

Wawancara dengan Yudhi Soerjoatmodjo

Foto dan Identitas Masyarakat Kita

Tahun 1880-an gambar di koran dibuat dengan sistem wood cut (cukil kayu) dan umumnya sedikit sekali ilustrasinya. Di Amerika ketika koran pertama kali menampilkan foto, sempat ditentang oleh penerbit lain, karena mereka menganggap kalau ada foto atau gambar pertanda bahwa koran itu dibaca oleh orang-orang buta huruf. Fotografi atau gambar dimunafikan seolah-olah merendahkan pembaca (tulisan).

Jadi foto atau gambar dianggap merendahkan koran. Tetapi pada saat yang sama beberapa penerbitan Amerika menampilkan foto-foto di koran, dan yang ditampilkan adalah foto-foto wanita cantik. Tidak jauh dengan apa yang kita lihat sekarang. Ketika fotografi pertama kali muncul di koran, ada kesan itu diperuntukkan bagi pembaca kelas bawah. Jadi ada resistensi dari kalangan penerbit yang menganggap ada yang mereka terbitkan itu adalah barang intelektual. Baru pada sekitar akhir abad ke-19 (sekitar 1890-an), potensi fotografi di media massa mulai berkembang. Contoh paling baik adalah di Jerman, termasuk konsep majalah bergambar. Di situ juga ada pengaruh fotografer yang berasal dari akademi. Hingga kini fotografi tak dapat disangkal telah menjadi bagian penting dalam segala bidang kehidupan. Wawancara berikut mengulas perkembangan fotografi secara singkat antara Adi Wicaksono (T), dan Yudhi Soerjoatmodjo (Y), kritikus fotografi sekaligus kurator Galeri I se-Jakarta.

T: Dari hal tersebut dapat diasumsikan bahwa fotografi sekarang penting dan dianggap art, tetapi perlu diulas tentang sejarah fotografi. Bagaimana asal mulanya sehingga kemudian bisa dibilang menjadi bagian dari seni visual?

Y: Saya tidak melihat foto sebagai *art* dan dalam konteks seperti sekarang juga tetap tidak dibilang sebagai *art*. Mulainya fotografi itu sebenarnya karena kebutuhan praktis di antara ahli gambar dan pelukis. Pada awal abad ke-16 hingga 17, ditemukan alat yang namanya *camera obscura* yang bisa digunakan oleh seorang ahli gambar – yang biasa menggambar pemandangan alam, gedung, dan sebagainya – untuk bisa membuat gambar yang sangat persis. *Camera* itu berarti ruangan dan *obscura* itu adalah gelap, tidak ada cahaya. Jadi mereka membuat lubang di ruang itu dan mereka kemudian menemukan fenomena fisika, yakni optika. Dari situ, terbentuk gambar yang terpantul terbalik, dan dari situ pula mereka bisa mentransfer gambar-gambar, misalnya sebuah gedung di atas kertas. Jadi sebetulnya kepentingannya adalah kepentingan praktis. Kemudian masuk abad ke-19 ada beberapa tokoh yang bukan seniman murni, tetapi mereka sering melakukan eksperimentasi di bidang optik dan kimia. Tujuannya hendak mencari tahu apakah yang didapat dari *camera obscura* bisa langsung menempel di kertas.

T: Sebelumnya dilukis atau digambar?

Y: Ya. Jadi *camera obscura* mempunyai lubang, terus gambar yang ada di depannya, katakanlah patung atau gedung, terpantul di dalam ruang kamera itu kemudian digambar ulang. Kemudian mereka melakukan eksperimentasi di bidang kimia dengan memakai berbagai macam bahan. Perkembangan berikutnya sangat terbantu oleh kemajuan di bidang ilmu pengetahuan, terutama bidang ilmu pengetahuan alam, yakni fisika optik, kimia dan matematika. Tentu kalau diulas sejarahnya satu persatu akan panjang. Di sini kita hanya akan melihat hubungan fotografer dan seni.

T: Anda bilang bahwa pada dasarnya fotografi bukan seni. Dia muncul karena kebutuhan praktis. Bagi ahli gambar, hal itu hanya digunakan sebagai alat bantu.

Y: Bahwa sesuatu itu dianggap *art*, itu tidak mutlak hanya karena senimannya mengatakan ini *art*, melainkan karena lingkungannya juga memahaminya itu sebagai *art*. Sekeras apapun kita menganggap itu sebagai *art* tetapi kalau lingkungannya tidak menganggap itu sebagai *art*, itu susah juga. Di akhir abad ke-19 dengan munculnya kelas menengah yang semakin kuat dan akibat perkembangan teknologi, membuat fotografi semakin murah. Kemudian muncul yang namanya klub-klub foto.

Klub ini, *society-society seperti Royal Photographic Society* di London, juga klub-klub di Perancis, mereka umumnya bukan orang komersial, mungkin seperti model Fox Talbot. Mereka mulai memamerkan karyanya di museum-museum, dengan meminjam tempat di museum itu. Kita tahu pula bahwa di seni lukis itu ada tradisi yang namanya tradisi salon, seperti *Salon Academy* yang ada tiap tahun, di mana dulu para pelukis impresionis ditolak. Jadi sebetulnya menciptakan suatu kemapanan. Nah, istilah salon yang kita kenal di Indonesia sekarang sebenarnya mulai muncul di sana. Di situ para fotografer masih mencoba mengikuti pola pelukis dengan segala kemapanannya.

T: Yang merintis salon itu siapa? Dan apa yang berlangsung di salon itu?

Y: Salon foto itu dari istilah seni lukis. Salon seni rupa yang tiap tahun diadakan dalam rangka memperlihatkan bakat-bakat di bidang seni lukis. Sepertinya para fotografer juga meniru tradisi ini. Yang mereka buat adalah foto-foto dengan konteks hobi. Mereka pergi ke suatu tempat, memotret perempuan atau bapak-bapak tua, di pinggir pantai atau di pelabuhan.

Sementara yang komersial itu tetap jalan terus. Dari kelompok itu yang menarik adalah bahwa penggunaan fotografi sendiri terlepas dari salon, terlepas dari fotografer yang berkarya sebagai seniman. Artinya, mereka berkarya untuk dikoleksi oleh kolektor. Penggunaan fotografi juga makin meluas di bidang edukasi, ilmu pengetahuan, buku, ilustrasi, dan album. Di situ komersialisasi menjadi semakin kuat.

Sebagai contoh misalnya praktik fotografi di negara tropis. Negeri Belanda di pertengahan abad ke-19 sudah mempersiapkan satu orang perwira guna mempelajari fotografi untuk dibawa ke negara tropis. Misalnya ada disebut, seorang perwira Belanda

yang pada 1841 sampai ke Batavia. Dia membuat satu seri foto di Jawa Barat dan Jawa Tengah, tetapi ini gagal, sampai sekarang tidak ada artefaknya. Kita tidak tahu karyanya seperti apa. Baru kemudian di tahun 1844 foto pertama yang berhasil dibuat, ketika seorang fotografer Jerman dibiayai oleh pemerintah kolonial untuk membuat seri foto dari koleksi *Batavia Art and Sciences*.

Nah, ini ada kaitannya dengan imperialisme, perluasan wilayah jajahan, di mana mereka membutuhkan banyak informasi dari negara-negara jajahan. Informasi yang sifatnya arkeologis dan antropologis. Kita tahu bahwa buku Snouck Hurgonje yang dibuat dalam usaha Belanda untuk mengalahkan bangsa Aceh itu dilengkapi dengan foto-foto. Paling gampang kita ambil *sample* kolonial ini, karena di situ kelihatan sekali kepentingan politik dan ekonomi kolonial. Hal itu sangat mendorong bisnis fotografi. Pada masa setelah itu ditandai dengan munculnya studio-studio foto di negara-negara jajahan: di Singapura, India, Cina, Malaysia, Srilanka, bukan hanya Hindia Belanda. Di situ mereka biasa membuat foto-foto untuk orang Eropa yang ada di negara jajahan. Mulai tahun 1850-an studio itu makin banyak. Ada studio foto yang berdampingan dengan usaha toko. Mereka menutup tokonya selama tiga bulan, lalu ke Jawa Tengah. Di sana mereka menginap di hotel, bikin advertensi untuk jasa pembuatan potret, dan sebagainya. Orang-orang Eropa dan Tionghoa kaya, juga kerabat keraton datang ke mereka untuk dibuatkan potretnya. Nah, ini mulai komersial. Namun ada kebutuhan-kebutuhan lain untuk ilmu pengetahuan, buku, brosur, bisnis, memotret lahan-lahan kosong, perkebunan, pembangunan infrastruktur seperti rel kereta api, pelabuhan, dan sebagainya, termasuk ekspedisi ke Krakatau.

