleh benda mati yang tak punya pikiran dalam dirinya sendiri: kamera.

Namun, kamera bisa mengabadikan tilas karena ada tangan yang membidikkannya; subyek yang punya pikiran sendiri. Gabungan antara kamera dan fotografer itu memungkinkan fotografi menjadi rekaman obyektif sekaligus testimoni pribadi; menjadi copy atau transkrip sebuah momen aktual realitas, serentak interpretasi atas realitas itu (Sontag,2003:18).

²² Agresi Amerika ke Irak sebuah contoh aktual sebab, kita-yang jauh dari peristiwa di sana, dengan mudah memahami citra yang di”pentas”kan dari pelbagai sumber. Representasi, presentasi: dua ini sama halnya dengan pencarian nilai “kebenaran realitas”.

Kekuatan dahsyat kamera yang langsung terlihat adalah kemampuannya *menghentikan waktu*²³. Dalam citra yang diabadikan oleh kamera, waktu tampak membeku untuk selama-lamanya; dan terhamparlah kenyataan obyektif yang bisa menyedot, yang sulit—bahkan mustahil—terlihat, mustahil disadari, dalam aliran waktu. Penyingkapan “ketaksadaran-arus-waktu” ini adalah bagian dari apa yang oleh Walter Benjamin (1999:507-530) disebut *penyingkapan ketaksadaran optis manusia*. Aliran waktu yang selalu asimetris juga dapat ditaklukkan oleh kamera, dan waktu pun tampak bergerak mundur ke masa silam²⁴. Sedangkan kamera, di sisi lain, benar-benar mampu membuat waktu bergerak mundur, mengalir dari masa kini ke masa silam sambil membalik—sekaligus mempertegas—hukum kausalitas. Kemampuan mengendalikan arah, dan kecepatan gerak waktu—mempercepat atau memperlambatnya—adalah penaklukan kedua kamera atas waktu.

Bahwa meningkatnya—melambunginya—kemampuan reproduksi dan distribusi teknologi fotografi ternyata tak berjalan seiring dengan—bahkan menghambat gerak—meluas dan menguatnya demokratisasi; keluhan ini sudah disuarakan Sontag sejak di buku sebelumnya *On Photography* (OP,1977) dan kian lantang di RPO. Keluhan yang berpusar pada perangkat teknologi fotografi ini tampaknya adalah gema kebudayaan turun-temurun dari sebuah pandangan pra-ilmiah berusia ribuan tahun yang sangat berpengaruh, bahkan niscaya, antara kejatuhan manusia dan perolehan pengetahuan (yang selalu diraih lewat citra). Fotografi yang semula diharapkan dapat ikut membendung perang dengan membeberkan citra-citra brutal perang, dengan menyalakan kembali rasa kemanusiaan yang dipantik oleh citra-citra yang menyentuh yang dijumpai dari reruntuhan pertempuran, kini bukan saja tampak tak berdaya, tapi bahkan terlihat menumpang hidup dari perang itu.

²³ Penjinakan terakhir kamera atas waktu, yang terkait dengan dua penjinakan sebelumnya, terlihat pada kekuatan kamera dan perangkat rekayasa citra yang tak hanya menghasilkan citra-citra yang tahan waktu, tapi juga citra yang malah terlihat kian menarik dalam perjalanan waktu. Dalam banyak kasus, waktu yang berlalu bukannya menelan dan melupakan citra-citra yang dihasilkan, tetapi justru menyunggi foto yang tadinya dianggap buruk jadi tampak bagus. Teknologi citra telah lama menunjukkan kemampuannya mengubah citra yang rusak dan buram menjadi citra utuh yang lebih kaya warna, memulut mata dan pikiran. Kamera memang tak lagi sekadar menentang daya rusak waktu, tapi akhirnya menaklukkan waktu.

