MARCUS BOON

MEMULIAKAN PENYALINAN

Bagaimana Penyalinan Bekerja dan Menjadi Dasar Hidup Manusia

Memuliakan Penyalinan

MEMULIAKAN PENYALINAN

Marcus Boon

MEMULIAKAN PENYALINAN

Judul Asli:
In Praise of Copying
@2010 President and Fellows of Harvard College

Sebagian hak dilindungi
Diterbitkan atas kesepakatan dengan Harvard University Press
Sesuai dengan persyaratan lisensi Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike, penerbit sepakat untuk membagi Terjemahan ini dengan lisensi yang sama.

Some rights reserved.
Shared under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike license.
Published by arrangement with Harvard University Press.
As per the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike license, the Publisher agrees to share its Translation under the same license.

Penerjemah:
Lusiana Sari | Mirna Adzania | Paulus Herdian Cahya Khrisna

Penyunting:
Ferdiansyah Thajib

Diterbitkan oleh:
KUNCI Cultural Studies Center
www.kunci.or.id
editor@kunci.or.id

Atas Dukungan:
FORDFOUNDATION
Ford Foundation Indonesia

Yogyakarta, KUNCI Cultural Studies Center, 2013
x + 304 hlm.; 14 x 21 cm
ISBN: 978-602-19692-1-2
1. Kopi. 2. Antropologi filsafat. 3.Buddha Mahayana—doktrin. I.

Cetakan Pertama, November 2013

Dicetak oleh Kampungkreasi Yogyakarta
Isi di luar tanggungjawab percetakan

Pengantar Penerbit

Buku ini merupakan salah satu hasil dari proyek penerjemahan "Berbagi Pengetahuan tentang Budaya Media Baru" yang merupakan bagian dari agenda kerja KUNCI Cultural Studies Center untuk tahun 2009-2011 yang bertajuk "Konvergensi Media dan Teknologi di Indonesia: Sebuah Perspektif Kultural." Perkembangan kajian Budaya Media Baru di belahan dunia Utara, khususnya di kalangan akademisi dan aktivis dari berbagai latar belakang disiplin telah banyak beredar dalam bentuk penerbitan buku, artikel jurnal, dan tema-tema seminar. Informasi yang termuat dalam karya-karya ini secara tajam telah mencermati rentangan persoalan dan kesempatan yang terbangun di seputar perkembangan teknologi media komunikasi dan informasi. Sebagian di antaranya memang secara bebas beredar di internet sebagai teks yang dapat diunduh gratis. Namun demikian hanya sedikit dari karya-karya ini yang dapat terbaca publik di Indonesia, terutama karena kendala bahasa, karena kebanyakan ditulis dalam bahasa asing. Oleh karena itu upaya penerjemahan yang dilakukan secara kolektif ini dilakukan, khususnya untuk mendorong arus informasi mengenai merebaknya budaya digital di berbagai belahan dunia agar sampai ke pembaca yang tidak berbahasa asing. Selain

karena alasan praktis dan keterbatasan sumber daya, penerjemahan ini dilakukan secara kolektif, -melalui mekanisme semiloka yang melibatkan para penerjemah pemula di Yogyakarta, untuk mengembangkan kapasitas penerjemahan dalam isu teknologi dan media yang semakin sering mengenalkan istilah dan kosa kata baru dalam kehidupan sehari-hari.

Buku ini sengaja disirkulasikan secara gratis dalam bentuk cetak maupun berupa file pdf. yang bisa diunduh dari internet demi meluaskan akses pada referensi-referensi mutakhir dalam perkembangan wacana budaya media publik di Indonesia. Langkah ini dimungkinkan berkat dukungan Ford Foundation Indonesia sebagai pemberi hibah program KUNCI Cultural Studies Center 2009-2011.

Sebagai informasi tambahan, semua konten di buku ini berada di bawah lisensi *Creative Commons: Attribution, Non-Commercial, Share-alike 3.0* di mana anda dibebaskan untuk mengkopi, mengedarkan dan membagi isi buku serta mengadaptasinya dalam karya turunan selama anda memberi pengakuan atau atribusi atas informasi yang anda kutip, dan digunakan untuk kepentingan non-komersial, serta menerapkan prinsip yang sama dengan yang dijelaskan di atas ketika anda mengubah atau membuat turunan dari karya ini.

Buku yang ada di tangan anda ini adalah buku kedua yang secara resmi diproduksi oleh KUNCI publication, komponen penerbitan dari organisasi yang didirikan pada tahun 1999 di Yogyakarta ini. Tentunya ada banyak pihak yang jasanya turut melahirkan buku terjemahan ini, terutama dari seluruh tim penerjemah yang terlibat, serta dukungan serta masukkan dari ibu Heidi Arbuckle dari Ford Foundation Indonesia. Terakhir kami mengucapkan terimakasih atas kesediaan dan izin dari Marcus Boon sehingga buku ini dapat terbit pada waktu yang tepat. Semoga buku ini bermanfaat.

Ferdiansyah Thajib
KUNCI Publication

Daftar Isi

Pengantar Penerbit — v

Pengantar — 1

1 Apa itu Kopi? — 13

2 Copia, atau, Berlimpahnya Gaya — 45

3 Penyalinan sebagai Transformasi — 83

4 Penyalinan sebagai Pengecohan — 117

5 Montase — 157

6 Produksi Kopi Massal — 193

7 Penyalinan sebagai Apropriasi — 225

Koda — 263

Catatan — 275

Persembahan — 295

Indeks — 299

Ada banyak hal yang kutahu, dan mereka mengetahuinya. Mereka semua mengulangnya dan saya mendengarnya. Saya mencintainya dan saya mengatakannya. Saya mencintainya dan sekarang saya akan menuliskannya. Sekarang ini adalah sejarah cinta saya padanya. Saya mendengarnya dan saya mencintainya dan saya menulisnya. Mereka mengulangnya. Mereka menghidupinya dan saya melihatnya dan saya mendengarnya. Mereka menghidupinya dan saya mendengarnya dan saya melihatnya dan saya mencintainya dan sekarang dan selalu saya menuliskannya. Ada banyak jenis lelaki dan perempuan dan saya mengetahuinya. Mereka mengulangnya dan saya mendengarnya dan saya mencintainya. Sekarang ini adalah suatu sejarah bagaimana mereka melakukannya. Sekarang ini adalah sejarah bagaimana saya mencintainya.

Gertrude Stein, *The Making of Americans,* 1934

Pengantar

Para peziarah berbaris sepanjang bermil-mil di sekeliling gunung itu. Mereka datang dari berbagai belahan penjuru dunia ke kawasan ujung rawa yang sudah melegenda ini. Orang per orang, pasangan, keluarga. Beberapa dari mereka pernah datang sewaktu mereka masih kanak-kanak. Kini mereka datang bersama anak-anaknya. Atau bahkan anak-cucunya. Beberapa dari mereka tampak grogi; beberapa terlihat bosan; sementara yang lain tampak ceria dan penuh pengharapan. Entah kenapa telapak tangan saya berkeringat. Antrian bergerak perlahan dan kami masuk ke dalam terowongan gelap. Di dalam, saya bisa mendengar bunyi gemuruh mesin. Selayaknya yang dialami orang ketika ketakutan; energi yang senewen, nyaris erotik, muncul dan menguasai tubuh saya. Namun sensasi ini juga membuat saya merasa bodoh, dalam kepungan anak-anak, orang biasa, yang menyembunyikan rasa takut mereka dengan rapi, atau sudah bisa mengendalikannya sejak lama. Akhirnya terowongan tersebut membuka. Tampak langit malam yang gelap, galaksi-galaksi berputar, penjaga keamanan berkostum. Sebuah kereta berbentuk peluru muncul. Giliran kami sekarang untuk naik ke *roller-coaster* di Space Mountain-nya Disney World.

Pertama kali saya datang ke sini pada 2005 atas anjuran guru Budha Tibet saya, Khenpo Tsültrim Gyamtso Rinpoche, seorang *lama* Tibet berusia tujuh puluh tahun yang hidup secara nomaden, berpindah dari pusat Budha yang satu ke pusat Budha yang lain di seluruh dunia. Pada suatu siang ketika ia mengajar di Toronto, salah satu hadirin, mungkin karena lelah dengan gaya bicara Rinpoche yang filosofis, bertanya padanya bagaimana agar kami dapat benar-benar mengalami kekosongan bercahaya *(luminous emptiness)* dalam setiap fenomena dan pikiran seperti yang digambarkan di kitab-kitab Budha yang sering dikutip oleh Rinpoche. "Pergilah menonton film horor, atau naiklah wahana di taman ria," jawab Rinpoche. "Dan ketika anda merasa takut, bermeditasilah dengan mengatakan, 'Ini hanya mimpi' atau "Saya mati dan ini adalah *bardo*[1] Pergilah ke Space Station 2 yang ada di Euro Disney, kamu akan terlempar ke keadaan nirkonsep!" Kami tertawa sebagaimana yang biasa dilakukan murid-murid Barat lainnya, menikmati permainan ironi dari guru Budha yang bicara tentang wahana taman ria yang super canggih dan mempertemukan Disney dan Tibet. Tapi Rinpoche meneruskan: "Ini adalah cara yang baik untuk melatih Mahāmudrā—yakni meditasi tentang segala sesuatu yang terjadi di benak anda. Mahāmudrā adalah meditasi yang sangat nyata karena secara langsung anda dapat mengamati pikiran anda dan rileks—itulah yang dinamakan meditasi tertinggi. Dengan bermeditasi melalui cara ini, penderitaan dapat ditanggung. Ketika anda terjaga dalam kegelapan, terlontar ke sana-sini, anda tidak akan punya banyak waktu untuk memikirkan apapun. Jika anda berlatih dengan cara ini, anda dapat melakukannya dalam saat-saat sangat ketakutan. Di dunia modern ini tidaklah mungkin menghindari aktivitas berbahaya dan menakutkan, namun jika kita merengkuh ketakutan dan kesulitan dan membiasakan meditasi untuk melihat secara langsung pada inti sarinya, serta merilekskan diri ke dalamnya, maka menjadi lebih mudah. Dan jika anda berlatih sekarang, ketika anda mendapati kesusahan, seperti kematian, anda akan bisa bermeditasi."

Maka beberapa bulan setelahnya, saya terbang dengan pesawat ke selatan. Tentunya saya sudah siap dengan kepalsuan, tapi lantas dikejutkan dengan kenyataan bahwa Disney World *memang* mirip Tibet. Beragam atraksi di Disney World, seperti juga kuil-kuil paling terkemuka di Tibet, membuat anda harus mengorek kocek dalam-dalam agar bisa masuk berwisata. Tempat-tempat ini juga diawasi oleh patroli petugas keamanan yang menyamar untuk memastikan bahwa semuanya berjalan lancar. Dalam bukunya *Simulations*, Jean Baudrillard berargumen bahwa taman-taman bertema Disney merupakan contoh sempurna dari apa yang disebutnya sebagai *"modeling"*, —yakni produksi dari desain ruang yang dapat diimplementasikan di banyak tempat, ketimbang berada di satu tempat secara organik. Ini juga dicontohkan oleh beberapa gereja atau kota tertentu. Model ruang ini jelas merupakan "konstruksi", namun demikian mereka mengisi ruang dengan cara yang sama dengan yang "nyata" atau yang "asli." Contoh-contoh dari ruang ini adalah desa-desa kondominium pinggir kota dan mal-mal perbelanjaan yang sudah dirancang sebelumnya. Contoh lainnya adalah Disney, yang menciptakan replika-replika di taman hiburannya di penjuru dunia. Demikian pula dengan kuil-kuil Tibet. Kuil tertua di Tibet, Samye, misalnya, dibangun sebagai replika dari kuil Budha India bernama Otantapuri. Replika-replika dari struktur mirip mandala ini juga dapat dijumpai di daerah-daerah lain di Tibet. Mandala merupakan pola, kerangka kerja mental. Seperti juga Disney yang berupa iterasi dari suatu kerangka, meskipun kerangka ini bukan dalam makna ilahiah yang khusus, kuil-kuil Tibet juga merupakan *(hard copies)* dari kerangka kerja mental. Prinsip model ini tampaknya bekerja dengan sangat baik.

Ketika saya menaiki wahana-wahana di Disney World, dan mencoba untuk mengalami fakta bahwa Space Mountain dan Gunung Meru yang mistis dalam kitab-kitab Budha, kapitalisme lanjut dengan penindasan hegemoni berikut negativitas murahannya dan praktik-praktik meditasi tertinggi dalam silsilah Tibet Kagyu, seperti dalam rumusan Budha, adalah"satu cita rasa," saya mendapati

diri saya memikirkan tentang proyek yang amat berbeda dengan apa yang tengah saya kerjakan, terkait dengan imitasi dalam budaya kontemporer. Bukankan salah satu pokok meditasi ini adalah bahwa kita selalu berada dalam semacam kerangka mimetis, bahkan dalam keadaan sekarat, ketika kita terlempar ke udara, atau ketika tidur di rumah sekalipun? Dan bahwa orang dapat memeriksa kerangka ini? Tapi andaikan benar bahwa mengkopi memang tindakan yang manusiawi—lantas apa? Lebih dari itu, bagaimana jika mengkopi, ketimbang hadir sebagai sebuah pelanggaran atau kesalahan atau kejahatan, memang suatu kondisi yang fundamental atau prasyarat bagi apapun, manusia maupun bukan, untuk dapat mengada? Jika memang demikian halnya—dan inilah yang ingin saya ajukan di halaman-halaman berikut ini—maka aktivitas yang dikenal sebagai "mengkopi atau menyalin", benda-benda yang dikenal sebagai "kopi" atau salinan[2] dan mereka yang secara sadar membuat salinan ini semuanya perlu dimaknai ulang. Tapi apakah memang ada sesuatu yang tidak melibatkan "mengkopi"? Dan jika *itu* yang terjadi, lantas mengapa tepatnya kita merasa tidak nyaman dengan mengkopi tindakan atau karya orang lain? Lebih jauh lagi, setelah mengenali kenyataan mengenai mengkopi—kebebasan semacam apa yang kita miliki untuk mengubah bingkai struktur mimetis yang dikenakan atas kita, secara internal maupun eksternal, sebagai individu maupun masyarakat? Bagi saya, meditasi Budha tentang menyalin tidak sedang menyiratkan asimilasi dengan struktur yang hegemonik, melainkan memberikan pemahaman tentang struktur tersebut apa adanya dan kemudian menerangkan pula bagaimana cara mengubahnya.

Buku ini lahir dari amatan bahwa menyalin adalah sesuatu yang merajalela dalam budaya kontemporer, namun demikian ia juga merupakan sesuatu yang diatur oleh hukum, larangan dan sikap-sikap yang menganggapnya sebagai kesalahan, dan tidak dibolehkan terjadi. Di satu sisi, banyak hal dari aspek yang paling kentara dalam budaya kontemporer – karya Takashi Murakami atau Elizabeth Peyton, musik elektronik mulai dari hip-hop ke techno

ke dubstep dan mashups, BitTorrent dan jaringan distribusi digital lainnya, piranti lunak seperti Google Earth atau Photoshop, situs jejaring sosial seperti Facebook dan Twitter, film-film seperti *Borat* or *Slumdog* (pastinya semua film ini sudah ketinggalan zaman ketika anda membaca buku ini) – secara eksplisit bersandar pada sesuatu yang kita sebut sebagai "menyalin." Sebenarnya, sebagian besar dari aspek paling semarak dalam budaya kontemporer mengindikasikan sebuah obsesi pada tindakan menyalin dan produksi salinan, dan tampaknya kita mendapat pemahaman nyata tentang seperti apa manusia dan dunia sesungguhnya ketika memikirkan tentang bagaimana kita menyalin dan apa yang kita salin. Di sisi lain, setiap kali kita memasang seperangkat piranti lunak baru, mendengarkan musik, menonton film, kita menjumpai dunia hak cipta dan hak kepemilikan intelektual, serta serangkaian larangan yang dibangun di sekitar akses dan penggunaan obyek, proses, dan gagasan yang diproduksi melalui tindak mengkopi atau menyalin. Seturut dengan itu, sementara kemampuan kita untuk membuat kopi meluas, baik di tingkat makro (geofisika dan manipulasi sistem cuaca global) dan mikro (teknologi nano dan fabrikasi serta replikasi atom dan selanjutnya), hukum-hukum yang sama juga digunakan korporasi untuk mengapropriasi, menyalin, dan semakin menjual sebagian besar dari yang kita kenal sebagai "ranah publik" *(public domain)*.

Sudah dua tahun ini saya memberi kuliah tentang penyalinan di York University di Toronto. Universitas tersebut merupakan tempat yang penuh dengan salin menyalin. Di kuliah-kuliah massal, mahasiswa datang ke kelas dengan gaya pakaian yang berantakan namun mengacu pada fesyen subkultur. Hal ini mereka baca secara serentak dari satu sama lain (dan juga saya). Mereka bergerak dalam belantara *branding* korporasi yang mengontrol segalanya mulai dari air minum sampai dengan tembok kamar mandi. Mereka didorong untuk belajar dalam tradisi akademik dengan cara mengulang informasi, mengutip, membuat daftar rujukan; tapi dengan adanya Internet, komputer yang dapat menyalin, mereplikasi, dan menggandakan teks dalam kecepatan

yang luar biasa, mereka juga dilarang untuk terlalu banyak meniru, tidak boleh memplagiat, dan selalu menyebut sumber rujukan. Mereka diperintah untuk tidak mengkopi – tapi mereka juga sadar bahwa bahwa mereka akan dihukum jika mereka tidak cukup meniru guru mereka!

Para siswa masa kini hidup dalam budaya mengunduh, berbagi-file, berjejaring, di mana informasi, data, musik, citra dapat dipertukarkan hampir dengan serta merta. Ketika saya mendiskusikan hal ini dengan mereka, saya dikejutkan dengan betapa ambivalennya perasaan mereka atas semua ini. Saya mengira mereka akan bangga atau gembira dengan hal-hal yang mereka lakukan hampir di sepanjang hidup mereka ini. Saya menyangka mereka dapat merayakan nilai dari perangkat-perangkat luar biasa yang mereka punyai. Namun seperti yang juga terjadi pada masyarakat pada umumnya, tampaknya mereka sepenuhnya bingung atau bertentangan mengenai urusan ini—dan mereka juga tidak kalah bingung ketika seorang guru besar, yang di mata mereka perannya adalah menegakkan hukum yang menyatakan bahwa semua itu itu salah (kecuali jika itu benar), mengajak mereka mendiskusikanya. Oleh karena itu, mereka terus menerus hidup dalam suatu kondisi yang tidak jelas, dengan rasa bersalah atau pengkhianatan yang tidak diartikulasikan, berbagi file, mengunduh MP3, meniru gaya, namun juga dengan kesal mematuhi argumen yang melarang apa yang mereka kerjakan atas dasar konsep-konsep yang penting namun tidak pernah dipertanyakan, seperti hak milik; kepengarangan, keorisinalan, keotentikan – konsep-konsep yang sudah ditentukan makna khususnya oleh negara dan korporasi di awal abad keduapuluh-satu.

Saya tahu bahwa orang yang membaca buku ini berharap bahwa akan menemukan persoalan etika dalam menyalin – tapi sejak permulaan, saya justru ingin mempertanyakan hasrat tersebut. Bisakah kita menemukan suatu wilayah dalam aktivitas manusia yang berada di luar menyalin yang memungkinkan bagi kita untuk memilih atau memutuskan untuk mengkopi atau tidak? Saya berani

menyatakan bahwa wilayah yang demikian itu tidak ada, bahwa kita selalu tersangkut dalam dinamika mimesis,dan saya menuliskan buku "Memuliakan Penyalinan" ini sebagai afirmasi terhadap tindakan mengkopi itu sendiri ketimbang etikanya. Kata *"copyright"*[3] (jumlahnya hampir mencapai 3,8 milyar hit pencarian di Google) itu sendiri terdengar agak menyedihkan, seakan orang harus menempelkan kata-kata *"copy"* dan *"right"* untuk mempertahankan asosiasinya secara konsisten. Sebagai perbandingan, kata *"freedom"* (kebebasan) mendapat 325 juta hit pencarian di Google, dan *"truth"* (kebenaran) hanya mendapat 312 juta hit pencarian – atau lebih sedikit dari sepersepuluh dari kata *"copyright."* Bahkan kalau anda ingin tahu, kata *"sex"* hanya mendapat 876 juta hit. Tidakkah anda menganggap konsep *"copyright"* ini menjadi sedikit berlebihan?

"Persoalan" mengkopi ini tidak harus berada dalam konteks legal atau etis dalam pengertiannya yang kaku. Ia tidak dapat dijawab dengan pemihakan pada satu kubu tertentu dengan mengatakan bahwa mengkopi adalah baik atau buruk, atau bahwa hak cipta dan hak kepemilikan intelektual harus didukung atau ditinggalkan. Hukum-hukum tersebut mempunyai dampak luar biasa, dan penting untuk diperdebatkan dan dibahas- seperti yang sudah dilakukan para sarjana hukum seperti Lawrence Lessig, James Boyle, dan Rosemary Coombe. Persoalannya adalah bahwa hampir sepenuhnya terdapat kesenjangan konteks dalam memahami apa artinya mengkopi, apa itu kopi, dan apa kegunaan dari mengkopi. Satu nilai filosofis yang sangat khusus dalam membingkai tindakan mengkopi, bersamaan dengan paradoks-paradoks, aforia-aforia, dan berbagai kontradiksi internal yang menopangnya dan lahir dari sejarah Eropa dan Amerika, kini sedang ditegakkan di seluruh dunia melalui globalisasi dan rezim hak milik intelektual yang mengiringinya. Pada saat yang sama, praktik-praktik penyalinan di Barat pramodern, di pinggir-pinggir budaya Barat, dan di non-Barat diabaikan, dan fakta bahwa beragam masyarakat yang menyikapi tindakan mengkopi dengan cara yang begitu berbeda dengan kita, tidak kita gubris.

Di sini saya ingin mengatakan bahwa model menyalin dalam filsafat non-Barat tertentu, khususnya yang lahir dari aliran Budha Mahayana, dalam beragam bentuk historisnya, menawarkan cara yang lebih akurat pada kita dalam memahami fenomena majemuk yang kita sebut "penyalinan" ini. Model ini juga dapat menolong kita dalam memikirkan ulang istilah-istilah filsafat dasar seperti "subyek," "obyek," "yang sama," "beda," dan "yang liyan" – yakni semua, - berdasarkan pada bagaimana masing-masing dipahami, yang secara historis mendukung budaya-budaya mengkopi tertentu. Saya mendekati ajaran Budha bukan sebagai sejarawan agama atau peneliti bahasa-bahasa Asia, melainkan sebagai partisipan dalam satu tradisi intelektual dan religius yang hidup, yang tempatnya di dunia masa kini masih belum ditentukan dan terus berkembang. Ketertarikan saya pribadi pada ajaran Budha sebagai orang Barat tentunya menempatkan saya sebagai sasaran terbuka bagi tuduhan tentang ketidak-otentikan, dan saya juga memikirkan kemungkinan ini ketika saya meninjau *sangha* (sanggar) saya, yakni satu kelompok dengan bermacam karakter yang datang dari seluruh dunia, hanya sedikit dari mereka yang mampu membaca aksara Tibet, apalagi Pali, namun semuanya berkomitmen pada praktik tertentu: mengulang, menerjemahkan, dan meniru kata-kata dan tindakan Budha. Saya tidak bicara dari posisi seorang ahli, namun sebagai seseorang *yang sedang berusaha menjadi ahli* – sesuatu yang pasti dipahami oleh mereka yang menempuh disiplin mimetis.

Tujuan saya menuliskan buku ini adalah untuk menceritakan tentang ketakutan dan keterpukauan kita pada tindakan mengkopi. Menurut saya mengkopi adalah bagian fundamental manusia, bahwa kita tidak dapat menjadi manusia tanpa mengkopi, dan kita dapat dan harus merayakan aspek diri kita yang ini, lengkap dengan kesadaran penuh atas kondisi kita sendiri. Menyalin bukan hanya sesuatu yang manusiawi- ia merupakan bagian dari cara dunia berfungsi dan mengejawantah. Isu yang mengatur aktivitas penyalinan, yang menciptakan hukum yang melarang atau mendorong penyalinan, adalah hal sekunder jika kita mengenali

keluasan dan hakikat salin menyalin di masyarakat – dan lainnya. Sementara itu meskipun saya juga punya pendapat mengenai hukum hak cipta dan kepemilikan intelektual (KI) sebagaimana mereka berlaku di masa kini, tujuan buku ini tidak secara khusus hendak mengadvokasi perubahan tertentu dalam hukum hak cipta, atau berargumen bahwa hukum yang berlaku harus tidak dipatuhi, atau bahwa mungkin ada semacam budaya bebas yang hadir di luar jangkauan hukum. Perhatian saya adalah pada apa yang sebenarnya sedang terjadi, bagaimana gagasan mengenai mengkopi muncul dari isu dasar yang tidak tuntas mengenai kesadaran manusia, obyektivitas, bahasa, dan alam. Saya mengakui bahwa hukum lahir dalam kerangka ini, dan pembaca yang bijak akan dengan segera memerhatikan bahwa buku ini telah didaftarkan hak ciptanya dan hak yang lahir bersama dengan tindakan itu sedang diklaim. Saya tidak dapat menuliskan buku ini tanpa berpartisipasi dalam beragam struktur yang luas – legal, akademis, politis, teknologis, historis, dan lainnya – yang menentukan bentuk yang diambil tulisan saya. Tapi dengan mudah saya dapat membayangkan cara-cara lain untuk mengorganisir dan berpartisipasi dalam produksi dan distribusi artefak-artefak kultural seperti buku, dan saya tidak sedang berilusi tentang batasan hak cipta ketika berhadapan dengan kenyataan tentang bagaimana orang bertindak di dunia ini. Oleh karena itu buku ini diterbitkan dengan lisensi Creative Commons sehingga orang dapat mengkopi buku ini dan membaginya dalam kondisi tertentu.

