

Merosot Aura Kebangkitan Seni Politik: Sketsa Falsafat Walter Benjamin

Khudori Husnan
Freedom Foundation
dorihusnan@gmail.com

Abstract: *This article explains a thought of a philosopher, Walter Benjamin. His thought relates to the function of art that today changes i.e. just for fulfilling the political interests. The decreasing art, as mentioned, is particularly photography and film. As far as Benjamin is concerned, the photography and film that emerge as 'art of politic' are caused by Germany fascism, which has exploited those photography and film as its political vehicle. On the other hand, it is true that fascism succeeded to carry aesthetic into political stage. However, since fascism has authorized harshness and violence, as the result, such 'political aesthetic' is used for war.*

Keywords: *Art / Aesthetic politic, Photography, Film, Fascism*

Abstraksi: *Artikel ini mengulas pemikiran seorang failasuf, Walter Benjamin, terkait fungsi seni yang kini berubah hanya untuk memenuhi kepentingan politik. Seni yang memerosotkan tersebut adalah terutama fotografi dan film. Bagi Benjamin, sebab-sebab fotografi dan film muncul menjadi 'seni politik' dikarenakan gerakan fasisme Jerman yang menunggangi fotografi dan film sebagai sarana politiknya. Pada sisi lain, fasisme memang berhasil membawa estetika ke panggung politik. Namun karena fasisme menghalalkan kekerasan, akibatnya 'estetika politik' ini dimanfaatkan untuk berperang.*

Katakunci: *Seni/Estetika politik, Fotografi, Film, Fasisme*

Pendahuluan

Di tahun 1970an, sastrawan Pramoedya Ananta Toer melalui *Bumi Manusia* menulis, "Salah satu hasil ilmu-pengetahuan yang tak habis-habis kukagumi adalah percetakan, terutama zincografi. Coba, orang sudah dapat memerbanyak potret berpuluh ribu lembar dalam sehari." Lebih jauh Pram menyatakan, "Mesin akan menggantikan semua dan setiap macam pekerjaan. Manusia akan tinggal bersenang. Berbahagialah kalian, para siswa, katanya, akan dapat menyaksikan awal jaman modern di Hindia ini."

Kekaguman Pram atas kemajuan ilmu pengetahuan tak berhenti sampai di situ. Pada bab 19 dari *Bumi Manusia* tersua ungkapan, "Ilmu pengetahuan semakin banyak melahirkan keajaiban. Dongengan leluhur sampai pada malu tersipu. Tak perlu lagi orang bertapa bertahun untuk dapat bicara

dengan seseorang di seberang lautan. Orang Jerman telah memasang kawat laut dari Inggris sampai India! Dan kawat semacam itu membiak berjuluran ke seluruh permukaan bumi. Seluruh dunia kini dapat mengawasi tingkah-laku seseorang. Dan orang dapat mengawasi tingkah laku seluruh dunia."

Apa hubungan kutipan panjang lebar dari Pram yang penulis paparkan di atas dengan pemikiran Walter Benjamin? Jawabnya ialah Benjamin termasuk salah seorang pemikir yang refleksi-refleksi falsafahnya berkehendak memberikan dasar-dasar falsafi atas dinamika tersebut dan sekaligus berkehendak menerangkan implikasi-implikasi praktis dan mendalam dari dinamika itu.

Dalam amatan Benjamin, teknologi dan kemahiran teknis tertentu secara radikal menstrukturkan ulang perlengkapan sensori manusia. Teknologi dengan begitu telah

melakukan penataan daya pemahaman kita, manusia secara partikular. Pada titik ini apa yang diupayakan Benjamin tak lain adalah sebuah eksplorasi bagaimana subyektifitas manusia bersesuaian dengan situasi sosial mutakhir dan bagaimana seni teknologis, karya-karya seni yang dihasilkan dari perangkat-perangkat teknologis, diproduksi dalam salinan-salinan yang diperbanyak—dalam pelbagai penerjemahan dan penyebarluasan eksistensi kontemporer. Potret, sebagai contoh, menjanjikan bagi para penyimaknya suatu obyektifitas tertentu. Fotografi tidak dapat keliru dalam mencerminkan realitas yang ada di luar sana; dalam merefleksikan objek-objek tertentu, fotografi menyediakan pembuktian optik yang cukup akurat.

Bagi Walter Benjamin, apa yang membedakan seni modern dari seni romantik terutama terletak pada kemampuan mereproduksi tiap citra pada setiap zaman yang berlangsung secara terus-menerus, *ad infinitum*.¹ Kemampuan reproduktif itu diperlihatkan secara mengesankan oleh Benjamin dengan merujuk pada sejarah artikulasi kesenian itu sendiri dari mulai klasik, romantik hingga modern berikut implikasi-implikasi yang ditimbulkannya. Sebelum membahas lebih jauh pokok permasalahan ini akan lebih dahulu diuraikan tentang riwayat hidup dan perkembangan pemikiran Benjamin.

Riwayat Hidup

Walter Benjamin adalah anak dari suatu masa yang memuat segala peristiwa dan segala kemungkinan di mana segala nilai dan kaidah tak semata mengalami pergeseran tetapi sekaligus saling bertubrukan satu sama lain dalam deru yang gegap gempita, yang satu mencoba melumat yang lainnya.

Tidak tahukah bahwa pada akhir peperangan, orang-orang kembali dari

medan perang berubah diam—(mereka) tidak menjadi lebih kaya, tapi semakin miskin dalam hal pengalaman yang dapat dikomunikasikan? Apa yang sepuluh tahun kemudian diluapkan ke dalam melimpahnya buku-buku tentang perang tidak lain dari pengalaman yang dituturkan dari mulut ke mulut. Dan tidak ada yang luar biasa dari hal itu. Pengalaman tak pernah dipertentangkan secara lebih menyeluruh daripada pengalaman strategis oleh perang taktis, pengalaman ekonomi melalui inflasi, pengalaman ragawi lewat peperangan mekanis, pengalaman moral melalui pemegang kekuasaan. Sebuah generasi yang sebelumnya pergi ke sekolah dengan mengendarai kereta kuda kini berdiri di bawah langit yang terbuka di pinggiran kota di mana tak ada yang tetap bertahan kecuali awan-awan, dan di bawah awan-awan itu, di sebuah medan kekuatan letusan dan semburan yang dahsyat dan merusak, adalah sesuatu yang kecil, tubuh manusia yang rapuh.²

Kutipan di muka tidak hanya mencerminkan situasi sosial politik yang menjadi latar belakang pemikiran Benjamin tapi kutipan tersebut sekaligus merefleksikan keprihatinan Benjamin tentang pengalaman manusia dan bahasa yang tak dapat diperkatakan. Manusia yang mengalami perasaan terguncang atau syok (*shock*) tidak mampu mengomunikasikan pengalaman-pengalamannya. Alih-alih mengupayakan pengalaman-pengalaman baru, mereka berupaya membebaskan diri dari bayang-bayang pengalaman sebelumnya. Berkaitan dengan “perkembangan teknologi yang menakutkan,” demikian tulis Benjamin, “sebuah bentuk baru dari kenestapaan yang sempurna telah menimpa umat manusia.”³

Benjamin berkehendak memerlihatkan kedudukan manusia dan kemanusiaan berhadapan dengan kebudayaan

¹ Richard Kearney dan David Rasmussen (ed.), *Continental Aesthetics* (Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001), 163.