²⁴ Cerita, dalam sastra dan teater, juga mengenal kilas balik (*flashback*) yang seperti memungkinkan manusia kembali ke masa lalu. Namun dalam cerita, setidaknya sampai munculnya kamera, waktu tidaklah benar-benar bergerak mundur: cerita hanya melangkah ke urutan kronologis yang lebih belakang, untuk kemudian bergerak maju ke depan mematuhi rentetan sebab akibat. (Walter Benjamin,1999, “*Little History of Photography*”, Selected Writings Volume 2: 1927-1934 Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, h.507-530)

Bagai burung nasar, meminjam gaya bahasa Sontag, sejumlah fotografer berkeliaran ke seluruh penjuru buana berputar-putar mengintai momen-momen menentukan tumpahnya darah dan rontoknya nyawa manusia untuk mereka patuk berkali-kali dengan kamera yang kekuatan penetrasinya kian tajam. Dengan kaidah *if it bleeds, it leads*, jurnalisme foto membanjiri dunia dengan luapan citra yang menyajikan secara spektakuler tragedi dan bencana manusia.

Sejumlah orang pun menjadi kaya dan terkenal akibat perburuan citra-citra tersebut yang terus menerus diproduksi dan direproduksi tanpa henti lalu dipompakan jauh hingga ke ruang-ruang pribadi masyarakat. Ketimbang mengikis penderitaan korban yang tertangkap lensa, fotografi bahkan bisa memantik munculnya penderitaan lain yang sama sekali tak ada gunanya. Sang korban pun bisa mengalami penindasan kedua, yang tak hanya menimpa dirinya tapi juga orang-orang yang terpaut dengannya, kali ini lewat jepretan kamera beserta berbagai jenis reproduksi dan distribusi citra yang mengikutinya (RPO,2003:18).

Citra fotografis pada dasarnya adalah irisan kenyataan; irisan yang sangat tipis dari tubuh kenyataan yang mungkin sangat besar dan rumit. Ketimbang menampung sebuah kenyataan dengan segala kerumitannya, otak manusia lebih mudah menyimpan sejumlah kecil citra fotografis yang tak jarang dianggap mewakili seluruh kenyataan, dan inilah akar pertama masalah epistemologis fotografi. Ini juga yang menyebabkan citra statis umumnya lebih dalam menancap di benak ketimbang citra yang bergerak. Banyak hal yang diperkarakan Sontag dalam OP, khususnya esai "*In Plato's Cave*" dan "*The Image-World*", yang kemudian muncul lagi di RPO,

...berakar pada keterbatasan daya tampung memori dan daya olah kognisi manusia. Persoalan bisa muncul dari dorongan kognitif memberhalakan dan melupakan bahwa citra yang digambar dengan cahaya itu hanyalah irisan tipis dari kenyataan, bukan kenyataan seluruhnya. Selebar foto mungkin saja menjadi *wakil* kenyataan, dan dunia pun seakan bisa diringkas dalam sebuah antologi citra, namun citra-citra tersebut dan album yang menatanya tetap bukan kenyataan itu sendiri. (RPO,2003:49).

Sebagai rekaman irisan peristiwa, citra fotografis senantiasa terancam oleh keterbatasan jumlah dan mutu informasi, dan inilah akar kedua masalah epistemologis fotografi. Selebar foto tak dengan sendirinya memberi informasi yang memadai tentang apa yang terjadi sebelum dan sesudah irisan peristiwa yang terekam. Meski tidak selalu, informasi yang terbatas memang bisa berubah menjadi informasi yang sesat dan menyesatkan²⁵. Tekanan jumlah informasi yang terbatas mungkin bisa diringankan dengan membuat rekaman peristiwa sebanyak mungkin.

²⁵ Tentang persoalan jumlah dan koherensi informasi citra fotografis, lihat misalnya John Berger dan Jean Mohr, *Another Way of Telling* (Cambridge: Granta Books, 1982). Bahasa fotografi adalah bahasa bisu yang mungkin membuat

Foto-foto yang setara dengan seribu kata memang selalu mengandung informasi yang saling topang. Kian tinggi tingkat koherensi informasi foto itu, kian kuat pula citra fotografis itu bercahaya menerangi dirinya sendiri. Di sisi lain, cahaya epistemik yang muncul dari citra fotografis sebagian ditentukan oleh kekuatan orang yang memandangnya. Roland Barthes menegaskan,

...citra fotografi pada dasarnya adalah analogon sempurna dari kenyataan, *a message without a code* yang secara literal memustahilkan deskripsi, tapi yang secara paradoksal menjadi dasar pembentukan pesan berisi kode yang pembacaannya sangat tergantung pada sejarah dan pengetahuan orang yang memandangnya²⁶.