Kemudian muncul lagi yang namanya *carte de visite* yang menyerupai kartu pos dan amat digemari pada zamannya. Di Eropa, orang mulai membuat *carte de visite* dengan potret diri untuk kenang-kenangan. Ini kemudian berkembang menjadi barang yang dikoleksi. Jadi seperti kartu pemain basket yang dikumpulkan dan disimpan di album. Di negara jajahan banyak sekali gambar-gambar yang sangat eksotis bagi orang Eropa, misalnya foto tukang jual babi, pedagang, raja, atau serdadu Nias. Ini menjadi bahan koleksi sehingga pada satu periode, perdagangan album foto itu sangat besar di Belanda. Pada zaman itu orang membawa foto-foto yang ada di Hindia Belanda untuk disimpan dalam album yang terbuat dari kulit dan beludru.

T: Bagaimana perkembangan fotografi di media massa cetak?

Y: Sebetulnya pengaruh fotografi baru benar-benar terasa pada tahun 1980-an, setelah teknologi yang bisa memproduksi fotografi di atas kertas koran ditemukan. Sebelumnya, "fotografi" dibuat atau digambar ulang dengan sistem *wood cut*. Itu yang muncul di koran, kalau kita lihat koran sebelumnya 1880-an umunya sedikit sekali ilustrasinya.

Nah, kalau kita ambil contoh misalnya di Amerika ketika koran pertama kali menampilkan foto-foto, koran tersebut sempat ditentang oleh penerbit lain. Mereka menganggap kalau ada foto atau gambar, pertanda bahwa koran itu dibaca oleh orang-

orang buta huruf. Barangkali mereka menganggap penggunaan gambar itu seolah-olah merendahkan pembaca atau tulisan.

T: Apa karena waktu itu bentuk-bentuk tipografis hanya untuk membantu orang-orang yang buta huruf?

Y: Ya, jadi itu dianggap merendahkan koran, tetapi pada saat yang sama beberapa penerbit Amerika menampilkan foto-foto di koran, dan yang ditampilkan adalah foto-foto wanita cantik. Tidak jauh dengan apa yang kita lihat sekarang. Ada kesan, ketika fotografi pertama kali muncul di koran bahwa itu diperuntukkan bagi pembaca kelas bawah.

Jadi ada resistensi dari kalangan penerbit yang menggarap apa yang mereka terbitkan itu adalah barang intelektual. Baru pada sekitar akhir abad ke-19, atau sekitar 1890-an, potensi fotografi di media massa mulai berkembang. Contoh paling baik adalah di Jerman. Konsep majalah bergambar muncul di Jerman. Di situ juga ada pengaruh fotografer yang berasal dari akademi.

Fotografi yang berkembang di situ merupakan pengembangan dari konsep fotografi sebelumnya. Di situ ada kegiatan dengan kemajuan teknologi kamera kecil. Kamera miniatur yang membuat fotografer bisa bergerak dengan lebih leluasa. Lalu ditunjang oleh kemajuan di bidang film. Dulu, film itu seluloid yang sekian sentimeter atau sekian meter panjangnya. Seorang fotografer tidak usah ganti-ganti film sehingga ia lebih cepat kerjanya.

Kemudian muncul konsep bahwa fotografi berbeda dari estetika seni lukis karena sebuah gambar bisa dicetak berkali-kali. Digunting, dipotong-potong, atau ditempelkan satu dengan yang lain tidak jadi masalah karena fotografi memang sifatnya plastis.

Ini mungkin yang membedakan dengan – katakanlah – yang berkembang di Amerika dengan Ansel Adams (1902-1984) dan “f/64 group”-nya (merupakan kelompok fotografer dari Amerika Serikat, berdiri tahun 1932. Anggotanya adalah Edward Weston (1886-1958), Ansel Adams, dan Imogen Cunningham (1883-1976). Foto mereka terfokus pada ketajaman gambar hitam putih yang dicapai dengan mengatur celah lensa f/64, ed.). Mereka sangat mengagungkan cetak fotonya. Saya pernah melihat cetakan foto Ansel Adams. Itu benar-benar suatu karya seni dan teknologi yang hebat sekali. Sampai sekarang keindahan dan ketajaman cetakannya bisa lestari sekian puluh tahun.

Hal semacam itu menjadi sangat penting bagi “f/64 group”-nya Ansel Adams. Di situlah perbedaan antara fotografi Amerika dan Eropa. Fotografi Amerika itu sangat obsesif terhadap estetika cetakannya, sedangkan Eropa tidak terlalu begitu. Kalau kita lihat arsip atau museum fotografi di Eropa dan Amerika, berbeda sekali. Kualitas cetakan foto-foto yang ada di Eropa itu bisa juga kita lakukan di sini. Istilah *masterprint*,

mereka tertarik pada plastisitas fotografi. Mereka lebih tertarik pada *mechanical production* yang ada pada media cetak.

T: Dalam bahasa seni, asumsinya adalah, seperti halnya seni murni, foto adalah ekspresi individual, benarkah begitu?

Y: Oke. Misalnya yang terjadi di Amerika, di mana yang mereka pentingkan itu adalah *masterprint*. Mereka memotret gunung atau memotret kloset, dengan satu disiplin yang tinggi dalam arti: mulai dari kamera yang mereka gunakan, proses, film yang mereka racik sendiri, kertas yang mereka siapkan. Terus cara memotret, cara mencetak, kemudian sistem pengukuran cahaya yang kemudian dikenal dengan istilah *zone system*. Ini menjadi pengetahuan tersendiri, yang tidak pernah begitu menarik bagi para fotografer Eropa. Patokannya yang ada di sana adalah melihat fotografi sebagai potensi untuk berekspresi. Tetapi juga dikatakan bahwa hal ini tidak bisa dilepaskan dari konteks sosial zamannya. Yang penting adalah bagaimana fotografi itu bisa dibengkokkan, bisa digunting, bisa ditempel, dan sebagainya. Nah, itu juga ekspresi.

Demikian pandangan fotografer Eropa tentang *art* dalam fotografi, sebagai *surveyor*, juga karena Amerika itu adalah negara baru dan mereka sangat egaliter. Ketika fotografi masuk, mereka tidak punya beban tradisi impresionistik, surealistik, dan sebagainya. Mereka tidak punya beban pada konteks pergulatan aliran dalam seni rupa yang sangat mapan sebagaimana yang ada di Eropa.

Ketika fotografi masuk ke Amerika Serikat, bahkan sampai abad ke 19 mereka sudah punya kursus-kursus fotografi untuk perempuan, bukan hanya untuk pria. Dan fotografi itu dipakai untuk ekspedisi-ekspedisi ke Barat, menembus daerah perbatasan yang belum pernah ditembus. Memotret orang Indian, daerah pedalaman, gunung, sungai dan sebagainya. Tradisi membuat foto besar, cetakan *masterprint*, sudah mulai juga dari sana. Ini agak berbeda dengan Eropa. Di Eropa ada tradisi lukisan, sedang foto kemudian cenderung anti lukisan. Mereka tidak mau mengulang kesalahan meniru lukisan seperti Robinson (Henry Peach Robinson, 1830-1901, fotografer dari Inggris, ed.) atau Emerson (Peter Henry Emerson, 1856-1936, fotografer lanskap dari Inggris, ed.)

T: Ada latar belakang “habitus” yang berbeda?

Y: Kesakralan itu yang mereka tentang. Bagi fotografer Eropa, fotografi adalah bagian dari kehidupan modern yang serba cepat. Di Amerika mereka mencari bentuk baru, sesuatu yang mereka anggap *art*, karena mereka tidak mempunyai tradisi lukis atau tradisi-tradisi besar lainnya. Kalau toh ada, itu juga diimpor dari Eropa, bukan dibuat orang Indoan. Justru Amerika yang menyakralkan fotografi itu. *Masterprint* menjadi sangat mewah, memegangnya pun sangat hati-hati, sedangkan kalau di Eropa dicoret-coret atau digunting.