² Walter Benjamin, “Experience and Poverty,” dalam *Selected Writings (SW)* 2, 731-2.

³ Walter Benjamin, “Experience and Poverty,” 732.

baru dan asing yang ditopang oleh kemajuan-kemajuan besar di lapangan ilmu pengetahuan dan teknologi. Kemajuan-kemajuan teknologi merupakan kenyataan sosial yang dihadapi secara langsung oleh Benjamin dan ia bermaksud melakukan teoritisasi atas kemajuan-kemajuan tersebut yang menurutnya berdampak secara mendalam pada cara berpikir dan cara manusia memersepsi. Dalam arti ini inti keprihatinan Benjamin tampak berporos pada persoalan syarat-syarat kemungkinan bagi pengalaman dengan bertitik tolak dari situasi zaman di mana pengalaman-pengalaman, setelah terjalin kontak dengan kemajuan-kemajuan di bidang teknologi, menjadi sangat problematis.

Walter Benedict Schönflies Benjamin lahir di Berlin pada 15 Juli 1892 sebagai anak pertama dari tiga bersaudara dalam lingkungan keluarga Yahudi kelas menengah atas. Ayahnya, Emil Benjamin, adalah seorang pengusaha berlatar belakang keluarga pedagang sukses dari Rhineland, sedangkan ibunya Paula Schönflies berasal dari kalangan borjuis. Keluarga Benjamin memunyai seorang putri bernama Dora, meninggal pada 1946 di Zurich dan seorang putra lain bernama Georg, kelak menjadi dokter, bergabung dengan Partai Komunis dan meninggal di kamp konsentrasi Nazi. Sementara itu, nenek buyut Benjamin, Brunella Meyer, masih keturunan keluarga van Geldern yang memiliki hubungan kekerabatan dengan salah seorang penyair dan esais besar abad ke-19 Heinrich Heine.⁴

Riwayat pendidikan Benjamin bermula dari sebuah sekolah *Gymnasium Kaiser-Friedrich School* di Charlottenburg. Masa-masa sekolah di *Kaiser-Friedrich* terhenti dua tahun dan dalam jangka waktu tersebut Benjamin mengikuti sekolah asrama di

Haubinda School di Thuringia. Haubinda School adalah institusi pendidikan progresif yang didirikan pada 1901 oleh Herman Lietz dan sejak 1904 dikepalai oleh Paulus Geheeb dan Gustav Wyneken, dikenal dengan program reformasi pendidikan berorientasi pada peran pemuda dalam persoalan kultural dan nasional. Wyneken juga merupakan tokoh terkemuka sayap radikal Gerakan Kaum Muda (*Youth Movement*), sebuah organisasi putra yang dibentuk pada 1901 dan dimaksudkan untuk melindungi kaum Yahudi secara politik dan sosial dari ancaman gerakan-gerakan proto-fasis dan unsur-unsur anti-Semit yang mulai berkembang di Jerman.⁵

Gerakan kaum muda Jerman tidak semata-mata berpusat pada Gustav Wyneken, sosok yang disebut Benjamin sebagai guru pertamanya, melainkan juga terkait dengan Lingkaran Stefan George.⁶ Istilah ini mengacu pada madzhab sastra paling berpengaruh di Jerman sepanjang dekade pertama abad ke-20 yang dipelopori penyair Stefan George (1868-1933.) Para Anggota Lingkaran Stefan George, di mana Benjamin muda sempat terlibat, selain dituntut untuk setia melayani segala kepentingan Stefan George yang memaklumkan dirinya sebagai tokoh puitis mistis, juga berupaya mengreasi suatu visi tentang bangsa Jerman.⁷ Tokoh-tokoh utama di balik aliran ini selain Stefan George ialah Karl Wolfskehl dan Friedrich Gundolf, terkenal karena kajiannya atas karya-karya Goethe pada 1921, karya tersebut kelak dikritik Benjamin lewat salah satu karangannya *Goethe's Elective Affinities* yang ditulis sekitar periode 1921-1922.⁸

⁵ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin: A Critical Constellations* (Cambridge: Polity Press, 2002), 12-3.

⁶ Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of Friendship* (New York: Schocken Books, 1981), 64.

⁷ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 23-4.

⁸ Karya ini terdapat dalam Walter Benjamin, *SW I*, 298-360. *Goethe's Elective Affinities* menurut Gershom Scholem merupakan karangan terakhir Benjamin yang

⁴ Lih. Walter Benjamin, *Selected Writings (SW)*, Vol. I 1913-1926, diedit oleh Michael W. Jennings, Howard Eiland, dan Gary Smith (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997), 490.

Gaya otokratik George serta kegigihan hasratnya menciptakan dirinya sebagai 'Sang Pemimpin,' dan dengan semangat pembaharuan spiritual nasional inilah kelak menginspirasi kebangkitan paham Nazisme.⁹ Dari perspektif kaum muda Yahudi-Jerman problematika seputar visi pembaharuan spiritual nasional Jerman memunculkan ketegangan di antara dua kubu yaitu kubu dengan orientasi nasionalis-asimilasionis di satu pihak dan kubu yang berorientasi pada keyahudian di lain pihaknya dan Benjamin sendiri berdiri persis di antara tarik-menarik kedua kubu tersebut.

Benjamin termasuk sosok yang terlibat dalam gerakan pasifisme Jerman. Alih-alih terlibat dengan *Freideutsche Jugend* (Pemuda Jerman Merdeka) yang mengadopsi prinsip-prinsip militansi, mendukung peperangan, dan patriotisme, Benjamin justru menarik diri dari gerakan tersebut dan menganggap keterlibatan dalam *Freideutsche Jugend* sebagai bentuk kompensasi berlebihan, karena orang Yahudi dituntut untuk lebih patriotik daripada orang-orang Jerman sendiri. Benjamin lebih memilih menghindari wajib militer dan mengungsi ke Swiss, tempat di mana ia merampungkan studi doktoralnya.