Pengalaman dan pengetahuan yang memadai memungkinkan orang mengupas lapis-lapis makna dan menemukan hal-hal penting yang sembunyi di balik—sekaligus menyingkapkan diri lewat—obyek-obyek yang tertangkap kamera. Sebagaimana tak semua foto mengandung informasi dengan jumlah dan koherensi yang memadai, tak semua orang beruntung atau tergerak membekali dirinya sumber daya epistemik menyalakan citra-citra fotografis, dan inilah sumber masalah *epistemologis*²⁷. Foto-foto yang menghadirkan ketelengasan perang dan berbagai kekejian manusia mula-mula mungkin bisa dicerna, bahkan dengan sepercik gairah. Namun, foto-foto ini, selain bisa membeberkan kekejaman yang mampu dilakukan manusia terhadap sesamanya, juga sanggup berpendar-pendar menerangi banyak hal yang merongrong pikiran, termasuk ihwal ketakberdayaan manusia mencegah perang. Kian banyak foto perang dihasilkan, kian mereka terpojok dengan perasaan tak berkutik itu. Ketakberdayaan bukanlah sesuatu yang pantas dibanggakan, juga bukan sesuatu yang bisa ditanggung dalam jangka waktu panjang; dan semua itu dapat disembunyikan dengan cara mengabaikan citra-citra tersebut.

selembar foto tak berdusta. Namun, seperti halnya Hermes dalam mitologi Mediterania, sekalipun tak berdusta, foto sungguh tak mungkin menyatakan seluruh hal sekaligus. Kini, dengan piranti lunak *Photoshop* dan berbagai piranti manipulasi citra, lembaran foto bukan saja tak dapat menyatakan segala hal, foto pun sudah bisa berpuisi dan berdusta; dan pengamat pintar yang bermata rabun akan memerkarakan kamera yang tampak menggiring orang memproduksi sekaligus memeriahkan perayaan dusta fotografi.

²⁶ Roland Barthes, "The Photographic Message" dalam *Image-Music-Text*, terjemahan Stephen Heath (New York: Hill&Wang, 1977: 8-9). Walau bukan kenyataan itu sendiri, *analogon* adalah turunan-salinan sempurna dari kenyataan. Kodrat *analogon* ditentukan oleh hubungannya yang sangat rapat dengan kenyataan, melebihi tilas kaki atau topeng kematian (*death mask*).

²⁷ Tak semua manusia memang adalah Walter Benjamin, atau Roland Barthes, yang punya cukup sumber daya epistemik menghidupkan citra-citra bisu yang dilukis dengan cahaya. Di halaman awal *Camera Lucida* (1980), Barthes—mungkin pembaca citra visual paling khusyuk di paruh terakhir abad 20, pemikir yang sudah menganjurkan pembacaan fotografi dengan mata tertutup—mengakui bahwa ketakjuban pada fotografi adalah sejenis kesendirian: ketakjuban itu tak mudah dibagi bersama dengan orang lain, bahkan tak gampang untuk sekadar dipahami oleh orang lain.