Hubungan timbal-balik antara filsafat dan budaya popular, budaya rakyat, adat, subkultur dan budaya *subaltern* mungkin bagi sebagian orang akan terkesan heboh – tapi salah satu tujuan saya dalam menuliskan buku ini adalah melahirkan gambaran praktik mengkopi populer yang tidak dapat disederhanakan ke dalam konstruksi legal-politis yang mendominasi pemikiran tentang tindakan mengkopi masa kini. Untuk mencapai tujuan itu, saya menegaskan keberadaan satu komunitas belia yang berbagi melalui praktik ini – belia karena mereka yang terlibat di dalamnya

mungkin tidak mengenali, secara harfiah dan sebaliknya, apa yang mereka bagikan. Sebagai respon terhadap perdebatan kontemporer tentang hakikat komunitas, kolektif dan kawanan *(multitude),* saya berargumen bahwa beragam praktik populer mengkopi sudah bermuatan satu politik yang tidak hanya resisten terhadap logika dominan kapitalisme lanjut, melainkan juga sudah beroperasi dengan cara yang semi-otonom. Praktik penyalinan ini telah jauh melampaui kebanalan "subkultur," atau kebuntuan menjengkelkan yang dialami budaya-budaya asli yang terperangkap di antara asimilasi dan dimasukannya mereka secara paksa ke dalam rezim KI sebagai penanda keliyanan yang dikomodifikasi.

Dalam memberi judul buku ini Memuliakan Penyalinan *(In Praise of Copying)*, saya mencoba mengartikulasikan nilai dari bagian dari diri kita sendiri dan dunia di sekeliling kita yang telah diturunkan derajatnya dan dikebawahkan. Seperti yang disadari oleh semua orang, mulai dari seniman, psikoanalis, ahli lingkungan, filsuf, dan guru kebatinan, obyek yang direndahkan, dijadikan "sampah" dalam segala bentuknya, merupakan benda yang sangat berdaya kekuatan tinggi. Kita menciptakan batasan, memisahkan diri kita dari obyek-obyek tersebut dengan biaya dan konsekuensi yang besar. Kasih sayang adalah salah satu inti dari amalan Budha Mahayana. Ia melibatkan keintiman dan bergerumul dengan yang sesuatu yang secara diskursif dijadikan najis, sebagai cara untuk memahaminya dan diri kita sendiri. Agar dapat melihat sebagaimana adanya, bebas dari rasa takut atau hasrat, kebencian, atau kekaguman. Secara paradoksal, mungkin belum pernah ada satu momen pun di mana pengakuan eksplisit atas kekuatan mimesis tampak begitu dekat: dalam ilmu pengetahuan alam, penemuan "syaraf cermin" menempatkan persoalan mimesis sebagai inti dalam segala upaya untuk membuat model kognisi; dalam ilmu pengetahuan sosial, teori penularan sosial, dengan kehadirannya yang dipopulerkan dalam bentuk *"meme"* dan *"tipping point"* (titik ungkit), menjelaskan dinamika komunitas manusia dalam konteks peniruan. Apakah penemuan tersebut merupakan sekedar

gejala dari ideologi kapitalis lanjut, dengan apropriasi khususnya pada daya mimetis, ataukah ia sedang menunjukkan terjadinya pergeseran yang sifatnya lebih mendasar?

Ini bukan soal membela apapun yang disebut sebagai "menyalin" maupun semua kopi yang telah dibuat. Ketika saya mulai menggarap buku ini, saya mungkin juga sama dengan kebanyakan orang yang merendahkan merajalelanya kepalsuan, dan siklus tanpa akhir dari perulangan tanpa makna yang mencirikan budaya. Tapi berkat ajaran Disney World, saya menemukan bahwa berbagai batasan yang kita dirikan antara aktivitas yang kita sebut sebagai "mengkopi" dan bukan "mengkopi" hanya semu, dan secara obyektif, fenomena yang melibatkan penyalinan ada di mana-mana di sekitar kita.

Sesungguhnya mereka adalah faktor penting dalam kemampuan kita untuk memahami diri kita sendiri dan dunia. Saya yakin bahwa hanya dengan mengenali ini maka kita dapat memahami dunia tempat kita berada ini, dunia yang sampai pada titik tertentu merupakan dunia yang kita ciptakan. Dan banyak pula aktivitas manusia yang melibatkan tindakan mengkopi dianggap baik. Dalam analisa final, mengkopi itu sendiri bukan baik maupun buruk – semua tergantung pada tujuan kita menggunakannya, dan maksud kita dengannya. Tapi untuk memparafrase-kan kutipan Gertrude Stein yang saya muat di halaman depan buku ini: Saya melihatnya dan saya mencintainya dan saya menuliskannya.

Kita hidup dalam masa di mana cita-cita radikal mengenai keadilan – distribusi kesempatan, kemungkinan, benda-benda, kebutuhan, dan barang mewah – mengalami pemiskinan. Cita-cita ini tampaknya mati bersama hilangnya masyarakat komunis yang pernah ada, yang menegaskan cita-cita ini sebagai cara lain untuk melakukan hal-hal, berbagi hal-hal, bahkan meskipun kebanyakan dari mereka sayangnya gagal untuk mencapai cita-cita ini. Menyalin tampak hadir sebagai isu genting dalam momen-momen terjadinya pergeseran radikal di banyak masyarakat. Undang-undang Anne tahun 1709, hukum hak cipta pertama, sebagian merupakan upaya melindungi hak Perusahaan Penerbit dari imbas Revolusi

Inggris; hukum hak cipta dan paten diatur dalam Ayat 1, Pasal 8 dalam Konstitusi Amerika Serikat (1787), dan di Undang-undang tahun 1793 di Prancis; Revolusi Rusia diikuti dengan beragam perubahan dalam hukum hak cipta (yang sejak itu menjadi sejajar dengan hukum borjuasi Eropa), termasuk keputusan tahun 1923 yang menasionalisasikan semua karya pengarang seperti Tolstoy, Gogol, dan Chekhov[4]. Mengapa ini terjadi? Bukan berarti karena pada momen-momen tersebut lebih banyak orang yang melakukan tindakan mengkopi atau memproduksi kopi, namun karena ideologi yang melanggengkan ilusi tentang kekekalan dan kealamian suatu masyarakat tertentu mulai merenggang, mengungkapkan bermacam proses yang melanggengkan keberadaan masyarakat tersebut. Misalnya peniruan. Jelas bahwa sekarang kita hidup dalam pergeseran yang demikian, tapi tanpa cita-cita khusus yang langgeng tentang apa yang ada di depan sana. Ini belum tentu hal yang buruk. Ketimbang membuat ilusi baru dan menandainya dengan merk dagang, kita berkesempatan untuk memahami apa yang membuat kondisi kita menjadi seperti sekarang. "Mengkopi atau menyalin" hanya satu kata dalam satu bahasa, persoalan yang tampaknya sepele – namun, karena alasan yang akan saya paparkan, ia menjadi sebuah aktivitas yang melampaui dirinya dengan beragam cara, ia membuka keluasan yang mengejutkan dan tidak terbantahkan.

1 / Apa Itu Kopi ?

INI ADALAH VUITTON
dan anda tahu bahwa koper Vuitton lama dikenal sebagai "koper yang tahan seumur hidup."
KOPER PAKAIAN VUITTON
bukan hanya ADALAH dari Paris namun juga TERLIHAT sangat Paris, bukan hanya ADALAH yang terbaik namun juga TAMPAK paling baik.
KOPER VUITTON ADALAH ASLI!

- Iklan di *Town and Country,* 15 Mei 1922, dikutip dari *Louis Vuitton: La Naissance du luxe modern* (2005) oleh Paul Gerard Pasols.

Louis Vuitton

Brooklyn, New York, April 2008. Sederetan kios-kios jalanan di depan gerbang besi yang tertutup graffiti. Meja-meja yang penuh dengan barang dagangan: tas dan dompet Louis Vuitton dengan monogram "LV" yang akrab di mata, berwarna coklat dan krem; putih dengan desain-desain beraneka warna buah-buahan. Anda bisa mendapatkannya dijual di Canal Street, New York, di pasar-pasar malam di Hong Kong dan Singapura atau di pasar gelap di Mexico City. Atau di banyak tempat lain di seluruh dunia di mana orang-orang miskin pergi berbelanja – Barang-barang "LV" saling tumpang tindih dengan jam tangan Patek Philippe, parfum Channel, jaket North Face dan sepatu Adidas. Kopian, barang palsu, tiruan;

murahan dan reproduksi yang dibuat serampangan… Namun apa benar begitu? Karena anda sebenarnya tidak sedang berada di suatu pasar malam, anda berada di dalam Brooklyn Museum, dikepung oleh kamera serta para nyonya dan tuan yang yang berpakaian elegan; Kanye West sedang beraksi di atas panggung di ruangan sebelah. Inilah malam pembukaan *Copyright Murakami,* sebuah pameran retrospekstif yang ditujukan untuk perjalanan karya seorang seniman visual dari Jepang, Takashi Murakami. Salah satu karya Murakami yang paling dirayakan adalah hasil kolaborasinya dengan Louis Vuitton, seperti misalnya tas monogram warna-warni yang barusan anda lihat. Dan tas-tas yang terpajang di kios-kios jalanan tersebut adalah asli buatan oleh Louis Vuitton, semua dijual dengan harga tinggi. Menurut juru bicara perusahaan, kios-kios jalanan palsu yang menjual barang-barang tiruan palsu ini dimaksudkan untuk mengungkapkan fenomena pemalsuan, produksi kopi ilegal produk-produk Louis Vuitton.[5]

Tas tangan Vuitton disebut-sebut sebagai obyek yang paling banyak dikopi di dunia.[6] Pernyataan yang merupakan bagian dari legenda kontemporer budaya konsumen global ini dengan segera layak dipertanyakan. Bagaimanapun juga Louis Vuitton adalah satu produsen barang mewah yang dicirikan oleh kelangkaannya, bahkan di jaman branding global seperti sekarang. Desas-desus di internet menyatakan bahwa hanya 1 persen tas Louis Vuitton yang benar-benar diproduksi oleh perusahaan ini.[7] Dengan demikian 99 persennya adalah kopi yang dibuat oleh perusahaan lain. Penjualan tiruan yang diproduksi secara massal ini – yang dalam bentuknya sekarang bisa ditelusuri sampai ke 1970an, ketika tas-tas Louis Vuitton mulai dibuat massal di berbagai lokasi di Asia Timur – bukanlah hal baru. Faktanya, monogram "LV" yang terkenal itu sudah mulai dikembangkan sejak 1896 oleh Georges, anak laki-laki Louis Vuitton, sebagai merek dagang yang menunjukkan keotentikan produk-produk perusahaan keluarga tersebut guna merespon tuduhan peniruan atas desain kain bermotif kotak-kotak buatan Vuitton Senior. Meskipun Georges mendesain monogram

tersebut untuk membedakan produk perusahaannya, kini logo khusus "LV" inilah yang justru membuat tas-tas mereka menjadi sangat mudah dikopi.

Pasar untuk barang tiruan semacam ini berkembang secara mengejutkan. Sekarang di Taiwan, kami diberitahu bahwa ada lima kelas kopi; mulai dari yang tertinggi, hasil buatan tangan yang hampir tidak dapat dibedakan dengan tas-tas buatan Vuitton dan harganya mencapai ratusan dolar sampai ke kelas palsu murahan yang tersedia di pasar malam di berbagai kota. Beberapa tas ini dijual lengkap dengan sertifikat keaslian, kwitansi palsu dan kemasan berlabel, telah "dikembalikan" ke toko-toko yang menjual barang asli tetapi tidak mendeteksi replika-replika tersebut. Di sisi lain, para bintang filem terkenal terlihat menenteng tas Vuitton dalam desain yang sebenarnya tidak diluncurkan oleh perusahaan aslinya.[8] Terlebih lagi, akibat sulitnya mendapatkan tas-tas edisi terbatas yang dikeluarkan oleh Vuitton dan perusahaan-perusahaan lain seperti Hermes dengan tas "Birkin"nya yang terkenal, maka muncul tren untuk merayakan ketimbang menutupi fakta bahwa tas tersebut merupakan barang kopian,. Dan karena tren itu pula, beberapa barang tiruan bahkan kini diberi harga lebih tinggi dibanding aslinya.. Di internet, kita bisa melihat gambar-gambar tas Vuitton yang menerakan kata "PALSU" dengan huruf tebal di kedua sisi permukaan tas-tas tersebut.[9]

Kerapuhan merek dagang sebagai penanda keotentikan diilustrasikan oleh fakta bahwa penghancuran barang tiruan di Cina sering kali terhambat karena mahal. Yang terjadi adalah label-label tiruan tersebut semata-mata dihilangkan dan ia kembali dijual di pasar sebagai barang-barang generik.[10] Sebaliknya, untuk mengelak dari ancaman hukum terhadap penjualan barang tiruan ilegal di Counterfeit Alley, New York, barang-barang palsu sering dijual sebagai "kosongan" di satu lokasi dan logo serta merek dagang lainnya baru ditambahkan di lokasi selanjutnya.[11] Ketidakstabilan kata "kopi atau salin" dalam situasi ini juga diilustrasikan oleh fakta bahwa pabrik yang memproduksi barang orisinil di bawah

sistem kontrak *outsourcing* dari bisnis-bisnis internasional juga bisa memproduksi barang-barang teresebut secara ilegal di jam-jam kerja tidak resmi di malam hari, yang kemudian dijual sebagai barang-barang palsu atau tiruan.[12]

Di sisi Vuitton sendiri juga tidak kalah ironis. Monogram "LV" didesain empat tahun setelah kematian Louis Vuitton. Perusahaan tersebut bertahan sebagai bisnis keluarga untuk waktu yang lama, tetapi berubah menjadi perusahaan investasi umum sejak 1984. Keluarga Vuitton kehilangan kendalinya atas pada 1990, setelah pengambil alihan secara paksa oleh Bernard Arnault, yang berujung pada terbentuknya konglomerasi barang mewah "Prancis" Louis Vuitton Moet Hennesy (LVMH). Pergeseran ini semakin tajam dengan direkrutnya perancang baju New York, Marc Jacobs sebagai direktur artistik brand tersebut dan perekrutan bakat global lainnya, misalnya Murakami, untuk mengembangkan desain produk perusahaan. Meskipun perusahaan ini masih membuat barang-barang mewah buatan tangan, kini ia sudah memiliki 390 cabang toko di seluruh dunia. Tidak seperti bisnis barang mewah lainnya, Vuitton menolak dorongan untuk memproduksi melalui *outsourcing*. Alih-alih ia tetap mempertahankan kelimabelas pabriknya di Prancis, namun baru-baru ini ia juga membuka beberapa pabrik di Spanyol dan Amerika, dan membuka satu pabrik kerjasama di Pondicherry, India. Maka Vuitton menjadi produsen massal tas-tas yang unik, mewah, hasil kerajinan tangan, memalsukan tiruan dari produknya sendiri di sebuah pameran seni, sementara dengan gencar melakukan tuntutan terhadap pemalsu-pemalsu yang sebenarnya melalui polisi dan pengadilan hukum di seluruh dunia.

Pertemuan Murakami dan Vuitton yang bukan sekedar kebetulan di sebuah pertunjukan seni di Brooklyn memperlihatkan ragam kontradiksi dalam pemahaman soal penyalinan. Murakami merupakan salah satu seniman visual kontemporer yang terkenal, memamerkan lukisannya, puncak dari ekspresi diri individu, di museum seni, sebuah pusat arsip yang paling bergengsi untuk obyek

unik dan orisinil. Di pameran di Brooklyn tahun 2008, ada sebuah butik Louis Vuitton di mana pengunjung bisa membeli beberapa tas tangan hasil desain Murakami yang berkolaborasi dengan Vuitton. Sejumlah lukisan di pameran tersebut menampilkan logo Vuitton yang dibubuhi ke bidang rumitnya yang "super datar".[13] Di pintu masuk pameran *Copyright Murakami,* pengunjung disambut dengan kalimat: "Konsep hak cipta mendapat posisi yang ditinggikan dalam praktik Murakami, berakar pada pengakuan atas karyanya yang memadukan ekspresi personal yang mendalam, seni tinggi, budaya massa dan perniagaan." Judul pameran tersebut merujuk pada stereotip lama tentang produksi kopi ilegal dan anonim di Asia Timur, dan mengubahnya dengan cara bermain-main. Murakami sendiri menjalankan bisnis bernama Kaikai Kiki yang mengelola seniman dan memproduksi serta menjual *merchandise*. Bersamaan dengan itu, karyanya sediri didasarkan secara eksplisit pada apropriasi benda-benda dari berbagai sumber, termasuk budaya Jepang tradisional dan kontemporer. Selain itu, gagasan instalasi di museum tersebut tampaknya beberapa karya yang sudah ada, misalnya karya instalasi Fred Wilson di Venice Biennale 2003 di mana dia merekrut laki-laki kulit hitam untuk berdiri di luar paviliun utama untuk menjual tas-tas palsu desainer yang sudah beredar luas, dan seniman Korea Zinwoo Park, pada 2007 yang memamerkan tas model "Speedy" Louis Vuitton yang asli yang ditempel dengan label "PALSU".[14]

Hikayat keseharian kepemilikan intelektual dan proteksinya di sini dielaborasikan dengan kekentalan yang tidak biasa. Marc Jacob boleh saja mengklaim bahwa pameran yang disajikan di Museum Brooklyn tidak lebih dari sebuah hiburan ringan. Tapi fakta bahwa semua yang terlibat memilih untuk mengamati dengan seksama soal yang tampak sepele seperti pengopian seharusnya mengindikasikan semacam krisis. Krisis tersebut bisa termasuk: globalisasi perniagaan, dan perpindahan teks, citra, simbol, obyek dan produk melintasi batasan nasional dan ruang budaya dengan cara yang mempertanyakan kepemilikan barang-barang tersebut;

soal ketika "sesuatu" bisa disebut sebagai "seni" dan peran museum yang semakin meluas dalam melegitimasikan benda-benda yang termasuk seni atau bukan, bahkan ketika museum itu sendiri dipaksa untuk berperan dalam ekonomi pasar. Akibatnya adalah erosi kesenjangan antara nilai finansial dan estetika serta semakin terbukanya pertanyaan mengenai ukuran prestise dari obyek-obyek yang secara khusus diciptakan; ketidakmampuan hukum untuk menyelesaikan, baik secara intelektual dan praktis, pertanyaan-pertanyaan mengenai identitas obyek, tentang mana yang bisa diklaim sebagai milik pribadi atau bukan; dan hak bermacam-macam pihak pada penggunaan suatu benda; dan akhirnya ketidakpedulian khalayak umum mengenai apakah barang-barang yang mereka beli "asli" atau "palsu", "orisinil" atau "kopi", seperti yang tampak dengan meluasnya pasar, baik yang menjual macam-macam produk orisinil atau kopi.[15]

Lantas: dalam situasi seperti ini apa yang menjadikan sesuatu itu "kopi" sebenarnya? —atau lebih tepatnya, apa yang tidak menjadikannya bukan kopi? Dalam tulisannya yang penuh dengan nada pujian mengenai tiruan LV yang beredar di kota New York misalnya jurnalis fesyen Lynn Yaeger berusaha membedakan tas LV yang orisinil dengan kopi yang baik.[16] Situs Basicreplica.com, salah satu perusahaan berbasis web yang menawarkan barang-kopian berkualitas tinggi untuk produk Vuitton, dan juga Dior, Marc Jacobs dan lainnya mengumumkan:

> "Ini bukan main-main, dengan jujur kami mengatakan bahwa tas replika Louis Vuitton yang kami punya benar-benar tidak dapat dibedakan dari yang orisinil. Anda bisa membawa tas replika Louis Vuitton ini ke agen resmi Louis Vuitton dan membandingkannya, merasakan kulitnya, menguji pegangannya dan mengecek lapisannya, bahkan seorang ahli pengrajin tas Louis Vuitton pun tidak bisa membedakan mana yang orisinil dan mana yang replika keluaran Basicreplika.com. Tas replika Louis Vuitton memakai lapisan Alcantara yang sama

dengan yang orisinil. Lapisan Alcantara merupakan lapisan kulit sapi berkualitas yang pada tahap akhir pembuatannya beroksidasi menjadi warna madu gelap, sama dengan warna tas tangan Louis Vuitton orisinil yang menua, imitasi orisinil yang otentik dari orisinilnya yang asli! "[17]

Di luar retorikanya yang membuai, apa yang dimaksud dengan "imitasi orisinil yang otentik?" Atau lebih tepatnya: apa itu kopi? Dalam bahasa sehari-hari, kata "kopi atau salin" mengacu pada sebuah imitasi dari barang asli, misalnya sebuah kopi atau tiruan tas Louis Vuitton. Tetapi survei singkat atas benda-benda yang disebut "kopi" sekarang ini menimbulkan pertanyaan-pertanyaan dasar mengenai definisi tersebut. Apa artinya menyatakan bahwa suatu barang merupakan kopi dari barang lain? Bagaimana klaim bahwa obyek A adalah kopi dari obyek B ditetapkan? Apa maksudnya ketika kita mengatakan bahwa A "mirip" B, bahwa itu meniru itu? Pertama, pertanyaan-pertanyaan ini tampak banal dan jawabannya sudah jelas. Tetapi ketika orisinil dan kopi mulai membaur sampai ke bentuknya yang ada sekarang (dan upaya untuk mempertahankan perbedaan antara kedua hal ini, yakni "asli" dan "kopi" lah yang menurut saya menjadi penyebab krisis tersebut); ketika yang orisinil dan kopi sama-sama dibuat di perusahaan yang sama dalam waktu yang berbeda; ketika suatu menjadi lebih diminati dari yang asli, kita perlu bertanya ulang: Apa yang kita maksud ketika kita mengatakan "kopi"?

Dunia Platonis Kekayaan Intelektual

Dari mana asal kosa kota - baik legal komersial, estetik, dan sebagainya, yang digunakan untuk menggambarkan kerumitan situasi global tas Louis Vuitton? Untu menjawab pertanyaan ini secara memadai mungkin orang harus menjelaskan tentag seluruh sejarah dunia. Itu mengapa belum ada yang berani mencobanya. Kendati demikian, ini merupakan situasi di mana satu sejarah

filsafat tertentu dikerahkan, baik secara sadar atau tidak, secara tulus atau tidak, oleh orang-orang yang terlibat.Dalam sejarah ini, tulisan-tulisan Plato mengenai *mimesis* – satu kata yang yang biasanya diterjemahkan sebagai "peniruan" namun juga "kopi", "representasi", "reproduksi", "kesamaan", atau "kemiripan" – punya peran penting.[18] Dalam *Republic*-nya Plato, Sokrates berargumen bahwa segala sesuatu di dunia ini adalah imitasi, karena ia merupakan gema atau reproduksi sebuah ide yang eksis di luar jagad inderawi. Tas Louis Vuitton merupakan imitasi satu gagasan, terbuat dari kulit dan bahan lainnya, sementara foto benda tersebut merupakan imitasi dari sebuah imitasi. Namun bagaimana cara sebuah tas menjadi imitasi suatu ide? Dalam analisisnya tentang ide Platonis, Martin Heidegger mengajukan satu jawaban untuk pertanyaan yang membingungkan ini: "Mimesis berarti mengopi, yakni mempresentasikan dan memproduksi sesuatu dengan cara yang tipikal dengan cara kita menciptakan satu benda lain. Mengopi dilakukan dalam ranah produksi, dalam pengertiannya yang luas. Dengan demikian, hal pertama yang terjadi adalah sejumlah benda yang diproduksi, entah bagaimana caranya muncul ke hadapan, bukan dalam bentuknya yang kacau balau karena multiplisitasnya yang arbitrer, tapi sebagai satu benda individual yang punya banyak sisi yang kita namakan dengan satu nama."[19]

Maka mengopi adalah soal "mempresentasikan dan memproduksi sesuatu dengan cara yang tipikal dengan yang lain." Semua kopi dibuat- mereka diproduksi- dan pembuatannya melibatkan sebuah upaya untuk mengubah sesuatu menjadi sesuatu yang lain, sehingga apa yang diproduksi kini menjadi "mirip" dengan sesuatu yang lain. Tetapi bagaimana ia "mirip" dengan yang lain? Mengapa tas itu "mirip" dengan ide akan tas? Atau dalam kasus ini, mengapa tas Louis Vuitton palsu yang dijual di Basicreplika.com mirip dengan barang asli yang dijual di toko resmi Louis Vuitton di Paris? Heidegger menjawab: "Membuat dan memanufaktur… diniatkan untuk memperlihatkan tampilan luar agar ia tampak menjadi sesuatu yang lain … untuk "mempro-duksi" *(to pro-duce)*

tampilan luar, bukan dalam hal pengertian merekayasanya tapi membiarkannya tampak berbinar." (176)

Tampilan luar sangatlah penting di sini, karena "dalam tampilan luar, apapun itu "adanya" yang kita jumpai, memperlihatkan dirinya sendiri" (173). Tampilan luar lah yang membuat sesuatu menjadi "mirip" dengan yang lainnya. Tetapi terlebih lagi, pada tampilan luar itulah ide; esensi dari sesuatu memperlihatkan dirinya sendirinya. Kutipan dari iklan Louis Vuitton pada 1927 yang menjadi pembuka bab ini menyatakan secara jelas tentang pemikiran Platonis ini: tas tersebut bukan hanya "terlihat mirip" sesuatu melainkan "ADALAH" sesuatu; ia tidak hanya "ADANYA" seperti itu tapi juga "tampak". Logo "LV" juga memastikan bahwa kita bukan hanya tahu bahwa sesuatu sedang "tampak" sebagai tas Louis Vuitton yang asli melainkan juga "ADALAH" tas yang asli.