T: Foto dapat dibuat massal, berbeda dengan lukisan. Apakah bisa dikatakan bahwa kemudian seni fotografi hanya sebagai media dan menjadi kepanjangan tangan senimannya? Dia kan bisa menjadi media ekspresi yang lain.

Y: Kita ambil contoh fotografer yang sangat terkenal, Henri Cartier-Bresson (1908). Cartier-Bresson itu anak orang kaya yang sepanjang hidupnya tak pernah bekerja, kecuali memotret. Waktu muda ia belajar melukis. Ia sempat ke Afrika menjadi pemburu, kemudian jatuh sakit sehingga tidak bisa berburu lagi. Dia menukar senapannya dengan kamera. Dengan kameranya itu dia menciptakan suatu gaya baru di Eropa pada tahun '20-'30an. Di Amerika pun orang kagum padanya.

Cartier-Bresson menciptakan suatu gaya fotografi jalanan. Dia juga adalah salah satu pendiri kantor berita foto "Magnum" (Magnum Photo Inc., kelompok fotografer beridri pada tahun 1947. Pendirinya Robert Kappa, Henri Cartier-Bresson, David "Chim" Seymour, dan George Rodger, ed.) yang sangat terkenal itu. Dia juga dianggap wartawan foto tetapi kalau secara jujur melihat foto-fotonya, itu bukan foto-foto pers, melainkan foto-foto keseharian yang ada di jalan dengan momen-momen luas yang tidak terduga.

T: Tetapi selama berkarier itu, berapa banyak foto-fotonya yang dimuat di koran?

Y: Tidak begitu banyak. Dia sebetulnya berada pada garis tradisi antara seniman dan fotografer. Tetapi dia tidak mau mengakui sebagai seniman, ia mengaku hidup dari memotret untuk koran. Tetapi foto-fotonya sebetulnya lebih cocok ditaruh di dinding museum, galeri, atau di buku daripada di koran. Misalnya ketika dia disuruh memotret pelantikan raja Inggris, yang dia potret bukan raja Inggris, melainkan orang mabuk yang tidur di antara kaki-kaki orang lain yang sedang menonton pelantikan raja. Jadi dia lebih tertarik pada sisi *human interest*-nya.

T: Tadi sempat disinggung bagaimana awalnya fotografi masuk ke Hindia Belanda sebagai bagian dari imperialisme-kolonialisme.

Y: Pada mulanya para petugas foto (bisa perwira militer, ahli kesehatan, atau ahli geografi) memerlukan fotografi untuk keperluan investigasi. Setelah itu terjadi dua hal: satu, terkadang dengan sponsor dari pemerintah kolonial, fotografi dipakai untuk keperluan antropologi, memotret candi-candi, tipe-tipe masyarakat pribumi (mulai raja hingga kawula di berbagai tempat), memotret ekspedisi ke Lombok, Bali atau Aceh. Kedua, mereka membuat potret dan juga melayani foto-foto souvenir. Mereka berangkat ke Borobudur, memotret, dan mengumpulkannya dalam sebuah koleksi. Nanti ketika ada orang datang ke Hindia Belanda, mereka bisa membeli, menaruhnya di album, lalu dibawa pulang ke Belanda.

Awalnya sebagian besar dari mereka adalah orang-orang "pemerintah". Mereka membuat proposal pada pemerintah Hindia Belanda, mengatakan "saya bersedia dikirim dengan dibayar sekian-sekian, untuk membuat foto sekian banyak". Nah studio foto di zaman Hindia Belanda itu tidak sekedar bikin potret, mereka juga

mengumpulkan stok foto dan kadang mereka juga mendapat penugasan dari perusahaan atau pemerintah Belanda untuk memotret ekspedisi ke Gunung Krakatau. Misalnya seperti Kassian Chepas (1845-1912) yang mendapat penugasan untuk mendokumentasikan tarian sakral Keraton Yogyakarta.

T: Tentu cara pandang orientalistik sangat kuat di sana?

Y: Sangat, sangat kuat! Itu tidak bisa dilepaskan dari cara pandang orang Eropa, karena praktis orang yang bekerja sebagai fotografer pada zaman itu adalah orang Eropa, Inggris, atau Armenia. Yang kita kenal pada abad ke-19 sebagai pribumi hanya bapak-anak Chepas (Kassian Chepas dan Sam Chepas) itu. Mereka sebenarnya abdi dalem di Keraton Yogyakarta. Dia orang Jawa yang diangkat anak oleh orang Eripa. Kassian Chepas adalah salah satu orang Yogyakarta pertama yang dibaptis Kristen Protestan.

T: Tetapi apakah nuansa orientalis sangat kuat pada karya-karya Chepas?

Y: Pada Chepas, sangat kuat. Dalam pandangan saya, Chepas mengagumi kebesaran kehidupan saat itu. Sejauh penelitian kami selama ini, dia tidak pernah keluar dari Yogyakarta. Tetapi praktis yang dipotret hanya – paling tidak dari foto-foto yang kita ketahui sejauh ini – kehidupan orang-orang Eropa dan bangsawan Jawa, serta peninggalan purbakala seperti reruntuhan candi-candi. Dia tertarik pada masalah kepurbakalaan seperti kebanyakan orang-orang terpelajar pada waktu itu. Objek seperti itu sedang digandrungi kala itu! Dia malah tidak tertarik pada pribumi, petani, kesulitan pribumi atau perbedaan-perbedaan yang ada. Dia mengagungkan Keraton Yogyakarta, tari-tariannya atau pakaiannya. Dia sangat terpengaruh oleh nuansa orientalis dan tidak mencoba mendobrak – katakanlah karena dia seorang pribumi yang punya satu pandangan khusus, atau satu pandangan yang lain dari fotografi Eropa.

T: Setelah generasi Chepas?

Y: Hampir tidak ada. Kecuali jauh setelah itu, ada dua yang kita ketahui sekarang: Paulus Nayoan dan Anton Nayoan. Paulus Nayoan punya studio foto di Ambon. Dia sebenarnya orang Manado, tetapi kita tidak terlalu tahu banyak tentang dirinya. Ada beberapa fotonya yang muncul di beberapa buku foto Belanda zaman dulu. Katakanlah, Paulus Nayoan ini seorang cendekiawan tempo dulu. Mungkin orang yang *pinter* dengan selera Eropa dan punya studio foto.

Saya baru lihat dari beberapa buku yang terbit di Belanda, Anton Nayoan ini seorang wartawan foto di koran Belanda. Dia meninggal pada usia muda. Beruntung ia masih sempat menjadi pembimbing bagi beberapa fotografer muda yang di kemudian hari pada zaman revolusi mendirikan kantor berita Indonesia Press Photo Service (IPPHOS). Tetapi kalau kita bicara dalam konteks Hindia Belanda, di luar nama-nama itu ada fotografer Eropa, Tionghoa, dan Jepang khususnya pada tahun '20-'30-an yang betul-betul komersial.

T: Bisa dijelaskan satu per satu?

Y: Chepas bisa dianggap fotografer Eropa. Fotografer Eropa itu mahal. Sementara, katakanlah di awal abad ke-20 muncul yang namanya priyayi-priyayi kecil. Dengan adanya politik etis, muncul kalangan-kalangan keahlian, kejuruan, yang tetap butuh status simbol, antara lain melalui foto. Mempunyai foto berarti menunjukkan tingkat ke-Barat-an seseorang. Hal itu sangat penting, karena seperti menunjukkan bahwa dia sekolah dan bisa bahasa Belanda, dia berada pada kelas yang lebih tinggi dari kebanyakan pribumi. Tetapi berhubung dia tidak mampu membayar jasa studio foto Eropa, maka dia beralih ke studio foto orang Tionghoa yang lebih murah.

