Nathan Jun

Meneroka Film Anarkis: Perspektif Michel Foucault & Gilles Deleuze

Sebuah esai

Meneroka Film Anarkis:
Perspektif Michel Foucault & Gilles Deleuze
Nathan Jun

Diterjemahkan dari:
Toward an Anarchist Film Theory: Reflections on the Politics of Cinema (Anarchist Developments in Cultural Studies (2010.1): 139-161).
oleh *Hurikan Kahean*

13 x 19 cm, iii + 44 halaman
Terbitan pertama, September 2024

Diterbitkan oleh:
Penerbit Ramu
Jakarta
Surel: penerbitramu@riseup.net
Instagram: @penerbitramu
Situs: penerbitramu.noblogs.org

Bekerja sama dengan **Mania Cinema**

DAFTAR ISI

1 Pengantar | **2** Politik Teori Film: Dari Humanisme hingga Kajian Budaya | **11** Foucault dan Teori Film | **26** Meneroka Film Anarkis | **40** Bibliografi

PENGANTAR

SINEMA, laiknya seni kebanyakan, merupakan jenis artistik sekaligus pranata ekonomi-politik. Di satu sisi, ada *film*, medium yang menyajikan gambar bergerak lewat proyeksi cahaya melalui seluloid ke layar. Film individual atau "film", pada gilirannya, merupakan objek estetika tersendiri yang bentuk dan isinya dibedakan dan dianalisis secara *vis-à-vis*. Di sisi lain, ada *industri film*—uraian jejaring perangkat artistik, teknis, dan perencanaan ekonomi, memproduksi, memasarkan, dan menayangkan film kepada penonton. Sejak awal, baik aspek politik dan sinema merupakan subjek atas berbagai bentuk analisis teoretis yang pada gilirannya menjadi subjek kritik. Dalam buku ini, saya menawarkan peninjauan singkat tentang analisis dan kritik yang disertai berdasarkan gambaran pendekatan alternatif terhadap teori film. Mengacu pada perspektif Foucault dan Deleuze, meneroka melalui teori film "anarkis" ini berupaya menyajikan metodologi kritis yang layak sekaligus menjelaskan potensi pembebasan film.

POLITIK TEORI FILM: DARI HUMANISME HINGGA KAJIAN BUDAYA

SEBELUM kemunculannya sebagai disiplin akademis tersendiri pada 1970-an, secara garis besar kajian film dapat dibagi menjadi dua mata pisau dalam satu belati: humanisme, yang menganalisis sinema dalam konteks propaganda atau oposisinya terhadap, nilai-nilai Abad Pencerahan klasik (misalnya, kebebasan dan kemajuan), dan pelbagai aliran formalisme, yang berfokus pada elemen-elemen formal, teknis, dan struktural atas sinema secara umum serta film individual.[1] Dana Polan menuliskan, kritikus humanis sering kali empot-empotan menyoal skeptisisme dan sangat memuja sinema, bahkan sampai ke tahap *lebay* (Polan, 1985: 159). Bagi segelintir orang, film merepresentasikan "kematian budaya demi keuntungan peradaban massa yang korup dan merugikan" (ibid.).[2] Bagi yang lainnya, film tak terlalu memberangus budaya malahan *mendemokrasikannya* dengan menggoyahkan status seni yang berprivilese dan elit (lihat., Cavell, 1981). Namun, bagaimanapun, "posisi pro dan kontra bersatu dalam landasan bersama berupa prasangka dasarnya:

1 Untuk gambaran umum yang lebih baik mengenai formalisme dalam teori film, lihat (Andrews, 2000: 341-51).

2 Lihat, misalnya, Leavis (1952). Mengenai penolakan Leavis terhadap sinema dan budaya massa secara umum, lihat Mulhern (1979).

mereka memahami seni sebagai pembebasan, akses, dan tawaran utopis" (Polan, 1985: 159).

Seperti halnya para sutradara humanis film profesional, kritikus formalis mengkritisi kedalaman artistik dan mutu sinema berdasarkan genre. (Hal ini khususnya berlaku pada teori *auteur*, yang menyatakan bahwa film merupakan ekspresi atas ide, pikiran, dan emosi unik para sutradaranya; Staples, 1966-67: 1-7.) Tapi, alih-alih seperti humanisme, formalisme mengedepankan analisis sarana atau mekanisme yang digunakan film, berbeda dengan genre artistik lainnya, guna menghasilkan konten. Hal ini memunculkan berbagai teori evaluatif dan interpretatif yang mengutamakan elemen *formal* film (misalnya, sinematografi, penyuntingan, dll.) di atas elemen *naratif* atau *tematik*-nya (lihat., Arnheim, 1997, 1989; Bazin, 1996, 1967; Eiseinstein, 1969; Kracauer, 1997; Mitry, 1997).

Berkebalikan dengan kaum humanis optimis dan kaum formalis apolitis, kritikus Marxis dari Mazhab Frankfurt menganalisis sinema biasanya sebagai lembaga sosial-politik—khususnya, sebagai komponen atas "industri budaya" yang represif dan penuh dusta. Menurut Horkheimer dan Adorno, misalnya, film tak berbeda dengan mobil atau bom; film adalah komoditas yang diproduksi untuk dikonsumsi (Horkheimer & Adorno, 1993: 120-67). "Teknologi industri budaya," tulis mereka, "[tidak] lebih dari sekadar pencapaian

pembakuan dan produksi massal, mengorbankan apa pun yang berhubungan dengan perbedaan antara logika kerja dan logika sistem sosial" (ibid., 121). Sebelum evolusi industri ini, budaya adalah wadahnya perbedaan pendapat, sebagai penyangga antara sengkarutnya materialisme sekaligus fanatisme primitif. Setelah semuanya terkomodifikasi, budaya menjadi budaya *massa* di mana film, televisi, dan surat kabarnya menundukkan semua orang dan segala sesuatu demi kepentingan kapitalisme borjuis. Budaya massa, nantinya, menggantikan sistem kerja itu sendiri sebagai wahana utama alienasi dan totalitarianisme modern.

Dengan mengekspansi analisis Marxis-Leninis terhadap kapitalisme guna mencakup seluruh ruang sosial, Horkheimer dan Adorno sangat melemahkan adanya kemungkinan perlawanan yang signifikan. Menurut pendapat mereka, logika Abad Pencerahan mencapai puncaknya tepat pada saat ketika segala sesuatu—termasuk perlawanan terhadap Abad Pencerahan—menjadi tontonan (*spectacle*) lain dalam parade budaya (ibid., 240-1). Pelbagai bentuk perlawanan yang dianggap tak bisa diadopsi akan disingkirkan, didegradasi ke "pinggiran gila". Sementara itu, industri budaya membentuk aliran kesenangan yang konstan yang tujuannya membiasakan massa akan sentimen perbedaan pendapat atau perlawanan yang masih ada (ibid., 144). Akhirnya, seperti yang dituliskan Todd May,

"intervensi positif [tidak] mungkin; semua perlawanan [dapat] pulih dalam parameter kapitalisme atau marginalisasi [...] tidak ada kapitalisme yang posisinya di luar, atau setidaknya tidak ada sisi luar yang efektif" (1994: 26). Tanpa adanya program perlawanan massa yang terorganisasi, satu-satunya jalan keluar bagi kaum revolusioner adalah seni: menciptakan perlawanan di jalan sunyi dan menyendiri serta ruang-ruang kebebasan individu yang kecil dan sepintas lalu.[3]

Dominasi pendekatan humanis dan formalis akan film tak digulingkan oleh Marxisme Mazhab Frankfurt, melainkan oleh munculnya teori strukturalis Prancis pada tahun 1960-an dan campur tangan yang terus-menerus terhadap ilmu humaniora baik di Amerika Utara maupun di Benua Eropa. Seperti yang dituliskan Dudley Andrew, berbagai mazhab strukturalisme[4] tak pretensius menganalisis film menyoal kriteria estetika formal "tapi lebih [...] kepada 'membacanya' sebagai gejala struktur tak tampak" (Andrew, 2000: 343; lihat., Jay, 1993: 456-91). Pada pertengahan tahun 1970-an, ia melanjutkan, "para mahasiswa yang paling niat menggali di balik hal-hal umum dalam buku teks dan 'berteori' tentang gambaran intrik kesadaran para produser dan ideologi bawah sadar para penonton" (ibid.). Hasilnya, tak mengherankan, yakni tsunami buku dan esai yang sangat berpengaruh yang secara kolektif membentuk