Pada 1912 untuk beberapa waktu Benjamin pergi ke Universitas Albert Ludwig di Freiburg Breisgau karena meminati aliran pemikiran neo-Kantian yang saat itu sedang menjadi topik hangat di sana. Universitas lain yang pernah menjadi tempat belajar Benjamin ialah Universitas Ludwig-Maximilian di Munich, dan Universitas Berne di Swiss. Perkuliahan-perkuliahan yang pernah dihadiri Benjamin ialah perkuliahan

mengambil pola sistematis. Pasca karangan ini model penulisan Benjamin berganti dalam bentuk komentar-komentar. Mengapa komentar? Scholem meyakini bahwa Benjamin secara tidak langsung terpengaruh oleh sastra Yahudi yang menekankan arti sangat penting dari komentar. Lih, Gershom Scholem, *Walter Benjamin A Story of Friendship*, 113.

⁹ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, 25.

yang disampaikan oleh, di antaranya yang termasyur, Heinrich Rickert (yang juga merupakan guru dari Martin Heidegger) di Freiburg; Ernst Cassirer, seorang neo-Kantian yang dikenal karena paham falsafatnya tentang bentuk-bentuk simbolik; Benno Erdman, juga seorang failasuf neo-Kantian; Adolph Goldschmidt, sejarawan dan kritikus seni Jerman; Max Erdman, ahli falsafat Kant; dan failasuf sosial dan ekonomi Georg Simmel; Geiger, von der Leyen dan Wölffin di Munich; Häberlin, Herbertz, dan Maync di Berne.¹⁰ Di Universitas Berne Benjamin menyampaikan disertasi berjudul *The Concept of Art Criticism in German Romanticism*, dan menerima gelar doktor dengan predikat *summa cum laude* pada Juni 1919. Secara khusus Benjamin juga memelajari pemikiran falsafat Plato, Kant, Husserl dan madzhab Marburg.¹¹

Pada 1917 Benjamin menikahi Dora Pollack. Setelah mendapat izin dari otoritas Jerman mereka pindah ke Berne, Switzerland, tempat di mana Benjamin melanjutkan studinya tentang falsafat, sastra, dan estetika. Pada perkembangan berikutnya inflasi berkepanjangan di Jerman memaksa Benjamin, Dora, dan Stefan, putra semata wayang mereka yang saat itu masih berusia tiga tahun, kembali ke Berlin. Untuk menghidupi keluarganya Benjamin bekerja sebagai kritikus, penerjemah karya-karya Baudelaire, Marchel Proust dan peresensi untuk *Frankfurter Zeitung* dan *Literarische Welt*.

Masa-masa di Berlin memperlihatkan keterlibatan penuh Benjamin dengan episode paling kreatif dalam Republik Weimar;¹²

¹⁰ Walter Benjamin, "Curriculum Vitae (I)" dalam Walter Benjamin, *SW I*, hal. 422-3.

¹¹ Walter Benjamin, "Curriculum Vitae (III)" Walter Benjamin, *Selected Writings, Vol. II 1927-1934*, diedit oleh Michael W. Jennings, Howard Eiland, dan Gary Smith (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 76-9.

¹² Republik Weimar megacu pada sistem demokrasi liberal yang bangkit pada 1919 dan berakhir

Benjamin melakukan studi mendalam terhadap teori anarkis dari Georg Sorel dan mulai memusatkan perhatian pada penciptaan mitos-mitos, dan menyusun sebuah studi yang terkenal namun sangat sulit dipahami tentang asal-mula drama tragedi (*Trauerspiel*) Jerman, sebuah karangan yang berhasil memosisikan Benjamin sebagai pelopor untuk analisis falsafi atas alegori, simbol, serta drama ratapan dalam tradisi Jerman khususnya, dan tradisi Eropa pada umumnya. *Trauerspiel* dimaksudkan Benjamin sebagai habilitasi—karangan yang wajib dibuat oleh seorang doktor yang bermaksud melamar menjadi dosen—yang diajukan kepada Universitas Frankfurt. Tetapi Benjamin lebih memilih menarik lamaran yang sudah diajukannya daripada membiarkan habilitasinya ditolak oleh pihak, yang dalam pandangan Benjamin, tidak memiliki pemahaman menyeluruh terhadap tradisi drama tragedi Jerman.¹³

sampai Hitler berkuasa pada 1933. Keberadaan Republik Weimar berpaut dengan tahun-tahun di mana Benjamin berupaya memosisikan dirinya di jalur universitas Jerman dan sebagai kritikus. Periode tersebut ditandai oleh peperangan sipil di lingkup gagasan antara kubu komunis dan kubu konservatif yang terjadi setelah Perang Dunia I; inflasi hebat pada awal 1920-an; ledakan pemikiran di bidang kebudayaan, seni, musik, sosial, dan falsafat politik, dan arsitektur; dan bangkitnya kekuasaan totalitarian dalam rupa Sosialisme Nasional. David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, 24-5.

¹³ Uraian lebih terperinci seputar penolakan dan penarikan kembali habilitasi Benjamin dapat dibaca dalam “George Steiner: Introduction,” dalam Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (London: Verso, 1998), 11. Nama penting yang mendukung penolakan habilitasi Benjamin ialah Hans Cornelius dan Max Horkheimer, sebagai asistennya. Petaka bermula dari peristiwa wafatnya Florens Christian Rang (1864–1924), satu-satunya tokoh yang dianggap Benjamin sangat menguasai drama-drama zaman Barok di Jerman, tidak seperti Hans Cornelius yang tidak menguasai topik tersebut. Dalam catatan Steiner peristiwa penolakan dan penarikan habilitasi tersebut sangat mengguncang Benjamin, karena satu-satunya harapan Benjamin untuk mendapatkan pijakan tetap di dunia akademik akhirnya kandas. Sebagai dampaknya Benjamin membenci dunia akademik dan memutuskan untuk menjadi penulis lepas. Max Horkheimer, salah-seorang petinggi di Institut Penelitian Masyarakat, adalah tokoh yang memberikan

Pada 1923 Benjamin berjumpa dengan failasuf muda Theodor W. Adorno, dan saat berlibur di Capri pada 1924 bertemu dengan aktris Latvia sekaligus aktivis Bolshevik Asja Lacis. Meskipun memiliki kedekatan dengan Asja Lacis, Benjamin tidak pernah bergabung dengan Partai Komunis. Beberapa saat kemudian Benjamin bersiap menerima beasiswa memelajari Hebrew untuk persiapan mengajar di Yerusalem yang disediakan Gershom Scholem (matematikus sekaligus ahli falsafat Yahudi) dan dari warga Yahudi di Palestina,¹⁴ sebuah tawaran yang akhirnya ditolak Benjamin.