Dalam penelitian antropolog Karen Strasser, tentang studio foto Tionghoa di Jawa Tengah, fotografer yang membuat studio foto di Jawa Tengah (dan barangkali sebagian besar wilayah Hindia Belanda) itu kebanyakan berbeda dari fotografer Tionghoa yang di awal abad ke'20 ikut klub-klub foto di kota-kota besar. Jadi mereka itu orang Tionghoa yang mulai di Singapura, pindah ke Yogyakarta atau Semarang. Bila sukses lalu ia berkirim surat ke keluarganya, giliran adik atau kakaknya yang datang dan membuka studio foto di Tegal. Bila sukses maka paman atau sepupunya datang dan membuka usaha jasa pemotretan di Salatiga atau di Magelang. Ia menjadi suatu fenomena tersendiri yang berbeda dari fenomena salon foto atau klub-klub pehobi foto.

T: Salon foto waktu itu mengerjakan apa?

Y:Salon foto itu anggotanya kalangan profesional: dokter, sarjana hukum, apoteker, bukan hanya orang Belanda, tetapi juga kaum Indo-Eurasia dan Tionghoa. Status mereka lebih tinggi daripada pribumi. Pada saat itu, fotografi juga sudah mencapai titik teknologi yang lebih canggih dan praktis.

Kalau kita lihat majalah foto tahun'20-an di Hindia Belanda ia berisi foto-foto dari kelompok salon. Saya tidak tahu kapan mulainya istilah itu dipakai. Tetapi di sana berkumpul orang-orang yang hidupnya mewah, kehidupan profesional, dokter, pengacara, tetapi barangkali memiliki cita-cita menjadi pelukis. Nah mereka mengekspresikannya dengan ikut klub: foto menjadi "karya lukis" mereka.

T: Kalau fotografer Jepang itu konteksnya apa?

Y: Jepang ini menarik, karena ada yang mengatakan bahwa fotografer Jepang yang ada di Hindia Belanda itu sebenarnya mata-mata. Mereka datang ke sini tahun'20-'30-an ketika semangat imperialisme Jepang semakin menguat di antara mereka. Setelah PD II, fotografer Jepang seperti menghilang, apalagi setelah Indonesia merdeka. Mereka hilang semua, yang bertahan hanya studio-studio foto Tionghoa. Sepertinya hal itu masih memerlukan penelitian lebih jauh.

T: Setelah Jepang, tahun'40-'50-an yang tinggal adalah dari kalangan Tionghoa. Kalau ke Jakarta tahun'60-70-an, di Senen (Pasar Senen, ed.) itu berderet studio foto Tionghoa.

Y: Saya sendiri pernah berfoto di situ. Sekarang studio-studio itu sudah penuh. Biasanya di kota-kota yang perkembangan ekonominya cepat, mereka akan cepat habis. Tetapi di kota-kota kecil masih bertahan.

T: Siapa saja fotografer yang dapat dianggap representatif setelah tahun'50-an?

Y: Kalau di bidang pers setelah tahun'50-an adalah para fotografer asal Minahasa yang memulai karirnya di bidang fotografi tahun'20-'30an.

Sebetulnya mereka unik, tetapi belum pernah diteliti. Umumnya mereka beragama Kristen, berpendidikan lumayan, tidak buta huruf, walaupun untuk ukuran saat ini tidak bisa dikatakan berpendidikan tinggi, barangkali hanya sampai kelas 6 SD atau SMP. Mereka datang ke Batavia tidak seperti anak-anak bupati lain, untuk belajar jadi dokter atau mantri. Kebanyakan di antara mereka adalah anak petani. Jadi sebetulnya mereka tidak termasuk kaum intelektual yang muncul pada saat kebangkitan nasional. Fotografer Alex Mendur, yang menjadi salah satu pendiri IPPHOS misalnya, datang ke Batavia karena diajak oleh fotografer Anton Nayoan untuk belajar fotografi dan menjadi asistennya. Ketika Anton Nayoan meninggal, Alex Mendur menggantikan pekerjaannya, bukan hanya di media cetak Belanda, tetapi juga di studio-studio foto ternama. Jadi pengalaman mereka itu mulai dari menjual kamera, film, membuat potret untuk klien yang datang di studio foto, hingga sebagai fotografer pers.

Pengalaman mereka sangat beragam, karena di pers mereka dekat dengan tokoh-tokoh pergerakan. Mereka tahu kondisi sosial politik di Hindia Belanda yang mungkin orang-orang daerah dan orang yang tidak berpendidikan tidak tahu. Karena mereka bersekolah di sekolah yang berkaitan dengan agama Kristen, mereka juga punya kemampuan berbahasa Belanda.

Ketika Jepang masuk, keahlian mereka dicari-cari oleh pihak Jepang. Orang-orang Belanda ditangkap dan dipenjara semua. Mereka memerlukan pribumi yang jago bikin film, fotografi, sastra, dan lukis. Kita tahu bahwa selama penjajahan Jepang mereka punya banyak kebijakan yang sangat mendukung sastra, teater, dan lukisan.

Di situlah mereka dipakai untuk propaganda Jepang, sedangkan yang komersial, terus terang saya belum tahu bagaimana keadaannya ketika zaman Jepang. Yang jelas, waktu zaman Belanda studio foto Tionghoa menjadi alternatif yang myrah dibandingkan studio-studio foto Belanda. Dan kalau kita lihat sekarang, mereka bisa bertahan walaupun kondisi politik setelah merdeka juga sulit bagi mereka: ada anti Cina, ada resesi ekonomi, ada PKI (pemberontakan Partai Komunis Indonesia, ed.), kemudian masuknya kapital-kapital besar seperti Fuji (Film,ed.), dan sebagainya, yang kemudian berkembang masuk ke wilayah mereka, bukan sekedar sebagai pemasok film saja, tetapi juga membuka studio sendiri.

Tetapi belum ada penelitian yang melihat sejauh nama mereka survive. Nah, yang menarik dari penelitian yang saya sebutkan tadi, adalah fenomena orang yang

dipotret di situ dengan gambar latar. Dulu gambar latar itu sangat impresionistik, jadi hanya menimbulkan kesan saja. Ketika studio foto Tionghoa berkembang tahun '20-'30-an, mereka mulai membawa tradisi Tionghoa, jadi kemudian muncul gambar-gambar yang berkaitan dengan negeri Cina, karena mungkin awalnya kliennya orang Tionghoa. Ketika pribumi mulai masuk, mereka mulai memasukkan selera pribumi juga, kemudian bekerja sama dengan pelukis-pelukis Sokaraja dan Banyumas (untuk membuat gambar latar, ed.). Mereka melukis rumah, yaitu rumah batu, karena yang dianggap ideal oleh kliennya untuk dipotret adalah di depan rumah batu. Maka digambar rumah batu dengan latar belakang hutan.

Lalu di tahun '70-an, orang suka dipotret dengan latar belakang Hotel Indonesia atau Monumen Nasional, atau seolah-olah di dalam rumah yang ada TV, telepon, dan radio. Menarik sekali. Jadi ada sinergi antara kliennya yang pribumi, fotografer, pemiliki studio foto Tionghoa, dan pelukis-pelukis Sokaraja yang menggambar sekala sesuatu dengan estetika yang sangat jelas dan berwarna-warni, padahal fotonya hitam putih. Ini lucu, ini proses akulturasi.

T: Ketika masuk zaman Orde Baru, kontrol negara pasti juga berlaku bagi fotografi?

Y: Ya. Di pers, itu mematikan fotografer. Dulu sebelum Orde Baru, yang berjaya fotografer, bukan wartawan tulis. Fotografer bisa *motret* Bung Karno atau siapapun dari jarak satu meter, wartawan tulis di pojok. Sejak Orde Baru menjadi terbalik, fotografer yang dipatok di satu tempat, tidak boleh dekat-dekat, malah wartawan tulis yang maju.

T: Apa beda fotografer resmi zaman Orde Lama dan zaman Orde Baru?

Y: Dulu cukup bebas. Mereka bisa sarapan bersama Bung Karno, ya kita tahu seperti apa karakter Bung Karno. Di zaman Pak Harto semua diatur. Dulu Departemen Penerangan punya fotografer sendiri, terus dihilangkan. Sekretaris Negara-lah yang kemudian mendapat tugas dan hak mengambil foto presiden. Hasil fotonya sangat formal. Mereka tidak akan pernah memperlihatkan Presiden Soeharto tampak dari belakang. Bagi mereka ini bukan foto bagus, karena wajah Pak Harto tidak kelihatan jelas. Jadi foto yang baik harus verbal, seperti Pak Harto bersalaman dengan presiden dari negara lain.

T: Ada realitas yang harus diseleksi?