Pembaca atau pembeli yang jeli akan segera menyadari adanya satu masalah: fakta bahwa sesuatu terlihat seperti tas Louis Vuitton bukan berarti ia adalah tas Louis Vuitton. Karena, seperti kita ketahui, logo "LV", bahkan semua desain tas Louis Vuitton, dapat dikopi. Plato juga menyadarinya dan Sokrates mengajukan teka-teki berikut ini ke para respondennya sebagai bahan pemikiran: Ada produsen yang bukan hanya dapat membuat meja atau kursi, melainkan matahari, pegunungan, segala sesuatu yang ada di dunia. Siapakah produsen itu? Jawabannya: seseorang yang memegang cermin. Dalam cermin itu semua yang ada di dunia diproduksi dan tampak. Sekali lagi kita bertanya bagaimana cermin tersebut "memproduksi"? Heidegger menjelaskan bahwa jika kita memahami kata "memproduksi" sebagai membuat, maka sebuah cermin jelas tidak bisa digunakan untuk membuat matahari, tetapi jika kita memahami arti "memproduksi" sebagai "pengejawatahan dari tampilan luar" maka cermin tersebut benar-benar "memproduksi" matahari, bahkan meskipun ia jelas tidak membuat matahari.

Lantas, ada beberapa cara yang berbeda di mana satu tampilan luar dapat diproduksi – juga dengan produsen yang berbeda: tuhan memproduksi ide, pengrajin mampu membuat ide tersebut tampak

berbinar dalam sebuah obyek, dan pelukis memunculkannya dalam sebuah lukisan.

Kalau begitu apa yang membedakan ketiga cara memproduksi tampilan luar ini? Cara yang kedua dan ketiga merupakan pengurangan atau distorsi dari yang pertama. Maka ketidakpercayaan Plato pada mimesis, dan seniman – gambar yang dipantulkan cermin, dan bahkan obyek karya pengrajin, membuat mereka yang tak paham bingung; mana yang esensial? Bersamaan dengan itu pula, keyakinan Platonis yang menyataka bahwa tampilan luar sesuatu mengindikasikan adanya esensi juga terus membuat banyak orang bingung dengan apa yang dimaksud dengan kopi. Ketika kita mengatakan "satu asli" biasanya kita merujuk pada sesuatu di mana ide dan tampilan luar saling berhubungan. Tidak ada distorsi dalam hubungan antara tampilan dan esensi, dengan "adanya sesuatu. Maka bagi Plato dan kita, kopi sebagian besar adalah sesuatu yang mendistorsi hubungan ini. Cermin memproduksi matahari, namun ia bukan matahari. Basicreplika.com memproduksi tas Louis Vuitton, namun bukan tas Louis Vuitton yang asli.

Di laman "Pertanyaan yang Sering Diajukan" di situs web Basicreplica.com, mereka dengan cekatan mengeksploitasi kebingungan yang mendasari pemikiran Platonis:

"1. *Apakah ini tas tangan Louis Vuitton otentik?* Bukan. Kami tidak menjual tas Louis Vuitton dengan merk dagang terdaftar. Tas Louis Vuitton yang asli hanya dapat dibeli di agen-agen resminya. Tas-tas kami adalah replika. Tas-tas tersebut diberi label di tempat-tempat yag benar, lapisan, gembok dan kunci memiliki kualitas tinggi seperti yang anda harapkan dan terlihat otentik."[20]

Tas-tas tersebut tidak otentik, hanya replika, namun terlihat otentik. Apa bedanya sesuatu yang "terlihat otentik" dengan yang "otentik"? Khususnya jika, kita meyakini apa yang disampaikan Basicreplica.com, kita bisa mengatakan bahwa semua yang ada di salinan tersebut terbuat dari bahan yang sama dan "kualitas" yang sama baiknya. Jika iklan Louis Vuitton tahun 1927 mengklaim bahwa tas-tas LV tidak hanya mempunyai esensi tetapi juga terlihat

seolah memang punya esensi – karena tampilan luarnya sesuai dengan esensinya – maka Basicreplica.com dapat mengklaim bahwa meskipun tampilan luar tas-tas tersebut identik dengan tas-tas buatan Louis Vuitton, mereka tidak dapat dikenakan tututan atas pelanggaran hak cipta atau merek dagang karena mereka tidak mengklaim bahwa tas-tas tersebut sebagai "tas tangan Louis Vuitton otentik".

Hukum kekayaan intelektual berfungsi dalam konsep-konsep Platonis. Tiga unsur pokok hukum KI – hak cipta, merek dagang, dan hukum paten – dikembangkan atas paradoks bahwa anda tidak bisa melindungi sebuah ide itu sendiri, tapi hanya bisa melindungi sebuah ekspresi kebendaan dan tetap atas suatu ide. Seseorang mengklaim sebuah ide sebagai properti dengan cara mewujudkan bendanya, melalui penggambaran proses realisasinya (hukum paten), dengan mengguratkan atau membentuknya secara material dalam bentuk gambar, teks, notasi musik, lembaran filem (hukum hak cipta), atau dengan mengembangkan beberapa metode inskripsi yang digunakan oleh si pelaku untuk menandai obyek-obyek yang umum sebagai miliknya (hukum merek dagang).

Apakah ontologi kekayaan intelektual?[21] Ide tidak bisa dimiliki, karena ide tidak berwujud, tetapi ekspresi orisinil dari sebuah ide dapat dimiliki ketika ekspresi tersebut berwujud, bersifat materi, tetap. Sementara ide tersebut tetap berada di ranah yang berada di luar jangkauan manusia, ekspresinya dimiliki oleh dunia ini dan orang yang menerima ide tersebut sebagai pengarang, penemu atau pemilik yang mewujudkannya menjadi materi sebagai ekspresi diri melalui proses kerja dan mengubahnya menjadi sebuah properti. Inilah yang disebut sebagai "keorisinilan".

Orang lain yang mewujudkannya menjadi materi dengan mengakses ekspresi diri yang berasal dari dunia ini ketimbang menerima sebuah ide, dikatakan sebagai membuat kopi. Hukum melindungi hak pencipta pertama dan bukan yang selanjutnya, kecuali apabila ekspresi tersebut berupa fakta, milik umum, dll. sejauh ia milik ranah publik.

Di zaman kapital global, komoditas itu sendiri telah beradaptasi dengan struktur ontologi legal Platonis. Para pembuat bekerja memproduksi produk-produk dengan tampilan luar khusus yang tetap, punya ciri dan keorisinilannya tersendiri yang mereka klaim sebagai ekspresi sebuah ide. Maka, bentuk khusus monogram Louis Vuitton dapat di-hak cipta-kan, istilah "Monogram" dan inskripsi "LV" pada sebuah tas dapat di-merek-dagang-kan, dan inovasi pada barang tertentu yang pada dasarnya bersifat umum menjadi satu "tas" dapat dipatenkan. Dan mereka yang ingin membuat produk yang serupa harus menempatkan produk-produk mereka dalam ruang legal tertentu: sebagai obyek seni, yang dilindungi doktrin penggunaan adil *(fair-use)* (meskipun Vuitton mencoba mencegah seniman untuk menggunakan tas LV untuk tujuan ini tanpa seizin perusahaan, di sisi lain mereka juga membolehkan seniman lain melakukannya, seperti Murakami atau Stephen Sprouse yang berkolaborasi dengan perusahaan); sebagai parodi (misalnya mainan berbunyi "Chewy Vuitton" dibuat oleh pabrik mainan binatang peliharaan Haute Diggity Dog yang juga kena tuntutan pihak Vuitton namun menemui kegagalan);[22] sebagai benda generik yang disebut "tas" yang tidak diproteksi KI; atau argumen berlebihan namun juga filosofis seperti yang dilontarkan oleh Basicreplica. com. Bagaimanapun juga, orang harus menghindar dari asosiasi dengan kopi atau mengkopi, atau bakal dilarang di republik ini! Semua berujung pada apa yang dimaksud dengan "adalah", atau tepatnya pada status keberadaan yang mendapat pengakuan legal. Namun paradoksnya, karena ide tidak dapat diproteksi secara legal, hukum KI mendorong produsen komoditas untuk secara berlebihan mendistorsi ide sebagaimana diwujudkan ke obyek aktualnya. sebuah ide sebagai manifestasi ke ke dalam obyek nyata. Konsekuensinya adalah itas dalam versi noraknya seperti paham *"thinking out of the box"* (berpikir bebas) seperti yang belakangan ini meluas di pasar.

Alternatif Mimesis Platonis

Semua ini atas dasar asumsi bahwa model Platonis adalah benar. Tidak jelas seserius apa produsen di Basicreplica.com atau agen iklan yang membuat iklan Louis Vuitton 1927 menerapkan konsep Platonis dalam pernyataan mereka. Seperti yang dijelaskan seorang pengamat media baru, McKenzie Mark, Platonisme merupakan sebuah permainan lengkap dengan layar, ruang gelap dan *headset*. Melalui keluasan jaringan sejarah yang terbentuk oleh globalisasi, permainan ini diinstal (meminjam istilah teoretikus Philippe Lacoue-Labarthe untuk menggambarkan bangkitnya rezim mimesis baru) hampir di semua tempat hari ini, dan dalam pengertiannya yang sempit permainan tersebut fungsional. Tetapi melampaui batas pengertian tersebut, dengan protokol resmi pertukaran, hukum, kepemilikan dan identitas, apa yang menyebabkan berlipat-gandanya tas-tas Louis Vuitton?

Sejarah tradisi filsafat Barat, mulai dari Aristoteles, sebagian besar terdiri dari serangkaian respon atas - modifikasi, negasi, dan pembalikan mimesis Platonis.[23] Tinjauan lebih mendalam atas tradisi tersebut ada di luar cangkupan buku ini dan saya merujuk beberapa karya yang unggul ke sidang pembaca.[24] Agama Kristen menindaklanjuti ide-ide Platonis dalam bermacam cara, dari Augustin yang memposisikan dunia sebagai sebuah "kawasan ketidaksamaan" *(region of dissimilarity)* yang terpisah dari Tuhan, sampai *Imitation of Christ*-nya Aquinas yang menjelaskan mimesis sebagai nilai guna positif tindakan berpartisipasi dalam yang ilahiah.[25] Meskipun pada masa Pencerahan, mimesis tidak lagi dianggap penting dalam filsafat Barat, persoalan mendasar mengenai mimesis tetap bertahan.

Sementara bagi filsuf teori kritis kontemporer, kita dapat meringkasnya menjadi sebagai berikut. Dalam penjelasannya tentang "Platonisme terbalik" –nya Nietzsche *(reverse Platonism)*, Gilles Deleuze mengamati bahwa Ide Platonis selalu disertai oleh sekumpulan simulakra, tiruan dan kopi yang mengancamnya, mendistorsinya dst.; dan Nietzsche mengafirmasi kesetaraan hak

ontologis dari simulakra tersebut. Jacques Derrida, melanjutkan kritik metafisik Barat-nya Heidegger, melacak jejak idealisme Platonis pada Husserl dan lainnya, dan mengusulkan permainan bebas jejak tersebut sebagai cara alternatif dalam memahami fenomena. Michel Foucault dalam *"What Is an Author?"* berargumen bahwa kepengarangan dan bahasa orisinil dan kopi yang menyertainya dikonsruksi dengan banya cara oleh rezim hukum-sosial-politik tertentu. Oleh sebab itu, kita mendapati diri kita kini berada dalam kondisi pascamodern, seperti yang diuraikan oleh Baudrillard dalam *Simulations*-nya yang terkenal: sebuah dunia "kopi tanpa asli" *(a world of copies without originals).*

Dari sudut pandang tradisi ini, kita melihat penyebaran tanpa batas tas Louis Vuitton diatur oleh sesuatu seperti "fungsi pengarang"nya Foucault dan institusi sejarah-sosial-politik sebuah sistem manajemen hak kepemilikan yang menunjuk kepemilikan dan kepengarangan pada satu entitas yang dikenal sebagai Louis Vuitton. Tapi meskipun ini merupakan suatu deskripsi sahih dari perkembangan situasi yang terjadi, ia tidak menjelaskan bagaimana sesuatu seperti tas Louis Vuitton muncul dengan begitu rupa. Sementara Platonisme terbalik menjelaskan tentang kekuatan yang palsu dalam menantang yang asli, ia tidak menjelaskan bagaimana hal ini sejauh ini berhasil atau bahkan gagal. Sementara "Mimesis Platonis" disangkal, dengan tegas ia menyatakan dirinya kembali di tengah tiadanya alternatif yang persuasif.[26]

Kita mendapati diri kita kini berhadapan dengan jalan buntu – baik secara legal, filosofis maupun teori. Tetapi berbagai macam respon filosofis dan teoritis mengenai Plato belum lagi menguraikan separuh kemungkinan dalam membingkai fenomena mimesis. Dan di tenag situasi di mana obyek-obyek yang kita kenal sebagai "tas Louis Vuitton" mengitari planet ini dengan sangat cepat, menjadi tidak mungkin untuk mengklaim bahwa situasi ini semata-mata diakibatkan oleh sejarah tertentu atau sekedar serangkaian sejarah yang berlawanan dalam filsafat Barat. Hal ini semakin ditegaskan dengan sejumlah studi banding yang mengungkapkan bahwa secara

historis, filosofis dan sebaliknya, budaya-budaya punya pemahaman dan penilaian yang sangat berbeda dalam menghadapi fenomena yang sekarang ini dikaitkan dengan kekayaan intelektual. [27]

Sementara sudah jelas bahwa ada jejak-jejak tradisi lain, praktik-praktik lain di budaya Eropa dan Amerika dan di berbagai tempat lainnya, yang muncul, menyaingi, mendeformasi, dan mengubah tas-tas ini, saya akan mengangkat isu yang lebih fundamental di sini. Jika kita bisa bersepakat bahwa esensi Platonis tidak ada, maka tantangan yang ada sekarang ini dalam pemikiran filosofis tentang mengopi adalah memahami bagaimana ketiadaan esensi berfungsi – bagaimana sesuatu yang mirip dunia, di mana yang asli dan kopi sama-sama muncul, terbentuk. Dalam hal ini, sejumlah tradisi filsafat Asia telah menguraikan pemikiran yang kompleks dan relevan dalam memahami ketiadaan esensi yang terkait dengan satu fenomena. Tentu saja, dapat kita lihat bagaimana kritik filsafat modern mengenai esensi, mulai dari Idealisme Jerman sampai eksistensialisme berlangsung dalam dialognya dengan, dan sebagai respon atas, tradisi filsafat Asia.[28]

Sebagian besar ketertarikan Heidegger belakangan dalam mengatasi yang metafisik dipengaruhi (di luar sepengetahuan banyak orang) studinya mengenai tradisi filsafat Asia Timur termasuk perbincangan panjang selama bertahun-tahun dengan sebagian besar anggota-anggota aliran filsafat Jepang, Mahzab Kyoto. Pengikut Mahzab Kyoto, serta sejumlah filsuf modern telah membuat kritik mendetail atas Platonisme dan metafisika Barat dari berbagai pandangan tradisi dan filsafat. Namun, kritik-kritik ini, seturut dengan para filsuf Budhis Barat jarang mendapat tanggapan dalama teori kritis maupun filsafat kontemporer.[29] Selanjutnya, terdapat bukti-bukti perjalanan dan transmisi pemikiran filosofis antara Eropa dan Asia sejak 500 sebelum Masehi, yang sekaligus juga periode pra-Sokrates maupun Budha. Ini artinya pengaruh pemikiran Asia pada filsafat Plato dan sebaliknya, tidak dapat diabaikan.[30]

Maka, pertanyaan filosofis yang saya ajukan mengenai Louis Vuitton adalah sekaligus interior dan eksterior bagi tradisi filsafat Barat sebagaimana ia biasanya dijelaskan. Semacam apartheid filsafat berlaku di mana sebuah pendekatan kritis "modern" harus dipisahkan dari filsafat tradisi manapun yang sumbernya berada di luar kanon tradisi Barat yang didefinisikan secara sempit - dan pemisahan ini membantu mempertahankan diskursus pengopian, yang tanpanya semua pasti akan runtuh. Warisan apropriasi Oriental dan stereotip Asia dan masyarakat lain memang masih menjadi persoalan, tetapi merupakan sebuah kesalahan untuk menolak kemungkinan bahwa ada filsafat dan praktik-praktik pengopian lainnya yang "antimodern" (alih-alih mengaitkan individu, budaya dan masyarakat tertentu pada "aktivitas Kriminal". Kajian mutakhir tentang modernitas alternatif - yang menyertakan konsep "Modernisme Budha," seperti yang disampaikan Donald Lopez- berargumen tentang dinamisme tradisi tersebut ketika mereka berjumpa dengan modernitas. Selanjutnya, seperti yang telah kita ketahui dari karya Bruno Latour, konsep modern layak dipertanyakan, dan salah satu konsekuensi pertanyaan tersebut adalah pengesahan dari berbagai cara mengetahui dan memetakan dunia. Mungkin tampak berlebihan untuk menuntut negosiasi ulang atas apa yang disebut sebagai "filsafat" demi sebuah tas tangan Louis Vuitton - dan bahkan tas ini pun palsu, tetapi inilah yang saya tawarkan di sini.

Śūnyatā dan Mengopi

Topik ketiadaan inti dalam ajaran Budha adalah sesuatu yang sangat luas, dan nuansa perbedaan dalam tanggapan atas topik menjadi faktir penentu dalam pendirian mahzab atau tradisi tertentu. *Anattā* atau "nir-diri," sudah menjadi konsep inti dalam Pali sutras, yang umumnya dianggap sebagai catatan yang paling awal sekaligus masih ada dalam wacana sejarah Budha – sama halnya dengan "titik mula dependen" *(dependent origination)* (Pali: *paticcasamuppāda*; Sansekerta: *pratītyasamutpāda*). Namun

demikian, kritik essensi (Sansekerta: *svabhāva*) mendominasi latar depan teks-teks Mahayana seperti *Prajñāparāmitā Sutras, Lankāvatāra Sutra* dan tulisan-tulisan Nāgārjuna, pendiri aliran Madhyamaka dan tetap bertahan sebagai komponen kunci di banyak budaya Budha Asia yang masih ada, khususnya di Tibet diaspora dan Asia Timur.

Budha Mahayana berkecimpung dengan dengan gagasan ketiadaan esensi atau kekosongan (Sansekerta: *Śūnyatā*), baik sebagai subyek maupun obyek.[31] Berlawanan dengan stereotip yang berkembang di Eropa abad ke-sembilanbelas, kritik terhadap esensi dalam Buddhisme tidak berujung pada penolakan nihilistik atau lesu pada dunia fenomenal (meskipun "nihilisme" juga merupakan tuduhan bahwa Budhis dari beragam tradisi telah membuat tradisi tersebut menjadi berbeda dengan tradisi mereka sendiri, baik Budhis maupun non-Budhis).[32]

Alih-alih, aliran Budha Mahayana mencoba menjelaskan cara dunia fenomenal *tampak* di hadapan kita, dan menguraikan hakikat alami dari penampakan ini. Dalam pandangan aliran Madhyamaka-nya Nāgārjuna, "mengopi" dalam bentuknya yang Platonis akan muncul dari keyakinan akan adanya sebuah obyek asli dengan sebuah esensi yang dapat dikopi; dan keyakinan ini dapat disangkal secara logis. Jika obyek-obyek ini memang memiliki esensi, seharusnya mereka tidak mungkin dikopi. Karena obyek yang dihasilkan dari salinan akan mempunyai esensinya; dan hanya bisa memiliki esensi ini ketimbang esensi yang diimplikasikan oleh tampilan luar yang sudah ditransformasikan dan menjadikannya sebuah kopi. Sejalan dengan itu, jika esensi suatu benda adalah tetap, ia tidak dapat dipindahkan ke salinan dan tiruannya, bahkan sebagai asli yang sudah terdegradasi, ini tidak dimungkinkan.

Respon filsuf Madhyamaka ke doktrin ide Platonis adalah mempertanyakan kepada si Platonis di mana seseorang dapat menemukan bentuk ideal yang dibayangkan melahirkan tas Louis Vuitton asli, dan melalui negasi sistematis dari semua kemungkinan untuk menunjukkan bahwa ia tidak punya eksistensi. Kita tidak

dapat melihat apapun kecuali tas-tas yang berada di sekitar kita, yang sebagian kita sebut dan tunjuk sebagai "tas Louis Vuitton." Penunjukkan ini selalu relatif. Tas Louis Vuitton tidak tahu bahwa ia adalah tas Louis Vuitton, meskipun ada logo "LV" yang diguratkan ke tas tersebut. Menurut orang dari abad kesepuluh, seekor anjing atau bakteri, sejauh yang kita tahu penunjukkan "tas Louis Vuitton" tidak berarti apa-apa. Tidak ada esensi pada tas yang bisa menjamin bahwa ia dikenali sebagai tas. Bukan maksud saya mengatakan bahwa penunjukkan "tas Louis Vuitton" selalu tidak ada artinya – tapi maknanya manasuka, relatif, tergantung pada sebab-sebab musabab: saya harus bisa bicara sedikitnya bahasa Inggris dan Prancis; saya harus punya mata atau indera lain yang dapat mengenali sensasi tas tersebut; kecenderungannya saya hidup di suatu masyarakat di mana saya dididik untuk memahami makna kata-kata tersebut, obyek tersebut. Oleh sebab itu, jika filsuf Madhyamaka menyatakan bahwa tas Louis Vuitton adalah kosong (dengan kata lain: *śunyā*), bukan berarti bahwa ia bukan apa-apa; atau tidak ada apa-apa di dalamnya. Pernyataan "ini adalah tas Louis Vuitton" artinya relatif dan manasuka, tergantung pada tindakan penunjukkan atau pelabelan. Dan dari sebuah sudut pandang yang absolut, tidak ada kemungkinan sama sekali untuk menetapkan, menjelaskan atau mencirikan obyek yang ditunjuk sebagai "tas."

Terjadi perdebatan panjang antara berbagai pengikut aliran Budha tentang bagaimana mekanisme penunjukkan bekerja. Perdebatan ini membimbing beberapa filsuf kontemporer dalam mengemukakan rangkaian kompleks ekologi Budha mengenai tanda.[33] Tapi di masing-masing kasus, penunjukkan merupakan sebuah tindakan tidak stabil dan tidak permanen di mana sesuatu secara sementara tampak terlihat. Demikian halnya dengan logo monogram terkenal Louis Vuitton yang meskipun mengatakan "Louis Vuitton," sebenarnya dikembangkan oleh Georges, anak Vuitton, empat tahun setelah wafatnya sang ayah. Maka ini menandakan ketidakhadiran ketimbang kehadiran "Louis Vuitton." Ketika Georges mengajukan "pemalsu" desain ayahnya

ke pengadilan, si pemalsu memperlihatkan sebuah buku tua pembuat kain untuk membuktikan bahwa nyatanya sang ayah lah yang telah mengkopi desain-"nya":[34] dari orang lain; maka keaslian yang Georges perjuangkan ternyata juga sebuah kopi yang lain juga. Selanjutnya, ada klaim yang menyatakan bahwa logo monogram itu sendiri merupakan kopi dari berbagai macam sumber, termasuk desain-desain bentara Jepang (jelas bahwa hasrat di belakang pengindeksan logo ini terkait dengan pertumbuhan pasar Jepang) dan kertas dinding di dapur keluarga Vuitton. Begitu pula halnya yang terjadi dengan semua penandaan tas-tas Louis Vuitton lainnya sebagai otentik. Bagaimana tas tersebut dikemas, label yang dilekatkan ke tas tersebut, bahkan tanda terima yang menyatakan bahwa tas tersebut dibeli di toko Louis Vuitton yang asli, semua masuk dalam soal yang sama. Ini semua merupakan tindakan penunjukkan ketimbang jaminan atas esensi; dan karenanya mereka tidak permanen dan menjadi dapat dikopi. Inilah kekosongan dari semua fenomena, ketiadaan esensilah yang memungkinkan terjadinya penyalinan; namun yang lebih penting lagi, kekosongan inilah yang memungkinkan segala sesuatunya menjadi tampak.