3 Posisi ini menerima salah satu artikulasi terlengkapnya di Marcuse (1964).
4 Misalnya, semiotika Barthes, Marxisme Althusserian, dan psikoanalisis Lacanian.

arah teori film selama dua dekade berikutnya.[5]

Salah seorang strukturalis terpenting, tentu saja, ialah Jacques Derrida. Menurut dia, kita perlu mengingat, sebuah kata (atau, biasanya, sebuah tanda) tak pernah sesuai dengan yang ada saat ini dan sebab itu selalu "bermain" dengan kata-kata atau tanda lain (1978: 289; 1976: 50). Dan karena semua tanda pasti terperangkap dalam keadaan atau proses permainan ini (yang disebut Derrida sebagai *"diferensiasi"*), secara keseluruhan bahasa tak bermakna tetap, statis, dan pasti—dengan kata lain, *transenden*; sebaliknya, *diferensiasi* (*differance*) "memperluas signifikansi permainan dan domain tanpa batas" (ibid, 280). Lebih dari itu, jika yang ada saat ini tak bermakna terpisah dari bahasa, dan jika makna (linguistik) selalu dalam keadaan bermain, maka "yang ada saat ini" itu sendiri akan menjadi tidak pasti—di mana, tentu saja, malah tidak mungkin (Derrida, 1981: 119-20). Tanpa "bentuk absolut matris atas keberadaan," makna menjadi tergeser, terfragmentasi, tak berpijak, dan sulit dipahami. Konsekuensi yang tersohor, tentu saja, adalah bahwa *"Il n'y a pas de hors-texte"* ("Tak ada sesuatu di luar teks") (Derrida, 1976: 158). Segala sesuatu adalah teks yang tunduk pada ambiguitas dan ketidakpastian bahasa; keberadaan *noumenal* apa pun yang mendasari bahasa tak dapat dibaca—sebab itu, kita tak

5 Yang paling penting yakni Baudry (1986: 299-319), Heath (1976: 68-112), Metz (1973: 40-88; 1974), Mulvey (1975: 6-18).

bisa mengetahuinya.

Berbeda dengan para ahli teori Marxis, psikoanalisis, dan feminis, yang umumnya punya kecurigaan yang sama dengan Mazhab Frankfurt terhadap sinema dan industri film, para kritikus Derridean berpendapat bahwa "teks" sinematik tak mengandung makna atau struktur yang bisa "ditafsirkan" atau ditentukan dengan cara lain dengan tegas (lihat. Brunette & Wills, 1989). Alih-alih begitu, mereka justru menganggap konten suatu film selalu dan sudah "mendekonstruksi"—yang artinya, merusak logika internalnya sendiri melalui atraksi perbedaan semiotik. Hal itu mengakibatkan, film "terbebas" oleh ketidakpastiannya sendiri dari hermeneutika kritik film tradisional, yang justru "menekan" objeknya sendiri dengan berupaya memperbaikinya atau menyusunnya (Brunette & Wills, 1989: 34). Penonton, pada akhirnya, bebas menetapkan ragam makna pada film tertentu, yang tak satu pun dapat dianggap sebagai makna yang "benar" atau "autentik".

Hasil akhir ini terbukti sangat berpengaruh pada disiplin ilmu kajian budaya, yang *modus operandinya* adalah "untuk menemukan dan menafsirkan cara-cara subjek disiplin ilmu yang berbeda bisa *bertutur lagi*: bagaimana konsumen merusak dan mengubah produk yang mereka gunakan untuk membangun kehidupan mereka; bagaimana 'pribumi' menulis ulang dan mengacak-acak etnografi (dan *untuk*) yang menjadi subjek

mereka sendiri...” (Bérubé, 1994: 138; lihat juga Gans, 1974, 1985: 17–37; Grossberg, 1992; Levine, 1988; Brantlinger, 1990; Aronowitz, 1993; During, 1993; Fiske, 1992; McRobbie, 1993). Seperti yang diamati Thomas Frank,

> Gerakan khas akademis tahun sembilan puluhan bukanlah estetika yang ditimang-timang secara berlebihan, melainkan perayaan populis atas kuasa dan ‘kewenangan’ penonton dan penggemar, atas kemampuan mereka menghindari cengkeraman para penggubah budaya massa, dan berlandaskan bakat mereka dalam mengubah hampir semua sampah budaya menjadi alat pemberontakan (Frank, 2000: 282).

Sikap seperti itu bukan tidak mungkin, sekali lagi, oleh teori dekonstruksi Derrida: ketiadaan makna yang pasti dan, sebagai perluasan, intensionalitas dalam teks-teks budaya mempersilakan konsumer mengambil alih dan menetapkan makna bagi mereka dan oleh diri mereka sendiri. Akibatnya, teori apa pun yang mengasumsikan bahwa konsumer adalah “orang-orang yang secara mutlak diam, pasif, tertipu secara politik dan budaya” yang ditipu atau dimanipulasi oleh industri budaya dan aparatus kekuasaan represif lainnya ditolak sebagai “elitis” (Grossberg, 1992: 64).

Contoh paling sahih pendekatan kajian budaya terhadap sinema dapat ditemukan dalam esai Anne Friedberg “Sinema dan Kondisi Postmodern,” yang menyatakan

film, yang dipadukan dengan peralatan pusat perbelanjaan, merupakan perluasan postmodern dari *flaneurie* modern (Friedberg, 1997: 59-86). Laiknya Horkheimer dan Adorno, Friedberg tak tertarik soal sinema sebagai bentuk seni melainkan sebagai komoditas atau sebagai peralatan produksi konsumsi/hasrat. Namun, secara bersamaan, Friedberg juga tak menganggap sinema sebagai wahana utama "kebohongan publik" yang dirancang oleh industri budaya guna memanipulasi massa dan membiasakan mereka untuk mendominasi. Kendatiiamenyadarisejauhmana"tatapantermobilisasi" yang transgresif dan membebaskan dari kaum *flaneur* dipotret dan dirender abstrak/virtual oleh perangkat sinematik industri budaya (ibid., 67), namun ia tetap menghargai cara menonton yang "hampir bergerak" ini sejauh cara ini memungkinkan penonton postmodern untuk "mencoba" menggapai identitas (seperti halnya pembeli yang "mencoba" pakaian) tanpa komitmen esensial apa pun (ibid., 69-72).

Pendekatan semacam ini dalam menganalisis film, meskipun secara lahiriah dalam implikasi politiknya disebut "radikal", tapi kenyataannya sama sekali tak demikian. Seperti yang akan saya kemukakan di bagian berikutnya, kajian budaya—termasuk teori kritis—bertumpu pada praanggapan tertentu yang telah ditentang keras oleh berbagai ahli teori. Michel Foucault, khususnya, sudah menunjukkan sejauh mana kita

mampu bergerak melampaui ketidakpastian linguistik dengan memaparkan analisis arkeologis dan genealogis tentang *formasi* struktur penghasil makna. Struktur seperti itu, menurutnya, tak serta-merta muncul dalam ruang hampa melainkan diproduksi berdasarkan hubungan kekuasaan yang terletak pada sejarah. Lebih jauh, kekuasaan menghasilkan subjek yang secara bergantian memengaruhi dan dipengaruhi oleh struktur ini, sebuah gagasan yang melemahkan konsep "agensi" produsen/konsumen yang menjadi dasar sebagian besar teori kritis dan kajian budaya. Meskipun kelindan kekuasaan *berpotensi* membebaskan alih-alih menindas, tapi konsekuensi semacam itu tak disebabkan oleh agensi konsumen melainkan oleh hubungan kekuasaan *lain* yang, merujuk Gilles Deleuze, menghindari dan "mendeteritorialisasi" potret mekanisme yang menindas. Seperti yang akan saya kemukakan, perangkat sinema kontemporer tak diragukan lagi merupakan bentuk yang terakhir, tapi ini bukan berarti bahwa sinema itu sendiri tak mampu melarikan diri melalui pias pelarian yang membebaskan.