Karena citra-citra fotografis adalah gambaran kenyataan, rujukannya pada manusia, dan tanggapan manusia terhadapnya menjadi sangat mendalam. Citra-citra fotografis yang menghadirkan tubuh yang ringsek dan cacat, permukiman yang hangus dan terburai, dan berbagai hal yang porak-poranda yang sangat dekat dengan hidup manusia, akan membangkitkan tanggapan yang sangat instingtif, tanggapan yang datang dari akar-akar yang juga telah melahirkan solidaritas kemanusiaan dan kebudayaan. Tubuh-tubuh itu mungkin milik orang lain, bahkan mungkin musuh yang mengancam, yang menurut ideologi dan iman si pemandang sungguh layak dihancurkan; namun tubuh-tubuh itu begitu mirip dengan tubuh milik sendiri. Citra-citra yang menghadirkan tubuh dan kota-kota yang luluh lantak, baik karena bencana alam maupun bencana karya manusia, bisa sangat menusuk bagai jarum, atau menghunjam serta menyiksa manusia dalam ketercabikan antara bangunan nalar dan tanggapan naluri. Karena citra-citra itu bisa sangat menikam, maka penampikan terhadap citra-citra fotografis menjadi tampak lebih sengit.

Masalah epistemologis yang berlapis-lapis, yang puncaknya menonjolkan ketakberdayaan, kekejian, dan kedunguan manusia ini membawa masalah etis yang sangat dirisaukan Sontag. Masalah etis itu, yang ia tuangkan dalam satu buku tersendiri, RPO, tak lain adalah,

...ketakmampuan manusia bersimpati pada penderitaan orang lain. Ketakpahaman, ketakberdayaan, mengakibatkan ketidakpedulian pada nasib buruk sesama manusia. Setelah menyesatkan pikiran manusia yang terbatas dengan pemberian informasi yang tak selalu memadai, fotografi kini melumpuhkan daya tindak mereka. Yang tampak muncul dari limpahan citra-citra itu akhirnya adalah *kebasnya* manusia terhadap citra-citra yang brutal dan tidak manusiawi. Tetapi, gejala mati rasa pada manusia terhadap citra-citra brutal bukanlah pertanda matinya secara permanen solidaritas manusia.

Gejala mati rasa itu lebih merupakan petunjuk ketidakmampuan bertindak secara tepat dan pantas untuk menyurutkan penderitaan orang. Sekali manusia bisa memahami situasi dan tahu bahwa tindakannya bisa berarti, maka respon terhadap penderitaan akan menjadi sesuatu yang niscaya (RPO,2003:50).

Telaah ringkas atas masalah epistemologis dan etis fotografi menunjukkan bahwa masalah epistemologis itu tidaklah tertanam secara esensial pada citra fotografi atau kamera itu sendiri seperti yang berkali-kali dikeluhkan oleh Susan Sontag. *Akar terdalam masalah itu ada pada manusia*: pada sejarah dan pengetahuannya, bahkan lebih jauh lagi, pada

konstitusi dan proses kognitif manusia. Otak manusia, dari segi pemrosesan informasi, secara umum ternyata adalah prosesor primitif yang buruk yang hanya bisa memikirkan satu hal secara baik untuk satu periode waktu tertentu. Luapan informasi citra fotografis yang datang dari berbagai penjuru mengepung manusia tidak dalam jumlah dan paket yang langsung bisa dicerna. Agar bisa dicerna, arus informasi itu harus disederhanakan dan disesuaikan dengan daya cerna manusia: sejumlah informasi pun disingkirkan dari citra-citra itu. Penyingkiran informasi ini bisa bersifat temporer, bisa juga permanen.

Kesadaran bahwa foto adalah irisan kenyataan membuat masyarakat ilmiah dan industri citra menjadi kelompok yang paling banyak mengambil manfaat dari foto. Kaum ilmuwan menggunakan foto untuk menguji dan memperluas pengetahuan mereka. Foto menjadi sarana untuk memperjelas kenyataan-kenyataan yang rumit. Sementara itu, industri citra (media) menanggung untung dengan mereproduksi citra yang menawarkan kenyataan yang tampak dekat dan disukai namun belum terjangkau oleh banyak manusia. Pertautan antara kapitalisme citra dan konservatisme kognisi konsumen menggerakkan manusia memanipulasi kemampuan kamera untuk menggandakan sekaligus “mempercantik manusia dan dunia menurut selera (banal) masing-masing”, sehingga “*the vast maw of modernity has chewed up reality and spat the whole mess out as images*”. (RPO,2003:109)