Kesamaan dan Nirdualitas

Dekontsruksi semua klaim mengenai identitas konseptual, dan pemaparan mengeni ketidaktetapan, kesementaraan, dan relativitas semua nama dan bentuk, tidak membawa kita melampaui posisi pascamodern, dalam hal memahami fenomena imitasi. Penyalinan memerlukan dikenalinya kesamaan antara dua benda, tetapi tanpa esensi, bagaimana kesamaan bisa terjadi? Bagaimana seseorang bisa mengatakan bahwa dua benda adalah sama? Kita dapat mengatakan "penunjukkan" atau "konstruksi"; tapi bagaimana dua tindakan ini bekerja sedemikian rupa, dan mengapa?

Kesamaan merupakan topik yang tidak nyaman namun menentukan dalam teori dan filsafat kontemporer- tepat karena warisan Platonis dan sejarah imposisi hegemoni lelaki kulit

putih Eropa-Amerika melalui serangkaian hal yang dianggap universal, bersamaan dengan beragam upaya menjatuhkan atau memutarbalikkan hegemoni ini, yang seringkali justru malah mengulanginya. Termasuk dengan bermacam-macam percobaan penjatuhan dan pembalikan kekuasaan tersebut yang diulang-ulang terus. Kesamaan muncul dalam esai Derrida yang terkenal berjudul "Differance" di mana dia berargumen, mengutip Deleuze, bahwa "filsafat hidup *dalam* dan *dari differance*, sehingga dengan demikian menutup matanya dari yang *sama*, yang tidak identik. Yang sama adalah tepat *differance* (berbeda dengan kata *difference* dalam bahasa Inggris yang artinya perbedaan, huruf e diakhir diganti dengan huruf a. sebagai alur yang diplintir dan ekuivokal dari satu perbedaan *(difference)* dengan yang lain, sebagai satu istilah yang berlawanan dengan yang lain. Selanjutnya Derrida menggambarkan konstruksi filsafat sebagai "penataan sistematis dari yang sama" *(the systematic ordering of the same)*.[35] Tetapi kesamaan ini tidak ditelusuri lebih lanjut dalam pemikiran pascastrukturalis dan konsep "differance" kembali menjadi sekedar "perbedaan" *(difference)* yang dikeraskan, di mana komponen nirbeda-nya *(nondifference)* justru dihilangkan. Padahal konsep nirbeda ini harus dipertahankan sama kuat dalam praktik dasar dekonstruksi. Baru-baru ini, Badiou menuliskan bahwa bagi etika "pertanyaan sebenarnya -dan yang paling sulit terjawab, adalah *lebih pada mengenali yang Sama*." [36]

Formulasi kesamaan yang paling elegan dan singkat dalam tradisi Barat dijumpai di karya Walter Benjamin, dalam diskusinya tentang kesamaan: yang inderawi dan nir-inderawi. Dalam esai-esainya, "Doctrin of the Similar" dan "On the Mimetic Faculty", ia mendeskripsikan "dunia inderawi kemiripan sehari-hari" sebagai sesuatu yang kita akrabi, dengan gaya Platonis ataupun tidak. Benjamin juga menyebutnya sebagai "elemen semiotik" Konsep ini berhubungan dengan keserupaan *(semblance)*, "tampilan luar", kemiripan dan lainnya. "Keserupaan nir-inderawi" (dalam bahasa Jerman: *unsinnliche Ähnlichkeit*) yang oleh Benjamin digambarkan sebagai sesuatu yang menggabungkan kata dan obyek yang

ditunjuknya, dan membuatnya saling berhubungan, "serupa." Menurut Benjamin, inilah yang menghubungkan kata lisan dengan kata yang tertulis dan membuat analisis tulisan menjadi mungkin. Istilah "nir-inderawi" *(nonsensual)* digunakan pada Teologi Kristen abad pertengahan (misalnya pada karya Meister Echkart dan Nicholas dari Kues) untuk mengindikasikan yang dapat dipahami (misalnya dunia ide) sebagai lawan dari yang inderawi atau sensual, tetapi Benjamin membubuhi makna materialis pada kata ini. Ia mengajukan beberapa contoh tentang kesamaan nir-inderawi, namun istilah tersebut tetap masih menjadi teka-teki, dan saya usulkan untuk membingkainya menurut skema Budha yang telah saya kemukakan.[37]

Dalam studi pendahuluannya mengenai "On the Mimetic Faculty," Benjamin menuliskan: "Komunikasi hal-hal dalam komunitas magis terjadi melalui kesamaan."[38] Apakah yang dimaksud dengan komunitas magis di sini? Apakah ia magis karena ia tidak dapat direduksi ke dalam kata-kata? Bukan - jika kita membalikkan susunan kutipan tersebut, kesamaan terjadi melalui komunikasi materinya, melalui komunitasnya, yang saling berhubungan. Diferensiasi , yang artinya di sini proses kognitif dari yang inderawi dan rasional, membangun pemisahan, yang menentukan bentuk-bentuk yang terpisah. Tetapi dalam filsafat Budha Mahayana, pembedaan atau diferensiasi adalah hanya mungkin terjadi dalam konteks saling tergantungnya benda-benda yang "serupa" secara semiotik, yang hadir di hadapan kita sementara dalam keadaan saling terpisah. Dalam pengertian Benjamin, keinderawian memisahkan komunitas magis materi ke dalam "benda-benda" yang secara semiotis serupa maupun tidak. Tapi hanya dengan keserupaan nir-inderawi dari semua hal yang muncul secara bersama-sama pula lah, kesamaan inderawi menjadi mungkin untuk dikenali.

Istilah "keserupaan nir-inderawi", seperti yang telah kita amati, memang canggung. Jenis keserupaan yang dibicarakan Benjamin seharusnya disebut sebagai "nirkonseptual" dan juga "nir-inderawi" (nonsensual), sehingga tidak menjadi disalah-tafsirkan sebagai

sebuah metafisika atau substrata transendental dari yang inderawi. Dalam tulisannya tentang ganja, Benjamin mengatakan orang harus meraup kesamaan dari realitas dengan sendok, sebagai sumber kebahagiaan luar biasa.[39] Yang dimaksud Benjamin dengan "kesamaan" adalah tepat keserupaan yang nir-inderawi, nirkonseptual dan nir-semiotis. Dalam ajaran Budha dan Vedantan kesamaan ini disebut sebagai kesemacaman *"suchness"* (Sansekerta: tathātā), dan kesemacaman ini melampaui gagasan kesamaan dan perbedaan semiotis. Kesamaan khusus inilah yang menurut istilah Benjamin, "berkilat" melalui "elemen semiotis" atau dalam istilah Budha terlihat dalam/ sebagai struktur kognitif dan struktur fenomenologis yang relatif dan saling tergantung

Sehingga, "kesamaan" dalam konteks ini bukan berarti sebuah substrata yang melandasi semua permutasi perbedaan. Bukan semata-mata ketiadaan yang direifikasi yang digunakan Hegel untuk menolak pendekatan Budhis menuju yang Absolut, atau cara lain mengatakan "monisme."[40] Kendati demikian, terjadi pula perdebatan hebat yang masih berlangsung dalam ragam tradisi Budhis mengenai apakan kekosongan semua fenomena dapat dideskripsikan sebagai sebuah kesamaan, dan jika demikian, bagaimana orang dapat membicarakannya tanpa jatuh ke dalam beragam reifikasi (pengerasan), yang akan mengenalkan kembali esensi sebagai substrata tersembunyi. Dalam Budha Mahayana, perbedaan antara mahzab filsafat Yogācāra dan Madhyamaka muncul dari keyakinan mahzab Yogācāra pada wilayah mental tanpa dasar yang disebut sebagai *ālayavijñāna*, sebuah samudra tak terbedakan yang menjadi tempat lahir serta kembalinya semua penunjukkan diferensial. Mahzab Madhyamaka menegaskan bahwa figurasi semacam itu perlu mereifikasi kekosongan menjadi sesuatu yang punya mempunyai esensi, dan kekosongan absolut benar-benar di luar jangkauan semua formulasi konseptual. Perbedaan filosofis yang subtil mengenai hubungan kesamaan dengan kekosongan sangatlah penting dalam sejarah Budha Tibet, dan perdebatan pemikiran antara beragam mahzab ini belum tuntas.[41]

Sejumlah studi komparatif mengenai filsafat Budha dan teori kritis kontemporer menyasar topik ini sebagai fokus masalah, semua berargumen bahwa filsafat Budha mengangkat dan berpotensi memperbaiki beberapa cacat dalam teori modern mengenai hubungan antara ketidaan-esensi dan fenomena.[42] Dalam perbandingan teks-teks Mahayana Cina dan India dan dekonstruksi Derridean, Youxuan Wang melihatnya semuanya sebagai destabilisasi hirarki tanda yang mengungkapkan rantai signifikansi yang tidak terbatas, saling tergantung dan tanpa dasar (bersatunya titik awal yang tidak bebas [*dependent origination*] dan kekosongan dalam yang pertama dan permainan bebas jejak [*freeplay of traces*] di yang selanjutya). Wang mengistilahkan dasar tanpa dasar ini sebagai sebuah "mimesis terbalik" *(reversed mimesis)* yang artinya secara paradoksal, setiap tampilan suatu tanda menandai kekosongan. Dalam karyanya mengenai sejarah filsafat paradoks dan kontradiksi, Graham Priest dan Jay Garfield mengidentifikasikannya sebagai "Paradoks *Nāgārjuna*": "Jika benda-benda tidak memiliki sifat-sifat dasar, ternyata semuanya memiliki sifat yang sama yakni kekosongan, dan oleh sebab itu keduanya memiliki dan tidak memiliki sifat dasar tersebut."[43]

Maka semua tindakan atau peristiwa pemaknaan adalah "sama", karena mereka menunjukkan ketiadaan esensinya sendiri. Di tingkatan yang relatif, pemaknaan berfungsi melalui rantai penanda untuk mengungkapkan dunia tampilan yang relatif. Namun, setiap pemaknaan juga secara paradoksal "menandakan" kekosongan.

Oleh karena itu, perbedaan dan kesamaan tidaklah berbeda maupun sama, dan apa yang ada – yakni apa yang memiliki status ontologi sebagai benar-benar ada, adalah kekosongan itu sendiri.[44] Dengan demikian kekosongan mempunyai status ganda yakni sebagai kebenaran relatif dan absolut. Pengungkapan mengenai kebetulan di antara keduanya disebut *samadhi*, atau "pencerahan", atau secara filosofis, "nirdualitas", kata yang saya gunakan untuk menunjuk " nya" dalam buku ini. Mimesis, dan dengan begitu pula

mengopi adalah dua aspek dari nirdualisme ini, di mana tampilan tampil, produksi diproduksi, dan manifestasi mengejawantah tanpa memiliki esensi yang dapat ditemukan. Tanpa sungkan-sungkan saya berkeras tentang nilai nilai dari apa yang diistilahkan Robert Magliola dengan "retorika holisme" *(rhetoric of holism)*, yang berlawanan dengan "differensialisme Derridean" yang menjadi pilihannya.[45] Menimbang bahwa tepat meditasi diskursif mengenai kesamaan atau kesemacaman nirganda lah zang memungkinkan kita untuk memahmi tampilnya fenomena mimesis.

Hal-Hal yang Tersentuh

Maka mengopi terdiri dari serangkaian praktik yang "secara magis" bekerja dengan sebuah pengakuan atas nirdualitas mendasar, demi memanipulasi penampilan. Dalam karyanya mengenai mimesis baru-baru ini, antropolog Michael Taussig mengkaji ulang karya antropolog-antropolog pendahulunya mengenai sihir dan mimesis, terutama karya Sir James George Frazer dalam bukunya yang tebal, *The Golden Bough* menelisik sihir sampai ke dua Hukum yang efektif: kesamaan dan kontak, atau penularan. Hukum similaritas berarti keserupaan atau kemiripan, dan kita sudah membahasnya diatas. Taussig mendiskusikan contoh boneka-boneka voodoo dan figur-figur kecil mimesis lainnya dan amatan Freud dalam *Totem and Taboo* yang mengatakan bahwa seringkali boneka-boneka voodo tidak begitu mirip dengan orang-orang yang menjadi rujukan patung tersebut. Taussig menyimpulkan bahwa patung tersebut "bukan sebuah kopi- jika yang kita maksud adalah kopi pada umumnya, yakni sebuah "kopi yang setia".[46] Taussig berargumen bahwa apa yang mementukan dalam konstruksi patung yang efektif adalah penambahan bagian tubuh misalnya rambut, kulit atau organ sekresi pada patung tersebut. Dan inilah hukum kontak – di mana "benda-benda yang sudah pernah saling kontak satu sama lain, melanjutkan aksi mereka satu sama lain dalam jarak tertentu setelah kontak fisik di antara mereka terhenti." (52-53). Taussig lanjut mengatakan bahwa kebanyakan contoh

sihir simpatik, berdasarkan pada kemiripan, ternyata mengandung komponen sihir yang menular padanya juga. Dengan demikian, dalam contoh kasus sidik jari misalnya, akhirnya menjadi tidak mungkin untuk menguraikan aspek substansi dari citra, kontak dari kesamaan. Periklanan, khususnya, digerakkan oleh sihir ini. Iklan Louis Vuitton tahun 2005 yang terkenal menonjolkan aktris Uma Thurman yang duduk di susunan batu, lengannya di atas kepala, tubuhnya tampak terpajan tetapi tangannya meliuk-liuk di seputar sebuah tas monogram yang tergeletak di depannya. Thurman menatap kamera dengan kenetralan yang santai tetapi kuat, pencitraan ini memendarkan campuran unik antara eksibisionisme, kepercayaan diri dan keamanan. Dengan memegang tas itu (gerak-geriknya diulang terus menerus dalam kampanye Vuitton), Thurman memancarkan kekuatan selebritasnya. Kemiripannya tersiarkan oleh foto dan cetak. Konsumen membeli tas tersebut dan daya magis selebriti juga ditularkan padanya.

Teks sejarah seni Cina berbicara tentang Tao (atau Cara) mengopi dan mengopi tergolong salah satu dari keenam elemen melukis. Kemampuan mengopi teks atau gambar pada gulungan-diberi penghargaan, tetapi manifestasi "roh vitalitas" lah yang dihargai dalam mengopi, melampaui apa yang tampak. Penulis T"ang, Chang Yen Yuan mencatat bahwa "representasi hal-hal harus terkandung dalam kemiripan formal, tetapi kemiripan bentuk hanya bisa diselesaikan oleh keagungan vitalitas. Baik keagungan daya hidup dan kemiripan formal berasal dari definisi sebuah konsep dan turunan dari penggunaan kuas."[47] Roh vitalitas ini merupakan sebuah aspek nirdualitas, dan melampaui kemiripan, ia ditandai dengan sentuhan kuas pada kertas, gaya yang dimanifestasikan pada momen taktil bertemunya tangan, tinta, kuas dan kertas.

Sebagaimana telah digambarkan hukum kontak menjelaskan kepada kita mengenai cara lain dalam memikirkan nirdualitas. Karena apa yang sebenarnya yang menular dari manusia ke patung dan kembali lagi? Lagi pula, hanya sedikit jejak dari yang asli yang disertakan pada salinannya. Inilah penegasan nirdualitas dari *a*

dan *b*, melalui sentuhan dari benda-benda yang tampak sebagai entitas terpisah ini. Penegasan apakah itu? Konsep "persenyawaan" *(bonding)* dan "pengikatan" *(binding)* dapat membantu kita di sini. Kata ini penting dalam tradisi hermetik Barat- misalnya, filsuf bid'ah zaman Pencerahan, Giordano Bruno menggunakannya sebagai inti dari teorinya tentang sihir.[48] Ini juga tampak sangat menonjol di tradisi keagamaan Asia: *yoga* berasal dari kata *yug* atau "sambungan" *(yoke)*, *tantra* adalah "menjalin", *bindu* adalah "titik," terutama titik di mana yang nir-inderawi dan inderawi bertemu. Persenyawaan menunjuk ke arah mana energi-energi mimesis dibentuk dan diarahkan. Hal ini penting karena ia mengisyaratkan sebuah respon yang dimungkinkan untuk menyanggah Taussig: bahwa tidak semua hal yang menyentuh hal lain akan menjadi hal tersebut, dan dengan demikian, tidak semua yang terlihat mirip dengan sesuatu yang lain dianggap sebagai salinan. Menimbang betapa tidak permanennya bentuk, lantas apa yang menyatukannya, untuk sementara, dalam bentuk, identitas dan konfigurasi tertentu? Persenyawaan mengisyaratkan seperangkat niatan, praktik dan struktur yang bekerja memproduksi pengalaman hal-hal yang subyektif dan obyektif, termasuk salinan. Melalui persenyawaan, bentuk dan entitas diejawantahkan secara sementara sebagai terbatas dan terpisah dan "berbeda" di meda kesadaran nirganda. Persenyawaan bukan semata-mata "yang semiotik", melainkan bentuk tertentu di mana konstelasi semiotika beredar. Dan dengan begitu ia merupakan proses yang amat sangat politis dan historis. Skandal penyalinan merupakan pengungkapan proses persenyawaan tersebut – dan kebalikannya, terurainya ikatan- yang secara merajalela dan bertubi-tubi menolak semua klaim tentang permanensi dan esensi.

Rene Girard punya pandangan khusus mengenai daya penularan kopi. Ia juga meyakini adanya penyalinan nir-Platonis, dan ia menyebutnya "hasrat mimetis"[49] Ada sebuah obyek —misalkan sebuah tas Louis Vuitton. Orang lain—misalnya Uma Thurman—menginginkan tas ini, bahkan memilikinya, kepemilikan dan

barang yang dimiliknya menjadi *aphoteosis*[50] dan juga menjadi akhir dari hasrat tersebut. Besarnya hasrat untuk memiliki barang tersebut terlihat jelas dan dengan penuh cita rasa seni disampaikan melalui iklan, merangsang hasrat saya pribadi pada barang tersebut. Saya meniru hasratnya—hasrat itu ditularkan ke saya, dan sekarang saya merasa bahwa "saya harus memilikinya!" Menurut Girard, triangulasi obyek ini punya konsekuensi penting. Uma dan saya menjadi pesaing dalam mendapatkan obyek tersebut. Melalui tindakan menukar tempat *(displacement)* yang sangat terkait dengan logika kapitalisme penyalinan, ternyata ada lebih dari satu tas Louis Vuitton. Maka meskipun hasrat mimetis saya pada obyek tersebut telah terstimulasi oleh iklan dan fesyen. Energi dari hasrat, kompetisi dan persaingan yang dalam situasi lain akan mengarah ke kekerasan, akan tersalurkan lewat kekuatan pasar: dengan seberapa banyak uang yang saya siap keluarkan untuk tas tersebut, dan seberapa banyak uang yang dihasilkan dari tas LV, dan seberapa tinggi harga yang hendak dikenakan oleh perusahaan. Dan LV telah berevolusi menjadi modulasi hasrat mimetis yang super canggih: perusahaan tidak menjual tas melalui pedagang eceran lainnya; ia tidak menawarkan potongan harga atau insentif harga lainnya. Apa yang paling penting di karya Girard adalah kemungkinan bahwa obyek, dalam hal ini tas Louis Vuitton, *eksis sebagai* sekumpulan hasrat mimetis yang terfokus padanya, dan ia menerima maknanya yang sepenuhnya dalam ekonomi kecemburuan atau menggunakan istilah Budha, ikatan *(attachment)*, yang berganti tempat. Tetapi tak dapat dihindari pula, bahwa wabah hasrat-hasrat menular tersebut jauh melampaui produksi tas "resmi"-nya Vuitton, karena berganti tempatnya hasrat ini tidak hanya dapat dilakukan dengan kopi resmi dari tas yang diproduksi oleh perusahaan, melainkan oleh salinannya yang tidak resmi yang dibuat oleh para pemalsu.

Persenyawaan Louis Vuitton

Dalam pengertiannya yang mutlak, dari dalam samudera kesamaan nirkonseptual, Louis Vuitton tidak ada. Dalam pengertiannya

secara relatif, Louis Vuitton sebagai namaa, mereknya dan tas muncul melalui proses fabrikasi, persenyawaan dan hasrat mimesis yang telah saya jelaskan, sebagaimana juga awan besar kemungkinan tas-tas, sama atau tidak, palsu maupun orisinil.

Seperti yang diketahui oleh LVMH dan merek-merek lain, hal-hal di dunia ini bersifat tidak permanen, dan membutuhkan upaya yang amat besar untuk menjaga agar tas Louis Vuitton tetap tas Louis Vuitton, untuk menghindari kemerosotannya perlahan-lahan menjadi gunungan entropik tas-tas yang diobral di Printemps dan Galeri Lafayette (di mana keduanya tidak menjual Louis Vuitton), semuanya merupakan tempat yang cocok untuk menyimpan dompet dan telepon selular, beberapa di antaranya bahkan dengan hati-hati meniru monogram Vuitton, menggantikan "LV" dengan huruf "G", membentuk ulang ikon yang seperti permata kecil itu. Tas Louis Vuitton yang dibuat oleh LVMH mendapat kekuatan dan otoritasnya melalui kerumitan proses persenyawaan, yang menyatukan struktur tidak tetap tertentu, yang dikenal sebagai tas Louis Vuitton. Proses ini sering tersedia di beberapa tingkatan bagi pihak lain sehingga mereka dapat menciptakan apa yang disebut sebagai "kopi" atau "replika" tas Louis Vuitton.

Saya tidak sedang berargumen bahwa dalam pengertiannya yang relatif semua tas Louis Vuitton adalah sama. Saya tertarik dengan Vuitton karena sebagai perusahaan, tingkat kepeduliannya tergolong tidak biasa dalam mengawetkan dan/atau mengkonstruksi keotentikan mereknya: mulai dari citra Scarlett Johansson yang mencangklong tas monogram dan mengularkan kekuatan selebritasnya pada tas tersebut melalui memises taktil, sebagai bukti di halaman web LV bahwa orang Prancis asli (atau orang Basque)-lah yang menggarap tas tersebut dan dengan demikian moda produksinya punya perbedaan dengan tas lain yang diproduksi dengan cara *outsource*. Perbedaan ini terentang mulai dari daya tarik dan keglamoran Marc Jacobs yang mengawasi desain-desain tas tersebut, yang menambahkan gaya khas jalanan New Yorknya dengan keglamoran ala Eropa klasik LVMH sampai dengan

kepuasan ketika pergi ke toko Louis Vuitton asli yang di desain secara menakjubkan oleh arsitek terkenal dunia, dengan koper Vuitton yang historis dari permulaan abad keduapuluh di pajang di etalasenya dan tempat di mana tas LV akan dikemas secara hati-hati khusus untuk anda. Semua "garapan" ini memproduksi suplemen atas esensi atau asal muasal-perusahaan untung, dan bagi mereka yang mendambakannya, mereka dapat memperoleh tas yang secara legal diakui sebagai berasal dari perusahaan pembuat koper Prancis *(mattelier)* Louis Vuitton. Semua ini fabrikasi dan persenyawaan tanda ini diorkestrasi sebegitu rupa sehingga tidak ada lagi gunanya mencari esensi dari Louis Vuitton di tas Louis Vuitton manapun.

Dalam esainya "Economimesis," Jacques Derrida bicara tentang bagaimana bagi Kant, produksi seni seperti puisi atau lukisan terpisah dari wilayah kerajinan karena kerajina punya insentif ekonomi yang jelas terkait dengan produksinya. Sementara penyair dan pelukis berkarya tanpa memperhatikan pertimbangan ekonomis demikian. Derrida mencermati bahwa sesungguhnya pemisahan produksi puisi dan lukisan dari "dunia" kriya yang lebih rendah juga merupakan sebuah strategi ekonomi tersendiri, yang merupakan bagian dari sistem pertukaran secara keseluruhan yang disebut oleh Derrida sebagai "economimesis"- jalinan rumit kualitas mimesis dari semua formulasi ekonomi.[51] Dalam sejarahnya, momen pemisahan antara ranah seni dan kriya juga merupakan momen penciptaan hukum hak cipta.[52]

Louis Vuitton menubuhkan beragam konsekuensi dari pemisahan tersebut, menggarap batasan antara seni dan kerajinan, tetapi yang lebih penting lagi, antara seni dan kerajinan dan komoditas dan produksi massal. Perusahaan tersebut mengasosiasikan produksinya dengan dunia seni dengan harapan aura dari obyek seni unik tersebut juga beralih ke tas-tas dan baju-bajunya, meningkatkan atmosfer kekriyaan yang mungkin telah ada ketika Louis Vuitton masih ada, tetapi telah bertransformasi di zaman produksi global massalnya dan hukum properti intelektual. Paradoksnya, dan mungkin tidak mungkin, Hukum KI menuntut wacana esensi dari

ekspresi orisinil dan keunikan dinyatakan terus menerus demi mempertahankan hak monopolinya dalam memproduksi barang tertentu secara massal. Mengkopi harus ditolak, baik secara estetika dan legal, meskipun ia mendukung segenap aparatur produksinya.