Penolakan ini berujung pada retaknya hubungan Benjamin dan Scholem pada 1930. Tiga tahun kemudian Hitler naik ke tampuk kekuasaan dan Benjamin, seperti kebanyakan orang Yahudi lain, memulai kehidupan sebagai orang yang selalu bermigrasi dari satu tempat ke tempat lain.¹⁵ Dalam situasi serba darurat tersebut Benjamin tetap menulis dengan menggunakan nama samaran seperti Detlev Holz dan K.A Stampflinger sampai 1935.

Pada 1935 Benjamin bergabung dengan Institut Penelitian Sosial atau Madzhab

jaminan keamanan bagi Benjamin dan menjanjikan kesanggupannya memberikan visa Amerika Serikat bagi Benjamin. Komentar lain menyebutkan bahwa jauh-jauh hari, sebelum penolakan habilitasinya melalui sebuah surat kepada Gershom Scholem, Benjamin menyatakan bahwa dunia akademik bukanlah tempat yang cocok baginya.

¹⁴ Scholem, *Walter Benjamin: A Story of Friendship*, 114.

¹⁵ Benjamin sering disebut sebagai ‘*Peripatetic philosopher*,’ failasuf yang terus-menerus dalam pergerakan, kritikus yang senantiasa bepergian, intelektual nomaden. Tidak seperti failasuf Immanuel Kant yang tak pernah meninggalkan Königsberg, Benjamin menghabiskan hampir seluruh hidupnya dengan berjalan-jalan, bahkan pun di masa ia hidup pada periode Republik Weimar atau ketika Nazi belum memburunya. Beatrice Hanssen, “Introduction: Physiognomy of a Flâneur—Walter Benjamin’s Peregrinations through Paris in Search of a New Imaginary,” dalam Beatrice Hanssen (ed.), *Walter Benjamin and the Arcades Project* (London: Continuum, 2006), 2.

Frankfurt dan mulai menerima gaji tetap sebagai anggota. Pada periode ini juga Benjamin menerbitkan kajiannya tentang Baudelaire dengan sponsor dari para anggota lingkungan Frankfurt. Pada periode ini Benjamin menjalin hubungan intensif dengan Bertold Brecht. Keduanya rajin mendiskusikan pelbagai hal dari mulai karya-karya sastrawan Kafka, perkembangan yang terjadi dalam gerakan kiri radikal di era Stalinis, hingga arti penting perubahan-perubahan teknologi pada seni-seni revolusioner. Benjamin menjadi pembela paling militan bagi eksperimen-eksperimen revolusioner di bidang kesenian Brecht dari sudut pandang falsafat.

Menurut Stanley Mitchell, terdapat dua hal mendasar yang memererat hubungan Benjamin dengan Brecht yaitu keserupaan imajinasi historis dan keserupaan humanisme (*a similar historical imagination and a similar humanism.*)¹⁶ Bagi Mitchell sebagaimana Antonio Gramsci yang juga membedakan dirinya dari alur resmi gerakan Komunisme era tahun 30-an, pemikiran Benjamin dan Brecht pun dibayangi oleh suatu pesimisme historis mendalam. Meskipun demikian, baik Gramsci, Benjamin, maupun Brecht, ketiga mereka sama-sama menransformasikan garis-garis pemikiran komunisme ke dalam apa yang diistilahkan Romain Rolland sebagai '*Pessimism of the Intellect, Optimism of the Will.*'¹⁷ Gramsci, Benjamin, dan Brecht menanam benih-benih harapan yang didasarkan pada suatu pemahaman dialektis antara masa lalu dan masa mendatang.

Seperti Gramsci, pesimisme Benjamin dan Brecht terbentuk karena kejayaan fasisme. Pesimisme ketiga mereka berorientasi strategis dalam artian dirancang demi lahirnya optimisme. Pesimisme tidak diposisikan baik

sebagai kemenangan yang bisa diprediksi maupun sebagai siklus keberuntungan, melainkan sebagai suatu strategi untuk dapat bertahan hidup (*survival*). Dalam kata-kata Brecht, "Mereka sedang merencanakan untuk tiga puluh ribu tahun ke depan ... mereka keluar untuk menghancurkan segala hal. Setiap unit perjanjian yang dihidupi, dengan gertakan-gertakan mereka ... mereka melumpuhkan bayi dalam kandungan ibunya."¹⁸

Akhir September 1940 setelah mendapatkan visa Amerika Serikat, Benjamin berniat melintasi perbatasan Prancis-Spanyol bersama kelompok kecil eksil lain. Malang, petugas perbatasan Spanyol mengumumkan bahwa kawasan Spanyol tertutup bagi mereka. Petugas meminta rombongan untuk kembali keesokan harinya untuk bertemu otoritas Prancis terlebih dahulu sebagai siasat untuk lolos dari kontrol Gestapo. Pada malam harinya, dalam kondisi sakit, Benjamin *konon* memutuskan untuk menelan selusin lebih morfin dan menolak bantuan medis, hingga akhirnya ia wafat pada keesokan harinya. Di keesokan hari, rombongan kecil para eksil telah mendapat persetujuan untuk melintasi Spanyol, untuk melanjutkan perjalanan menuju Lisabon. Benjamin dikuburkan di Port Bou tanpa seorang pun mengetahui kapan dan di mana persisnya jasad Benjamin dikuburkan.¹⁹

Riwayat kehidupan Walter Benjamin, baik dalam kedudukannya sebagai seorang pribadi maupun sebagai cendekiawan Jerman keturunan Yahudi, dipenuhi drama, krisis, pertentangan, kemalangan, dan kegagalan

¹⁸ Stanley Mitchell, "Introduction," dalam Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (London: Verso, 1998), ix-x. "They're planning for thirty thousand years ahead.....They're out to destroy everything. Every living cell contracts under their blows.....They cripple the baby in the mother's womb."