Di esai terakhir yang ditulis Susan Sontag, esai²⁸ yang menyorot foto-foto di penjara Abu Ghraib²⁹ dan penyiksaan yang ditimpakan ke sesama manusia, Sontag akhirnya menyambut dengan nada yang melambung, produksi dan distribusi citra yang mengalir tanpa henti. Ia pun akhirnya percaya fotografi bisa benar-benar ikut memperbaiki dunia, dengan terus-menerus mengingatkan kemampuan manusia bertindak brutal, sambil tanpa henti mempererat jalinan solidaritas.

“...solidaritas memang akan menjadi kokoh jika ditopang oleh pengetahuan, dan pengetahuan yang andal menuntut tafsir yang tepat. Dan tafsir yang tepat, pengolahan informasi yang unggul, selain membutuhkan prosesor yang baik, juga memerlukan perangkat lunak yang selalu terbuka untuk memutakhirkan diri”. (Sontag dalam artikel RTO,2004)

²⁸ “*Regarding the Torture of Others,*” *New York Times*, 23 Mei 2004. Selanjutnya disingkat RTO

²⁹ Penjara tawanan perang Irak yang kontroversial, karena sarat kekerasan, didirikan tentara Amerika

Di tengah dunia yang sebagian penghuninya kini masih dikuasai oleh citra dan media, sebagian dunia ini ikut dibentuk oleh manusia-manusia penyendiri, yang sebagian di antara mereka menenteng kamera (jurnalis foto), dan terus berkeliaran mengembara meliput ledakan mesiu, pertumpahan darah dan berbagai parut luka sejarah. Selain bertarung dengan peluru, mereka juga bergulat melawan sensor, baik sensor dari para editor media dan petugas negara maupun dari kaum yang mengaku mewakili masyarakat. Mereka inilah yang kerjanya ikut disanjung hormat oleh Sontag pada paragraf penutup esai RTO:

...kerja yang meneruskan produksi dan distribusi citra yang merekam sisi kelam kekuasaan yang menampik solidaritas dan inteligensi dalam maknanya yang paling luas. Kaum penjinjing kamera yang tak jarang mengadu hidup untuk ikut mengukuhkan kode normal perilaku beradab ini mungkin memang tak akan bisa langsung mengubah wajah kelam bumi.

Tetapi setidaknya mereka telah melakukan sesuatu yang lebih dari sekadar unjuk andil menyusun lumbung citra memori visual sebuah planet—memori besar yang kini melambung tumbuh menjadi memori visual sebuah galaksi, setitik alam semesta (Sontag dalam artikel RTO,2004).

C. *World Press Photo*: Lonceng Peringatan tentang Kehancuran Dunia

World Press Photo Foundation (WPPH) adalah organisasi nirlaba independen yang didirikan pada tahun 1955 di Amsterdam, Belanda. Tujuan utamanya adalah untuk mendukung dan mempromosikan karya para jurnalis foto profesional ke tataran internasional. Dalam perkembangannya, *World Press Photo* kini menjadi forum independen untuk jurnalisme foto dan kebebasan pertukaran informasi. Pelindung organisasi ini adalah (almarhum) Pangeran Bernhard dari Belanda. Untuk mencapai tujuannya, *World Press Photo* setiap tahun mengadakan penghargaan foto jurnalistik yang terbesar dan paling prestisius di dunia³⁰. Karya-karya foto yang menang dalam penghargaan ini dipamerkan keliling ke lebih dari 40 negara dan disaksikan lebih dari satu juta orang setiap tahunnya³¹. Seluruh karya pemenang tersebut ditampilkan dalam buku tahunan yang

³⁰ Terdapat juga penghargaan foto jurnalistik *Pulitzer* (Amerika), *Robert Capa Gold Medals*, namun *WPPH* tetap dijadikan barometer perkembangan fotografi jurnalistik dunia, juga kategori dalam pemilihan foto terbaik sepanjang tahun – *Photo of the Year* (Kenneth Kobre,2000).