Dalam hal ini, kolaborasi antara Vuitton dan Takashi Murakami, yang saya narasikan di bagian awal bab ini menjadi punya makna khusus. Sejak masa kejayaan Andy Warhol, menyalin sudah memainkan kekuatan dan peran eksplisit dakam estetika kontemporer; tetapi apa yang dimulai sebagai upaya mengajukan keunikan fundamental dan subversif di pusat produksi massal – kaleng sup Campbell sebagai obyek seni yang unik – kini menjadi bagian dari wacana kekayaan intelektual di mana "ekspresi unik" mempunyai makna legal tertentu dengan konsekuensi ekonomi mendalam. Bersamaan dengan itu, semua orang tahu bahwa citra media massa atau komoditas pasar massal paling norak dan abstraksi paling ketat oleh Barnett Newman atau Jackson Pollock juga mengandung derajat kekosongan yang persis sama dan pengakuan ini menjadi bahan bakar dalam keterpesonaan ekstra legal pada penyalinan. Salah satu yang membuat karya Murakami bersinar adalah pengakuannya yang implisit dan eksplisit atas perkara ini Judul pameran Murakami pada 2008, "Copyright Murakami," menyatakan¬ — dan mencakup — semua itu.

Murakami telah menciptakan istilah *"superflat"* untuk menggambarkan ketiadaan perbedaan antara tinggi dan rendah yang dapat memisahkan "seni" dengan "kerajinan" di sejarah budaya Jepang. Jika kita menelusuri pemikiran ini lebih lanjut, logo Vuitton sama kosongnya dengan bidang-bidang warna yang diciptakan Murakami—ia "sama" atau "super datar". Istilah *"superflat"* menggemakan konsep kekosongan, sementara dengan subtil mereifikasinya dengan megubah metafora ruang atau keruangan yang sering digunakan dalam wacana kekosongan-nya Mahayana ke sebuah tataran atau permukaan (yang sudah berupa konsep dan dengan begitu tidak sepenuhnya kosong).

Kendati demikian, dalam hal ini permukaan tas tangan LV dan kanvas yang dipamerkan juga "mirip". Tas palsu yang dijual di jalanan dan tas asli yang dijual di toko Vuitton di Paris juga sama-sama kosong dan terkait. Murakami dan Vuitton bermain-main dengan pengakuan atas kesamaan ini, bahkan ketika mereka membela merek dagang dan hak cipta produknya. Sudah barang tentu, hal ini penting bagi masing-masing praktik. Tidak ada Louis Vuitton tanpa kopi, tiruanlah yang terus menerus menjadi rujukan Vuitton dalam membedakan dirinya melalui beragam strategi *branding*-nya, pada gilirannya aktivitas ini juga melahirkan lebih banyak tiruan. Murakami tidak mencoba membedakan dirinya baik dari Louis Vuitton maupun merajalelanya kopi di sekitarnya, namun ia melindungi hak cipta karyanya. Dia menginginkan keduanya: hak untuk berpartisipasi dalam aliran nirdualitas yang saling tergantung, kosong, serta tanpa dasar, dan hak untuk mengklainm bentuk partisipasi ini secara eksklusif untuk dirinya sendiri. Dalam rezim legal, ekonomi dan politik yang ada sekarang, dan khususnya dengan hukum kekayaan intelektual yang menyalurkan produksi ke dalam kategori-kategori yang terlalu ketat seperti "seni" dan "produk bermerek", kita semua dipaksa untuk menghadapi kekangan ganda ideologi yang tidak mungkin ini. Tetapi, betapapun "superdatar-nya" lukisan yang diklaim Murakami sendiri, pada kenyataannya lukisan-lukisan itu … *kosong.*

2 / Copia, atau Berlimpahnya Gaya

> Pewawancara: Bagaimana anda mendefinisikan musik rakyat?
> Bob Dylan: Sebuah permainan ulang yang mendasar bagi produksi massal.
>
> —–Wawancara dengan Dylan, 3 Desember 1956, San Francisco, 25'15", *Classic Interviews, Volume I,* www.dylannl.nl

Segala Puji Bagi Dewi Copia

Kata "kopi" berasal dari kata berbahasa Latin "*copia*", yang berarti "berlimpah, banyak, berlipat ganda."[53] Copia juga adalah seorang dewi Romawi yang dihubungkan dengan kelimpahan. Sedikit yang diketahui mengenai dewi ini, tapi ia disebut-sebut dalam *Metamorphoses* karya Ovid pada saat Achelous mengubah dirinya menjadi seekor kerbau jantan untuk mengalahkan Hercules, yang meresponnya dengan mematahkan salah satu tanduknya. "Tetapi para *naiads* mengisinya dengan buah-buahan dan bunga-bungaan yang harum, dan memberkatinya, dan kini tandukku memperkaya Dewi Kelimpahan."[54] Copia tergambar di koin Romawi dengan tanduk kelimpahan tersebut, meluap dengan hasil bumi, dan dari sanalah asal kata "*cornucopia*".[55]

Saat kita membicarakan mengkopi hari ini, ketika terjadi kontroversi di seputar kegiatan mengkopi, arti "copia" ini –muncul sebelum zaman cetak, era reproduksi mekanis, atau era komputer— kembali menegaskan diri. Walaupun kita tak lagi menghubungkan mengkopi dengan berkelimpahan, tetapi lebih menghubungkannya dengan pencurian atau kemerosotan dari yang asli, sehingga dianggap sebagai kemunduran, fenomena yang kita beri label sebagai "kopi" dan kegiatan yang kita sebut "mengkopi" masih menyatakan kelimpahan dan peningkatan. Copia dalam artian berlimpah terus menunjukkan gema jejaknya menembus pergeseran makna historis kata "kopi," dan berbagai kegiatan mengkopi yang merebak di masa kini masih merujuk pada sang dewi, bahkan jika pelakunya tidak lagi tahu arti dari namanya.

Dalam buku terbarunya *Free Culture*, Lawrence Lessig menuliskan manifesto budaya bebas yang tampak janggal karena menyimpang dari praktik kebebasan seperti yang kita kenal di Internet sekarang. Penyimpangan ini terjadi karena ketika kita menggunakan istilah "budaya bebas", kita tidak hanya sedang menjabarkan sebuah ruang di mana suatu pemanfaatan kreatif atas kekayaan intelektual disahkan. Budaya bebas yang benar-benar menarik adalah yang digambarkan oleh sebuah karakter dalam novel fiksi ilmiah menakjubkan *Roadside Picnic*; karya penulis Rusia era komunis bernama Arkady dan Boris Strugatsky: "Kebahagiaan bagi semua orang! Bebas biaya! Bebas banyaknya! … Marilah kemari! … Cukup untuk semua orang! … Tidak ada yang akan pulang dengan kecewa! … Bebas! … Kebahagiaan! …. Bebas!"[56] Yang tampak ditawarkan di Internet, yang menopang ruang imajinernya, adalah utopia keberadaan tanpa batas atas semua hal, baik yang bersifat materi maupun bukan, semuanya dapat dibagi, diunduh, dan dinikmati. Secara bebas. Ini juga wilayah kekuasaan Copia, yang masih bisa diakses hingga hari ini melalui "mengkopi".

Dalam imajinasi Barat, momen-momen kewalahan oleh hal-hal yang diinginkan dalam jumlah tak terbatas dilambangkan dengan pesta, dengan meja-meja dengan makanan sedap bertumpuk

menjulang di atasnya—dengan festival di mana berbagai jenis kenikmatan sensual muncul dalam sekumpulan rangsangan tubuh dan inderawi. Kita membayangkan gua harta karun di mana emas, permata, benda berharga ditimbun dalam gundukan-gundukan besar, tentang jin-jin yang mengabulkan permintaan. Kita membayangkan pasar di mana berbagai barang dari seluruh dunia berserakan; tentang toko serba ada semacam Harrods di London, Bloomingdale di New York, Galeries Lafayette di Paris, dan pusat perbelanjaan semacam Eaton Center di Toronto, di mana semua barang dagangan yang diangankan dipamerkan.

Jika anda menginginkan sebagian dari fantasi tersebut, anda harus membayar. Anda dapat menikmatinya sebagai tontonan, cuci mata, seperti yang dulu dilakukan ibu dan ayah saya di pinggiran kota London ketika saya masih kecil. Tapi kalau anda ingin menikmatinya dengan lebih intim, anda butuh uang. Atau perubahan nasib yang aneh, seperti yang terjadi pada 13 Juli 1977, ketika listrik padam di Kota New York, menyebabkan penjarahan besar di pemukiman miskin seperti Harlem dan Bronx. Hari itu disebutkan dalam *Yes Yes Y'All*, sebuah sejarah lisan tentang hip-hop, sebagai momen titik balik hip-hop, ketika teknologi yang dibutuhkan untuk menjadi MC dan DJ (turntable, mikrofon dan pengeras suara), yang tadinya hanya tersedia bagi sejumlah kecil orang, mendadak dimiliki oleh hampir semua orang yang menginginkannya. Akses bebas ini memfasilitasi kemunculan sepenuhnya hip-hop sebagai sebuah budaya. Atau kita bisa menengok suatu hari di musim gugur 1999 ketika Shawn Fanning meluncurkan versi awal Napster, memfasilitasi ledakan aktivitas berbagi file yang memuncak pada Februari 2001, ketika 1,6 juta orang memiliki akses atas kopi digital jutaan rekaman audio.

Istilah yang kita gunakan untuk kegiatan semacam itu adalah "mencuri." Dan mencuri dapat diganjar secara hukum. Tidakkah para pemilik toko, musisi, penulis dan pemrogram perangkat lunak yang karyanya mendadak tersedia secara cuma-cuma ini berhak untuk mendapatkan kompensasi? Bagaimana perasaan anda

kalau ada yang mencuri barang anda, atau—kembali ke bahasan bab sebelumnya—membuat salinan dari semua karya anda dan menjualnya atau mendistribusikannya dengan bebas tanpa seizin anda? Dalam konteks rezim hukum, ekonomi dan sosial masa kini, semua pertanyaan semacam ini sah diajukan. Tetapi di balik permukaan budaya konsumer kontemporer, terdapat mimpi kolektif mengenai akses bebas tak terbatas. Ini adalah tema utama yang dimanipulasi iklan, tapi "akses bebas" diganti dengan janji akses melalui pembelian sebuah produk—misalkan, minuman soda atau sepasang sepatu *sneaker*. Krisis seputar hak milik yang ditandai oleh kerusuhan saat listrik padam di New York, atau oleh *filesharing* digital, menunjukkan pergeseran radikal yang terjadi dalam rezim yang berbeda-beda tersebut. Dan kata "kopi", sebuah kata yang banyak digunakan tapi kurang dipahami, memainkan peran aktif dalam pergeseran ini. Kata ini tidak hanya terbatas pada dalam set definisi tertentu yang kini kita terapkan padanya—atau bahwa apropriasi atas peristiwa listrik padam tahun 1977 atau kegiatan berbagi file digital, yang begitu produktif dalam menggerakan budaya dan masyarakat, juga dengan mudah dapat golongkan sebagai kriminalitas.

Asal Muasal Copia

Siapakah Copia? Selain dari baris yang dikutip dari Ovid di atas, ia lebih berupa sosok yang samar, biasanya digambarkan sebagai produk dari kegemaran bangsa Romawi untuk merujuk ke prinsip-prinsip abstrak, terutama yang berhubungan dengan keuntungan pribadi, melalui dewa-dewa. Ia nyaris tidak terlihat bahkan di rujukan paling komprehensif mengenai dunia klasik tersebut. Tetapi kata "copia" banyak digunakan, berarti "kekuasaan yang berlimpah," "kekayaan," "kemakmuran," "berlimpah," "penuh," "berlipat ganda."[57] Jika arti kata tersebut masih akrab dengan kita melalui kata bahasa Inggris "*copious*"[58], kata-kata lain justru lebih aneh: "copia" memiliki makna militer sebagai "sepasukan," dan secara lebih luas dimaknai sebagai "gudang," "satu set

sumberdaya yang dapat digunakan," dan "cara, kemungkinan atau kesempatan melakukan sesuatu."[59] Kata "copia" berasal dari "*cops*" ("kelimpahan"), dan "*cops*" berasal dari "ops" dengan "con" atau juga "co". Ini cukup penting, karena menghubungkan "copia" dengan dewi yang cukup terkenal Ops, yang juga merupakan dewi kelimpahan, diasosiasikan dengan panen, dan dengan dewa panen lainnya, Consus, yang adalah pelindung biji-bijian serta gudang-gudang tempat hasil panen disimpan.[60]

Kita melangkah lebih jauh ke dalam labirin etimologi mitologis Romawi dengan menanggung resiko sendiri; tetapi dalam melacak asal-muasal "copia," kita menemukan pasangan dewa/dewi berhubungan dengan karunia panen yang melimpah dan juga penyimpanannya sebelum digunakan. Dan copia sendiri juga mengandung makna ganda ini: berlimpah, tetapi juga penggunaan kelimpahan tersebut. Dan dalam makna ganda ini, kita dapat memahami beberapa kualitas yang muncul dari kata "mengkopi"—kopi sebagai sebuah obyek yang secara sebati bersifat ganda, sesuatu yang lebih dari satu, sesuatu yang merupakan salinan dari sesuatu, dan dengan demikian merupakan bagian dari sebuah ekses atau kelimpahan, dari *yang lebih*. Pada saat yang bersamaan, salinan tersebut adalah bagian dari sebuah gudang penyimpanan, sebuah obyek yang diciptakan atau diapropriasikan agar menjadi sebuah obyek kegunaan, menjadi bagian dari simpanan yang tersedia; dan sebagai bagian dari sebuah simpanan, sesuatu yang dihitung atau diukur, dinamai dan/atau diberi label, dimiliki dan tidak lagi secara bebas ada sebagai dirinya sendiri.

Kata "copia" kira-kira muncul di Roma ketika Ops, sang dewi panen, dan sekaligus dewi pedesaan, dicangkokkan ke perkotaan, di mana ia dihormati dengan sebuah kuil di Bukit Capitoline sebagai salah satu dewa-dewa yang berfungsi sebagai personifikasi kebaikan atau kualitas abstrak dan yang dibahas oleh Cicero. Oleh sebab itu, Ops menjadi dewi kemakmuran yang lebih umum, diasosiasikan dengan perlindungan kota. Ia diasosiasikan dengan copia (kelimpahan pada umumnya) dan juga *auxilium* (satu

unit pasukan tentara). Maka pada asal muasal mengkopi, kita menemukan… sebuah kopi! Karena Copia sendiri juga sudah merupakan kopian dari seorang dewi, sebuah apropriasi dari Ops yang dibuat ketika dewi alam ini dicangkokkan ke dalam kehidupan perkotaan, mewujud dalam sebuah budaya di mana banyak terjadi fenomena yang dengan mudah dikiatkan dengan sesuatu yang saat ini kita sebut sebagai "mengkopi"—dari apropriasi Yunani dan model kultural lainnya dalam budaya Romawi, sampai pada penemuan bahan semacam beton yang begitu berguna dalam memproduksi replika, duplikat, kelipatan, "salinan"; hingga produksi massal dan sirkulasi berbagai produk yang berlipat ganda seperti minyak dan anggur dalam *amphorae* (mangkuk) generik; dan, lebih luas lagi, sampai ke implementasinya sebagai "Budaya Romawi" yang generik di seluruh kekaisarannya.[61]

Copia jelas adalah dewi perekonomian zaman Romawi kuno; dan menurut Jacques Derrida, mimesis dalam berbagai kasus akan menjadi perkara ekonomi.[62] Setiap kopian, setiap kegiatan pertukaran, mengandaikan terjadinya sebuah kesetaraan antara *a* dan *b*, asumsi bahwa mereka mirip atau sama satu sama lain. Ada beberapa jenis ekonomi, semuanya mengatur atau mengapropriasi energi mimetis. Ada *ekonomi pengorbanan*, yang dipandang Girard sebagai yang paling dominan: Copia, sebagai dewi kelimpahan yang menerima pengorbanan tersebut, menjadi bagian dari ekonomi semacam ini. Ada *ekonomi kapitalis*, di mana semuanya dibuat setara melalui pertukaran nilai dan uang—maka hadirlah tas Louis Vuitton, yang identitasnya terbentuk dari pembelian di toko Louis Vuitton resmi dengan harga yang ditentukan oleh perusahaan tersebut. Ada *ekonomi hadiah*, di mana barang dipertukarkan dan dimaknai melalui sistem kompleks timbal balik di mana ekses selalu menjadi bagian dari proses pemberian dan penerimaan hadiah, sehingga kopi tidak pernah "sama" dan selalu menjadi bagian sebuah pergeseran kelimpahan yang dinamis.

Ekonomi pengorbanan, yang penting bagi Roma dan kebangkitan Nasrani dalam kekaisaran Romawi, saat ini berbentuk

hukum perekonomian yang terkodifikasi di mana orang-orang tertentu dikambinghitamkan dan dihukum karena membuat dan mempertukarkan kopi sementara orang lain yang melakukan hal sama tidak diganjar. Kata "kopi" saat ini muncul di lokasi-lokasi di mana struktur perekonomian kapitalis yang dominan goyah dan terjungkal. Mengkopi dan krisis yang meliputinya saat ini adalah pertanda keraguan ekonomi, perwujudan jejak perekonomian lain, di masa depan, masa kini atau masa lalu. Teknologi baru semacam komputer atau Internet membawa berbagai isu ekonomisasi ("*monetization*"—mengubah segala sesuatu menjadi uang—hanyalah satu dari sekian jenis ekonomisasi), dan berbagai tingkat perkembangan perekonomian yang sulit diasimilasikan kepada struktur yang sudah ada. "Kopi" tampak dan dilabeli seperti sekarang di antara banyaknya obyek-obyek yang tampak mimetis, pada saat obyek-obyek tersebut tidak pas dengan sistem sosial/politik/ekonomi yang sedang berkembang. Sehingga, mereka muncul sebagai penanda bahaya ekses atau kelimpahan yang harus dikontrol.

Berlimpahnya Gaya

Kata "copia" juga dihubungkan dengan retorika di masa Romawi Kuno. *Copia verborum* ("kata-kata yang berlimpah") merujuk pada sifat bahasa yang berlimpah, gudang kata-kata dan teknik retorika yang dapat digunakan oleh mereka yang ahli dalam seni retorika. Semenjak zaman klasik hingga abad Pencerahan, terdapat beberapa buku pedoman retorika yang mengajarkan orang untuk berbicara dan menulis. Buku pedoman semacam ini menjadi dasar bagi wacana keilmuan dan publik. Isinya berkaitan dengan imitasi, karena pokok bahasannya dianggap tidak orisinal, melainkan kelanjutan dan pengulangan sebuah tradisi yang bermula dari masa Yunani kuno. Buku manual tersebut tidak dirancang untuk memberikan instruksi pada orang untuk melakukan imitasi atau kopi secara langsung—walaupun Erasmus, penulis *In Praise of Folly*, buku yang judulnya saya kutip, kopi, atau curi dalam buku

saya ini, menulis sebuah manual retorika berjudul *On Copia of Words and Ideas* (1512).

"Copia," menurut rekan sezaman Erasmus, berarti "kemampuan membuat variasi dari dari satu ekspresi atau ide yang sama melalui banyak cara, dengan penggunaan bentuk wicara yang berbeda dan perkiraan dan argumen yang bervariasi."[63] Tiga komponen retorika, *inventio* (pemilihan material atau elemen), *dispositio* (pengaturan elemen-elemen tersebut), dan *elocutio* (gaya presentasi) tidak mencakup imitasi itu sendiri, tetapi praktik imitasi dimaklumi sebagai sesuatu yang fundamental dalam retorika. Ini menjadi perhatian tersendiri—bagi Quintilian ahli retorika Romawi, misalnya, menekankan bahwa retorika yang baik tidak hanya berupa imitasi.[64] Sehingga, kita bisa melihat kesenjangan yang terjadi antara mimesis dan copia, antara mengkopi yang dipahami sebagai tindakan kasar berupa pengulangan tanpa pemikiran (keberatan utama Quintillian pada pidato yang hanya sebuah imitasi adalah pidato tersebut tidak memukau pendengarnya) dan mengkopi sebagai beragam kemungkinan variasi dalam tindak pengulangan.

Para penerjemah Erasmus, mungkin agak ragu menggunakan kata yang sedemikian negatif, menolak menerjemahkan kata Latin "*copia*" sebagai "*copy*," tetapi di Inggris abad pertengahan dan Pencerahan, "*copy*" (atau "*copie*") adalah terjemahan standar untuk "copia," dan memiliki arti kelimpahan, multiplisitas, yang masih terkandung dalam kata "*copious*" (jumlah yang berlimpah) di masa kini.Sementara "*copy*" digunakan untuk merujuk ke duplikat sebuah teks semenjak awal abad keempatbelas, pemahaman "sesuatu yang dibuat atau dibentuk, atau dianggap sebagai buatan atau bentukan, sebagai imitasi atas sesuatu" yang lebih umum tidak muncul hingga akhir abad keenambelas.[65] Sekitar waktu inilah "copia," yang memiliki nuansa penegasan akan sumberdaya, kekuasaan, atau banyak, mulai dilekatkan dengan makna peyoratif: kopian sebagai versi orisinal yang terdegradasi.

Alasan pergeseran ini terkait dengan kemunculan percetakan, buku dan teknologi produksi massal lainnya, serta proses di

mana kontrol dan jaminan hukum yang berkaitan dengan hak untuk membuat dan menjual kopi lahir. Sedangkan hukum hak cipta sendiri baru muncul tahun 1709 di Inggris dengan Undang-undang Anne, paten diberikan di Italia dan Inggris setidaknya abad kelimabelas, dan paten yang menguasai "hak dalam kopi" buku-buku bisa dilacak sampai 1563 di Inggris.[66] "Copye" pada abad enambelas dan tujuhbelas, memiliki makna ambigu saat digunakan oleh para penerbit, karena ia merujuk baik kepada teks yang hak terbitnya dipegang oleh penerbit (teks "orisinal"), dan kepada kopian dari "kopian" orisinal yang dibuat oleh penerbit yang berhak maupun oleh pihak-pihak yang tidak memiliki hak. Tampaknya konsep teks orisinal atau otentik, sebagai sesuatu yang terpisah dari kopian yang dibuat atas teks orisinal tersebut, belum ada pada masa itu, dan baru muncul di abad delapanbelas bersama dengan evolusi estetika Romantis.[67] Sehingga, penyair Inggris Edward Young menulis pada 1759 bahwa "Yang *Orisinal* dapat dikatakan bersifat seperti *tanaman*; tumbuh secara spontan dari akar hidup Kecerdasan; *tumbuh*, bukan *dibuat*: *Imitasi* seringkali berupa semacam *Manufaktur* yang ditempa oleh *Mekanika*, *Seni* dan *Kerja*, dari bahan yang sudah ada dan bukan milik mereka."[68] Setelah menggambarkan Museum Kopi yang ada di Paris pertengahan abad sembilanbelas, Rosalind Krauss menuliskan bahwa di Prancis abad sembilanbelas "kopian berfungsi sebagai dasar bagi pengembangan tanda atau *seme (*benih) spontanitas yang semakin terorganisir dan terkodifikasi." Dengan kata lain, konsep tentang yang orisinal tidak akan ada tanpa adanya kopian, dan, dalam praktiknya, "keorisinalan" bukanlah fakta obyektif melainkan sebuah gaya penyajian yang punya ciri historis spesifik—misalnya ini tampak dari kekasaran, spontanitas atau kealamian.[69] Dan kata-kata tersebut akan mengalami pergeseran makna lebih lanjut setelah Perang Dunia II dalam karya John Cage dan kelompok Fluxus; William S. Burroughs, Brion Gysin, dan lain-lain yang dikaitkan dengan the Beats; dan Andy Warhol dan berbagai seniman Pop—semua yang berargumentasi bahwa kopian lebih orisinal dari yang

orisinal, tepatnya karena secara eksplisit ia bergantung pada benda-benda, penanda, atau hal lainnya.[70]

Budaya Rakyat dan Kematian Copia?

Dalam telaahnya mengenai copia di masa Renaissance, Terence Cave mengamati bahwa meskipun penulis seperti Erasmus dan Rabelais, yang begitu prdouktif, terpesona oleh copia, mereka ternyata percaya mereka hidup di zaman di mana kelimpahan sedang sekarat, merosot menjadi sekedar pemborosan verbal.[71] Di abad tujuhbelas, retorika sebagai praktik sadar diri dibangun di atas model klasik yang memudar saat berhadapan dengan penekanan Cartesian baru pada metode dan semakin pentingnya pengukuran ilmiah, yang menuntut gaya penulisan yang lebih sederhana dan akurat. Ketika Revolusi Industri membawa serta bentuk baru kelimpahan (lihat Bab 5), hal tersebut dengan hati-hati dikunci dalam logika baru tentang pasar, dan kerangka kerja perekonomian dan politik yang baru.

Tetapi apakah copia sungguh-sungguh mati? Keyakinan bahwa copia sebagai kelimpahan saat ini hanya sekedar fantasi utopis adalah penentu ideologis penting atas sejarah yang telah saya jabarkan di atas--proses di mana perayaan kelimpahan sebagai bagian dari alam dan kosmos yang masuk ke wilayah bahasa dan sastra selama masa Renaissance, di mana kekuatan Copia menjadi simbolis atau "retorik", dalam pengertiannya yang lebih modern dan lebih terbatas.