Y: Tetapi kita tidak punya hak untuk seleksi karena Sekretaris Negara itu menjadi suatu lembaga yang ditutup. Lain dengan IPPHOS yang swasta. Di zaman Bung Karno, IPPHOS bisa dan boleh memperlihatkan Bung Karno yang asyik menonton sopirnya mereparasi mobil kepresidenan.

T: Waktu zaman Bung Karno, foto semacam itu dipublikasi juga?

Y: Ya. Misalnya saat Bung Karno sedang mencabuti rumput di Istana Bogor bersama Fatmawati, atau ketika dia sedang bermain bersama anak-anaknya. Ada foto-foto itu!

Atau Ibu Rahmi Hatta di pinggir pantai sedang mengumpulkan kerang. Foto-foto itu sangat naturalistik, sangat alami, dan manusiawi.

T: Saat puncak kekuasaan Orde Baru itu banyak dibentuk seni yang sangat kritis terhadap kekuasaan. Bagaimana di fotografi? Ada kelompok tertentu yang sangat kritis?

Y: Saya belum menemukan itu. Saya belum menemukan bahan-bahan arsip yang menunjukkan itu. Dulu juga ada foto-foto mengenai pemberontakan PRRI/Permesta. Saya sudah periksa koran-koran yang ada, tetapi saya sendiri belum menemukan orang yang melakukan penelitian mengenai hal ini. Belum ada satu pun gerakan yang independen, terlepas dari lembaga mana pun. Yang penting juga untuk dicermati adalah bahwa fotografi itu tidak bisa lepas dari apa yang berkembang di Indonesia. Ia tidak bisa lepas dari mediumnya. Jadi seorang wartawan foto itu sangat tergantung pada koran dan majalah yang membeli foto-fotonya. Walaupun IPPHOS swasta, tetap saja ia sangat bergantung pada koran Indonesia Raya misalnya.

R: Ketika melihat hegemoni Orde Baru itu, ada semacam gerakan dalam seni yang sering disebut “kritis”. Kritis bisa berarti dengan menampilkan realitas yang disembunyikan oleh kekuasaan milsanya. Atau bahkan melakukan kritik secara sangat verbal. Di sastra misalnya sempat muncul semboyan, “kalau pers dibungkam, sastra harus bicara”. Umpamanya begitu. Ada suatu agenda ke situ. Tiba-tiba ada suatu orientasi tertentu yang sesungguhnya sangat politis.

Y: Ya, itu munculnya hanya di media-media yang agak kritis, karena cetakan foto itu bukan kanvas. Kanvas fotografi itu ada di halaman koran. Itu yang mengikat dia.

T: Ketika koran itu sangat terkontrol repot juga ya?

Ya: Ta, itu dilemanya foto jurnalistik Indonesia generasi saya. Juga seperti yang dialami, katakanlah generasi Ed Zoelverdi (1943), Kartono Riyadi (1945), Julian Sihombing (1959). Nah kalau toh mulai ada satu gerakan yang alternatif, itu dimulai sejak tahun '92-'93 ketika beberapa fotografer keluar dari media cetak. Nah setelah itu mulai ada tradisi berpameran foto secara lebih konsisten. Tahun-tahun '80-an, yang namanya pameran foto bisa dihitung dengan jari. Setahun hanya ada dua atau tiga.

T: Medianya sangat terbatas?

Y: Pertama, media massa sangat terkontrol. Kedua, di dalam media cetaknya sendiri itu menjadi masalah, karena media cetak kita berkembang dan dikuasai oleh orang-orang “tulis”. Kalau kita lihat semua pendiri yang dianggap sebagai tokoh pers, semua orang tulis: Jakob Oetama, Rosihan Anwar, Mochtar Lubis, Goenawan Mohamad. Orientasi atau misi mereka terhadap media cetak itu media cetak verbal, literer. Bahkan literer dalam konteks mereka suka menulis sastra juga.

Di situ ruang untuk yang visual sangat sempit. Ruang untuk fotografi dan visual lainnya paling banyak dua atau tiga kolom. Di zaman Orde Baru, koran paling mampu terbit 12 halaman. Selain masalah pembatasan oleh Departemen Penerangan, orang juga tidak mampu membeli koran 16 atau 48 halaman. Sekarang lumayan, contohnya *KOMPAS* bisa terbit 100 halaman, walaupun tidak setiap hari.

Ini menjadi tekanan juga bagi fotografer. Memang sempit pada zaman generasi saya, mereka menganggap media cetak sebagai kanvas kita, sekolah kita, dan galeri kita. Tetapi kita menyadari itu Cuma ilusi. Dulu, di *TEMPO* ada rubrik "Kamera", di situ kita mencoba lebih kritis dari segi fotografi.

T: Sekitar tahun '70-an siapa saja yang bisa dianggap sebagai tokoh foto jurnalistik?

Y: Ed Zoelverdi, Kartono Ryadi, dan lain-lain. Ed Zoelverdi, Kartono Ryadi itu orang-orang otodidak, tetapi cerdas, dalam arti tidak didukung pendidikan akademis yang tinggi. Ed Zoelverdi misalnya, juga belajar melukis dan orang tata letak (*layouter*). Dia juga memaparkan tentang apa itu fotografi jurnalistik, dalam bukunya yang terkenal *Mat Kodak* (Grafiti Pers, 1985). Angkatan Zoelverdi dan Kartono Ryadi itu menarik, mereka adalah drop-out, setengah seniman setengah jenius, pada saat foto mulai menjadi industri.

Mungkin karena pengalaman mereka selama sekian tahun di redaksi foto, mungkin juga karena dipengaruhi oleh IPPHOS, ada satu perhatian khusus dalam karya-karya mereka terhadap orang kecil, orang biasa.

Selain itu ada semacam kebebasan, misalnya pada tata letak majalah *TEMPO* pada tahun '70-an. Tahun '70-an itu posisi gambar sangat penting sekali. Misalnya ada satu artikel tentang foto-foto parade peralatan militer Soviet yang dipasang memajang dua halaman seperti sebuah panorama. Secara visual sangat menarik karena penata letak memanfaatkan lebar halaman. Lalu ada potret panggung di mana penyanyinya tampak, tetapi kecil di tengah kegelapan panggung, yang justru memberikan kesan kesendirian si penyanyi.

Tetapi hal-hal semacam itu kan selalu terjadi di awal, ketika orang mulai berekspresi, sedang mencari bentuk. Sementara pada tahun '80-an *TEMPO* sudah memformulasikan semuanya. Nah pada saat itu semua sudah dikerangkeng. Tulisan harus sekian panjangnya, tidak boleh lebih dari sekian karakter, foto hanya boleh sekian, tidak bercampur dengan ilustrasi. Ini bertolak belakang dengan visual *TEMPO* di tahun '70-an. Saat itu misalnya pernah ada tulisan tentang Idris Sardi yang bukan Cuma menampilkan potret wajahnya tetapi juga partitur musiknya. Bagi saya itu menarik sekali, bahwa ide tentang musik itu digugah dari elemen-elemen yang non fotografis.

Nah pada tahun '80-an para fotografer yang terkungkung mencari kedalaman dalam karya-karyanya. Apa yang tidak diduga orang, itu yang jadi obsesi kita. Para fotografer generasi saya bukan sekedar bergantung pada faktor kelincahan dan keberuntungan dalam mendapatkan momen, tetapi lebih menekankan pada aspek-aspek yang menyerupai sebuah penelitian: bagaimana masuk ke suatu masyarakat, bagaimana kita bisa diterima oleh lingkungan di mana kita sedang memotret, dan bagaimana mendapatkan momen yang sehari-hari. Salah satu yang menarik adalah potret-potret tokoh karya Poriaman Sitanggang (1965) yang dipamerkannya tahun 1993. Foto-foto yang dipamerkan itu sama sekali tak ada hubungannya dengan karya-karya dia di majalah *SWA* tempatnya bekerja. Padahal sama-sama berbicara tentang tokoh.

Tetapi ketika dia berpameran sendiri, karyanya sangat berbeda walaupun di situ ada aspek-aspek kepentingan bisnis Poriaman sendiri. Katakanlah Ciputra dalam konteks yang lebih humanis di depan karya lukisan Hendra Gunawan. Tetapi kenapa foto seperti itu justru tidak tampil di *SWA*? Yang muncul di *SWA* justru foto Ciputra di depan tulisan "Ciputra Corporation". Jadi sangat verbal. Nah justru generasi saya mencoba untuk tidak terlalu verbal.