¹⁹ Dalam sebuah manuskrip yang ditemukan pada 1966 di Central Archives milik Republic Democratic German, Benjamin jauh-jauh hari bahkan sudah merencanakan akan mengakhiri kehidupannya dengan membunuh diri. Lih. Gershom Scholem, *Walter Benjamin: A Story of Friendship*, 186-8.

¹⁶ Stanley Mitchell, "Introduction," dalam Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (London: Verso, 1998), ix-x.

¹⁷ Sebagaimana dikutip oleh Stanley Mitchell, "Introduction," dalam Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (London: Verso, 1998), ix-x.

yang berujung pada kisah tragis seputar kematiannya yang hingga hari ini masih diselimuti misteri. Catatan Gershom Scholem tentang peristiwa kematian Benjamin, yang mengacu pada kesaksian Hannah Arendt, salah seorang failasuf falsafat-politik paling terkemuka, yang juga kolega Benjamin, merupakan pertanda dari salah satu teka-teki dalam bagian paling pamungkas dari riwayat hidup Benjamin,

Aku mendapat kabar Benjamin wafat 26 atau 27 September, pada 8 November lewat sehelai surat singkat—tertanggal 21 Oktober 1940—dari Hannah Arendt, yang saat itu masih berada di Paris Selatan. Ketika ia (Arendt—pen.) tiba di Port Bou beberapa bulan kemudian, ia gagal menemukan kuburan Benjamin, “Kuburan itu tak bisa ditemukan. Namanya tak tertulis di manapun.” Hingga, nyonya Gurland, menurut laporannya, bersedia mengantarkan Arendt ke kuburannya pada September lima tahun kemudian. Hannah Arendt menjelaskan tempat itu: pekuburan menghadap sebuah teluk kecil yang secara langsung menghadap Mediterranean; ia terukir pada batu yang terdapat di serambi; pusaranya sangat dekat dengan dinding-dinding batu. Tempat ini adalah salah satu yang paling menakjubkan dan paling indah yang pernah kulihat. Aku telah menyaksikannya dalam kehidupanku.²⁰

Perkembangan Pemikiran Walter Benjamin

Terkait perkembangan pemikiran Benjamin, Susan Buck-Morss membaginya ke dalam tiga tahapan. Tahap pertama disebut Buck-Morss sebagai tahapan *quasi-dialektis* berlangsung hingga 1924. Tahapan ini mengacu pada pemikiran Benjamin yang memberikan perhatian pada tema-tema seputar teologi dan metafisika. Tahap ini ditandai dengan kuatnya pertemanan antara Benjamin dan Gersom Scholem. Tahap kedua memosisikan pemikiran Benjamin sebagai pemikir Marxis dan materialis, yaitu ketika ia sepanjang saat-saat akhir periode Weimar di Berlin sangat dipengaruhi Bertold Brecht. Dan tahap ketiga yaitu masa-masa Benjamin

hidup di tempat pengasingannya di Paris, ketika ia menjalin kontak dengan *Institut fur Sozialforschung*, khususnya dengan Adorno. Dalam pandangan Buck-Morss tahap ketiga ini merupakan tahap yang memperlihatkan ikhtiar Benjamin menyintesis aspek-aspek yang terdapat pada tahap pertama dan tahap kedua dari pemikirannya.²¹

Benjamin, dalam pembahasan Buck-Morss, adalah seorang pemikir yang berpegang teguh pada kaidah-kaidah dialektika yang menekankan negasi (penyangkalan), afirmasi (penerimaan) dan sublimasi (mengangkat ke taraf yang lebih tinggi.) Posisi Buck-Morss ini bertentangan dengan pendapat para penafsir lain, salah-satunya Adorno, yang menganggap Benjamin bukanlah tipikal pemikir dialektis. Terhadap persoalan perkembangan pemikiran Benjamin, penulis sendiri sepakat dengan pendapat Andrew Bowie yang menyebutkan bahwa tulisan-tulisan awal Benjamin merupakan karya-karya yang berisi persiapan bagi tulisan-tulisan di masa matang dari pemikirannya. Dalam arti ini tahap-tahap pemikiran Benjamin berbeda, misalnya, dari perkembangan pemikiran Nietzsche, Wittgenstein, dan Heidegger,²² yang menyiratkan adanya patahan dari tahap-tahap pemikiran sang failasuf.

Fungsi Kultus dan Fungsi Politis Seni

Esei Walter Benjamin “The Work of Art” harus dipahami di antara kerangka program materialis *Aufhebung*-nya, yakni dengan mengafirmasi kebudayaan Borjuis dan dalam konteks situasi perpolitikan Eropa 1935an. Seturut argumentasi tersebut, esai Walter Benjamin dapat pula dipahami sebagai usaha emansipasi atau pembebasan manusia dari keterkungkungan fasisme politis maupun

²⁰ Gershom Scholem, *Walter Benjamin: A Story of Friendship*, 226.

²¹ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (London: The MIT Press Cambridge, 1999), 6.

²² Band. Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (New York: Routledge, 1997), 194.

fasisme teknokratis dalam wujud budaya massa, fetisisme (obyektifikasi, hubungan subyek-obyek yang lebih pada hubungan kebendaan), konsumerisme, dan lainnya, sebagai titik kulminasi sistem kapitalisme yang pada waktu itu menggejala. Pada titik ini esei Walter Benjamin adalah kritik ideologi.

Menurut Eshter Leslie, esei berjudul asli "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ditulis Walter Benjamin pada musim gugur 1935. Versi pertama disempurnakan di tahun yang sama disusul oleh versi kedua Februari 1936. Esei kemudian diterjemahkan ke dalam Bahasa Inggris dan Prancis pada musim semi 1936 dan disempurnakan dalam Bahasa Jerman pada 1938 dan 1939. Dalam Bahasa Inggris esei tersebut diterjemahkan menjadi "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Walter Benjamin sendiri menerjemahkannya menjadi "The Work of Art in the age of its Technical Reproducibility." Dengan penerjemahan tersebut, gagasan mengenai kemampuan mereproduksi (*reproductibility*) mengubah penekanan esei ke dalam suatu studi tentang dampak dari reproduksi mekanis terhadap semua bentuk dan praktik kreatif dari seni, di mana melalui teknologi, produksi bersifat massal dapat dimungkinkan atau potensial untuk dikembangkan.