Pandangan literer Cave atas copia tentunya layak dipertanyakan. Mikhail Bakhtin, dalam telaahnya yang terkenal atas Rabelais, berargumen bahwa ekses dan humor grotesk yang tampak jelas dalam karya Rabelais *memang* mencerminkan pandangan dunia atas kehidupan kaum tani abad pertengahan dan masa Renaissance.[72] Bahkan, "mengkopi" banyak ditemukan di berbagai festival yang digambarkan Rabelais: penggunaan satir dan parodi yang tegas berfungsi sebagai imitasi dan pemutarbalikan dunia abad pertengahan yang feodal dan didominasi gereja. Bakhtin

menentang keseriusan, kelayakan dan kesempurnaan dogma resmi melalui siklus alam yang selalu berubah, membusuk dan beregenerasi, dan tidak lengkap, yang dirayakan oleh kaum tani abad pertengahan. Gambaran cornucopia yang mandeg dan banal muncul berlawanan dengan citraan yang penuh skandal namun akurat mengenai keberlimpahan alam sebagai kekayaan bentuk yang selalu berubah dan tanpa henti diproduksi serta diserap ulang. Walaupun sulit untuk mengenali massa bentuk grotesk yang "terdegradasi" (meminjam isitlah Bakhtin) dalam karya Rabelais sebagai kopian, "degradasi" sebagai tanda multiplisitas hal-hal dan mahluk mahluk yang selalu berubah dan tak sempurna tetap menjadi bagian wacana kita atas mengkopi saat ini—tetapi kualitas "degradasi" sebagai sesuatu yang afirmatif dan politis kini tersamar atau terlupakan.

Anehnya, Bakhtin yang dengan fasih membahas budaya kaum tani abad pertengahan dan masa Renaissance, tidak percaya bahwa kebudayaan pasar abad pertengahan dan perayaan kelimpahan ganjil yang meriah itu terbawa ke masa modern, kecuali berupa sisa-sisa acak. Sulit kita bayangkan copia hari ini di luar hukum pasar, yang melabeli, mengukur dan mendefinisikan copia dan kelimpahan sehingga keduanya menjadi mustahil dipisahkan dari sistem moneter dan entitas yang didefinisikan secara hukum atau ilmiah. Namun seperti yang ditunjukkan dalam contoh kasus Napster, listrik padam di Harlem tahun 1997, atau kelangsungan karnaval dan festival yang terdokumentasikan (terutama di belahan Selatan dunia), copia sebagai kelimpahan terus bertahan; dan pada momen-momen sejarah yang singkat tapi menentukan, ide tersebut muncul sebagai realitas yang berbeda dan penting.

Filsuf Jerman Johann Herder menemukan istilah *Volkslied* ("lagu rakyat") di abad delapanbelas dan memproduksi dua jilid koleksi lagu rakyat dari seluruh dunia. Tetapi budaya rakyat memang selalu ada, biasanya di bawah bayang-bayang raja-raja, gereja, aneka bentuk penguasa. Kaum tani, karena kebutuhan, karena memang kekurangan atau miskin, menemukan cara produksi, distribusi dan

berbagi yang "tidak resmi"—misalnya lagu-lagu, resep atau jampi-jampi. Mereka mengembangkan teknik kolektif khusus dalam memproduksi hal-hal—apropriasi, potong dan tempel, mengubah apa saja yang bisa didapatkan, menggunakan yang oleh antropolog Claude Lévi-Strauss sebut sebagai "ilmu konkrit." Kemudian muncul industrialisasi, yang membawa jenis baru jejaring distribusi "resmi"—pasar kapitalis, hak cipta dan hukum kekayaan intelektual, dan kultus seniman perseorangan kaum Romantis, yang pada saat bersamaan menjual karya mereka di pasar seperti pekerja lainnya. Di abad sembilanbelas, budaya rakyat Eropa sebagai entitas otonom tampaknya menghilang. Elemen-elemen hak politis mengapropriasi dan merepresentasikannya sebagai simbol *kitsch* negara bangsa yang dikeraskan. Reifikasi semacam ini langsung dianggap sebagai manipulasi fasis oleh kaum kiri, yang juga menganut industrialisasi dan mengubah kaum tani menjadi proletar. Kaum proletar Marx adalah para budak rezim penyalinan tertentu—kapitalisme industri—tetapi kaum "lumpenproletariat" atau "subproletariat," yang mencakup "penipu, pemain sulapan, mucikari, pedagang barang rombeng, pengemis dan masyarakat rendahan," telah terlibat dalam rangkaian praktik mengkopi yang luas dan otonom, yang merupakan kelanjutan dari budaya rakyat. Jika Mike Davis dan buku terbarunya *Planet of Sums* dapat dipercaya, orang-orang semacam ini adalah mayoritas penduduk dunia saat ini; dan di tahun 1960an Frantz Fanon, Black Panthers dan Young Lords, semuanya mengakui (secara singkat) potensi revolusionernya.

Kini kegiatan kaum miskin perkotaan, tanpa mengikutkan kegiatan kelompok-kelompok lain yang tidak bisa sepenuhnya diintegrasikan ke dalam sistem pasar, disebut dengan aneka nama: "subkultur," "budaya subaltern," "yang diperintah," "massa." Semuanya dapat disebut "budaya rakyat," yang didefinisikan sebagai kolektif dan kelompok semi-otonom yang dipersatukan praktik atau nilai-nilai tertentu. Praktik tersebut meliputi: musik berorientasi sosial, mulai dari hip-hop dan variasi globalnya

hingga musik dansa, musik rakyat Keltik, metal dan goth; aktivitas kelompok *avant-garde* berkisar dari Dada dan Futurism hingga seni surat, *happening*, dan punk hingga *fanzine* masa kini, situs web atau kolektif produsen pertunjukan; bentuk sastra populer yang merespon langsung kepada dunia industri, dari fiksi ilmiah ke Roman ke pornografi hingga berbagai jenis pamflet dan sastra jalanan; bentuk baru religi hibrida, budaya narkoba dan subkultur seksual; geng jalanan dan kolektif urban lainnya, seperti pesepeda (*biker)* dan flash mobs; kelompok ad hoc perempuan yang bertukar materi dan praktik estetika yang mengubah obyek sehari-hari, seperti kelompok jahit, resep, obat-obatan, tekstil, garmen; budaya berbasis teknologi komputer misalnya *hacker*, pelaku berbagi file, blogger, serta para tukang *posting* dan penjelajah internet lainnya; penyelam sampah *(dumpster diver)*, pemulung, pelanggan toko bekas Salvation Army dan Value Village, penghuni emperan, gereja dan cuci gudang; praktisi bela diri, tarian dan berbagai macam ritual. Tidak ada persamaan yang jelas antar kelompok-kelompok dan kegiatan-kegiatan tersebut, yang terbentang adalam dunia industri mulai dari tepian hingga pusatnya yang kosong. Semuany adalah bentuk-bentuk transnasional yang berkembang secara lokal dengan cara-cara tak terduga. Ini adalah "kawanan" (*multitude*) seperti yang dicirikan oleh Michael Hardt dan Antonio Negri baru-baru ini, atau, dalam formulasi Ernesto Laclau, "rakyat" (*the people*)—di kedua kasus massa individu dicirikan oleh keheterogenan mereka, sebuah kualitas yang juga membuat mereka menjadi subordinat. Kelompok-kelompok tersebut semuanya diasosiasikan dengan praktik mengkopi yang membuat mereka tidak otentik dan abjek dalam pengertian yang berbeda-beda, tetapi juga sebuah pertanda otonomi tertentu. Gayatri Spivak menuliskan "kurangnya komunikasi di dalam dan di antara keheterogenan besar budaya subaltern di seluruh dunia."[73] Saya tidak ingin menghilangkan perbedaan yang jelas antara pengunduh filem di kamar asrama sebuah kampus di Amerika Utara dan penjual tas belanja yang dibuat dari karung bekas di pinggiran kota di belahan Selatan bumi.

Tapi bagaimana jika praktik mengkopi, afirmasi copia, sebuah sikap khusus terhadap mimesis, yang membuat kelompok-kelompok luas tersebut memiliki persamaan—dan yang membuat mereka ilegal, haram atau marjinal?

Playlist dan Mixtape

Mari menimbang tentang contoh khusus copia yang dapat ditemukan dalam budaya kontemporer. Saya tidak akan berfokus pada kemurnian atau kekurangmurnian bentuk kerakyatan yang saya bahas; kesulitan dalam mengenali copia saat ini berhubungan dengan permasalahan yang kita lihat di luar soal bentuk-bentuk budaya kapitalis. Playlist iTunes, dengan MP3 yang dibeli dari iTunes Store atau diunduh dari sumber lain, merupakan perwujudan aspek kontradiktif copia dalam masyarakat kontemporer: kemampuan untuk mengejawantahkan, mempertukarkan, dan berbagi sejumlah banyak "kopian" rekaman bunyi, dibatasi hanya oleh kapasitas penyimpanan dan akses ke teknologi komputer yang layak; selain itu pengemasan kelimpahan ini menggunakan sebuah database yang berfungsi sebagai tempat penyimpanan dan menyajikannya sebagai unit-unit terpisah; beragam bunyi tersebut, diubah ke dalam bentuk kode, yang pada akhirnya diubah menjadi sebuah file dengan nama tertentu dan disimpan di sebuah *hard drive*. Dan komodifikasi sistem ini melalui iTunes, dengan sistem manajemen hak milik digital yang kompleks, di mana kelimpahan dunia bebunyian yang membentuk sebagian dari copia disajikan sebagai ragam komoditi yang tersedia untuk dibeli dalam sebuah sistem ekonomi legal yang sangat terorganisir.

iTunes berpartisipasi dalam praktik kapitalis kontemporer yang kini sudah baku dalam mengambil bentuk kerakyatan atau "subkultur," biasanya melibatkan beberapa aspek permainan rakyat kolektif, dan mengkomodifikasi atau merekomodifikasinya (karena sebagian besar praktik subkultur melibatkan apropriasi bentuk komoditas). Hal ini tidak lantas membuat iTunes menjadi tidak menarik. Menakjubkan banyaknya aspek "utopis" copia yang

dijumpai pada iTunes: gratis, tersedia bebas, dapat memainkan file yang dibeli dan yang dipertukarkan dalam ekonomi hadiah antar-pengguna (*peer-to-peer)* dan jejaring lainnya. Yang telah dilakukan Apple adalah memasukkan komodifikator ke dalam kelimpahan ini: iTunes Store sebagai tata cara yang sah dan berbasis finansial untuk mendapat akses ke kelimpahan dunia bunyi; iPod dan komputer Apple sebagai teknologi untuk menyimpan dan mewujudkan dunia bunyi yang luas tersebut; pemrograman manajemen hak milik digital yang mengatur berapa banyak kopian dapat dibuat dari file yang dibeli di iTunes Store.

Akan lebih mudah mengenali kehadiran copia jika kita memperhatikan produksi budaya kerakyatan industrial yang baru-baru ini jadi ketinggalan zaman dan berhubungan dengan iTunes: *mixtape*. Apakah *mixtape* itu? Biasanya berupa sebuah miniatur gulungan pita magnetik berdurasi sembilanpuluh menit, dengan pilihan lagu-lagu yang direkam dari radio atau piringan hitam LP atau kaset lainnya, dibungkus kotak plastik bening dengan selipan kertas karton bertuliskan daftar nama-nama dan produser lagu menggunakan spidol dan mungkin foto yang digunting dari majalah sebagai sampulnya. Sebagian besar orang akan menyebut *mixtape* sebagai "kopian" yang menyindir pengulangan non-otentik atau pembuatan ulang sesuatu yang orisinal. Karena matinya *mixtape* akibat *mix-CD* atau *playlist iTunes*, barulah kita dapat melihat jenis-jenis kreativitas yang luarbiasa yang sesungguhnya dikerahkan dalam pembuatan *mixtape*. Seperti yang ditulis Dean Wareham dalam buku *Mix Tape: The Art of Cassette Culture,* yang disunting oleh Thurston Moore:

> Membuat *mixtape* membutuhkan waktu dan usaha. Waktu yang dihabiskan menyiratkan hubungan emosional dengan si penerima. Bisa didorong niatan untuk mendapat teman tidur, atau berbagi ide. Pesan dalam rekaman tersebut mungkin: *Aku cinta padamu. Aku memikirkanmu sepanjang waktu. Dengarlah perasaanku padamu.* Atau, mungkin: *Aku mencintai diriku. Aku*

> *berselera tinggi dan mendengarkan musik yang merdu. Rekaman ini menunjukkan siapa aku*. Ada sesuatu yang narsistik pada kegiatan membuatkan rekaman untuk seseorang, dan tindakan memberikan rekaman tersebut meletakkan si penerima sebagai semacam penghutang. Seperti semua jenis hadiah, *mixtape* diberikan dengan harapan atas imbalan.[74]

Wareham dan yang lainnya di buku tersebut dengan indah menuliskan betapa kegiatan membuat kopian bisa begitu intim, sarat emosi, dan betapa sang pembuat *mixtape* memiliki repertoar gestur yang kompleks dalam mengakses berbagai variasi yang penting bagi copia, dan persis seperti dalam buku pedoman retorika: *inventio* (pilihan musik yang akan dimainkan), *dispositio* (pengaturan atau pengurutan musik tersebut), dan *elocutio* (potongan dan suntingan yang dibuat, juga cinta dan perhatian yang diberikan pada sampul bertulisan tangan, dekorasi kaset), semuanya dikerahkan untuk mempesona penerima rekaman tersebut.

Kelas yang saya ajar selalu bersemangat saat harus membahas musik—sebagian, tak diragukan, karena para siswa tidak harus banyak membaca untuk bicara tentang musik. Jadi di kelas baru-baru ini terdapat antusiasme yang cukup besar pada topik *mixtape*. Kami membahas perbedaan antara *mixtape* dan *mix-CD*, dan semua sepakat bahwa *mixtape* memiliki kualitas kerajinan tangan yang lebih tinggi daripada kualitas *mix-CD* yang kurang personal, yang dibuat secara otomatis oleh program komputer setelah *playlist* dibuat. Baik rekaman maupun CS adalah produk era industri (baiklah, CD itu pasca-industri), jadi sangat menarik untuk melihat perbedaannya: pentingnya keahlian tangan dengan kaset rekaman, kemampuan taktis dalam memindahkan kekuatan magis itu ke dalam kopian. Dalam hal ini, ialah kerja tangan pada tombol *Pause*, mengkoordinasikan dengan *turntable* atau CD player atau radio, dan kelihaian magis tangan tersebut menambahkan sesuatu yang personal dan berkekuatan ke dalam rekaman—sedangkan jejak tangan pada CS hanyalah gerakan tetikus *(mouse)* yang menyusun

nama-nama dalam *playlist* dan mengklik sebuah "tombol" di layar untuk membakar CD. Rekaman digital memberikan permasalahan nyata dalam hal mimesis, karena rabaan yang merupakan kunci kekuatan magis mimesis tidak ada. Tapi ketika saya bertanya pada para siswa apakah mereka lebih suka mendapat *mix CD* atau *mixtape*, semuanya menjawab lebih memilih *mix CD*, karena kemiripan digital kopiannya lebih akurat ketimbang kaset.

Jadi apakah ini berarti kemiripan mengalahkan rabaan dalam produksi sebuah kopi? Poin ini cukup membingungkan. Di satu sisi, para siswa mengakui kerja yang dibutuhkan untuk membuat rekaman dan menghargainya; namun pada saat bersamaan, mereka lebih menghargai kualitas reproduksi CD. Seolah kelimpahan copia telah mengalami perpecahan ke dalam berbagai rekaman individual, dan kelimpahan file digital yang lebih numerik, kuantitatif dan "akurat". Salah satu siswa saya mengisahkan cerita yang indah. Ia membuat *mixtape* dari setumpuk MP3 untuk pacarnya, dan mereka memindahkannya ke kaset rekaman sehingga bisa didengarkan sambil berkendara di mobil. Waktu berlalu, mungkin hubungan tersebut telah berantakan, dan setelah membaca buku *Mix Tape* untuk mata kuliah ini, si siswa mencari-cari dan menemukan kaset tersebut. Ia ingin merekam isi kaset itu ke komputernya untuk membuat CD, yang rencananya akan diberikan pada pacarnya. Ini membuat saya berpikir bahwa mungkin yang menghasilkan nilai bukan hanya pekerjaan manual mengklik tombol *Pause* mati dan menyala untuk semua lagu di piringan hitam atau CD, atau nilai ekonomis dalam memberikan seseorang sebuah lagu yang seharga $100, atau nilai mimetis "kemiripan sejati", baik dari lagu maupun si pemberi, atau kekuatan rabaan tangan yang magis pada tombol *Pause*, yang dikodifikasi ke dalam di pita magnetik. Mungkin yang menciptakan nilai adalah sejenis nilai transformasional (daya ubah). Dalam definisi klasik Locke mengenai kepemilikan, kerja seseoranglah yang membolehkannya untuk mengapropriasi sesuatu dari alam dan menjadikannya milik. Ini adalah aspek utama teori mimesis, seturut dengan kualitas mimesis yang taktil dan menular

yang kita amati di bab sebelumnya. Tapi tidak ada alasan bahwa sentuhan tersebut, yang meninggalkan jejak sang siswa pada obyek tersebut, dapat menandakan kepemilikan pribadi. Akan tetapi, lebih kepada momen pemberian makna, pertukaran, kontak.

Pertunjukan Bert Jansch

> Lagu rakyat sulit ditangkap—kebenaran tentang hidup, dan kehidupan kurang lebih adalah kebohongan, tapi memang seperti itulah yang kita inginkan. Kita tidak akan merasa nyaman jika tak begitu. Sebuah lagu rakyat memiliki lebih dari seribu wajah dan semua wajah ini harus ditemui kalau ingin memainkan lagu itu. Sebuah lagu rakyat mungkin memiliki berbagai makna dan mungkin tidak tampak sama dari waktu ke waktu. Tergantung siapa yang memainkannya dan siapa yang mendengarkan.
>
> —Bob Dylan, *Chronicles* (2004)

Baru-baru ini saya menghadiri sebuah pertunjukan oleh penyanyi dan gitaris lagu rakyat Inggris era 1960an, Bert Jansch, yang dianggap sebagai master musik rakyat. Seperti budaya rakyat pada umumnya, musik rakyat dibangun di seputar tradisi—cara melakukan sesuatu, bentuk-bentuk khusus seperti lagu-lagu yang diturunkan dari penampil ke penampil berikutnya. Ada peraturan tentang apa yang boleh dan tidak boleh dilakukan; ketika Bob Dylan membawa gitar listrik ke Newport pada 1965, orang marah. Jika pengulangan bentuk adalah bagian yang diharuskan dalam budaya rakyat, bagaimana cara penampil perorangan agar penontonnya tidak bosan? Penampilan Jansch sangat indah, dan walaupun sebagian besar materinya tradisional, tampak jelas ia menggunakan sejumlah perangkat atau metode untuk membuat penampilannya jadi hidup di depan penonton saat itu.

Hal pertama yang perlu diperhatikan adalah Jansch tampaknya memilih sejumlah lagu dari sederetan lengkap lagu yang dikuasainya. Jumlah yang banyak sekali. Kegiatan memilih lagu berdasarkan dialog bersama penonton sendiri sudah merupakan spontanitas, kehadiran yang hidup, sehingga tidak generik atau berulang. Ketika

Jansch membuka sebuah lagu, ia menempatkan lagu tersebut dalam tradisi dari mana penyanyinya berasal, menceritakan kisah siapa yang mengajarkan lagu itu, atau kapan ia pertama kali mendengarnya. "X mengajarkan lagu ini pada saya, ketika saya sedang mengurus sebuah pub di Glasgow." Sehingga walaupun obyek yang dikopi tersebut generik, momen dan keadaan ketika Jansch menemukan obyek tersebut bersifat unik. Bukan hanya momen mengkopi-nya yang menjadi unik, karena ia terhubung pada serangkaian momen unik di mana berbagai penyanyi menyikapi lagu tertentu, tetapi obyek yang dikopi—misalnya sebuah lagu tradisional berjudul "Reynardine"—itu sendiri larut menjadi jutaan versi yang agak berbeda satu sama lain, semuanya memiliki sejarah dan tujuan sendiri. Saya dikejutkan hal ini baru-baru ini ketika berusaha mencari lirik lagu "O Bury Me Not on the Lone Prairie," dan tidak bisa menemukan versi lagu persis seperti yang dinyanyikan La Monte Young. Yang saya dapatkan adalah banyak variasi yang mirip—semua dapat dikenali sebagai lagu yang sama, tapi semuanya agak berbeda satu sama lain. Seperti yang dikatakan Dylan dalam kutipan di awal bagian ini.

Jika di saat si penyanyi mempelajari atau pertama kali mendengar sebuah lagu adalah penting, berangkat dari momen ketika lagu tersebut diberikan sebagai hadiah kepada si penyanyi, maka begitu pula momen di mana si penyanyi mempersembahkan lagu tersebut kepada penonton. Tindakan berkisah menciptakan keunikan baik mengenai sejarah lagu dan, yang lebih penting lagi, keunikan keadaan di mana lagu tersebut dinyanyikan. Lagu itu disajikan kepada penonton tertentu; dan seketika saya memperkenalkan diri ketika menghadiri sebuah pesta atau makan malam, lagu tersebut juga diperkenalkan. Perkenalan ini meyajikan lagu itu kepada penonton, menawarkannya sebagai sebuah hadiah, dan menciptakan sebuah tanggung jawab timbal-balik pada penonton: untuk membeli tiket, mendengar, merespon. Tradisi ini memiliki banyak bentuk—contohnya, baru-baru saja saya menyaksikan penampilan seorang penyanyi Syria Omar Souleyman. Souleyman

lebih banyak tampil di acara-acara pernikahan di Syria, dan bekerja dengan seorang penyair yang tampil di panggung bersamanya, yang tugasnya adalah menciptakan syair untuk menghormati tamu tertentu yang meminta mereka bernyanyi dan membayar penyair itu. Penyair itu melakukannya dengan bantuan sebuah laptop di sisi panggung, dan membisikkan kata-katanya kepada Souleyman yang lantas menyanyikannya. Penyajian lagu sebagai sebuah hadiah berubah status menjadi kopi. Dalam hal ini, berbagi MP3 melalui jaringan antar pengguna(*peer-to-peer*/ P2P), sebuah *mixtape*, atau *podcast*, semuanya adalah kegiatan partisipasi dalam ekonomi hadiah, yang mengubah sifat kopi yang disebarkan. Jaringan P2P telah berkembang sedemikian rupa sehingga terbentuk sistem kodifikasi timbal-balik pemberian hadiah ini berdasarkan pengamatan atas rasio mengunggah/mengunduh.

Saya juga dibuat heran dengan cara Jansch mengakhiri lagu. Walter Benjamin menulis mengenai pentingnya ornamen sebagai serangkaian kemungkinan di mana persepsi atas bentuk tertentu dapat muncul dari sebuah pola atau jalinan.[75] Walaupun penutup lagu-lagu Jansch sangat sesuai, tapi tampaknya mereka tidak berhubungan dengan lagu-lagu itu sendiri. Penutup tersebut bagaikan goresan terakhir pena pada tandatangan, garis terakhir di mana penulis atau penampil mengundurkan diri, pergi atau berhenti. Hiasan, atau ornamen itu sendiri adalah topik yang sangat luas, mulai dari buku pedoman retorika Eropa abad pertengahan, ke gamak[76] dalam musik klasik India, ke stilisasi gerak tubuh teater Noh Jepang dan tarian Bharat Nayam India—dan Jansch menghiasi tiap lagu dengan caranya sendiri. Perubahan gestur terkecil mengubah suasana lagu; dan bagi orang-orang yang menggemari budaya rakyat, kehalusan estetika menguasai, dicurahkan pada gestur yang paling kecil namun sangat kuat—sebuah seni kesesuaian, penghormatan kepada pembuat obyek, bentuk, apalah ia selain sebuah seni yang pada saat bersamaan dapat membuka, menyingkapkan dan menghiasi dalam berbagai cara. Hiasan, dalam hal ini, bukan hanya pemberian ornamen pada objek yang

sudah ada, tetapi merupakan bagian integral bagaimana obyek "yang dikopi" mengejawantahkan dirinya dalam berbagai macam cara. Topik ini kompleks—contohnya, konsep *rasa*, yang luar biasa pentingnya dalam estetika tradisional India, dapat diterjemahkan sebagai "esensi" atau "sari". Esensi ini dibangkitkan oleh pola-pola gestur, nada-nada musik, kata-kata atau tindakan yang tidak berupa ide simbolis tetapi merupakan perwujudan ide. Dalam hal ini, ketimbang membahas ketiadaan esensi yang merebak luas, sepertinya akan lebih akurat jika kita membahasnya dalam kerangka komparatif, terhadap ragam ekologi esensi dan ketiadaan esensi. Dalam hal *rasa*, ornamen *adalah* esensi.[77]

Awan Copia

Bagaimana pandangan awam atas copia sebagai kelimpahan berhubungan dengan filosofi menyalin didasarkan pada kekosongan sebati dari semua fenomena yang sudah saya jabarkan di bab sebelumnya? Jika kelimpahan ada, tidakkah ini membuktikan bahwa *ada* yang berlimpah, ada yang terdapat lebih dari satu, dan bahwa keberadaan tersebut *memang* seharusnya ada? Tetapi multiplisitas copia dihubungkan pada kekosongan, yang, bahkan dari sudut pandang yang relatif, tidak pernah "sama," dalam artian Platonis. Demi kekhususan, saya utamanya akan membahas mengenai teori kekosongan Buddha di sini, tapi kita perlu tetap mempertahankan pemikiran bahwa figurasi dan struktur yang berbeda mengenai yang disebut "kekosongan" muncul dalam budaya dan filsafat tradisional yang berbeda-beda di seluruh dunia.