T: Posisi Salon Foto Indonesia, bagaimana perkembangannya?

Y: Problemnnya kalau Salon Foto itu klub. Klub itu eksklusif, tidak sembarang menerima orang, ada sistemnya pula. Jadi kegiatan Salon Foto itu memotret bersama, kemudian hasil fotonya dilombakan, ada acara-acara khusus setiap tahun dan berpindah-pindah, di Bandung, Magelang, Malang dan Jakarta, diselenggarakan oleh klub-klub foto di daerah-daerah. Dalam konteks yang paling sempit, di klub mereka membuat *display* pameran hasil perlombaan itu.

T: Dunia apa yang mereka tampilkan di Salon Foto itu?

Y: Yang mereka anggap keindahan. Kalau kita melihat karya-karya yang mereka buat adalah foto-foto yang memancarkan keindahan sentimentil. Jadi misalnya sering kali muncul foto-foto gembala sapi di Bromo dengan alamnya. Eksotik. Jadi kakek-kakek yang dirias sedemikian rupa, terus di sebelahnya ada burung Kutilang di sangkar.

T: Konsumennya siapa?

Y: Tidak ada, mereka tidak jualan kok! Mereka tidak cari duit. Mereka cari gelar. Menang sekian kali perlombaan dapat sekian *point*. Kalau sudah dapat berapa puluh *point*, mereka dapat gelar. Terus sampai dia senior. Kalau sudah senior semua orang sudah membungkuk-bungkuk sama dia.

T: Kalau fotografer seperti Darwis Triadi itu?

Y: Tahun '70-an muncul fenomena majalah. Itu adalah industri perusahaan. Muncul yang namanya majalah wanita. Nah ini sebetulnya suatu fenomena lain lagi. Pada saat

itu ada kebutuhan-kebutuhan untuk iklan, foto-foto *fashion* yang tidak dapat dipenuhi oleh orang semacam Zoelverdi atau Kartono, karena mereka tidak ditugaskan untuk membuat seperti itu, tetapi *Femina* butuh orang yang skilled dalam membuat foto *fashion*, foto-foto mode.

Muncullah generasi Firman Ichsan (1953), Tara Sosrowardoyo (1952), dan Rio Helmi. Mereka generasi orang-orang yang belajar di luar negeri, punya pendidikan perguruan tinggi walaupun tidak semuanya selesai, dan pendidikannya humaniora, antropologi, sosiologi, atau arkeologi, belajar fotografi di luar negeri dan dari keluarga berada. Mereka masuk ke wilayah-wilayah *fashion*, *fashion industry*, majalah wanita.

Itu punya sejarah sendiri. Lepas dari Kartono Ryadi ataupun Julian Sihombing. Munculnya Darwis Triadi (1954) ini sebetulnya masih masuk dalam – menurut Firman Ichsan – fotografer glamor. Dia menciptakan glamor. Sebetulnya dia dari tradisi studio foto lama. Orang ke studio foto *pingin* kelihatan seseksi, seindah, seglamor Marilyn Monroe. Darwis Triadi masuk di situ. Mungkin (juga) studio foto Jonas di Bandung. Kalau di tahun '70-an yang agak dihormati secara estetik itu justru orang-orang Salon yang secara finansial kuat di tahun '70-an, sedangkan '80-an itu orang komersial seperti Darwin dan Firman Ichsan. Lainnya dianggap kelas kambing.

T: Lalu orang macam Oscar Motuloh (1959)?

Y: Oscar menurut saya adalah seorang fotografer profesional. Ambil contoh karyanya *Suara dari Ankor* di mana dia membuat dokumen tentang Angkor Wat. Dia berhasil membuat karya foto yang menangkap *style* dari foto jurnalistik, artinya komposisi, sudut pandang, momen yang dia ambil itu menjadi destilasi, intisari, penyaring dari apa yang mestinya ideal dari foto jurnalistik. Jadi kalau menurut saya tingkat keahlian dia udah sangat tinggi. Persoalannya apakah dia mencari sesuatu yang baru di situ, saya kurang tahu, artinya saya belum melihat itu.

T: Kalau dibandingkan dengan fotografer seperti Sebastiao Salgado (1945), yang memiliki kepekaan terhadap realitas yang diangkat, bagaimana dengan fotografer Indonesia seperti Oscar Matulloh itu?

Y: Saya pikir susah untuk membandingkan begitu saja. Sekarang begini, paling gampang ambilah Rama Surya (1970). Dulu ia sangat mengidolakan Salgado dan karya-karyanya, sehingga sedikit banyak terpengaruh oleh Salgado. Dia banyak menceritakan masalah-masalah buruh atau pekerja-pekerja keras. Tetapi kepekaan Rama terhadap buruh itu agak berbeda dari Salgado. Salgado melihat itu dari sudut profesional, kemampuan profesionalnya. Kalau Rama Surya lebih melihat semua itu dari asal-usulnya dia sendiri. Dia punya sentimen pada kelas tertentu. Tama sedang meromantiskan asal-usulnya. Empati sosialnya jauh lebih nampak.

Sementara kalau Salgado lebih sebagai profesional, sekalipun dia seorang yang berpendirian Marxis dan berawal dari kelas sosial tertentu. Kalau Rama sejauh yang

saya tahu, berasal dari Padang, kuliah di Bandung, kemudian jadi fotografer merangkak dari bawah. Mulai dari media-media kecil sampai dia bisa berpameran di Swiss. Suatu perjalanan panjang. Tetapi ada satu hal yang tidak dapat dilepaskan, yaitu asal-usulnya. Kalau Salgado, dia sempat kaya-raya sebagai seorang ahli ekonomi. Saya pernah bertemu dengannya di airport setelah ia memotret Kawan Ijen. Dia bilang, "Saya harus ke London karena mesti *motret* iklan Volvo. Dan saya *nggak* mau melewatkan ini, karena saya dibayar USD 5.000 per hari". Bagi saya sebetulnya dia seorang profesional/kapitalis saja. Tetapi dia bisa membuat intisari gambar, menjadikan foto itu semestinya seperti apa.

T: Di generasi baru ini kok tiba-tiba kembali ke hitam putih, terus kemudian muncul kecenderungan untuk lebih menuju pedalaman?

Y: Saya pikir itu normal. Setiap generasi pasti mencoba memperbaiki generasi sebelumnya. Mencari sesuatu yang belum dibikin. Dan kita sebenarnya sudah bosan dengan film warna. Jadi kita justru melihat bahwa kalau pakai film hitam putih lebih menggugah, lebih kena secara emosional. Saya ingat betapa angkatan Zoelverdi itu sangat menentang kami menggunakan film hitam putih. Beberapa foto saya yang hitam putih tidak boleh diterbitkan.

T: Itu terjadi pada semua jenis atau aliran fotografi?

Y: Tidak. Generasi itu sebetulnya lahir bukan karena datangnya orang-orang baru, melainkan karena ada infrastrukturnya. Jadi kalau kita lihat pers, kemungkinan tumbuh generasi baru, karena yang lain sudah jadi senior. Sementara kalau kita lihat di kelompok komersial, seperti Darwis Triadi, sudah berapa puluh tahun mereka mendominasi bidangnya. Firman Ichsan sudah berapa puluh tahun menjadi "jagoan". Kita sedang bicara dalam konteks orang yang dikenal. Memang kalau kita ngomong komersial, sebenarnya banyak sekali fotografer yang bekerja secara komersial, tetapi tidak begitu dikenal. Banyak sekali fotografer *freelance* yang punya studio foto sendiri, punya peralatan sendiri yang tidak besar sekali, toh tetap saja mereka dapat order pemotretan perkawinan, wisuda, dan sebagainya.

T: Bagaimana dengan infrastruktur yang diselenggarakan oleh negara?

Y: Paling pameran-pameran yang sifatnya propaganda. Jadi yang memperlihatkan foto-foto perjuangan sampai foto-foto pariwisata yang sempat digandrungi saat Visit Indonesia Year (1999, ed.) di zaman Joop Ave masih menjadi Dirjen Pariwisata, Buku Archipelago, Eyes of Asia itu memang melibatkan beberapa fotografer baik dari salon, yang komersial, maupun dari pers.