Pada prinsipnya, demikian menurut Benjamin, karya seni selalu mampu direproduksi. Artefak sebagai buah tangan manusia akan selalu dapat ditiru oleh manusia lainnya. Reproduksi mekanis atas karya seni, di kemudian hari akan melahirkan sesuatu yang baru. Pernyataan ini menjadi titik berangkat bagi Walter Benjamin dalam menguraikan pandangannya tentang seni di era reproduksi mekanis. Reproduksi mekanis dengan demikian mengacu pada suatu proses kreatif-mekanistik yang dapat menghasilkan karya seni yang relatif baru. Lebih lanjut, Walter Benjamin memaparkan beberapa kenyataan historis dalam rangka mendukung

pernyataannya tersebut.²³

Di era Yunani kuno dikenal hanya ada dua macam teknik mereproduksi karya seni yaitu pencetakan (*stamping*) dan penyatuan unsur-unsur material untuk menghasilkan karya seni (*founding*), misalnya seni patung. Keseluruhan hasil yang berbeda dari kedua teknik tersebut memiliki keunikan dan tak akan bisa direproduksi secara mekanis. Namun bersamaan dengan adanya gambar ukir pada kayu (*woodcut*), karya seni dapat direproduksi secara mekanis untuk pertama kalinya. Selama abad pertengahan, seni pahatan dan sketsa ditambahkan ke dalam ukiran kayu; pada permulaan abad ke 19 lithografi mulai nampak.²⁴ Walter Benjamin tampaknya memaknai lithografi sebagai teknik reproduksi yang mengacu pada proses pencetakan dari hasil penyerutan bagian permukaan benda-benda, dan selanjutnya suatu citra dicetak di atasnya melalui tinta.

Tapi hanya beberapa dekade setelah penemuan itu, lithografi kemudian dilampaui oleh fotografi. Untuk pertama kalinya, Walter Benjamin menegaskan, dalam proses reproduksi gambar, fotografi telah 'membebaskan tangan' yang menjadi fungsi artistik utamanya untuk berpindah cukup hanya pada mata yang melihat ke dalam lensa. Sejak mata dirasa lebih gesit dari tangan dalam hal pembuatan (pengambilan) gambar, proses reproduksi gambar dapat dipercepat secara luas dan hal tersebut membuat proses penciptaan gambar setaraf dengan ujaran (*speech*).²⁵ Benjamin mencatat bahwa sekitar 1900 reproduksi teknis telah mencapai suatu standar yang menyatakan bahwa tidak hanya diperbolehkan suatu karya seni direproduksi, melainkan semua bentuk karya seni dapat ditransmisikan. Hal tersebut, dengan demikian, mengakibatkan terjadinya

²³ Walter Benjamin, *Illuminations*, diedit dan diberi kata pengantar oleh Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), 218.

²⁴ Walter Benjamin, *Illuminations*, 218-9.

²⁵ Walter Benjamin, *Illuminations*, 218-9.

perubahan amat mendalam kaitannya dengan dampaknya terhadap khalayak luas. Dampak apa yang terasa, berikut ini uraian lebih lanjut.

Reproduksi yang paling sempurna sekalipun, menurut Walter Benjamin, telah kekurangan satu unsur vitalnya; kehadiran sebuah obyek seni tertentu dalam ruang dan waktu, yang tidak lain adalah eksistensi uniknya berada di suatu tempat di mana hal karya—proses kreasi karya seni dalam arti luas—terjadi atau dihasilkan. Keunikan eksistensi dari karya seni ini ditentukan oleh sejarah. Dengan demikian, kehadiran yang asli (*original*) merupakan prasyarat bagi konsep ‘otentisitas.’²⁶ Keseluruhan bidang otentisitas ini berada di luar teknik reproduksi dan lebih berpusat pada bidang-bidang yang bersifat konteks sosial historis suatu karya seni.

Bertentangan dengan reproduksi yang bersifat manual, di mana umumnya dikarakteristikan sebagai suatu pemalsuan (*forgery*), dalam reproduksi mekanis, yang asli justru memertahankan seluruh otoritasnya dalam arti bukan sebagai lawan terhadap reproduksi mekanis. Alasannya ialah²⁷ *pertama*, proses reproduksi lebih dari sekedar yang asli dalam arti lebih independen dibandingkan dengan yang bersifat manual. Dalam fotografi misalnya, proses reproduksi dapat menghasilkan aspek-aspek keaslian yang sebelumnya tak dapat dicapai oleh mata telanjang, sebaliknya sebagaimana yang dihasilkan lewat lensa yang dapat diseting sedemikian rupa termasuk pemilihan *angle* yang akan diambil. *Kedua*, reproduksi teknis dapat meletakkan salinan yang asli dalam situasi yang tidak dapat dicapai oleh yang asli itu sendiri. Implikasi lebih jauh ialah bahwa orang dengan hanya bermodalkan kamera lalu dengan cekatan menangkap momen-momen tertentu yang dianggap penting, dicetak, dan

dipublikasikan, maka dengan begitu ia sudah setara dengan pelukis-pelukis ulung.

Sampai di sini, Walter Benjamin menunjukkan suatu proses historis yang wajar dari kemunculan reproduksi mekanis atas karya seni. Namun dalam refleksinya yang lebih mendalam, Walter Benjamin menunjukkan bahwa ada yang mesti dijadikan ‘tumbal’ dalam proses tersebut. Apakah itu? Berikut ini paparan selanjutnya.

Apa yang menghilang dalam reproduksi mekanis adalah aura dari karya seni.²⁸ Teknik reproduksi telah membuat obyek seni tercerabut dari tradisi. Dengan kata lain, aura dimaknai sebagai obyek historis yang diilustrasikan dengan mengacu pada obyek alamiah. Aura tidak lain adalah fenomena unik, suatu jarak (*distance*) bahkan ketika tertutup sekalipun. Keunikan karya seni tak lain tak dapat dipisahkannya ia dari kesatuan dengan suatu bingkai tradisi. Namun bagi Benjamin, tradisi ini pun pada dirinya sendiri dapat sepenuhnya hidup, dan dengan demikian dapat mengalami perubahan.

Menurut asalnya, integrasi kontekstual seni dalam tradisi ditemukan dalam ekspresi kultus. Mengacu pada awal kemunculannya, bagi Walter Benjamin, asal-usul seni terdapat dalam pelayanannya pada proses ritual.²⁹ Maksudnya, keberadaan dari karya seni berikut auranya tidak pernah sepenuhnya terpisah dari fungsi ritual. Nilai unik dari ‘karya seni’ yang otentik terletak pada basis ritualnya, lokus dari nilai guna aslinya. Basis ritualistik ini, bagaimana pun tipisnya, masih dapat diakui sebagai ritual yang mengalami proses sekularisasi. Bahkan dalam bentuk yang profan sekalipun ia tetap merupakan sebetuk kultus terhadap keindahan seperti tampak pada lukisan-lukisan di era Renaissance.