MERUNUT generalisasi Foucault bukanlah hal yang mudah atau sangat berharga untuk dilakukan. Namun kalaulah ada satu pepatah ringkas yang mencerap semangat proyeknya, ialah *"Ipsa scientia potestas est"*-nya Bacon—pengetahuan itu sendiri adalah kekuasaan. Perspektif Foucault tentu saja sangat berbeda dari—memang, dalam oposisi radikal dengan—saintisme proto-Abad Pencerahan Bacon, yang baginya pengetahuan selalu merupakan *kekuasaan untuk bertindak*. Seperti yang akan kita cermati, pengetahuan bagi Foucault di satu sisi lebih kepada *kekuasaan untuk mengatakan*, dan di sisi lain *kekuasaan untuk dikatakan*. Perbedaan ini mendasari karakter metafilosofis dari analisis Foucault, yang menolak gagasan tentang "Pengetahuan" transenden dan malah berfokus pada hubungan kekuasaan yang kompleks yang memungkinkan, memunculkan, dan membentuk gagasan tentang pengetahuan.

Bagi Foucault, semua pernyataan termasuk dalam *diskursus* tertentu, yang merupakan himpunan semua pernyataan yang mungkin bisa diartikulasikan soal topik tertentu dalam periode sejarah tertentu pula (Foucault, 1994: 79, 158). Diskursus mendefinisikan batas-batas

di sekitar apa yang bisa dan tidak bisa *dikatakan*, dan sejauh ini membentuk atau meng-konstruksi apa yang mampu *diketahui*, yakni objek pengetahuan itu sendiri. Karya-karya awal Foucault umumnya berfokus pada kondisi kemungkinan ("historical a *prioris*") yang harus ada agar pernyataan tertentu (sekali lagi, apa yang dapat dikatakan) memang betul muncul dalam diskursus tertentu (ibid., 86-92).[6] Karya-karyanya juga berhubungan dengan demarkasi dan analisis *formasi diskursif*—keretakan dan diskontinuitas historis di mana bentuk-bentuk diskursus baru muncul dan menggantikan bentuk-bentuk diskursus lama (Foucault, 1972: khususnya Bagian II, bab 2). Foucault menyebut tipe analisis ini sebagai "arkeologi" (Foucault, 1994: xxii).

Poin metode arkeologi adalah "untuk memahami pernyataan dalam kesempitan dan keunikan peristiwanya; untuk menentukan kondisi keberadaan, untuk menetapkan batasannya seakurat mungkin, untuk menetapkan korelasinya dengan pernyataan lain yang berhubungan dengannya, dan untuk menunjukkan bentuk artikulasi lain apa yang dikecualikannya" (Foucault, 2003: 401). Menurut Foucault, pengetahuan bukanlah suatu *hal* (misalnya, suatu kondisi mental tertentu) melainkan *hubungan* antara pernyataan dalam suatu

6 Misalnya, pernyataan tentang pesawat terbang tak dapat dibincangkan di Abad Pertengahan karena kondisi historis apriori yang diperlukan untuk produksi, transmisi, dan pemahaman pernyataan tersebut dalam diskursus (yakni, keberadaan pesawat terbang yang nyata) belum terpenuhi.

diskursus tertentu—khususnya, hubungan antara apa yang bisa diucapkan atau dipikirkan dengan apa yang tak bisa diucapkan atau dipikirkan.

Karya-karya mentereng atau opus Foucault pada periode awal melibatkan penerapan metode arkeologi pada diskursus tertentu. Dalam *Madness and Civilization*, misalnya, ia menganalisis diskursus kegilaan *vis-à-vis* pelbagai sejarah institusi: panti asuhan, rumah sakit, rumah sakit jiwa, dll. (1965). Kemunculan formasi diskursif baru (misalnya, diskursus kegilaan atau ketidakwarasan) memunculkan bentuk institusi baru (misalnya, rumah sakit jiwa), bentuk pengetahuan baru (misalnya, psikiatri), serta objek pengetahuan baru (misalnya, orang gila). Dengan merefleksikan kondisi-kondisi kemungkinan yang diperlukan agar bentuk-bentuk institusi tertentu itu muncul, Foucault mengungkap bentuk baru pengetahuan diskursif yang telah dikonstruksi dalam sejarah.

Karya-karya awalnya berusaha memaparkan formasi-formasi diskursif tertentu (lewat "arkeologi") tapi tidak untuk menjelaskan bagaimana dan mengapa mereka muncul. Dimulai dengan *Discipline and Punish*, Foucault mengalihkan perhatiannya mengenai analisis tentang bagaimana hubungan kekuasaan menghasilkan pengetahuan dalam formasi-formasi diskursif tertentu (sebuah metode yang ia sebut "genealogi") (Foucault, 1995). Dalam hal ini, ia melesat melampaui formasi-

formasi diskursif ke sebuah pertimbangan bentuk-bentuk pengetahuan lain yang dibentuk dan dibentuk oleh kekuasaan—yakni, formasi-formasi non-diskursif dan pembentukan subjek-subjek. Formasi-formasi non-diskursif merupakan praktik-praktik yang memanifestasikan kekuasaan dalam bentuk-bentuk tertentu (misalnya, penjara, rumah sakit jiwa, rumah sakit, dll). Subjek-subjek (misalnya, tahanan, orang gila, pasien, dll) pada akhirnya, diciptakan melalui proses penindaklanjutan praktik-praktik non-diskursif.

Foucault mengklaim, kekuasaan tidak dan tidak bisa dipusatkan dalam bentuk satu perangkat koersif tunggal seperti "kapitalisme". Kekuasaan tak hanya ada di tingkat makro seperti masyarakat (misalnya, dalam ideologi, pemerintahan, dll.) tapi juga di tingkat mikro seperti subjek (seperti dalam kekuasaan disipliner) (ibid., 135-69). Pengawasan tak tampak akan *Panopticon* menyingkapkan suatu bentuk kekuasaan yang dinamis, ada di mana-mana, dan merebak (ibid., 195-228). Hubungan kekuasaan hanya bekerja pada orang-orang yang diterapkan dan menerapkan kekuasaan. Kekuasaan bisa saja diberikan pada tubuh individu (kekuasaan anatomi) atau seluruh populasi (kekuasaan biologis) Foucault, 1990: 140). Kekuasaan bukanlah pemerkosaan absolut, melainkan hubungan yang ada *di antara* pelbagai pemaksaan—serangkaian tindakan atau pemaksaan yang dikerahkan pada tindakan atau pemaksaan lainnya,

atau pada subjek (2003: 137). Ia kapasitas untuk bertindak *dan* untuk ditindaklanjuti, jadi bukan hanya represifitas melainkan juga produktivitas.

Saat Foucault mengatakan kekuasaan "membuka kemungkinan," secara khusus dirinya merujuk pada kapasitas kekuasaan dalam menghasilkan formasi diskursif dan non-diskursif baru maka sebab itu menghasilkan bentuk-bentuk pengetahuan baru. Tapi, mengingat kekuasaan adalah suatu bentuk afektivitas timbal balik, ia tak hanya menghasilkan pengetahuan namun nantinya juga *diproduksi* oleh pengetahuan itu sendiri. Sejauh apa pernyataan bisa jadi dibatasi oleh formasi diskursif tertentu yang dibentuk oleh hubungan kekuasaan, tapi tidak dengan manifestasi hubungan kekuasaan yang tampak (misalnya, pada tingkat praktik dan bentuk-bentuk praktik tersebut dalam institusi) pada gilirannya dibentuk oleh apa yang bisa diutarakan.