T: Bagaimana peran Lembaga Kantor Berita Nasional (LKBN) Antara, di mana Anda pernah duduk di situ?

Y: LKBN antara baru kembali membuka biro fotonya awal tahun '80-an. Karena koleksinya sempat dihancurkan, dirusak, dibakar setelah G30S/PKI.

T: Kalau kita tengok di bidang seni rupa, kemudian muncul fenomena Kontemporerisme di mana salah satu kecenderungannya adalah hilangnya batas-batas bidang seni. Kadang-kadang fotografi juga masuk ke situ.

Y: Ya, kalau di Barat fotografi sudah mulai masuk ke museum dan bukan hanya sebagai bahan dokumentasi. Dulu fotografi itu dikoleksi oleh museum. Misalnya sejak tahun '30-'50an, yang namanya kurator mencari foto untuk dipamerkan di museum dan galeri, dan dikoleksi. Mereka bisa kita masukkan dalam gerakan Modernisme.

Di Amerika juga begitu, khususnya tahun '70an dengan munculnya *Pop Art*, ketika seniman-seniman *Pop Art* menggunakan fotografi dalam karyanya. Itu juga sangat mendukung masuknya fotografi ke museum. Fotografi mendapat aura sebagai karya seni, walaupun tadinya foto itu dibuat bukan untuk seni. Misalnya karya Cartier-Bresson.

T: Kalau dari segi *content* atau tema fotografi, apa yang paling menarik dari perkembangan fotografi yang *art* di Eropa?

Y: Ini menarik, karena sekarang ada semacam kritik terhadap praktik fotografi di museum. Ada beberapa kritikus yang mengatakan sejak itu fotografi kehilangan kekuatannya. Fotografi yang tadinya selalu dibuat dalam fungsi atau konteks tertentu seperti untuk membuat *fashion*, ilustrasi, atau liputan pers, atau menggelar rubik untuk dijual, atau suatu survei sebuah hutan, tiba-tiba ditaruh di museum dengan penjelasan dari kurator.

Hal-hal seperti ini dikritik, bahwa dia menjadi lepas dari konteks dan asalnya. Dia hanya menjadi gambar, tetapi tidak memiliki fungsi apa pun. Apalagi sekarang ada pemikiran bahwa karya itu juga harus punya fungsi bagi masyarakat dan tidak hanya dipajang di dinding untuk dinikmati orang-orang tertentu saja.

T: Sebagai karya seni asumsinya kan bisa berdiri sendiri. Tetapi hal itu di fotografi justru dikritik?

Y: Dikritik. Apalagi banyak sekali foto yang muncul dan dikoleksi museum itu, banyak juga yang datang dari fotografi pers atau fotografi dokumenter. Misalnya ada foto-foto Sebastião Salgado tentang kepalaran di Ethiopia, tiba-tiba muncul dalam ukuran yang sangat besar di Paris. Kalau saya melihat sih asyik-asyik saja, tetapi yang perlu dikritik bahwa kemudian ini menjadi sesuatu yang absurd! Orang yang melihat karya itu tidak lagi ada hubungannya dengan orang Ethiopia, konteks itu hilang. Terputus.

T: Bagaimana di Asia Tenggara sendiri?

Y: Kalau kita lihat, katakanlah di Indonesia, tempat yang secara spesifik mempromosikan pameran fotografi mungkin baru Galeri Antara. Memang sejak awal memunculkan dilema di antara teman-teman. Teman-teman yang non pers merasa, "Wah ini berarti gua nggak bisa pameran di sini dong", karena melihat bahwa jurnalistik

itu kaitannya dengan pers. Sementara waktu itu, saya bersama Oscar Motulloh melihat kalau kita hanya terpaku pada pers, akan susah, tidak bisa berjalan, karena orang pers terlalu sibuk. Apalagi untuk berkarya yang panjang, dan membuat karya yang konseptual. Mereka lebih cenderung pada *assignment*, mengerjakan pemotretan sebuah peristiwa, tetapi tidak dipersiapkan. Mereka tidak biasa, misalnya membuat satu karya yang dikerjakan selama enam bulan atau satu tahun. Tentang konsumen di Galeri Antara, kami pernah menyurvei di tahun '97. 60% dari pengunjungnya adalah non fotografer atau masyarakat umum, 40% yang fotografer. Masyarakat umum 75-80% SMA dan S-1, kemudian usia 19-30 sekitar 75%.

T: Memang diperlukan ruang seperti Galeri Antara. Saat Anda di situ, isu apa yang paling penting untuk diangkat dalam konteks dunia fotografi "kontemporer"?

Y: Bagaimana menemukan satu kemungkinan baru untuk berekspresi, juga untuk menyaksikan karyanya. Kalau dulu Cuma satu foto ditaruh di halaman media massa atau pada iklan, sekali lihat selesai. Galeri mencoba lebih jauh dari hal seperti itu.

Misalnya Ray Bachtiar (1959), dia bikin suatu pertunjukkan foto di Galeri Antara tahun '95 dengan judul *Padi*. Dia sedang menceritakan tentang padi dan kaitannya dengan urbanisasi dan industrialisasi. Bagaimana dengan adanya urbanisasi dan industrialisasi ini budaya tradisi yang berkaitan dengan padi itu hilang. Jadi misalnya petani harus pergi ke kota bekerja sebagai kuli, tanahnya tidak digarap. Sementara itu kebiasaan-kebiasaan: upacara ruwatan dan sebagainya, lagu-lagu, tarian, cerita-cerita itu hilang semua.

Saat itu dia menyajikan foto dengan memakai slide yang diproduksi ke dinding dan langit-langit galeri yang ditutup kain-kain yang digantung di tiang-tiang galeri. Kemudian ada tarian Sunda, musik tradisional, dan ada naskah Seno Gumira Ajidarma. Ada pula pameran Aendra H. Medita (1969). Dia bikin fotografi, atau bahkan bukan foto lagi, tetapi fotokopi yang ditempel.

Atau contoh lain, salah satu pameran pertama di Galeri Antara berjudul "Gajah dan Orang Utan", hasil kurasi saya. Saya mengajak dua orang fotografer yang punya latar belakang yang berbeda. Satunya Donny Metri dari majalah *TEMPO* yang membuat sebuah fotografi dokumenter tentang Orang Utan di Kalimantan dengan lensa kamera kecil. Satunya lagi Roy Genggam yang lebih dikenal sebagai fotografer interior/komersial. Dan dia memotret gajah yang sesungguhnya. Dia memotret patung dan mainan gajah di studionya. Ia mencoba menceritakan nasib gajah dengan fotofotonya. Itu kita pameran berbarengan; satu dinding Donny Metri, satu dinding Roy Genggam.

Dua fotografer itu baru saling kenal dua minggu sebelum pameran dibuka. Kita pertemukan dan di situ kita mengajak orang untuk berpikir bahwa foto jurnalistik berkaitan dengan aspek bercerita dan bersaksi, dalam hal ini Roy Genggam dan Donny Metri sedang bercerita dan bersaksi dengan cara sendiri.

T: Saat itu muncul juga perdebatan apakah fotografi itu seni atau bukan?

Y: Perdebatan tentang apakah fotografi itu seni atau bukan, sampai sekarang belum selesai dan jadi tidak menarik. Kita andaikan saja fotografi sebagai bahasa dan pada saat ebrbahasa berarti ada satu hal yang hendak dikomunikasikan. Ada sesuatu yang bisa didialogkan. Kemudian ada musik dan segala macam yang merupakan bagian dari bahasa. Semua adalah bahasa.

T: Kalau Anda sendiri menganggap fotografi itu sebagai apa?

Y: Saya melihatnya sebagai bahasa. Bahwa kemudian bisa dikoleksi sebagai art, itu bagus. Saya melihat fotografi itu dari fungsinya. Dia berfungsi dokumentatif, informatif, dan sebagai art juga.

T: Sekarang sudah mulai ada galeri seni rupa yang menampilkan pameran foto. Apakah sudah mulai ada pasarnya? Dan karya-karya Anda siapa yang membeli?