Hubungan antara kekosongan dan kelimpahan atau multiplisitas muncul dalam beberapa teks Buddha, termasuk *Avatamsaka* atau *Sutra Karangan Bunga*, sutra inti Mahayana India yang menjadi teks dasar Buddhisme aliran Hua Yen yang berkembang di Cina pada masa Dinasti T'ang. *Avatamsaka* terkenal karena dianggap sebagai satu-satunya sutra yang menggambarkan "pandangan dunia" Buddha di saat beliau dalam keadaan pencerahan yang didapatkannya di bawah pohon Bodhi di Bodhgaya—sebuah

rangkaian tak berbatas dunia-dunia yang terhubung tanpa batas atau ranah Buddha yang berukuran mulai dari atom hingga semesta, masing-masing dibentuk berhubungan dengan multiplisitas jumlah dunia-dunia lain, digambarkan dalam serangkaian visi psikadelik yang mencapai hingga limapuluh buku dan seribulimaratus halaman dalam terjemahan Bahasa Inggrisnya.[78] Citra inti sutra ini adalah bahwa Jaring Indra, yang merupakan citra jumlah semesta yang berlipat-lipat, setiap simpul adalah sebuah permata yang terhubung dengan permata-permata lainnya dan saling memantulkan permata-permata lain tersebut, sementara pada saat yang bersamaan sekali tidak punya eksitensi diri.

> Kemudian Kebaikan Universal juga berkata kepada sidang majelis, "Di sebuah daratan di samudera dunia terdapat lautan yang harum, jumlahnya sama dengan atom di ranah Buddha yang tak terbilang jumlahnya. Permata indah menghiasi dasar lautan tersebut; batu mulia beraroma wangi menghiasi pantainya. Mereka bercampur berlian bercahaya. Air harumnya berkilau warna aneka permata. Berbagai jenis bunga batu mulia mengapung pada permukaannya. Serbuk cendana mengendap di dasar lautan. Memancarkan suara wejangan Buddha. Memancarkan cahaya layaknya permata... Terdapat ratusan ribuan jutaan milyaran trilyun tak terbilang jumlah bendera dari sepuluh elemen mulia, bendera kabut genta busana aneka permata, sebanyak butiran pasir Sungai Gangga, istana-istana bunga permata sebanyak butiran pasir di Sungai Gangga, ratusan ribuan jutaan milyaran trilyun istana padma sepuluh bahan mulia, belantara permata bercahaya, sebanyak atom di empat benua, jejaring permata yang membara, sebanyak parfum cendana sebagaimana pasir Gangga, dan permata yan memancarkan terang mengeluarkan suara wejangan Buddha: ratusan ribuan jutaan milyaran trilyun tak terbilang jumlah dinding aneka permata melingkupi semuanya, menghiasi segalanya."[79]

Penggambaran barok ini, yang di dalamnya diulang dengan berbagai variasi sepanjang teks, adalah penggambaran sebuah dunia relatif sebagai matriks jejak yang luas—multiplisitas tak terbatas yang mewujud dalam kesamaan dinamis melampaui semua konsep. Dalam keberlipatan tersebut, terdapat kata-kata tertentu, modalitas yang punya kedekatan khusu dengan nirdualitas: aroma, bunyi, permata, warna, cahaya. Kata-kata semacam "hiasan", "ornamen" dan "pancaran" adalah bagian dari retorika pengejawantahan atau perwujudan yang menegosiasikan paradoks bagaimana memahami atau menggambarkan sesuatu yang tak beresensi.

Ada latar belakang untuk retorika terdapat dalam Buddhisme, di mana muncul pertanyaan bagaimana caranya, jika Buddha telah mencapai pencerahan melebihi semua konsep, ia dapat meng-komunikasikan jalan menuju pencerahan kepada para mahluk yang berada di dunia relatif ini. "Sang Buddha" seringkali digambarkan sebagai multiplisita, dengan tiga tubuh (Sansekerta: *trikaya*) yang menjelma sesuai dengan kerangka ontologis dan epistemologis yang berbeda-beda, seiring dengan 84.000 ajaran yang berbeda, masing-masing sesuai untuk keadaan atau mahluk tertentu. Banyak ajaran Buddha yang melibatkan multiplikasi dan pengulangan dalam skala yang besar—contohnya, pengulangan mantra. Ini dapat dilakukan dalam hati. Tetapi juga bisa dilakukan sebagai tindakan menulis, seperti pada batu *mani* (batu yang ditera mantra "Om mani padme hum") yang tersebar meliputi situs-situs suci Tibet. Atau penulisan mantra pada lembaran-lembaran kertas yang kemudian diselipkan pada patung-patung dewa atau bentuk lain yang dikeramatkan. Atau penulisan mantra pada bendera doa, yang digantung di puncak gunung dan dipercaya menebarkan isi doa di dalamnya pada angin. Bahkan, cetakan buku tertua yang dikenal sebagai kopi Sutra Berlian tahun 868 Masehi yang ditemukan di Dunhuang, Cina Barat.[80] Dalam ranah patung dan citra visual, mereka yang telah mengunjungi sebuah kuil Buddha Tibet akan terpesona oleh penyebaran citra-citra. Di kuil terkenal semacam Samye, terdapat ruang-ruang yang berisi ribuan patung dewa tertentu yang identik,

dibuat sebagai bentuk pemujaan untuk mengumpulkan pahala, tetapi juga memfokuskan pikiran melalui pengulangan citra. Kemudian ada pula *tsa tsa*, patung mungil dari tanah liat yang dibuat dalam jumlah banyak, sekali lagi sebagai bentuk pemujaan, dan seringkali diletakkan di dalam patung yang lebih besar. Evolusi buku cetakan baik di India dan Cina terhubung dengan pahala yang didapatkan dari produksi skriptur Buddha secara berlipat ganda, dan sebuah hubungan mekanis atau bahkan matematis tercipta di antara jumlah buku dan jumlah pahala—sehingga penciptaan cetak mekanis (di Cina) dianggap memfasilitasi penambahan pahala dengan cepat dan efisien.[81] Teknologi pengulangan spiritual semacam ini terus digunakan—contohnya, "Mesin Buddha" buatan Cina saat ini, obyek berukuran radio transistor yang berisi rekaman mantra tertentu dan pengeras suara mungil, yang ketika dinyalakan akan mengulang-ulang mantra tersebut sampai baterainya habis.[82] Pada masing-masing kasus terebut, pelipatgandaan citra yang nyaris identik dipahami tidak sebagai kemunduran dari benda asli, tetapi permohonan untuk bentuk sementara yang berubah-ubah yang bertujuan melatih pikiran untuk mengenali hakikat dirinya sendiri.[83] Sutra Berlian, yang menjadi kunci dalam pengembangan Buddhisme di Cina, memformalkan hubungan antara mengkopi dan pencerahan sebagai berikut: "Jika ada yang mendengar skriptur ini dan meyakininya sepenuh hati, pahalanya akan jauh lebih besar. Seberapa besar pertambahannya bergantung pada siapa yang mengkopi, menyimpan dan membaca skriptur ini, dan menjelaskannya kepada yang lain."[84]

Dalam konteks ekonomi, Jejaring Indra dapat dipahami sebagai sebuah visi yang oleh George Bataille disebut "ekonomi umum" (sebagai lawan dari ekonomi terbatas). Bataille tertarik tak hanya pada pertukaran terbatas yang disebut "ekonomis" dalam masyarakat tertentu, baik transaksi keuangan maupun pertukaran hadiah, tetapi juga pada sirkulasi keseluruhan atas segala hal di semesta, mulai dari cahaya matahari, ke benda organik dan tidak organik, hingga planet-planet. Ekonom E.F. Schumacher

mengajukan pemikiran tentang perekonomian Buddha.[85] Yang dimaksud Schumacher pada dasarnya adalah perekonomian etis. Tetapi pemikiran tersebut dapat dikembangkan lebih lanjut ke arah ekonomi umum Bataille. Praktik dan filsafat Buddha selalu terlibat dalam manajemen, strukturasi dan pengarahan energi mimetis, serta pertukaran dan penyetaraan yang digunakan untuk pengaturannya. Untuk mahzab Teravada, ini artinya penolakan atas segala bentuk perubahan, membuat nirwana menjadi tahap padamnya semua nafsu. Untuk mahzab Mahayana, hal ini menunjukkan keterlibatan total dalam jaringan luas eksistensi relatif yang berasal dari ketergantungan, untuk menyingkap aspek pencerahan yang imanen di dalamnya. Jejaring Indra adalah bentuk pertukaran ekonomimetis yang kompleks, karena setiap permata dalam Jejaring Indra merefleksikan komponen eksistensi relatif yang seperti monad (unit atom), dalam bentuk fluks yang semrawut.

Pertanyaan tentang bagaimana bentuk tertentu muncul dari multiplisitas yang "eksesif", tanpa dasar dan tak terhingga adalah topik perdebatan yang cukup penting dalam filsafat kontemporer, utamanya kritik yang baru-baru ini dilemparkan Alain Badiou terhadap teori peristiwa Gilles Deleuze. Perbedaan pendapat mereka adalah mengenai mimesis, adalah karena apa yang disebut "mimesis" sesungguhnya adalah cara suatu bentuk tertentu muncul dari multiplisitas yang "eksesif", tanpa dasar dan tak terhingga. Keduanya sama-sama memperhatikan pemahaman atas fenomena yang sangat relevan dengan budaya rakyat—yaitu, peristiwa di mana luasnya rantai multiplisitas menjadi tampak.[86] Peristiwa semacam ini jelas memiliki konsekuensi politik yang memiliki potensi pengaruh besar. Budaya rakyat secara intens tertarik pada momen aktualisasi, dan keahlian serta pengetahuan yang memungkinkan produksi sebuah peristiwa, juga penciptaan kelimpahan dalam bentuk multiplisitas obyek-obyek yang mirip melalui praktik mimetis tertentu yang dapat kita sebut "retorika". Tetapi retorika seorang musisi lagu rakyat semacam Bert Jansch atau pembuat *mixtape* bukan mengenai penambahan ornamen

kepada obyek yang telah ada, yang intinya tetap sama tapi hanya untuk bebunyian tertentu. Retorika copia adalah moda di mana sesuatu dibuat tanpa dasar atau landasan yang lebih kuat ketimbang pengetahuan mengenai praktik yang mengarah pada produksi atau pengungkapannya. Sekali lagi, ini bukan hanya retorika sebagai wacana atau konstruksi sosial, tetapi retorika sebagai sebuah moda keikutsertaan dengan materialitas dan kekuatan lain dalam fabrikasi obyek dan peristiwa yang, bersamaan dengan "subyek" yang ikut serta dalam produksinya, keseluruhannya ditampakkan sebagai permata-permata dalam Jejaring Indra selama festival, selama pesta, dan dalam berbagai situasi di mana budaya rakyat beroperasi. Bentuk budaya tertentu lebih banyak jumlahnya dibanding yang lain: musik terutama, timbul tenggelam, membentuk keluasan Jejaring Indra yang imanen, membentuk rantai suara tak terhingga, menimbulkan kebahagiaan kolektif, ia mudah dipindahkan, dan menolak dijadikan benda atau properti—yang menjadi alasan kenapa budaya rakyat begitu menyukainya.

Bahasa Pasar

Berjalan di Brick Lane, London Timur, baru-baru ini, saya terpana melihat sederet restoran Bengala, sebagian besar menjual makanan yang hampir sama. Ini mengingatkan saya pada sederet toko pakaian di sebuah distrik di Chennai, atau Distrik Garmen di Manhattan. Atau pasar-pasar di Afrika Utara, seperti Marakesh, di mana pedagang rempah, penyamak kulit, tukang daging, tukang buah dan lainnya memiliki area masing-masing. Saya dibesarkan di pinggiran London Barat yang modelnya seperti High Street, di mana terdapat satu atau dua toko untuk jenis yang sama di tiap lingkungan. Tiap toko menciptakan keunikannya sendiri dengan cara menjual berbagai kategori barang atau jasa yang berbeda, dan memiliki penampilan luar yang berbeda (tampilan etalase yang berlainan). Pengelompokan toko yang menjual jasa yang sama di lingkungan tertentu bagi saya nampak seperti bentuk mengkopi: toko-toko tersebut "sama", mereka menjual "barang yang sama".

Dan muncul pertanyaan di benak saya: Bagaimana saya memilih di antara toko-toko yang tampak identik bagi saya itu, yang tampak seperti kopian satu sama lain, dan yang sulit saya bedakan satu sama lainnya?

Namun toko-toko tersebut telah mengembangkan seni copianya sendiri, yang akrab bagi siapa saja yang pernah ke *souk*[87] Afrika Utara atau pasar kaki lima Paris. Pertama, semuanya sangat memperhatikan pada hiasan dan pengaturan visual. Pencahayaan restoran Bengala sangat meriah dan tampaknya bersaing dalam menghias bagian depan toko dan dalam toko menggunakan aneka macam lampu yang berkelap-kelip, penanda neon, nama-beken. Walaupun aksesori semacam itu tidak ada dalam sebuah *souk*, sebuah estetika visual yang kuat juga ada di sana: berkarung barang dagangan dipajang dalam berdasarkan warna-warna cerah, dan barang yang serupa ditumpuk berbentuk piramida yang berkilauan—sebuah seni permutasi dan kombinasi yang bermain-main dengan pengaturan yang sama dalam banyak cara.

Kedua, sebuah seni pikat atau rayuan sangat berpengaruh. Di luar sebagian besar restoran Bengala berdiri orang-orang yang tugasnya memikat atau merayu anda untuk masuk—seperti pedagang di *souk* memanggil anda untuk mencoba dagangan mereka. Di pasar kaki lima Inggris juga demikian, pedagang buah bersaing satu sama lain dengan berseru menawarkan dagangan, membanggakan kelebihan buah dan sayuran, bergenit-genit dengan pembeli potensial. Gayanya main-main tetapi menarik perhatian pada "keberanekaan" yang dipajang di tempat, yang karena tradisi, menawarkan hal yang "sama" dari sudut pandang tertentu. Kuantitasnya tidak pernah pasti, selalu sedikit berlebih, atau harganya sedikit lebih murah. "Terong untuk anakmu!" tukas seorang pedagang sayuran di sebuah pasar di Belleville, Paris, pada suatu pagi, memberikan bonus kecil. Baik pembeli dan penjual memeriksa tomat dengan mata tajam seorang penaksir barang seni Sotheby's, awas terhadap tanda sekecil apa pun yang menunjukkan keunggulan atau kekurangan. Penemuan yang dilakukan pembeli

atau penjual tertentu, kemampuan mereka memilih barang yang paling sedap, mengenali hal terkecil yang membedakan sebutir buah atau keju dari lainnya—semua ini adalah copia.

Ya, anda harus awas dan memastikan anda tidak ditipu. Tetap, salah jika percaya, seperti yang mungkin dilakukan seorang pengamat yang rasis atau penganut Plato yang sok, bahwa tiap restoran atau kios di pasar ini menjual produk yang identik, tapi berusaha mengalihkan perhatian para pembeli melalui berbagai perangkat retorika. Praktik copia menemukan perbedaan dalam kesamaan, melalui pengamatan cermat mengenai apa sesungguhnya obyek tersebut, bagaimana ia bisa muncul sebagai ini atau itu dalam situasi sejarah tertentu. Ia menemukan "keunikan" dalam hal yang tidak beresensi Platonis: keunikan tersebut berada dalam momen perjumpaan, pertukaran dan pertunjukan, di mana, terutama dalam kekacauan khas pasar, di antara orang dan barang yang berdesakan, status dan keberadaan subyek dan obyek secara harfiah tersedia untuk dimanfaatkan.

Budaya rakyat dalam era industrial telah memahami bahwa produk industri bukanlah sekedar "obyek" yang mendapatkan bentuk dan kekuasaan karena mereka adalah komoditas fetish; mereka adalah contoh ketidakterbatasan, dari keberagaman yang tak terbatas, yang adalah sumber pengetahuan dan kenikmatan spiritual. Contohnya, perhatikan frasa yang digunakan dalam rekaman para DJ di Jamaika pada awalnya, seperti *Version Like Rain* atay *Rhythm Shower*, yang mengekspresikan pemikiran mengenai jumlah kopian tak terbatas sebuah lagu atau ritme, sesuatu yang menjadi benar-benar mungkin terjadi di Jamaika di awal 1970an, ketika produser rekaman setempat seperti Lee Perry mendapatkan akses atas teknologi rekaman *multi-track* dan teknik manipulasi bunyi serta distorsi yang sekarang kita kenal sebagai "*dub*".[88] Teknologi ini memungkinkan dibuatnya kopian musik tanpa batas, dan mengubahnya menjadi variasi baru yang mengejutkan, menggunakan *multi-track* untuk membuat kolase bunyi. Frasa "versi seperti hujan" menjadikan proses multiplikasi tak terbatas

ini sebagai sifat yang alami, sebagai teknologi yang meniru ekses dan keberlimpahan alam. Tapi ia juga mengajukan satu klaim atas teknologi ini, mengapropriasinya dari budaya industri Babilonia, mesituasikannya ulang dalam kosmologi dan teologi Rastafari, sehingga merebaknya kopian dapat daya tahan hidup sekaligus kekuatan spiritual. Mengatakan "versi seperti hujan" berarti mendirikan klaim hak untuk membuat, mengkonsumsi, dan mengejawantahkan kelimpahan copia.

Terus Menerus Sampai Fajar Menyingsing

Bapak pendiri Hip-hop, DJ Kool Herc, seorang ekspatriat Jamaika yang tinggal di Kota New York pada 1970an, menghubungkan karya para DJ dan produser Jamaika dengan kemunculan hip-hop; sekali lagi kita lihat bahwa pengertian mengenai kelimpahan tanpa batas, berikut konsep matematis dan praktik yang berkaitan, bermukim dalam hip-hop. Houston Baker telah menulis mengenai "pengarsipan masif" sebagai salah satu sumber kekuatan hip-hop—pengarsipan rekaman yang "baru-baru saja ketinggalan jaman", yang tidak lagi dimainkan di radio atau diskotek.[89] Dalam *Yes Yes Y'All*, peserta awal dalam budaya tersebut berulangkali membicarakan mengenai ketidakjelasan rekaman yang dimainkan Kool Herc, danbertapa massifnya koleksi rekaman Afrika Bambaata. Hip-hop muncul dari tumpukan sampah puing-puing pascakonsumerisme. Hip-hop juga didefinisikan oleh pergerakan dari jumlah tetap rekaman individual yang dimainkan secara keseluruhan, ke jumlah tak terhingga dari dua atau lebih rekaman yang dicampur, disunting dan dikombinasikan dalam berbagai cara. Hal yang sama terjadi dengan para MC, yang mengembangkan seni mereka sebagai lautan permainan kata tak bertepi: seperti yang diungkapkan Sugarhill Gang, yang dalam lagunya "Rappers Delight" mengoceh selama limabelas menit: "*Well it's on on an' in an' on on an' on/the beat don't stop until the break of dawn*" (terus menerus dan terus menerus/ irama tak berhenti sampai fajar menyingsing). Atau bagaimana dengan "I know a man named Hank/he has more rhymes than a serious bank"? (Aku kenal

orang bernama Hank/dia punya rima lebih banyak dari isi bank). Mungkin anda berpikir, Ya tapi mereka melebih-lebihkan. Memang benar sesumbar dan melebih-lebihkanyang dilakukan para MC cocok dengan ciri khas percakapan kasar dalam pasarnya Bakhtin, atau juga dengan tradisi penanda yang dibahas Henry Louis Gates Jr. dalam *The Signifying Monkey*. Tetapi dalam budaya hip-hop, sesumbar dan melebih-lebihkandiubah dengan cara dihubungkan ke sebuah rangkaian teknologi amplifikasi (mikrofon), fragmentasi dan rekombinasi (DJ), serta distribusi (radio, klab, rekaman) yang dapat menyampaikan barang ke pemirsanya dan mengaktualkan kemungkinan terjadinya persentuhan dengan keluasan yang tak berbatas.[90]

Pertama kalinya saya mengajarkan hip-hop, saya bertanya pada siswa saya kenapa lima elemen hip-hop disebut lima elemen. Banyak macam jawaban, tapi satu siswa menjelaskan bahwa di abad pertengahan terdapat empat elemen yaitu bumi, udara, air dan api dan orang dapat memahami alam semesta sebagai perpaduan dari elemen-elemen tersebut. Hip-hop, menurutnya, memiliki lima elemen dan lima elemen tersebut (MC, DJ, breakdance, grafiti dan b-boy/fashion) juga memberikan kerangka dalam mengamati semesta. Saya seringkali frustrasi atas penggambaran mengenai hip-hop, bagaimana sempitnya referensi yang digunakan—tapi siswa ini memberikan jawaban yang tepat. Hip-hop adalah contoh vital yang luar biasa tentang bagaimana membuat budaya dari mengkopi—bagaimana cara merespon dunia industrial dengan wacananya yang khas tentang mengkopi, seiring dengan warisan kolonial berupa perbudakan dan apropriasi mimetis atas tubuh, budaya dan lingkungan, serta bagaimana mengajukan tandingan atas filsafat copia (yang berakar pada budaya Afrika Barat, yang berakar pada budaya rakyat menurut Bakhtin) dan melancarkannya.

Hip-hop terlahir dari budaya kelompok geng. Yang artinya, dari pengetahuan bagaimana manusia berkumpul dan mengidentifikasi diri sebagai kelompok. Geng adalah contoh perilaku mimetis. Begitu pula menjadi siswa, pengajar, presiden, suami atau istri,

dan seterusnya. Di dalam arus utama budaya Barat, budaya geng adalah jenis perilaku mimetis baru—sebuah perkembangan sadar serangkaian kode perilaku dan keberadaan yang dibagi bersama. Dalam sejarah hip-hopnya, Jeff Chang mengurut nama geng jalanan berikut ini: Javelins, Reapers, Savage Skulls, Black Spades, Seven Immortals, Mongols, Roman Kings, Saints.[91] Nama-nama tersebut berfungsi sebagai topeng kuasa yang diapropriasi dari budaya massa global, vektor transformasi mimetis.

Kita bisa melacak sejarah luas "kelompok ternama," mulai dari korporasi ke kelompok penjahat hingga negara bangsa, persekutuan keagamaan, keluarga dan klan. Memang ini seperti sejarah konvensional. Sejarah semacam ini menjadi salah satu sejarah sifat mimetis—sebuah sejarah yang tidak begitu sarat dengan tanpa obyek atau peristiwa, alih-alih pembentukan kolektif, atau "publik" dalam istilah Michael Warner, dengan struktur filiasi, identifikasi dan kemiripan.[92] Kemasyuran hip-hop di seluruh dunia saat ini adalah suri teladan publik tandingan yang mengindikasikan bahwa jenis afiliasi baru sedang bangkit. Hip-hop adalah adalah salah satu tempat awal di mana afiliasi semacam itu muncul, dan juga salah satu yang paling kuat dalam soal jumlah orang yang tertarik pada afiliasi tersebut. Di seluruh dunia orang-orang kini mengidentifikasikan diri kepada hip-hop, dan identifikasi tersebut mungkin lebih kuat dibandingkan dengan identifikasi pada hal lain dalam hidupnya. Walaupun yang publik dan kontra-publik tersusun oleh mimetis, yang menonjol dari hip-hop sebagai serangkaian praktik budaya adalah bagaimana secara sadar ia menyampaikan dan menegosiasikan proses mimetis—termasuk yang mengarah kepada kekerasan dan konflik komunal, seperti yang sudah dibahas Girard dengan panjang lebar.

Gaya Ganas

> Tidak ada yang bisa menyambung gaya—yang dapat disambung hanya segmen yang berhubungan dengan keyakinan mengenai gaya. Dan apakah keyakinan tersebut dicapai sebelum atau sesudah perekaman...

yang penting adalah eksistensi, bukan bagaimana ia dipengaruhi
—Glenn Gould, "The Prospects of Recording," dalam *Audio Culture: Readings in Modern Music,* ed, Christoph Cox dan Daniel Warner (2004).