Bagaimana pembentukan timbal balik ini terjadi? Pertama-tama, kita harus menyadari bahwa kekuasaan memungkinkan tindakan dan pada gilirannya dimungkinkan oleh tindakan tersebut. Hal ini karena semua tindakan, setelah diaktualisasikan oleh kekuasaan, berkelindan dengan tindakan lain (dengan demikian ada kemungkinan bentuk kekuasaan lainnya). Namun, berkata, berbicara, mengucapkan, menulis, atau mengomunikasikan dengan cara apa pun berarti melakukan jenis tindakan tertentu—yang disebut, tindakan yang

menghasilkan pernyataan dalam diskursus tertentu. Pada dasarnya pengetahuan adalah *kekuasaan* untuk menghasilkan pernyataan yang nantinya bisa berhubungan dengan pernyataan lain dalam diskursus tertentu. Kebenaran bagi Foucault hanyalah mekanisme di mana kekuasaan ini bekerja:

> 'Kebenaran' dipahami sebagai sebuah prosedur yang berurusan dengan produksi, regulasi, distribusi, sirkulasi, dan pengoperasian pernyataan [...] Setiap masyarakat punya rezim kebenarannya sendiri, punya 'politik umum' kebenarannya sendiri: yaitu, menerima dan membuat fungsi jenis diskursus sebagai kebenaran; mekanisme dan otoritas yang memungkinkan seseorang untuk membedakan pernyataan yang benar dan yang salah, sarana yang digunakan untuk menyetujui masing-masing pernyataan; teknik dan prosedur yang diberikan nilai dalam perolehan kebenaran; status mereka yang ditugaskan untuk mengatakan apa yang dianggap benar (Foucault, 2003: 316-17).

Dalam *Discipline and Punish*, laiknya dalam karya arkeologi sebelumnya, Foucault menganalisis formasi diskursif yang mengitari lembaga disiplin dan hukuman. Perubahan terjadi saat ia memperluas analisis ini ke formasi non-diskursif (praktik) dan, yang terpenting, ke arah hubungan kekuasaan yang memunculkan formasi diskursif dan non-diskursif. Sebagai contoh, Foucault membahas formasi hukuman non-diskursif yang diaktualisasikan dalam lembaga penjara.

Relasi kekuasaan, kemudian, menghasilkan formasi non-diskursif pada tingkat praktik (misalnya, hukuman) yang pada nantinya menjadi terlihat dalam institusi (misalnya, penjara). Lebih jauh, praktik-praktik ini menghasilkan bentuk-bentuk pengetahuan baru (misalnya, kriminologi) yang pada gilirannya menghasilkan objek-objek pengetahuan baru pada tingkat subjek (misalnya, tipe kriminal). Ini menyingkapkan wawasan Foucault yang penting lainnya: bahwa subjek diproduksi dan dibentuk oleh hubungan kekuasaan *vis-à-vis* menjadi objek diskursus (misalnya, studi, penyelidikan, analisis, klasifikasi, dll.) dan praktik (misalnya, pekerjaan, pendidikan, disiplin, konsumsi, dll.). Untuk memparafrasekan WV Quine (dan memutarbalikkannya), jadinya berarti menjadi objek dari sebuah praksis dan subjek dari sebuah teori. Subjektivitas saya habis oleh kekuasaan yang diberikan kepada saya oleh orang lain dan dunia dan kekuasaan yang nantinya saya berikan.

Konsekuensi radikal dari pandangan ini bahwa subjek, secara tegas, secara ontologis tak bersifat dasar seperti halnya menurut, sebutlah, Sartre. Ini tidak berarti bahwa subjektivitas individu tak ada bagi Foucault—mereka ada. Maksud Foucault adalah sifat atau esensi manusia yang sudah ada sebelumnya yang menyediakan fondasi ontologis subjektivitas. Dasarya adalah tubuh itu sendiri; dan tubuh terus-menerus diciptakan dan lagi-lagi diciptakan sebagai subjek baik dengan

memengaruhi tubuh lain maupun dengan dipengaruhi olehnya. Sebagai contoh, kekuasaan kapitalis terlihat praktiknya di tingkat institusi (misalnya, pusat perbelanjaan) dan dilakukan oleh tubuh. Hubungan antara tubuh dan kekuasaan ini memunculkan bentuk-bentuk subjektivitas tertentu—yaitu, konsumen (yang tubuhnya dipengaruhi oleh kekuasaan) dan, misalnya, industri budaya (yang memengaruhi tubuh orang lain melalui kekuasaan).

Dari perspektif Foucauldian, sinema merupakan formasi diskursif dan non-diskursif: suatu mode pengetahuan yang termanifestasi secara konkret pada tingkat film-film individual *dan* suatu mode kekuasaan yang termanifestasi secara konkret pada tingkat industri film. Hubungan timbal balik antara film dan industri film, pada gilirannya, menghasilkan suatu bentuk subjektivitas tertentu—yaitu subjektivitas penonton. Bertentangan dengan teori kritis dan kajian budaya, Foucault akan mengklaim bahwa hubungan antara film dan penonton tak sepenuhnya pasif maupun aktif. Seorang penonton bisa memberikan makna pada suatu film tertentu, tapi sebagai penonton, nantinya dia diproduksi oleh cara dia menonton film tersebut. Lebih jauh, rentang makna yang dapat dihubungkan dengan suatu film dan bentuk-bentuk tontonan yang sesuai yang dihasilkannya dibatasi oleh kondisi-kondisi kemungkinan—yaitu, kompleksitas kelindan yang dibentuk oleh

diskursif dan non-diskursif yang menghasilkan film dan penonton.

Semua ini bisa diartikulasikan dengan cara bahwa: (a) sinema *itu sendiri* tak bisa direduksi baik ke komponen formal (yakni, diskursif) maupun ekonomi-politik (yakni, non-diskursif); sebaliknya, kedua komponen tersebut, secara timbal balik saling memproduksi dan membentuk satu sama lain; (b) makna sinema tak bisa direduksi baik ke produksi maupun konsumsi objek-objek sinematik; sebaliknya, makna menciptakan dan diciptakan oleh subjek-penonton; (c) bentuk-bentuk khusus yang dijangkau film, makna-makna khusus yang diberikan terhadapnya, dan cara-cara menonton tertentu yang memberikan makna-makna tersebut tak bisa direduksi satu sama lain; semuanya diproduksi oleh barisan hubungan kekuasaan yang kompleks. Untuk ini kita harus menambahkan (d) bahwa relasi kekuasaan yang memunculkan sinema *sebaga*i sinema tidaklah represif maupun liberatif *dalam dan dari dirinya sendiri*. Sejauh mana sinema bisa dianggap sebagai salah satu atau yang lain sepenuhnya bergantung pada hubungan-hubungan politik dan ekonomi-sosial yang memengaruhi dan dipengaruhi olehnya.

Sebagaimana yang tersaji dalam sejarah sinema, tak ada cara memisahkan film dari kapitalisme. Di satu sisi, kapitalisme Barat memunculkan teknologi industri, ekonomi pasar, sistem kelas tripartit, dsb., yang semuanya

merupakan kondisi yang mempersilakan kemunculan sinema. Di sisi lain, menjamurnya sinema sebagai media komunikasi modern berkontribusi pada transformasi kapitalisme (yakni, dari kapitalisme industri menjadi kapitalisme konsumen multinasional). Karenanya, salah jika mengklaim bahwa sinema dimulai sebagai bentuk seni "murni" atau teknologi komunikasi "netral" yang kemudian diambil alih oleh industri budaya borjuis untuk tujuannya sendiri. Sebaliknya, kemunculan industri budaya terjadi bersamaan dengan kemunculan sinema dan bentuk seni/media modern lainnya.

Dalam banyak pujian misalnya, sinema adalah medium yang lebih rumit ketimbang sastra, karena sinema bergantung pada mekanisme komunikatif yang jauh lebih luas (misalnya, gambar, musik, dll.). Sejauh ini, sulit bahkan cenderung mustahil (*merujuk* teori dekonstruksionis) untuk menganggap sinema sebagai contoh khusus atas tekstualitas tertulis, yang pada gilirannya mengharuskan penggunaan strategi yang sama sekali berbeda (meskipun tak sepenuhnya tak berhubungan) dalam menafsirkan dan menganalisis film. Bagi Derrida, sekali lagi, tekstualitas tertulis secara bersamaan dinamis dan statis. Di satu sisi, ia dibentuk oleh bahasa, yang bagi Derrida tetap dalam keadaan ketidakpastian dan permainan yang konstan. Sejauh ini teks tertulis bersifat dinamis; mereka "bergerak." Di sisi lain, mereka statis. Sebuah karya sastra, misalnya, dibatasi

oleh batas-batas *keangkuhan*-nya , "kebendaan" fisiknya. Baik medium itu sendiri, maupun kata-kata yang tercetak itu, tak mampu bergerak secara aktual dalam hal apa pun kecuali dalam pengertian yang sepele atau metaforis. Dimensi statis ini menempatkan pembaca dalam hubungan temporal dan epistemologis yang unik dengan teks tertulis yang belum tentu berlaku pada media lain seperti film.