Y: Pasarnya belum jelas. Karya saya sendiri tidak begitu laku. Kata orang, karya saya terlalu membawa aura kesedihan untuk orang kebanyakan. Tema-teman foto saya itu, seperti foto kematian nenek saya, bukan tema yang asyik untuk dipajang di dinding. Penghasilan saya dari foto lebih sering karena saya diundang pameran.

T: Bagaimana Anda memakai eksplorasi dalam fotografi?

Y: Eksplorasi itu muncul dari tantangan subjek, misalnya saya membuat suatu dokumentasi tentang nenek saya sendiri. Pada saat saya membuatnya, ada beberapa penerapan yang bisa saya pakai, seperti pada waktu saya di *TEMPO*.

Misalnya satu hari bersama nenek saya, atau saya bikin foto selama satu minggu, untuk melihat perubahan wajahnya, karena saya tahu dia akan meninggal. Dari mulai agak sehat sampai sekarat. Pada saat saya mengerjakan itu ada masalah-masalah lain yang saya hadapi. Saya masuk ke area yang sangat pribadi. Bagaimana saya bisa memperlihatkan penderitaan seseorang yang sangat dekat dengan saya, yang secara hubungan famili mestinya saya hormati dan tidak saya keluarkan sisi buruknya. Bagaimana saya sampai tega menceritakan pada orang lain, memperlihatkannya pada orang luar. Jadi ada masalah privasi seperti itu.

Ketika saya berhadapan dengan kematian, maka saya akan bicara kematian atau paling tidak sejarah keluarga saya. Dalam hal ini saya juga sedang bercerita tentang diri saya sendiri, dari mana saya berasal. Nah pada saat itu saya berhadapan dengan masalah substansi atau isinya. Pada saat itu masalah substansi memberi tantangan. Ini kemudian juga menjadi masalah estetika bagi saya. Bagaimana saya menyampaikan hari ini? Mampukan saya? Sebab saya ingin sekali bercerita tentang bagaimana dia dulu smepat sakit, tetapi saya tidak bisa. Saya tidak bisa memotret yang telah menjadi masa silam. Saya hanya bisa mengambil foto-foto saat dia memotret terbaring di kamar. Saya sendiri tidak bisa memotret dia selagi masih muda. Itu sudah lewat, berarti pada saat

itu saya berhadapan dengan kekurangan fotografi, yaitu fotografi berbeda dengan bahasa tulisan. Fotografi tidak bisa mengulang masa lalu. Dalam memotret tidak ada istilah “kemarin”, yang ada hanya saat ini yaitu saat saya sedang memotret dan berhadapan dengan subjek.

T: Karya Anda kecenderungannya ke mana? Kira-kira ke mana kalau kita ikut langkahnya?

Y: Mestinya bukan saya yang berbicara. Karya-karya saya cenderung emosional. Emosional dalam arti karya-karya seperti *Paris-Metro* dan *Oma* itu menjadi semacam terapi. Saya dulu memulai fotografi sebagai terapi karena saya sulit tidur. Saya punya problem insomnia. Waktu itu saya kuliah bisnis, yang sebetulnya tidak begitu saya sukai. Walaupun nilai saya bagus dan saya sudah mau lulus, saya resah, karena begitu saya lulus saya harus bekerja di bisnis. Tidak terbayangkan kerja kantoran.

Dokter menganjurkan saya mencari hobi. Kebetulan sudah lama saya ingin *motret*, ingin punya kamera. Usia saya waktu itu belum 21 tahun. Dari hari pertama saya memotret, insomnianya hilang.

Fotofoto saya kemudian memperlihatkan suatu kesunyian dan kesepian. Itu sebetulnya merefleksikan kesunyian dan kesepian saya. Jadi sering kali karya saya sangat berkaitan dengan kejiwaan saya sendiri. Termasuk foto jagal. Saya pernah membuat foto kagal dan subyek itu pun sebetulnya saya pilih karena pada suatu saat saya pernah cukup lama menjadi vegetarian. Ada problem emosional yang membuat saya memutuskan untuk tidak makan daging.

T: Selain Oscar Motuloh, Rama Surya, siapa lagi yang bisa disebut dalam konteks perkembangan terakhir fotografi? Fotografi sebagai media ekspresi, bukan komersial.

Y: Ada yang namanya Davy Linggar. Dia ini drop-out dari ITB dan aktif di Salon Foto. Sepertinya dia cukup berhasil untuk membuka wawasan di Salon Foto dengan fotofotonya. Karena dia banyak menggunakan montase, slide-slide ditumpuk kemudian menjadi gambar lain.

Dia banyak melakukan ekspresi montase seperti itu, sepertinya interestnya murni pada gambar itu sendiri, bagaimana dia bisa menciptakan satu gambar dari beberapa gambar. Setahun ini saya jarang melihat fotofotonya, tetapi beberapa tahun yang lalu dia cukup menggemparkan kalangan Salon. Yang menarik adalah dia bermain di Salon, walaupun sebenarnya saya lihat temperamennya tidak dengan orang-orang Salon. Tetapi toh dia memasukkan fotofotonya di lomba Salon dan beberapa kali menang. Justru itu menarik. Dia sempat belajar di Jerman, kemudian sekarang dia punya studio cetak sendiri.

Ada pula Nico Dharmajungen yang sekian belas tahun sekolah di Jerman, sekolah seni rupa dan fotografi. Dia seorang fotografer komersial yang sukses. Dia banyak

membuat foto produk dan arsitektural, tetapi dia selalu punya waktu dan punya karya yang tidak berkaitan dengan itu. Dia pernah berpameran di Galeri Antara dengan foto-foto besar yang menceritakan tentang benda-benda rongsokan.

Nico memiliki kecenderungan Formalisme Amerika, walaupun dia belajar di Eropa. Dia menggunakan kamera besar, negatif besar yang memang dibuat untuk dicetak besar. Fotonya berkaitan dengan bentuk dan warna. Keindahan bentuk daun atau besi yang bisa mengingatkan kita pada bentuk lain. Tetapi setahu saya dia masih memiliki banyak karya eksperimen yang belum diterbitkan.

T: Kalau penlukisan kritik fotografi?

Y: Tidak ada. Dulu ada satu-dua orang yang sering mengulas fotografi seperti RM. Soelarko, Kartono Ryadi, dan Ed Zoelverdi yang juga beberapa kali menulis di zamannya. Pada zaman saya, mungkin saya juga termasuk paling rajin menulis di *TEMPO*. Tetapi blum ada satu pun yang sifatnya akademis, yang mendalam dengan referensi dan bibliografi yang baik. Barangkali karena bibliografi juga belum ada, belum lengkap. Misalnya tentang sejarah fotografi Hindia Belanda saja, kita baru mulai mengetahyinya. Dokumentasi di Indonesia sangat lemah. Misalnya bahan-bahan arsip itu sangat sedikit untuk bisa didapatkan. Sekarang seandainya saya mau menulis tentang generasi Ed Zoelverdi saja, juga tidak mudah.

T: Kalau kita tarik perspektif yang lebih luas, bagaimana perkembangan secara umum dunia fotografi di dunia ketiga?

Y: Perhatian fotografer dunia ketiga itu terhadap masalah sosial kuat sekali. Sepetri kita lihat di Filipina, Vietnam, India. Belum lama ini saya berpameran di Tokyo dan karya-karya yang berasal dari dunia ketiga cenderung pada masalah sosial. Mungkin negara-negara yang lebih maju seperti Korea, Jepang, lebih tertarik pada masalah *the self*, identitas.

T: Soal Identitas itu, Anda bilang fotografi bagi masyarakat kita masih juga sekedar mengoleksi foto atau album perkawinan, ulang tahun, tamasya, dan dulu juga sering memajang foto-foto pemimpin.

Y: Ya, foto harus ada kaitan dengan dirinya, bahwa yang dipajang di dinidng itu keluarga atau kepala sukunya. Mereka belum bis amemamerkan yang tidak ada hubungannya dengan primordialisme dan primordialitasnya, kecuali gambar itu memberi status, misalnya gambar Mekah. Itu menyatakan bahwa dia pernah dan ingin ke Mekah, maka ada fotonya.

T: Foto pada dasarnya adalah eksistensi diri, tentu dalam bentuknya yang berbeda-beda.

Y: Untuk kasus masyarakat kita, masih merupakan eksistensi yang relatif sederhana. Masyarakat yang belum terlalu jauh beranjak dari dunia sekitarnya.