Aura mengacu pada tatanan historis berdasarkan kebiasaan yang dimainkan oleh

²⁶ Walter Benjamin, *Illuminations*, 220.

²⁷ Walter Benjamin, *Illuminations*, 220.

²⁸ Walter Benjamin, *Illuminations*, 221.

²⁹ Walter Benjamin, *Illuminations*, 223.

karya seni dalam hal legitimasi kultural atas formasi sosialnya yang bersifat tradisional. Aura dapat ditunjukkan dengan topeng kematian yang dipakai para dukun atau tukang sihir (*magician*), Illiad Homer (mitos), serta lukisan-lukisan Kristen di Abad Pertengahan (keagamaan.) Benjamin menjelaskan aspek-aspek ini sebagai ritual atau dengan kata lain ‘fungsi kultus’ dari karya seni. Sebagai suatu objek pemujaan keagamaan dan penyembahan, karya seni memperoleh arti ‘keunikan,’ ‘otentisitas.’ Di samping itu, aura juga memberikan sebetuk otoritas pada karya seni, suatu otoritas yang membuat karya seni tidak mampu ditiru, singularitas dalam ruang dan waktu yang menjadi tanda otentisitasnya.

Bagi Walter Benjamin, aspek paling signifikan berkaitan dengan reproduksi dan penerimaan karya seni abad kedua puluh adalah bertambahnya intervensi ‘perangkat teknis’ dalam prosesnya. Dan ketika diproduksi secara massif, keaslian dan individualitas karya seni menjadi suatu materi yang diabaikan, sejauh dipahami bahwa tiap karya sekarang mampu direplikasi. Sebagai konsekuensinya, karya seni tidak lagi dalam kedudukannya yang terhormat, sebagai sebuah obyek ritual atau kultus. Dengan kata lain, karya seni berhenti berperan sebagai obyek pemujaan keagamaan, kehilangan ‘nilai kultusnya’ dan menempati posisi baru sebagai ‘nilai pertunjukan’ (*exhibition value*); lokus perhatian kini berubah dari karya seni yang pada dirinya sendiri merupakan wujud (*entity*) hak istimewa (*privilege*), menuju titik potong antara karya dan penonton. Kenyataan ini kemudian membuka ruang bagi ‘fungsi politis’ dari karya seni.

Perangkat reproduksi yang sungguh-sungguh revolusioner, karena semakin menegaskan fungsi politis dari seni, adalah fotografi. Dampak pertama yang ditimbulkan ialah pada bidang pengertian tentang seni

itu sendiri.³⁰ Semboyan *l’art pour l’art*, yang oleh Walter Benjamin disebut sebagai teologi negatif, keindahan estetis yang tidak dapat didefinisikan karena bersifat netral dari berbagai hasrat dan kepentingan-kepentingan tertentu, berpedoman pada gagasan tentang seni yang murni, dengan sendirinya runtuh, seperti ditegaskan Benjamin untuk “pertama kalinya dalam sejarah dunia, reproduksi mekanis telah membebaskan karya seni dari ketergantungan prasaitisnya pada ritual.”³¹

Kriterium otentisitas pun berhenti pada kenyataan akan adanya kemampuan duplikasi demi suatu produksi artistik, dan fungsi menyeluruh dari seni adalah kebalikan dari semboyan *l’art pour l’art*, yakni dari semula yang mendasarkan pada ritus, seni kini mulai mendasarkan diri pada praktik yang lain, yaitu politik.³² Sebagai implikasinya, karya seni berdiri di antara dua kutub yang berlawanan. Yang pertama lebih menekankan pada nilai kultus dan lainnya pada nilai pertunjukan. Bagaimana hal tersebut beroperasi, berikut paparan Walter Benjamin dalam memandang film (sinema) dan fotografi yang memunyai fungsi baru mengemban amanat politik.

Dalam fotografi, nilai pertunjukan (*exhibition value*) dimulai dengan mengganti nilai kultus yang berada di mana-mana di setiap sudut karya seni. Sudut pandang dari kamera memungkinkannya hanya mengambil obyek-obyek tertentu saja. Akan tetapi, nilai kultus tidak serta merta hilang. Pengurangan nilai kultus terjadi ketika kita mengambil gambar atau memotret wajah seseorang—sebagaimana pada awal kelahirannya fotografi gemar menjadikan wajah sebagai obyek pengambilan gambar. Kultus masih terdapat di sana yakni ketika kita mengenang seseorang yang kita cintai, kehadirannya atau ketiadaannya karena kematian misalnya, akan tetapi nilai kultus tersebut akan dengan cepat hilang karena kecenderungan manusia yang

³⁰ Walter Benjamin, *Illuminations*, 224.

³¹ Walter Benjamin, *Illuminations*, 224.

³² Walter Benjamin, *Illuminations*, 224.

menarik diri dari citra fotografis. Dan pada pemikiran ini, nilai pertunjukan menunjukkan superioritasnya atas nilai kultus.

Medium individual yang oleh Benjamin ditetapkan sebagai paling unggul peranannya dalam sejarah dunia yang telah mengalami kehancuran aura adalah film. Film, bagi Benjamin merepresentasikan realisasi paling akhir dari teknik surrealis yang melibatkan teknik *montage*; penyejajaran tema-tema yang berlawanan.

Benjamin memperlihatkan bahwa film merupakan suatu sintesis dari perkembangan teknologi yang revolusioner. Di samping itu secara politis film menghasilkan bentuk seni baru yang paling progresif. Melalui film, demikian Walter Benjamin, audiens diperkenankan menempati posisi sebagai pengkritik, meskipun tanpa pengalaman kontak langsung dengan sang aktor. Maksudnya, identifikasi audiens dengan aktor pada dasarnya adalah identifikasi dengan kamera.

Dalam pengambilan gambar untuk sebuah film (*shooting*), khususnya pengambilan suara untuk film, kenyataan tersebut menghasilkan tontonan yang tak dapat dibayangkan di mana pun sebelumnya. Hal ini menghadirkan suatu proses di mana terbuka kemungkinan untuk menentukan suatu sudut pandang bagi penonton yang mengeksklusi diri dari adegan yang aktual, kenyataan sehari-hari, yang tak ada hubungannya sama sekali dengan perlengkapan kamera, tata lampu, crew film dan sebagainya—kecuali mata yang berderet secara paralel dengan kamera. Pokok ini menyiratkan adanya peran sentral dari kamera dan operator kamera (juru kamera, *cameraman*) yang dianalogikan Benjamin dengan ahli bedah (*surgeon*) yang berbeda dari dukun (*magician*).³³

Bagi Benjamin, juru kamera dianalogikan dengan tukang bedah (*surgeon*.) Ahli bedah merepresentasikan kutub yang berlawanan dengan dukun atau tukang sihir (*magician*.)