Pada saat yang sama, film bisa diinterpretasi. Artinya, penonton bisa dan memang mengaitkan *makna* pada film yang tentu saja mengandung konten konseptual—sebabnya, linguistik. Makna ini, pada nantinya, tunduk pada ketakstabilan dan ketakpastian yang sama yang secara bergantian mengganggu dan membebaskan bahasa secara umum. Jika bahasa benar-benar cakrawala pemikiran, tak ada cara untuk memisahkan komponen visual dan aural film dari komponen tekstualnya yang lebih lugas (misalnya, dialog lisan). Seluruh komponen itu, baik dianggap secara individu atau bersamaan, selalu dan sudah dikondisikan oleh operasi bahasa.

Sekali lagi, ini bukan berarti sesederhana mengatakan sinema bisa menjadi tekstualitas tertulis. Bagaimanapun, karakteristik pada bagian tertentu film itu dinamisme literal yang melampaui konten linguistik latennya. Di antaranya, film mengandung gambar dan suara yang bergerak dalam ruang dan waktu, dan ini, nantinya, menghasilkan gerakan dan perubahan

dalam persepsi penonton. Film juga mengandung komponen statis yang mencerminkan karya sastra sejauh diproduksi melalui proses fisik dan ditampilkan melalui media fisik. Namun, untuk menerangkan hal yang jelas, seseorang tak bisa menonton film hanya dengan *melihat* kaset VHS, DVD, gulungan film, atau benda semacam lainnya di dunia. Hal yang sama tidak berlaku untuk karya sastra, yang menyajikan korespondensi satu-satu antara teks dan media. Untuk membaca, seseorang harus memiliki penglihatan yang andal dan kemampuan kognitif yang andal (yaitu, berbagai kemampuan yang berhubungan dengan literasi). Tak penting perantara lainnya. Sebaliknya, sebuah film harus diproyeksikan, tak hanya dalam arti harfiah ditayangkan melalui teknologi yang mumpuni, tapi juga dalam arti dipaksakan ke dunia persepsi indra orang-orang. Dengan kata lain, *konten* suatu film, berjarak dengan mediumnya, tak bisa dialami *seketika* seperti konten teks tertulis. Oleh karena itu, proyeksi adalah pihak ketiga (*tertium quid*) yang terletak di antara media dan konten. Dan justru proyeksilah yang membuat sebuah film dapat *dilihat* dan *didengar*, berbeda dengan sekadar bisa *dibaca*.

Ini semua mungkin tampak jelas, tapi tak boleh mengabaikan maknanya. Guna menginterpretasikan sebuah film, seseorang tak bisa memisahkan fokus pada gambar dan suara tertentu—yaitu, sebagai entitas statis—atau bahkan pada hubungan konseptual yang

ada di antara entitas tersebut. Contohnya, seseorang tak bisa memaknai film dengan mengamati *still-frame* dari satu adegan dan *mencocoklogi* hubungannya dengan *still-frame* lainnya. (Hal yang sama tak berlaku ketika membaca, di mana kata atau frasa tertentu *hanya* bisa dipahami dengan menghubungkan pada kata atau frasa lainnya.) Sebaliknya, menonton film memerlukan analisis *gerakan* visual, aural, dll. yang memengaruhi indra dalam ruang dan waktu secara berbeda. Relasi gerakan-gerakan itu, lebih dari susunan gambar dan suara yang terpisah, ia merangkum makna sebuah film.

Kehadiran visual gambar-gambar saja tak memengaruhi penonton, melainkan juga hubungan dinamis gambar-gambar ini dalam ruang dan waktu—yakni, *gerakannya* dalam sebuah adegan, yang dipadukan dengan berbagai faktor mendasar lainnya (misalnya, suara, sinematografi, dll.) yang merepresentasikan gerakan *dengan cara tertentu*. Lebih dari itu, gerakan ini juga mempersulit interpretasi; konten gambar dan suara, keduanya, tak semata-mata bisa dipahami secara fisik (dan bukan hanya secara konseptual) dinamis, cair, dan tak stabil. Sebab alasan inilah, film menggerogoti apa yang disebut Derrida sebagai "metafisika kehadiran" dengan cara yang jauh lebih langsung dan meresahkan ketimbang teks tertulis karena film secara *harfiah* memberlakukan, merepresentasikan, atau melakukan dekonstruksi film itu sendiri. Ketika teks tertulis meli-

batkan hubungan antar konsep, film justru melibatkan *hubungan antar hubungan*. (Ini juga yang dimaksud Friedberg ketika ia menyebut film sebagai "seolah-olah bergerak"). Singkatnya, kita bisa mengatakan bahwa makna sebuah film dua kali dihapus dari kondisi kemungkinan interpretasi, dan ini salah satunya yang membuat film menjadi medium yang rumit.

Kendatipun begitu, sebagaimana penegasan dalam pembahasan kita mengenai Foucault, fitur-fitur struktural dan fenomenologis sinema tak dapat dipisahkan dari hubungan-hubungan kekuasaan tertentu yang menghasilkan bentuk sinematik—dan sebaliknya. Lebih jauh, bahkan jika hubungan-hubungan kekuasaan yang dimaksud dapat diidentifikasi sebagai yang "menindas", penilaian ini tak penting dalam konteks bentuk sinematik itu sendiri. (Secara lebih umum, Marx mengemukakan hal serupa tentang teknologi; hanya ketika cara produksi yang menindas seperti kapitalisme menciptakan teknologi industri tak berarti bahwa yang terakhir itu dengan sendirinya merupakan wahana penindasan.) Hal terbaik yang bisa kita katakan, sepertinya, adalah bahwa bentuk sinematik sangat cocok *sebagai medium* untuk diambil alih dan digunakan untuk tujuan-tujuan yang menindas—dan ini karena alasan-alasan yang telah dituliskan dalam teori kritis dan kajian budaya (misalnya, "mobilitas virtualnya," daya tarik massanya, dll.). Pertanyaannya yang timbul:

bagaimana, jika memang ada, sinema diambil alih dan digunakan di dunia kontemporer, dan secara umum disebut apakah sinema itu?

DALAM artikelnya "Apa itu Kajian Budaya Anarkis?" Jesse Cohn berargumen bahwa kajian budaya anarkis (ACS) bisa dibedakan berdasarkan teori kritis dan teori agensi-konsumen di sepanjang pelbagai lintasan (Cohn, 2009: 403-24). Di antara hal-hal lain, tulisnya, ACS mencoba "menghindari mereduksi politik budaya populer menjadi dikotomi yang sederhana antara 'reifikasi' versus 'perlawanan'" (ibid., 412). Di satu sisi, kaum anarkis selalu menolak pretensi "budaya luhur" bahkan sebelum hal ini diungkapkan dan didemistifikasi oleh orang-orang seperti Bourdieu dalam teorinya tentang "modal budaya." Di sisi lain, kita selalu mencari keharusan dan menemukan "ruang kebebasan—bahkan sesaat, bahkan sempit dan terkompromikan—dalam kapitalisme dan Negara" (ibid., 413). Bersamaan dengan itu, kaum anarkis tak pernah puas menemukan "refleksi angan-angan kita dalam cermin budaya komersial," bahkan semata *menegaskan kemungkinan* untuk menemukannya (ibid.). Demokrasi, pembebasan, revolusi, dll. tak hadir dalam suatu budaya; posisi mereka di antara banyak potensi yang harus diaktualisasikan melalui intervensi yang aktif.