³¹ Selain mengelola pameran yang luas jangkauannya, organisasi ini juga terus memantau perkembangan-perkembangan dalam jurnalisme foto. Proyek-proyek pendidikan memegang peranan penting dalam kegiatan-kegiatan *World Press Photo* seperti seminar untuk fotografer lepas, agen foto dan editor foto. *Masterclass "Joop Swart"* yang diselenggarakan di Belanda adalah kegiatan untuk para fotografer berbakat yang baru mengawali karir di bidang foto jurnalistik.

diterbitkan dalam tujuh bahasa. Karena itu, buku tahunan tersebut menjadi katalog pameran sekaligus dokumen yang patut digemakan ke seluruh dunia (Mary Panzer,2005:9).

Peserta kontes adalah seluruh pewarta foto atau jurnalis foto seluruh dunia yang mengirimkan karya foto jurnalistiknya ke *WPPH*, yang terpenting karya foto tersebut telah dipublikasikan di media massa dari seluruh dunia, baik lokal maupun internasional. Sebuah kontes yang telah mengumpulkan ribuan karya foto jurnalistik yang merekam peristiwa dari berbagai belahan dunia. Tidak hanya untuk adu kekuatan imaji antar peserta atau adu keindahan dan teknis fotografi saja, kontes ini lebih mengutamakan muatan berita yang terekam sepanjang tahun. Banyak foto yang secara teknis tidak bagus atau indah, namun secara *content* dapat mengungkapkan suatu permasalahan yang terjadi di suatu tempat.

Seperti yang diungkapkan Elisabeth Biondi, Ketua Dewan Juri *WPPH 2004* dalam sambutannya,

“...sepuluh tahun yang lalu (1994), ketika saya menjadi anggota dewan juri, awal konflik di (bekas) Yugoslavia sangat menarik perhatian kami. Meskipun pada akhirnya yang kami pilih untuk menjadi pemenang *World Press Photo of the Year 2004* bukanlah foto tersebut, melainkan foto konflik antara Israel dan Palestina. Konflik itu masih tetap ada dalam kehidupan kita, begitu pula foto-foto seputar konflik tersebut.”

“Di dunia yang jauh dari damai ini, kita yang mengikuti berita dan segala konsekuensinya, tentu menyadari bahwa kita hidup di jaman yang menegangkan dan rumit. Peristiwa 11 September 2001 telah mengubah kehidupan kita. Perang dan segala akibatnya telah menyentuh kita semua”.

Menurut panduan *World Press Photo*, karya foto yang menjadi pemenang utama (*Photo of the Year*) haruslah memiliki nilai penting dalam jurnalistik dan menunjukkan tingkat kreatifitas dan persepsi visual yang luar biasa (Elisabeth Biondi,2004). Dengan kata lain, gambar itu dipilih berdasarkan nilai beritanya dan kekhasan gaya penggarapannya untuk penyampaian maknanya. Menurut Biondi, foto-foto jurnalistik akan berhasil apabila mampu menarik perhatian kita lewat situasi yang spesifik. Foto-foto ini dapat menyentuh pembaca dengan *bahasa simbol*, dengan *deskripsi fakta* yang jelas, atau menggunakan *estetika foto* untuk penyampaian pesan kepada publik secara lebih tenang³².

³² Dewan juri yang diketuai Elisabeth Biondi memberikan penghargaan untuk foto-foto perang di Liberia yang mengguncang dengan gambaran kekejaman yang terjadi di sana. Nilai jurnalistiknya tak perlu dipertanyakan lagi...

Berikut kutipan Elisabeth Biondi saat rapat penentuan *Photo of the Year WPPH 2004*,

“Mulanya dewan juri berpendapat bahwa foto pemenang utama, *World Press Photo of the Year*, bisa mengenai peristiwa apa saja asalkan dewan juri sepakat bahwa foto tersebut memenuhi semua kualifikasi terbaik. Namun semakin lama kami mengamati foto-foto peserta, semakin jelas bahwa karya-karya foto perang dan pasca perang di Irak-lah yang akan menjadi pilihan. Setelah semakin jauh kami amati, maka foto karya Jean-Marc Boujou, yang menggambarkan seorang tawanan perang Irak dengan kepalanya yang tertutup kantong plastik sedang menenangkan hati anaknya, membekas sangat dalam di benak kami”.