Dukun berupaya menyetatkan pribadi yang sakit lewat mantra-mantra yang disalurkan melalui tangannya, sedangkan ahli bedah menyayat bagian dalam tubuh si pasien. Dukun memelihara jarak yang wajar antara pasien dengan dirinya sendiri, namun lebih dulu mereduksinya dengan menganggap sangat remeh (pasien) melalui mantra-mantra di tangannya; kebesarannya bertambah melalui otoritas yang dimilikinya. Ahli bedah kebalikannya, ia berusaha dengan sekuat tenaga mengurangi jarak antara dirinya dan sang pasien, dengan melakukan penetrasi ke dalam tubuh pasien dan menambahkan sesuatu padanya. Akan tetapi senantiasa dengan kehati-hatian dengan tangannya bergerak di antara organ-organ tubuh pasien.

Singkatnya, dukun masih tersembunyi dalam penyelenggaraan praktik-praktik penyembuhan yang dilakukannya; ahli bedah pada *moment* yang menentukan abstain dari berkonfrontasi dengan manusia pasien secara langsung. Alih-alih, ia melalui proses operasi menerobos masuk ke dalam diri pasien. Dengan kata lain, menurut Benjamin, pelukis cenderung menempa dan memertahankan, lewat karyanya, jarak yang alamiah dari realitas, juru kamera menembus secara lebih dalam ke dalam jaring-jaringnya. Pelukis menghasilkan satu hal yang bersifat menyeluruh dalam karyanya, *cameraman* meliputi fragmen yang beragam lalu dikumpulkan dalam satu hukum tentang film.

Reproduksi mekanis terhadap karya seni mengubah reaksi massa terhadap karya seni. Dari mulai reaksi yang cenderung kontemplatif, menuju relasi yang progresif. Sikap reaksioner atas lukisan Picasso berubah ke dalam reaksi progresif terhadap film-film Chaplin. Reaksi progresif tersebut dikarakteristikan secara langsung, melalui perpaduan yang intim antara kenikmatan visual dan emosional dengan orientasi pada yang pihak-pihak yang memiliki kemahiran teknis dalam memproduksi sebuah film (kru

³³ Walter Benjamin, *Illuminations*, 233.

film dalam arti luas.)³⁴

Karakteristik dari film terletak tidak hanya pada sikap di mana manusia memrepresentasikan dirinya sendiri untuk suatu perlengkapan mekanis melainkan juga pada sikap, di mana melalui peralatan produksi, manusia dapat merepresentasikan lingkungannya. Dipaparkan dengan jelas suatu alam yang berbeda membuka dirinya sendiri pada kamera, dari sekedar terbuka untuk mata telanjang. Ini berlaku jika suatu ketidaksadaran menembus ruang dan digantikan untuk suatu ruang kesadaran yang dieksplorasi oleh manusia. Dan pada akhirnya, “kamera memperkenalkan kita pada optik-optik ketidaksadaran sebagaimana dilakukan psikoanalisis terhadap impuls-impuls ketidaksadaran.”³⁵ Lukisan, sebagai perbandingan, menuntut penontonnya untuk berkontemplasi; sebelum itu, penonton dapat membebaskan dirinya untuk asosiasi-asosiasi dalam pikirannya. Sedangkan, melalui seperangkat struktur teknisnya, film telah menempatkan efek-kejut (*shock-effect*) secara fisik.³⁶

Penjelasan panjang Benjamin tentang kedudukan seni di muka tidak lain didorong oleh keprihatinannya pada kuasa fasisme politik yang mendesak kepentingan-kepentingan politiknya pada massa dengan medium seni. Menurut Benjamin hasil logis dari fasisme adalah mengintroduksi estetika ke dalam kehidupan politik. Kekerasan massa, yang dilakukan fasisme dengan kultus Führernya, diduplikasi sedemikian rupa dalam bentuk kekerasan oleh para aparatnya. Kekerasan massa itu kemudian didesak ke dalam produksi nilai-nilai kultus ritual (baca: seni.) Segala usaha untuk menciptakan estetika politik, tulis Benjamin, mencapai kulminasinya hanya pada satu hal: perang.³⁷

Simpulan

Bagi Benjamin teknik-teknik fotografi memiliki kemampuan menyingkapkan aspek-aspek yang tidak familiar dalam keseharian yang melingkupi kita. Potensi revolusioner film dan fotografi terletak pada kemampuannya menransformasikan persepsi manusia termasuk cara bagaimana film dan fotografi mengartikulasikan obyek-obyek. Film dan fotografi dengan demikian lebih dari sekedar suatu pengungkapan keseluruhan psikis kita. Film dan fotografi meliputi cara bagaimana bentuk penyingkapan ini secara simultan memunculkan suatu modus artikulasi.

Sebagai pemikir Marxis yang banyak mengambil inspirasi dari para pengajar-pengajar kecurigaan, meminjam istilah Ricoeur, seperti Marx, Nietzsche, dan Freud, Benjamin konsekuen pada pemikirannya. Apa yang dilakukan Benjamin dalam estetikanya adalah de-estetisasi atas estetika. Suatu teori materialistis atas estetika. Dinamika perkembangan teknologi mendesak bagi pembubaran seni. Kemampuan reproduksi mekanis telah menyeret seni pada kekunoannya. Film dan fotografi telah menghapuskan gagasan tentang otonomi seni.

Berbeda dari kolega-koleganya di Sekolah Frankfurt, Benjamin masih menyisakan optimisme terutama dilihat dari pandangannya tentang seni. Film bagi Benjamin, melalui teknik montagenya dapat menjadi medium bagi kesadaran massa untuk suatu pembebasan yang diidam-idamkan. Secara positif, tesisnya yang menempatkan makna seni yang dikaitkan dengan maksud politis adalah bentuk konfrontasi terbuka dengan politisasi seni a la fasisme.

³⁴ Walter Benjamin, *Illuminations*, 234.

³⁵ Walter Benjamin, *Illuminations*, 237.

³⁶ Walter Benjamin, *Illuminations*, 238.

³⁷ Walter Benjamin, *Illuminations*, 241.