Kalaulah pandangan Cohn tentang ACS benar, dan saya pikir memang benar, kita patut mengakui resonansinya yang signifikan dengan *pihak ketiga*-nya Foucauldian yang diuraikan di atas. Ketika Cohn mengklaim, kaum anarkis ialah "realis kritis dan monistis, dalam arti bahwa kita mengakui kondisi kita sebagai makhluk yang mengandung realitas tunggal yang tercerai-berai" (Cohn, 2009: 413), ia mengakui bahwa kekuasaan memang memengaruhi keberadaan internal (subjektif) maupun keberadaan eksternal (intersubjektif). Pada saat yang sama, dengan menyatakan "realitas ini berada dalam proses perubahan yang berkelanjutan, dan pada setiap momen tertentu, ia mencakup ketakterhinggaan—dibatasi oleh, posisinya justru, 'berlabuh' pada aktualitas konkret masa kini—dari realitas yang potensial atau memang muncul" (ibid.), Cohn menyangkal, kekuasaan (dengan demikian, realitas) adalah aktualitas tunggal yang transenden, atau sesederhana "diberikan kepada," apa pun yang dipengaruhinya atau ditindaklanjutinya. Sebaliknya, kekuasaan bersifat jamak dan potensial, melekat pada apa pun yang dipengaruhinya karena tepatnya nanti mempengaruhinya. Sebagaimana sudut pandang ACS dan Foucault, maka, budaya bersifat timbal balik dan simbiosis—budaya menghasilkan dan diproduksi oleh hubungan kekuasaan. Lalu, apa implikasi yang mungkin saja terjadi pada teori film kontemporer?

Saat ini industri film secara global—belum lagi kebanyakan media—dikendalikan oleh enam konglomerat perusahaan multinasional: The News Corporation, The Walt Disney Company, Viacom, Time Warner, Sony Corporation of America, dan NBC Universal. Pada 2005, sekitar 85 persen pendapatan box office di Amerika Serikat dihasilkan oleh perusahaan-perusahaan ini, berbanding hanya 15 persen oleh studio yang disebut "independen" yang filmnya diproduksi tanpa pembiayaan dan distribusi dari studio film besar. Tak pelak lagi, hubungan erat antara sinema dan kapitalisme tampak begitu gamblang.

Seperti yang dikemukakan Horkheimer dan Adorno lebih dari lima puluh tahun yang lalu, karakteristik yang kentara dari sinema "arus utama" semacam Hollywood adalah peran gandanya sebagai komoditas dan mekanisme ideologis. Di satu sisi, film tak cukup memuaskan konsumen saja tapi juga *memproduksi* ragam kemauan konsumen. Di sisi lain, mekanisme pemuasan keinginan ini mempertahankan dan memperkuat hegemoni kapitalis dengan memanipulasi dan mengalihkan perhatian massa. Dalam memenuhi kapasitas ini, film "arus utama" harus mematuhi konvensi tertentu pada tataran bentuk dan konten. Menyoal yang pertama, misalnya, film harus memperlihatkan struktur plot yang sederhana, narasi linier yang lugas, dan dialog yang mudah dipahami. Mengenai yang terakhir, film harus menghindari

komplikasi mendalam perihal isu-isu sosial, moral, dan filosofis yang rumit dan tak boleh gampang merangsang semua orang (yang terutama adalah gagasan bahwa kapitalisme konsumen adalah sistem sosial-ekonomi yang sangat diperlukan, jika tidak sepenuhnya adil). Berjarak dengan kesan kesewenang-wenangan, konvensi ini sengaja dipilih dan diperkuat oleh industri budaya untuk menjangkau khalayak yang paling luas dan beragam serta untuk memaksimalkan efektivitas film sebagai propaganda.

"Avant-garde" atau "sinema *underground*", sebaliknya, dicirikan dengan upayanya yang sadar diri untuk merongrong struktur dan konvensi pola industri budaya yang *memaksakannya* pada sinema—misalnya, dengan menyajikan gambar-gambar yang mengejutkan, menggunakan struktur naratif yang tak biasa, atau menyajikan sudut pandang politik, agama, dan filosofis yang tak lazim. Konon tujuannya untuk "membebaskan" sinema dari peran gandanya sebagai komoditas dan mesin ideologis (baik secara langsung, dengan menggunakan film sebagai bentuk kritik politik radikal, atau secara tak langsung, dengan mencoba menghidupkan kembali film sebagai bentuk seni yang serius).

Terlepas dari kebermanfaatannya, analisis ini secara drastis menyederhanakan kompleksitas sinema modern. Pertama-tama, dikotomi antara "arus utama" dan "avant-garde" itu samar, terutama dalam sinema

non-Amerika. Banyak "film seni" Eropa yang paradigmatik menikmati popularitas yang cukup besar dengan pendapatan box office yang melimpah ruah di pasar mereka sendiri, yang menunjukkan antara lain bahwa "arus utama" dan "avant-garde" adalah kategori yang relatif secara budaya. Begitu pula, pertanyaan tentang apa yang dianggap sebagai "arus utama" versus "avant-garde" berhubungan erat dengan pertanyaan menyoal "nilai" atau "kelebihan" estetika film. Bagi banyak orang, film "avant-garde" dianggap luar biasa karena keunggulan artistiknya, sedangkan film "arus utama" tak lebih dari sekadar film sampah yang diproduksi secara massal. Namun, siapa yang menentukan standar keunggulan sinematik, dan bagaimana caranya? Sebagaimana yang dituliskan Dudley Andrews,

> [...] [K]ultur bukanlah hal yang berdiri sendiri, melainkan kompetisi antarkelompok. Dan, kelompok-kelompok kekuasaan yang biasanya kita sebut sebagai institusi itulah yang mengorganisasi kompetisi. Di bidang kita sendiri, institusi-institusi tertentu berdiri megah dalam bangunan-bangunan marmer. NEH adalah salah satunya; tetapi dengan cara yang berbeda, begitu pula Hollywood, atau setidaknya Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Mereka, kritikus film baku atau standar ialah subkelompok dari institusi komunikasi, dan profesor film membentuk kelompok paralel, terutama saat mereka berkumpul dalam konferensi dan per-sirkel-an (Andrews, 1985: 55).

Poinnya Andrews di sini menggemakan poin yang saya sampaikan sebelumnya—yaitu, bahwa kritik film itu sendiri merupakan produk dari hubungan kekuasaan yang rumit. Dikotomi teoritis seperti "arus utama versus avant-garde" atau "seni versus budaya pop" merupakan manifestasi dari konflik sosial-politik yang lebih jauh yang nantinya menjadi subjek analisis.

Kendati pun ada atau pernah ada yang namanya sinema "avant-garde", sinema itu tak lagi berfungsi seperti yang dibayangkan Horkheimer dan Adorno, itu juga kalau memang pernah berfungsi. Seperti yang mereka sendiri akui, salah satu ciri paling luar biasa dari gunung es kapitalisme adalah kemampuannya untuk mengambil alih dan mengkomodifikasi perbedaan pendapat. Friedberg, misalnya, benar ketika menunjukkan bahwa *flaneurie* dimulai sebagai institusi transgresif yang kemudian dikuasai oleh industri budaya; tapi hal yang sama juga berlaku bahkan untuk film "avant-garde"—sebuah ide yang sering kali gagal diakui oleh para pendukungnya. Melalui penggunaan pemasaran khusus dan mekanisme semacam itu, industri budaya *post-modern* tak hanya mengatasi "ancaman" avant-garde namun juga mengubah ancaman itu menjadi satu komoditas lagi yang bisa dibeli dan dijual. Konglomerat media menghasilkan keuntungan berlipat-lipat dengan mendirikan perusahaan produksi "independen" palsu (misalnya, Sony Pictures Classics, Fox Searchlight

Pictures, dll) dan memasarkan ulang "film seni" (*a la* Criterion Collection) alih-alih mereka benar-benar mengabaikan sinema independen, *underground*, avant-garde, dll.

Semua ini adalah cara memperluas poin sebelumnya—yaitu, bahwa sulit, jika memang enggak mustahil, untuk menentukan sejauh mana film atau genre sinematik tertentu berfungsi sebagai instrumen represi sosial-politik—terutama dalam hal dikotomi sederhana seperti "arus utama" versus "avant-garde." Mengingat pembahasan kita sebelumnya tentang Foucault ditambah lagi Derrida, harusnya, *sih*, ini tak mengejutkan. Tapi pada kesempatan yang sama, kita juga punya banyak alasan untuk percaya bahwa *industri* film kontemporer tak pelak lagi merupakan salah satu mekanisme utama hegemoni budaya kapitalis global. Untuk melihat mengapa demikian, kita harus mempertimbangkan secara singkat beberapa wawasan dari Gilles Deleuze.