“Perang itu kejam, dan kami melihat banyak foto bagus yang menggambarkan kekejaman itu. Namun cinta kasih mampu bertahan terhadap perang, dan perang juga dapat menimbulkan belas kasih di antara mereka yang hidupnya porak poranda karena perang, baik sipil maupun tentara. Jean-Marc Boujou tersentuh, begitupun kami, oleh apa yang ia saksikan saat itu, seorang ayah, tanpa daya dan arah, sedang memeluk anak laki-lakinya. Foto tersebut menunjukkan sebuah kebenaran tentang perang: bahwa perang berdampak mengerikan pada kehidupan apapun alasan pemicunya”.

Perang, konflik, dan kekerasan selalu terjadi di bumi ini. Di sana hanya terdapat sedikit alasan, untuk percaya bahwa perang akan berakhir di kemudian hari. Namun, hal tersebutlah yang memotivasi James Nachtwey (1948), untuk menjadi seorang fotografer perang, mendatangi berbagai negara yang sedang terjadi konflik dan perang, lantas merekam peristiwa tersebut dengan kameranya. Mengutip credo dari James Nachtwey³³ (2001),

*“I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated.”*³⁴

Nachtwey kemudian menegaskan,

“I’m working on a story that the world needs to know about. I wish for you to help me break it in a way that provides spectacular proof of the power of news photography in the digital age.”. “Help me to gain access to a place in the world where a critical situation is occurring and fully document it with photography; set a date to unveil the pictures and find a series of innovative ways to create powerful impact with them, using novel display technologies and the power of the internet as well as media; and use the campaign to generate resources for organizations that are working to address and transform the situation.” (Nachtwey, TED Prize, Maret 2007).

Namun untuk aspek estetika, dewan juri memberi penghargaan pada karya foto tunggal mengenai pembantaian di Liberia. Fotonya menampilkan *close up* mayat-mayat di kuburan massal, yang sangat menyentuh dan provokatif. Sebuah gambaran kekejaman yang disampaikan lewat keindahan dalam ketenangan (Elisabeth Biondi, 2004).

³³ Seorang fotografer perang, asal Amerika, dua kali memperoleh penghargaan tertinggi *World Press Photo of the Year* (1992 & 1994), pernah bekerja di agen foto *Magnum*, serta pendiri agen foto *VII*.

³⁴ Nachtwey mengatakan bahwa keahlian khususnya adalah membuat kesepakatan dengan lapisan bawah, yang merupakan salah satu dimensi kemanusiaan. Ia merasakan fotografi merupakan kebutuhan mereka (yang tertindas) untuk membantunya memahami apa yang sedang terjadi di dunia, dan percaya bahwa imaji dapat mempunyai suatu pengaruh besar atas pendapat umum untuk menolak kekerasan (Frei, Christian. (2001). *War Photographer: James Nachtwey*. Zürich Switzerland: Christian Frei Film Productions).

D. Renaisans Foto Jurnalistik

Setiap tahun (terutama dalam satu dekade terakhir), juri *World Press Photo* mendapat tugas yang menantang untuk memilih satu atau rangkaian gambar yang mampu menangkap roh dan esensi dari sebuah peristiwa. Dalam lautan kegilaan, kekerasan, keputusasaan dan harapan, para juri harus menemukan satu gambar yang mewakili berbagai peristiwa yang terjadi di sekeliling manusia. Pencarian yang dilakukan oleh juri *WPPH* adalah sebuah metafora yang selalu diimpikan oleh para fotografer peserta kontes, dan seringkali disebut sebagai "*waktu-waktu yang menentukan*", sebuah frase yang diatribusikan oleh Henri Cartier-Bresson (1952).