Ada paralel yang jelas antara tatapan *flaneurial*-nya Friedberg yang dimobilisasi dan apa yang disebut Deleuze sebagai "nomaden"—yaitu, formasi sosial yang berada di luar aparatus modern yang represif seperti Negara dan Kapital (Deleuze & Guattari, 1987: 351-423). Bagai musafir, *flaneur* mengembara tanpa tujuan dan tanpa *telos* yang telah ditentukan sebelumnya melalui ruang bertembok-tembok dari aparatus ini. Namun, mobilitasnya sendiri termasuk dalam lingkup

ruang *bebas hambatan* yang tak punya teritorial, tak terbatas oleh peraturan atau struktur, mengalir bebas, berpencar. Hasrat yang mendasari mobilitas ini bersifat produktif; secara aktif ia menghindari kepuasan dan hanya berusaha berkembang biak dan mengabadikan gerakannya sendiri. Sebaliknya, aparatus yang represif beroperasi dengan membuat ruang bertembok-tembok dan mengakali kerutinan, mengatur, atau membatasi hasrat yang bergerak. Mereka *harus* mencetak musafir agar bisa berfungsi dalam aparatus yang represif.

Kapitalisme, bagaimanapun orang memahami hubungannya dengan aparatus yang represif lainnya, berusaha meng-komodifikasi hasrat *flaneurial*, atau, yang sama artinya, menghasilkan hasrat buatan yang mengapropriasi, menangkap, dan akhirnya menyerap hasrat *flaneurial* (ibid., khususnya 424-73). Deleuze akan setuju dengan Horkheimer dan Adorno bahwa industri film kontemporer memainkan peran ganda sebagai mekanisme penangkapan *dan* sebagai komoditas. Fungsinya bukan hanya sebagai objek dalam bursa kapitalis tapi juga sebagai mesin ideologis yang memperkuat produksi subjek-konsumen. Hal ini menimbulkan ancaman ganda terhadap kebebasan, paling tidak kebebasan yang dipahami dari perspektif Deleuzean: pertama, ia membuat mobilitas nomaden menjadi abstrak dan virtual, menjebaknya dalam ruang bertembok-tembok dan mengarahkannya menuju pelestarian

aparatus yang represif; dan kedua, ia menggantikan hasrat nomaden yang mengalir bebas dengan hasrat sosial—yaitu, ia meng-komodifikasi hasrat dan mencetak *flaneurie* menjadi bagan produksi kapitalis.

Perbedaan krusialnya bagi Deleuze, seperti halnya bagi Foucault dan ACS, hubungan antara yang nomaden dan yang sosial selalu dan sudah bersifat timbal balik. Dalam satu bagian yang jelas-jelas aforistik, Deleuze mengklaim bahwa yang ada hanyalah kekuatan hasrat dan kekuatan sosial (Deleuze & Guattari, [1972] 1977: 29). Kendati ia cenderung menganggap hasrat sebagai kekuatan kreatif (dalam arti bahwa hasrat memproduksi alih-alih menekan objeknya) dan yang sosial sebagai kekuatan yang "membendung, menyalurkan, dan mengatur" aliran hasrat (ibid., 33), namun ia tak bermaksud menyatakan bahwa ada dua jenis kekuatan berbeda yang memengaruhi objek di luar dirinya secara berbeda. Sebaliknya, hanya ada satu kekuatan tunggal yang memanifestasikan dirinya dalam "himpunan" tertentu (ibid.). Masing-masing himpunan ini, akan mengandung hasrat dan pelbagai "bagian birokratis atau fasis" yang berusaha menundukkan dan memusnahkan hasrat tersebut (Deleuze & Guattari, 1986: 60; Deleuze & Parnet, 1987: 133). Tak ada kekuatan yang bekerja atau memengaruhi objek yang sudah ada sebelumnya; sebaliknya, segala sesuatu yang ada secara bergantian diciptakan dan/atau dihancurkan sesuai dengan

himpunan tertentu yang memunculkannya.

Nyaris tak ada sanggahan perihal industri film kontemporer tunduk pada aparat represif seperti modal transnasional dan pemerintah Amerika Serikat. Sebenarnya sangat jelas seiring fakta bahwa sebagian besar produksi film dikendalikan oleh segelintir konglomerat media, yang kepentingannya secara rutin dilindungi oleh lembaga federal dengan mengorbankan otonomi konsumen. Hal ini juga mempertegas kenaifan kajian budaya, di mana penilaiannya terhadap subkultur konsumen tampak sama sekali tak berdaya menghadapi kekuasaan yang begitu besar. Seperti yang ditulis Richard Hoggart,

> Kajian semacam ini biasanya mengabaikan atau meremehkan fakta bahwa kelompok-kelompok ini hampir sepenuhnya tertutup dan bahkan menolak berbaur dengan masyarakat sekitar. Penolakan itu masuk akal jika dijadikan alasan atas dasar ideologis yang idealis. Itu adalah penolakan, tentu saja, dan dalam penolakan itu mungkin membuat beberapa kritik implisit terhadap 'hegemoni', dan kritik-kritik itu perlu dipahami. Namun kelompok-kelompok seperti itu tak melakukan apa pun mengenai hal itu selain hengkang (Hoggart, 1995: 186).

Bahkan jika kita mengabaikan kritik Deleuzean/Foucauldian/ACS—yaitu, bahwa kajian budaya bergantung pada gagasan yang teoretisnya bermasalah menyoal "agensi" konsumen—kebanyakan agensi semacam itu tampaknya tak berdaya di tingkat praksis juga.

Tak dinyana lagi bahwa penyebaran sinema Hollywood ke penjuru dunia merupakan bagian dari gerakan imperialis yang lebih luas dalam geopolitik. Baik sadar maupun tak sadar, film-film Amerika mencerminkan dan memperkuat nilai-nilai kapitalis yang eksklusif dan sejauh ini mengancam kedaulatan politik, ekonomi, dan budaya bangsa dan masyarakat lain. Mayoritas kritikus kajian budaya bersikap naif dalam menentukan "agensi" kepada konsumen non-Amerika yang tak hanya dipenuhi dengan komoditas asing tapi juga semakin tak mampu memproduksi dan mengonsumsi komoditas aslinya. Pada saat yang sama, tak satu pun dari hal ini menyiratkan bahwa industri film yang bersaing secara definisi bersifat "pembebasan". Kapitalisme global bukanlah satu-satunya atau bahkan tempat utama kekuasaan represif; ia hanyalah salah satu manifestasi dari kekuasaan itu di antara bejibun lainnya. Gerakan-gerakan yang tampaknya anti-kapitalis atau kontra-hegemonik pada tingkat budaya dapat dan sering kali menjadi represif dengan sendirinya—seperti misalnya, dalam kasus sinema nasionalis yang mengadvokasi terorisme, fundamentalisme agama, dan penindasan perempuan di bawah panji "anti-imperialisme".

Intinya di sini, yang memperkuat pelbagai gagasan yang sudah dijabarkan, ialah bahwa baik industri film Amerika maupun industri film itu sendiri tak dapat direduksi secara intrinsik menjadi satu sumber kekua-

saan represif yang tunggal. Sebagai suatu formasi atau per-sirkel-an sosial, sinema merupakan produk dari serangkaian pemaksaan yang kompleks. Dalam hal ini, sinema selalu dan memang mengandung komponen yang berpotensi membebaskan dan juga berpotensi merepresi. Dengan kata lain, sinema yang benar-benar nomaden—sinema yang mendeteritorialisasi dirinya sendiri dan lolos dari pengodean yang membabi-buta dari aparatus negara yang represif—ini bukan hanya mungkin tapi di beberapa situasi tak dapat dihindari. Lebih dari itu, sinema semacam itu tak akan muncul di pihak produser maupun konsumen, melainkan justru di celah-celah kompleks yang ada di antara keduanya. Sebab itulah saya setuju dengan Cohn bahwa kajian budaya anarkis (dan, sebagai perluasannya, teori film anarkis) mengantongi salah satu tujuan utamanya, yaitu "ekstrapolasi" ide revolusioner laten dalam praktik dan produk budaya (di mana "ekstrapolasi" dipahami dalam arti mewujudkan kemungkinan secara aktif dan kreatif, bukan sekadar "menemukan" kenyataan yang sudah ada) (Cohn, 2009: 412). Pada saat yang sama, saya percaya teori film anarkis berperan dalam menciptakan sinema anarkis yang baru dan khas—"sinema pembebasan."

Sinema semacam itu tentu saja akan melibatkan aliansi antara seniman dan penonton dengan tujuan mengaburkan perbedaan tersebut secara menyeluruh.

Sinema anarkis tak akan menjadi tanggung jawab "avant-garde" elit yang memproduksi film bawah tanah, atau "kultus" konsumen rendahan yang memproduksi fanzine dan menyelenggarakan konvensi dalam upaya untuk menguasai dan "menanggapi" film-film arus utama. Seperti yang telah kita lihat, perangkat represi dengan mudah mengkodekan kedua strategi tersebut. Secara efektif membongkar perbedaan baku antara produser dan konsumen, film-filmnya akan dibiayai, diproduksi, didistribusikan, dan ditayangkan oleh dan untuk penonton yang dituju. Namun, melampaui dari sekadar etika independen atau DIY melulu—yang, sekali lagi, sudah dikuasai berulang kali oleh industri budaya—sinema anarkis akan punya kesadaran politis pada tingkat bentuk dan konten; medium dan pesannya akan secara jelas anti-otoriter, dengan tegas menentang semua bentuk kekuasaan yang represif.

Terakhir, sinema anarkis akan mempertahankan penekanan pada integritas artistik—nilai yang dianggap sebagai sinematografi inovatif, misalnya, atau narasi yang menarik. Dengan kata lain, sinema anarkis akan berusaha melestarikan dan memperluas apa pun yang membuat sinema kuat sebagai medium dan sebagai bentuk seni. Penolakan untuk mendegradasi sinema menjadi bentuk komoditas belaka atau sekadar wahana propaganda itu sendiri merupakan tindakan penolakan yang penuh dengan potensi politik. Membebaskan

sinema dari wacana perjuangan politik bisa dikatakan sebagai satu-satunya perkembangan sinematik yang tidak akan, dan tidak dapat, diambil alih dan dikomoditisasi oleh formasi sosial yang represif.

Dalam esai ini saya telah memanfaatkan wawasan Foucault dan Deleuze untuk menyajikan sketsa pendekatan "anarkis" terhadap analisis film—yang merupakan jalan tengah antara teori "atas-bawah" dari Mazhab Frankfurt dan teori "bawah-atas" dari kajian budaya. Meskipun saya setuju dengan Horkheimer dan Adorno bahwa sinema dapat digunakan sebagai instrumen penindasan, seperti yang tak diragukan lagi terjadi pada industri film kontemporer, saya sejak lama berpendapat bahwa sinema itu sendiri tidak secara inheren represif atau pada dasarnya membebaskan. Lebih jauh, saya telah menunjukkan bahwa politik sinema tak bisa diposisikan secara eksklusif dalam desain industri budaya atau dalam interpretasi dan respons subjek-konsumen. Analisis anarkis terhadap sinema harus muncul tepat di tempat sinema itu sendiri muncul—di persimpangan kekuatan produksi dan konsumsi yang saling memperkuat.

Andrews, D. (2000) "The 'Three Ages' of Cinema Studies and the Age to Come." *PMLA (*115)3 (May): 341-51.

— . (1985) "Of Canons and Quietism: Dudley Andrews Responds to Jane Staiger's 'The Politics of Film Canons'." *Cinema Journal* (25)1 (Fall): 55-61.

Arnheim, R. (1997) *Film Essays and Criticism* (B. Benthien., Terj.). Madison: University of Wisconsin Press.

— . (1989) *Film as Art.* Los Angeles: University of California Press.

Aronowitz, S. (1994) *Roll Over Beethoven.* Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Baudry, J. (1986) "The Apparatus." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (P. Rosen., Ed.). New York: Columbia University Press: 299-319.

Bazin, A. (1996) *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties.* (A. Piette., Terj.). New York: Routledge.

— . (1967) *What is Cinema?* (H. Gray., Terj.). Los Angeles: University of California Press.

Bérubé, M. (1994) "Pop Goes the Academy: Cult Studs Fight the Power" *Public Access: Literary Theory*

and American Cultural Politics. London: Verso.

Brantlinger, P. (1990) *Crusoe's Footprints*. New York: Routledge.

Brunette P., & D. Wills. (1989) *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Cavell, S. (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cohn, J. (2009) "What is Anarchist Cultural Studies? Precursors, Problems and Prospects." *New Perspectives on Anarchism*. Ed. N. Jun & S Wahl. Lanham, MD: Lexington Books: 403-24.

Deleuze, G. (1990) *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. (M. Joughin., Terj.). New York: Zone Books.

Deleuze, G., & F. Guattari. (1977) *Anti - Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem, & H.R. Lame., Terj.). New York: Viking Press.

— . (1986) *A Thousand Plateaus — Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi., Terj.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

— . (1986) *Kafka: Toward a Minor Literature* (D. Polan., Terj.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & C. Parnet. (1987) *Dialogues* (H. Tomlinson & B. Haberjam., Terj.). New York: Columbia University Press.

Derrida, J. (1981) *Positions* (A. Bass., Terj.). Chicago:

University of Chicago Press, 1981.

— . (1978) *Writing and Difference* (A. Bass., Terj.). Chicago: University of Chicago Press.

— . (1976) *Of Grammatology* (G.C. Spivak., Terj.). Baltimore: Johns Hopkins Press.

During, S., Ed. (1993) *The Cultural Studies Reader*. New York: Routledge.

Eiseinstein, S. (1969) *The Film Sense* and *The Film Form*. New York: Harcourt Brace.

Fiske, J. (1993) *Power Plays, Power Works*. New York: Verso.

Foucault, M. (2003) *The Essential Foucault* (P. Rabinow & N. Rose., Eds.). New York: The New Press.

— . (1995) *Discipline and Punish* (A. Sheridan., Terj.). New York: Vintage Books.

— . (1994) *The Order of Things. New York: Vintage Books.*

— . (1990) *The History of Sexuality: An Introduction. New York: Vintage Books.*

— . (1972) *The Archaeology of Knowledge (A. Sheridan., Terj.). New York: Pantheon.*

— . (1965) *Madness and Civilization* (R. Howard., Terj.). New York: Pantheon.

Frank, T. (2000) *One Market Under God*. New York: Anchor Books.

Friedberg, A. (1997) "Cinema and the Postmodern Condition." *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*

(L. Williams., Ed.). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press: 59-86.

Gans, H. (1985) "American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure." *Prospects: An Annual of American Cultural Studies* 10: 17-37.

— . (1974) *Popular Culture and High Culture.* New York: Basic Books.

Grossberg, L. (1992) *We Gotta Get Outta This Place.* New York: Routledge.

Heath, S. (1976) "Narrative Space." *Screen (*17)3: 68-112.

Hoggart, R. (1995) *The Way We Live Now.* London: Chatto & Windus.

Horkheimer M., & T. Adorno. (1993) "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." *The Dialectic of Enlightenmen*t. Trans. J. Cumming. New York: Continuum: 120-67.

Jay, M. (1997) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Modern French Thought.* Berkeley: University of California Press.

Kracauer, S. (1997) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Leavis, F.R. (1952) *Scrutiny: A Reprint*, 20 volumes. Cambridge: Cambridge University Press.

Levine, L. (1988) *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America.* Cambridge,

MA: Harvard University Press.

Marcuse, H. (1964) *One - Dimensional Man*. Boston: Beacon Press.

May, T. (1994) *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

McRobbie, A. (1994) *Postmodernism and Popular Culture*. New York: Routledge.

Metz, C. (1974) *Language and Cinema*. The Hague: Mouton.

— . (1973) "Current Problems of Film Theory" (D. Matias., Terj.). *Screen* 14:1-2: 40-88

Mitry, J. (1997) *The Aesthetics and Psychology of Cinema* (C. King., Terj.). Bloomington, IN: Indiana University Press.

Mulhern, F. (1979) *The Moment of Scrutiny*. London: Verso.

Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure in the Narrative Cinema." *Screen* (16)3: 6-18.

Polan, D. (1985) "The Critique of Cinematic Reason: Stephen Heath and the Theoretical Study of Film," *boundary (*2)13,2/3 (Winter-Spring):157-71.

Staples, D. (1966-67) "The Auteur Theory Reexamined." *Cinema Journal* 6: 1-7.