Komitmen kuat pada "*waktu yang menentukan*", sama dengan luasnya lingkup subyek dan tema yang terdapat pada penghargaan tersebut, mampu mempertahankan reputasi internasional *World Press Photo*, sebuah penghargaan yang dimulai lebih dari 50 tahun yang lalu dengan tujuan memperkuat posisi foto jurnalistik. Kini penghargaan *WPPH* telah dikenal luas, tidak hanya sebagai kekuatan penting untuk menstimulir profesi foto jurnalistik, namun juga untuk mendorong para penerbit media cetak dan visual untuk mengetahui betapa pentingnya hasil karya fotografi yang bermutu.

Posisi foto jurnalistik di jaman yang serba visual ini mungkin tidak pernah sekuat sekarang. Kompetisi yang ketat dalam media dan kehadiran *outlet* baru seperti internet memaksa para penerbit untuk memberi perhatian lebih banyak lagi pada gambar-gambar yang digunakan di media mereka dan cara menampilkannya. Kebutuhan akan sebuah gambar yang dapat menarik partisipasi mereka yang melihatnya, pun gambar yang memiliki kemampuan untuk menggerakkan emosi, semakin kuat. Lihat saja pemakaian foto berwarna yang menyolok di halaman depan surat kabar.

Sebuah perkembangan yang sebagian besar ditimbulkan oleh kemajuan teknologi. Kemajuan teknologi dan pendekatan profesional terhadap foto jurnalistik selalu saling mempengaruhi. Secara bertahap para wartawan foto dibebaskan dari hambatan-hambatan teknis yang tadinya wajib mereka patuhi. Kamera-kamera besar dan berat telah berganti dengan ukuran yang lebih kecil dan ringkas. Kamar gelap kini menjadi semakin kuno di era

digital. Namun "kebebasan" ini juga membuat seorang pewarta foto melihat profesinya dari sudut pandang yang berbeda, dan mungkin yang lebih penting adalah melihat estetika fotografi dari perspektif serta paradigma yang berbeda. Seorang pewarta foto harus mampu menghadapi aspek estetis dalam fotografi, atau dengan kata lain pergulatan antara memperindah serta memperlihatkan kenyataan. Kenyataan bahwa semua foto pasti menghubungkan nilai estetis dengan subyeknya, sering mempersulit banyak pewarta foto. Foto yang bagus dan kuat memiliki kualitas gambar yang lebih dalam dari subyeknya. Banyak fotografer yang melihat aspek ini sebagai jebakan berbahaya. Bahaya yang sering mengancam adalah bahwa kebenaran yang ingin disampaikan oleh sang fotografer justru tertutupi oleh keindahan gambar.

Pergulatan antara kenyataan dan bentuk tentu saja tidak hanya hadir dalam foto jurnalistik. Hal ini sebenarnya muncul di semua bidang seni. Ada sebuah pemahaman dalam seni bahwa jika orang ingin menangkap realita, orang harus sedikit menjauhinya. Seorang penulis dan penyair Belanda, Dick Hillenius, mengatakan, "*dichters liegen de waarheid*" (penyair menipu kenyataan) (Maarten Mulder, 2004). Dengan kata lain, orang harus memanipulasi kenyataan untuk dapat lebih mendekati kebenaran. Menurut Mulder, solusi pergulatan antara kenyataan dan bentuk tidak dapat ditemukan dengan cara memihak. Pergulatan ini sangat esensial, terletak pada pusat proses kreatifitas. Karya sastra besar, sinema besar, dan fotografi besar, lahir dari pergulatan tersebut. Dalam foto jurnalistik (terutama dalam karya *World Press Photo of the Year*), bermacam sudut pengambilan gambar dipertontonkan, beragam ekspresi dan figur disosokkan, bermacam motif wacana ditawarkan. Namun secara umum, semua hasil kerja keras para pewarta foto itu menggarisbawahi secara tebal sebuah tema dasar yang terus berulang: *mempertanyakan kembali kedalaman simpati kemanusiaan kita secara universal*.