Salah satu siswa saya memutuskan melakukan presentasi untuk kelas mengkopi saya dengan mengundang kelompok *breakdance* kenalannya di York ke kelas kami. Akhirnya hanya dua orang yang muncul, seorang pria jangkung yang kelihatannya keturunan Afrika bernama Troublez dan seorang Asia gempal bernama Vital. Siswa saya memulai dengan memberikan pertanyaan, kemudian baru saya. Troublez menekankan perbedaan antara *breakdance* dan *b-boying*: *breaking* adalah serangkaian gerakan dan langkah formal (dengan implikasi bahwa *breakdance* adalah stereotip atau klise media yang dijumpai di filem dan sejenisnya... sebuah penanda!), sedangkan *b-boying* melibatkan kebebasan dan improvisasi. Kami membahas orisinalitas dan pertanyaan mengenai "gaya" yang muncul berulang kali dalam filem dokumenter hip-hop "Style Wars (1983), di mana para penulis dan penari membicarakan "gaya ganas" (*vicious styles),* "gaya liar" (*wild styles)* dan sejenisnya.

Para penulis membedakan antara "kekuatan" (*power*) dan "gaya" dalam *breakdancing*. "Gaya" merujuk pada gerakan *breakdance* generik seperti *top rock* dan *down rock*, di mana penari memasukkan elemen ekspresi dan improvisasi individu. Gerakan "kekuatan" lebih bersifat atletik. Dalam sebuah pertarungan, kekuatan adalah gerakan apa saja yang mencolok dan memukai yang dikuasai, sedangkan gaya lebih condong kepada humor, kemampuan bermain atau mempermainkan lawan, menipu mereka, memparodikan mereka, bekerja dalam idiom *breakdance* yang sudah ada. Menurut saya fakta kontrasnya kedua istilah ini penting: "kekuatan" adalah sejenis kekuatan kasar, penguasaan yang disadari semua orang; seringkali bersifat kualitatif, dalam artian bahwa salto tiga kali secara logis dan logistis "lebih baik" daripada salto ganda. "Gaya" lebih kepada keahlian mereka yang kurang memiliki "kekuatan"—dengan kemampuan untuk bermain, mengapropriasi, menipu,

meniru, memanfaatkan kemampuan afektif dan kualitatif untuk "mempengaruhi penonton".

Vital mengatakan bahwa, dalam hal tertentu, tidak ada gerakan yang orisinal atau individual; semuanya sudah pernah dilakukan beribu tahun yang silam. "Gaya" adalah permasalahan cara seseorang melakukan sesuatu, menjadikannya sebagai milik. Ia menunjukkan bahwa kami memakai baju yang mirip, namun kami memberikan individualitas pada cara kami memakainya, walaupun itu adalah kopian. Gaya adalah cara mengkopi, cara melakukan imitasi, dan cara ini dapat dianggap orisinal. Inovasi dalam hip-hop terjadi dalam kerangka yang relatif ketat—orang tidak bisa asal melakukan gerakan tari modern dan berharap mendapatkan penghormatan. Troublez menunjukkan ketika dua penari bertarung, mereka merespon kepada dan mengimitasi gerakan satu sama lain. Mereka mungkin akan melakukan parodi, pengulangan, memperainkan elemen langkah lawannya—walaupun apa yang sesungguhnya terjadi ketika Troublez dan Vital menari, bukannya bertarung, mereka malah kokoh mempertahankan dasar dan gayanya masing-masing, sehingga kecil kemungkinan untuk dapat membandingkannya.

Gerakan Vital melingkar-lingkar, menyertakan serangkaian gerakan bela diri, yoga, bahkan mungkin tari modern. Ia menyentuhkan kaki ke kepala, berdiri di sisi telapak kakinya. Troublez yang tinggi dan kurus terbang ke sana kemari, semua sudut, kaki dan lengan yang panjang terjulur keluar, sebelum melakukan *headspin* yang luar biasa, berputar dengan kepala sebaga tumpuan selama empatpuluh lima detik. Saya tidak pernah menyaksikan orang melakukan gerakan-gerakan ini sebelumnya; tapi saya bisa bilang bahwa Troublez lebih condong pada kekuatan, Vital lebih condong pada gaya. Namun jelas hasilnya seri, tidak ada pemenang mutlak. Troublez menyimpulkan bahwa yang membedakan *b-boying* dari Tae Kwon Do adalah bahwa dalam Tae Kwon Do ada bentuk jurus, titik—orang harus mematuhinya. Sedangkan hip-hop memiliki "kebebasan berekspresi," dan walau berbagai elemen

dari mana pun dapat dicampurkan, masih terdapat kemungkinan inovasi melalui cara penggunaan dan kombinasi berbagai elemen yang memperkenalkan "gaya-gaya baru". Maka hip-hop adalah contoh dalam penyediaan serangkaian praktik atau kerangka kerja tradisional dan bentuk—beladiri, tarian, ritual petarung, puisi, keterhubungan—dapat bertemu dan mengambil bentuk baru tanpa kehilangan sejarah khusus dari kelompok individual atau lokal yang mungkin terlibat di dalamnya.

Tentu saja "gaya," termasuk gaya hip-hop, telah lama terintegrasi ke dalam pasar kapitalis—dan tidak ada pasar kapitalis tanpa tata ekonomi dan apropriasi kelimpahan copia tertentu.[93] Tapi untuk melihat gaya atau soal "mengkopi" sebagai sekedar epifenomena produksi kapitalis sama halnya dengan memlintir hal-hal, dan secara radikal mengabaikan pengaruh kekuatan-kekuatan tersebut. Kekuatan hip-hop dan lima elemennya, yang adalah lima "gaya" mengada di dunia, membentuk lima jenis sihir, jika bisa disebut demikian—lima cara untuk mengubah hal-hal, dan dengan demikian lima cara untuk mengubah apa yang disebut "orang" dan apa yang disebut "dunia".Saya lebih condong menganggap bahwa, meskipun tidak bisa membuktikannya, budaya rakyat selalu memiliki kekuatan ini, selalu telah menemukannya sendiri, sejauh budaya rakyat selalu berupa budaya yang bukan milik siapa-siapa, sekaligus selalu menjadi sumber yang dimanfaatkan semua orang.

Kekuatan gaya yang selalu bergerak ini adalah kekuatan "mengkopi," dan copia sebagai kelimpahan. Ia ditautkan pada pengetahuan bahwa ada jumlah yang tak terbatas dala, cara penyajian, pemahaman, pembongkaran, dan perakitan ulang obyek dan diri, dan bahwa kegiatan ini adalah kegiatan kolektif. Gaya ganas adalah sebuah retorika, retorika pertunjukan dan performativitas, sebuah retorika baik produksi dan presentasi baik subyek maupun obyek dan pembentukan dunia bersama. Pengguna gaya semacam ini mengetahui bagaimana bekerja dengan sesuatu yang bukan miliknya, dan menyadari bahwa semua hal bukan milik siapa-siapa—bahwa semuanya telah dilakukan berulang kali

di masa lalu, tapi masing-masing momen itu unik dalam artian tertentu, dan kelak difabrikasi dengan cara baru.

Copia dan Kedaulatan Budaya Rakyat

Kini kata-kata semacam "subkultur" dan "subaltern" menggambarkan kebuntuan budaya rakyat dalam era kapital global. Seperti yang sudah banyak diketahui, "subkultur"—termasuk "indie," "alternatif" dan "hip-hop"—telah membiarkan dirinya diapropriasi ke dalam budaya konsumen arus utama sampai hampir pada titik kooptasi total. Seniman grafiti besar Rammellzee mengeluhkan fakta bahwa di awal 1980an kru grafiti, yang membangun kedaulatan mereka di seluruh kota New York dengan mencorat-coret seluruh kereta bawah tanah, menyerahkan kedaulatan tersebut pada "subkultur" dan sebuah kesempatan berpartisipasi dalam pasar seni internasional. Tetapi kedaulatan kru grafiti atau budaya rakyat hampir-hampir oksimoron—karena umumnya mereka didefinisikan oleh kemarjinalan mereka.

Terdapat sejumlah upaya untuk menyampaikan potensi politik kolektif subkultur. Radikalisasi semacam ini perlu menyertakan penegasan ulang hubungan antara subkultur kontemporer dengan arus gerakan dan bentuk-bentuk kerakyatan yang lebih luas—contohnya, teori Paul Gilroy mengenai Atlantis Hitam sebagai budaya tanding modernitas, dan elaborasi terbaru Afrofuturisme sebagai penyebarluasan global praktik-praktik Atlantis Hitam.[94] Kita juga bisa mengulik lebih jauh pembacaan Greil Marcus atas sisi politis berpalingnya Bob Dylan kepada "Amerika yang tua dan aneh" dan bentuk-bentuk kerakyatan, di luar budaya tanding Amerika tahun 1960an, ke arah yang lebih kerakyatan secara global yang mencakup Tropikalia Brasil, dan berbagai budaya dan kelompok anarkis aneh Eropa dan Jepang.[95] Punk, baik yang terlihat hari ini di Shanghai atau kota metropolis Asia lainnya, atau Taqwacore khas punk Islam yang terdengar di berbagai tempat di seluruh dunia, juga menunjukkan diri sebagai bentuk budaya tanding yang kuat dan global.

Namun bentuk estetika tertentu tentang kegagalan, ketidakacuhan, idealisme atau kejahatan sehubungan dengan pasar resmi adalah salah satu karakteristik peserta dalam budaya semacam itu—"kutukan *The Fall*[96]," seperti yang digambarkan oleh Mark E. Smith—dan juga kita semua. Reklamasi copia adalah bagian radikalisasi subkultur mana pun, dan ia mengejawantahkan dirinya secara historis dalam pergulatan legal berkaitan dengan modalitas ekonomi alternatif, dalam aura ketidakotentikan, dan dalam politik penolakan. Tidak ada yang murni mengenai hal ini: ini bukan soal kebajikan—partisipan dalam budaya rakyat mencuri gaya orang lain dan menggunakannya, dan mereka sendiri mengalami pencurian dan digunakan. Mereka curiga terhadap seni, dan seringkali melihat dirinya sebagai pekerja sewaan, meskipun pekerjaan tersebut membutuhkan kecanggihan estetika atau teknis tingkat tinggi. Dan mereka kerap terlibat dengan geng, mafia, pasar gelap, yang cukup kejam dalam soal kuasa dan uang. Ini mungkin adalah "komunitas yang terdiri atas orang-orang yang tidak punya kesamaan"—kecuali copia. Tapi mungkin itu sudah cukup, karena seperti yang diamati Ernesto Laclau dalam tulisan terkininya mengenai populisme, upaya menjabarkan konsep tentang populer dan rakyat biasanya terkena "tuduhan marjinalitas, sementara, retorika murni, kesamaran dan manipulasi."[97] Dengan kata lain, kategorisasi "rakyat" sudah dianggap mimetis yang penuh cemooh dan berbahaya—dan yang dibutuhkan adalah menegaskan cara yang otonom dan jitu (dalam istilah Laclau "*reasoned*" atau beralasan) di mana budaya rakyat membentuk dirinya sendiri melalui proses mimetis demi mencapai kekuasaan dan kegembiraan kolektif.

Salah satu percobaan yang menarik dalam rangka menangani perkara tersebut baru-baru ini dilakukan oleh sekelompok pemusik dari Seattle yang bernama Sun City Girls, kini berada di bawah label rekaman—Sublime Frequencies—yang mengkhususkan diri pada musik rakyat kontemporer global.[98] Kelompok ini kontroversial karena penolakan mereka untuk menyajikan musik rakyat global sebagai spesimen etnomusikologi yang terisolasi; mereka

memilih untuk menggambarkannya sebagai elemen kolektif yang fragmentaris dan anarkis yang mengibarkan sebuah "kebangkitan karnaval folklor" (*carnival folklore ressurection)* seperti yang dinyatakan dalam salah satu judul album mereka. Penyajian musik ini seringkali berupa montase tanpa atribusi yang dibuat dari rekaman-rekaman siaran radio selama perjalanan mereka keliling dunia; lain waktu mereka mengumpulkan rekaman yang dibeli dari penjual kaset jalanan di berbagai kota di belahan Selatan dunia. Sebaliknya, mereka juga merekam *cover version* dari berbagai musik rakyat yang kemudian secara diam-diam diselipkan ke dalam tumpukan dagangan kaset jalanan selama perjalanan mereka. Ini adalah proyek gila, utopis dan dipengaruhi oleh punk-rock—tetapi dengan akurat ia menggambarkan bagaimana dulu dan sekarang punk rock dapat mengartikulasikan etika dan praktik mengkopi yang mencita-citakan berbagai bentuk ekonomi, berbagai bentuk komunitas dan keadilan, di luar dari yang sudah ternegosiasikan dalam rejim properti-intelektual liberal.

Mudah ditebak, salah satu konsekuensi utama kegiatan tersebut, yang terus-menerus membangkitkan ekses copia (judul semacam "Box of Chameleons," "Folk Songs of the Rich and Evil," dan kaset, LP, CD-R edisi terbatas yang dikeluarkan tanpa henti, semuanya berstatus resmi tapi palsu), adalah bahwa Sublime Frequencies/Sun City Girls menjadi langganan bagi tuduhan pelanggaran hak cipta. Tanpa menyangkal hak perorangan atau kolektif atas akses yang sama terhadap struktur hak kekayaan intelektual yang sudah ada seperti hukum hak cipta, bukankah saat ini setiap upaya untuk "mengedarkan" *(to constellate)* orang, dalam istilah Laclau, akan dibuntukan dengan rejim KI yang menolak mengakui hak kolektif-kolektif yang bertumbuhan untuk menyajikan dan mengartikulasikan dirinya di luar rejim hak kepemilikan yang berlaku? Tentu saja, mereka dapat "dimasukkan ke dalam hegemoni" (seperti yang diungkapkan Spivak) dan menjadi "pemilik" juga. Tetapi kolektif rakyat lokal, seperti pedagang kaset jalanan di Asia Tenggara, atau pengguna program berbagi file di seluruh

dunia, hidup dalam ranah publik yang diperluas sebagaimana ditegakkan dalam sistem pertukaran yang juga mereka terlibat di dalamnya. Yang dibutuhkan sekarang adalah perluasan ruang dan kesempatan yang kondusif untuk apropriasi budaya rakyat yang setara, karena copia melibatkan pergerakan bentuk dan energi yang antitesis terhadap kepemilikan pribadi. Ia terbuka, tanpa halangan, dan—dari sudut pandang bentuk—secara inheren berlipatganda, berlebihan dan berlimpah.

3 / Menyalin Sebagai Transformasi

Chuang Tzu dan Kupu-kupu

Sang filsuf Cina, Chuang Tzu, menuturkan kisah berikut: "Suatu saat, Chuang Tzu bermimpi ia adalah seekor kupu-kupu, seekor kupu-kupu yang melayang dan meliuk-liuk ke sana-kemari, bahagia dengan dirinya dan melakukan apa yang ia suka. Ia tidak tahu bahwa ia Chuang Tzu. Tiba-tiba ia terbangun dan di sanalah ia. Sepenuhnya dan tak salah lagi, ialah Chuang Tzu. Tetapi ia tidak tahu apakah ia Chuang Tzu yang telah bermimpi ia adalah seekor kupu-kupu, ataukah seekor kupu-kupu yang sedang bermimipi ia adalah Chuang Tzu. Antara Chuang Tzu dan seekor kupu-kupu pasti ada perbedaan! Ini disebut Transformasi Hal-hal"[99]

Apa sesungguhnya maksud cerita itu? Sekilas tampaknya kita sedang diminta untuk memilih antara kupu-kupu di dalam mimpi dan Chuang Tzu yang menubuh, antara dunia nyata dan dunia mimpi, yang menandakan bahwa keduanya sama-sama sah. Chuang Tzu mengatakan bahwa keduanya sama-sama tidak sah (*invalid)*—dan bahwa baik "kupu-kupu" maupun "Chuang Tzu", "dunia mimpi" maupun "dunia nyata," sepenuhnya hanyalah istila konvensional. Transformasi berlangsung secara konstan seiring kita bergerak dalam ruang dan waktu. Segala sesuatu senantiasa

bergerak. Label-labeln yang kita bubuhkan pada pergerakan tersebut bersifat konvensional, dan menghasilkan tampak kokohnya hal-hal seperti seekor kupu-kupu, mimpi, seorang Chuang Tzu, dan dunia nyata. Di balik nama-nama tersebut, proses menjadi dan transformasi yang tak beraturan dan lamban berlangsung secara terus-menerus. Tetapi di sisi lain, pengidentifikasian dalam cerita itu hanya bisa dilakukan dengan adanya kata-kata terebut, dan dalam tataran tertentu Chuang Tzu memang mengaitkan diri dengan namanya, demikian juga dengan kupu-kupu yang ia rasakan ketika ia bermimpi. "Transformasi" hanya mungkin terjadi karena ada sesuatu yang bernama "kupu-kupu" yang dapat dibandingkan dan dikontraskan dengan sesuatu yang dikenal sebagai "Chuang Tzu." Tanpa tindakan pemberian nama yang berdampak luar biasa itu, tidak mungkin kita mengenali apa yang namanya "transformasi," dan tak ada juga "perbedaan."

Chuang Tzu tidak memercayai kata-kata, label, ide, karena status representasional mereka tidak dapat mengikuti fluks kosmos yang terus-menerus. Meski demikian, dalam tulisannya terdapat berbagai dataran keberadaan (*plateaus of beings),* dan unsur waktu, musim, dan masa di mana segala sesuatu mewujud dengan cara-cara tertentu. Ia begitu intim dengan alam hingga tidak mengenali nilai siklis dan relasional dari kata-kata seperti "kelahiran," "masa muda," "usia tua," "kematian," atau "musim semi," "musim panas," "musim gugur," "musim salju." Alam bukan sekadar fluks; alam juga melibatkan pola perilaku yang berulang dan seimbang secara homeostatis yang bertahan selama kurun tertentu, dan kondisi-kondisi serta entitas-entitas tersebut layak diberi nama, sekalipun nama itu menyembunyikan aliran fluks dan perubahan yang begitu besar. Hal inilah yang juga menjadi inti dalam teks Cina klasik yang dikenal sebagai *I Ching*, atau Buku Perubahan, yang membangun sebuah kosmologi dengan menamai dan membedakan keenam puluh empat tataran tersebut dan siklus-siklusnya dan jalan-jalan yang mungkin (ada) di antaranya. Kebijaksanaan, di satu tataran, terkandung dalam tindakan bersesuaian dengan kondisi-kondisi

itu, yang berarti membiarkan diri untuk diproduksi, sebagai entitas, sebagai tampilan luar, sesuai dengan konfigurasi kekuatan-kekuatan alam tertentu, di saat mereka muncul di waktu dan tempat tertentu. Dalam interpretasinya mengenai Chuang Tzu, Jacques Lacan dengan jeli menunjukkan bahwa jika si pemimpi yang sedang bangun itu bisa bertanya-tanya apakah ia seekor kupu-kupu, kupu-kupu dalam mimpi tidak mempertanyakan perihal benar atau tidaknya bahwa ia adalah seorang manusia yang bermimpi menjadi kupu-kupu. Slavoj Žižek, dalam kupasannya mengenai interpretasi Lacan, memperingatkan kita supaya tidak mencerna cerita itu sebagai penanda bagi suatu subyek pascamodern yang mengambang dan tanpa esensi, karena tidak semua identitas dan identifikasi itu sama. Bagi Lacan, kupu-kupu dalam mimpi itu "bukanlah kupu-kupu bagi siapapun," sementara "di saat ia terbangunlah ia menjadi Chuang Tzu bagi bagi orang lain, dan ia terperangkap dalam jaring kupu-kupu mereka." Tapi tak satu pun dari kondisi-kondisi itu memiliki esensi mutlak; semuanya kontingen, saling berhubungan, dan tidak permanen.[100]

Di bab sebelumnya, kita menyatakan bahwa menyalin, alih-alih berupa produksi sebuah versi yang tidak mulus dan inferior dari aslinya, adalah muncul dari kekosongan dan dari ketidakpermanenan, asal muasal yang dependen, atau ketiadaan esensi dari segala sesuatu. Ketidakpermanenan ini—yang di Bab 2 kita gambarkan sebagai sebuah jaringan tanda bernama Copia, yang tak terbatas, terkait, tak beresensi—selalu sudah berada dalam suatu kondisi transformasi; dan ketika ditilik, tidak ada sarana konseptual apa pun yang bisa mendeskripsikannya—hal itu sungguh di luar konsep, meskipun kata-kata seperti "kesemacaman" (*suchness)* dan "kesamaan" (sameness) mungkin bisa mewakilinya untuk sementara.

Menyalin adalah suatu bentuk transformasi tertentu, akan tetapi sulit untuk mencernanya dengan cara itu. Pikirkanlah hal ini: jika salinan dari buku yang sedang Anda baca ini adalah sebuah "kopi cetak" (*hard copy)*, materi (pembentuk) buku itu dulunya

adalah pohon. Jika Anda sedang membaca kopi elektroniknya, maka materi dan daya yang membentuk piksel pada layar telah melalui berbagai proses perpindahan dan transformasi yang bahkan lebih radikal lagi. Walau begitu, meski kita semakin piawai dalam memahami ekologi dan bagaimana bentuk-bentuk tertentu muncul dari dan dengan ketergantungan terhadap sebuah jaringan yang lain, ilusi bahwa segala sesuatu lahir dengan sendirinya dan terpisah satu sama lain tetaplah (berpengaruh) kuat. Kita terpesona oleh kemampuan kita sendiri untuk mengubah segala sesuatu, termasuk diri kita sendiri, melalui peniruan, sementara kita lupa bahwa proses transformasi mimetis semacam itu terus-menerus dan secara universal berjalan, dan bukannya sekadar terjadi ketika kita "membuat sebuah kopi" atau secara sadar meniru sesuatu. Apa pengaruhnya jika kita hidup dengan kesadaran akan fakta itu—bahwa segalanya berada dalam situasi Chuang Tzu dan kupu-kupu? Dan sebaliknya: Mengapa kita senantiasa tidak sadar akan hal itu?[101]

Seorang Manusia Bunglon

Woody Allen selalu dikaitkan dengan mengkopi sepanjang karirnya, mulai dari filem awalnya *What's Up Tiger Lily?*—di mana ia menyunting sebuah filem *gangster* Jepang 1960-an dan menyulih seluruh trek suara filem itu, semua dialog dalam bahasa Inggris. *Zelig* (1983) adalah sebuah filem dokumenter gadungan tentang Leonard Zelig, pria Yahudi New York yang menjadi terkenal di era 1920-an ketika orang tahu bahwa ia secara kompulsif meniru situasi sosial apapun yang tengah ia jumpai, mentransformasi dirinya baik secara fisiologis maupun mental menjadi sebuah cerminan dari orang-orang di sekelilingnya—orang-orang dari bermacam etnis dan profesi. Seperti cerita pendek Franz Kafka "Report to an Academy," di mana seorang mantan kera menuturkan proses ketika ia bertransformasi menjadi seorang manusia, *Zelig* di satu sisi merupakan sebuah cara pandang mengelitik terhadap paradoks identitas Yahudi di Eropa dan Amerika di abad keduapuluh, terhadap

berbagai soal asimilasi dan stereotip Yahudi yang berkembang, sebagai imitator bermuka dua, yang menyembunyikan agenda rahasia di balik topeng integrasi ke masyarakat di sekitarnya.

Zelig adalah seorang imitator kompulsif, dan kadang tak ada sesuatu pun selain kuatnya keutuhan psikisnya yang mempertahankan kemampuan mimetisnya. Adegan kunci dalam *Zelig* dalam konteks ini adalah ketika ketika Eudora Fletcher, psikoanalis muda yang brilian, berupaya merawat Zelig dengan hipnotis dan terapi, di kliniknya di Hamptons, sementara saudara laki-lakinya memfilemkan sesi itu. Zelig ternyata sangat kebal terhadap perawatan itu, mengubah dirinya menjadi seorang dokter, merefleksikan "tampilan luar" Eudora ke perempuan itu sendiri melalui kopi tak sempurna yang ia buat—ketidaksempurnaan itu ditandai dengan adanya humor parodis. Fletcher menghentikan sesi itu dan pergi ke kota, di mana ia menonton sebuah pertunjukkan teater dan bersantai di sebuah klub malam yang penuh gadis-gadis yang sedang menari. Sekembalinya ke Hamptons, Fletcher memulai sesi selanjutnya dengan meyakinkan Zelig bahwa ia bukanlah seorang dokter, dengan meniru imitasi dirinya yang dibuat Zelig sendiri. Zelig tersembuhkan dan menemukan individualitas melalui cintanya kepada Fletcher; tetapi ketika mengalami stres, dorongan untuk meniru itu kambuh lagi.

Menyatakan kopi sebagai bentuk repetisi adalah satu cara paling mudah. Zelig (selalu) mengulang tampilan luar dari lingkungan yang ada di sekelilingnya, dengan tampilan luarnya. Keberbedaan Zelig terungkap hanya ketika transformasinya sendiri diulang ke dirinya. Dalam *Difference and Repetition*, Gilles Delueze berargumen bahwa kita bisa memahami repetisi hanya "setelah kita sadar bahwa variasi bukanlah tambahan pada repetisi guna menyamarkan repetisi, alih-alih ia merupakan kondisi atau elemen pembentuk repetisi, merupakan interioritas repetisi *par exellence*."[102] Repetisi mengandung perbedaan di dalamnya, sama halnya seperti copia selalu melibatkan variasi dalam pembentukan apa yang kita sebut "kopi." Dan, untuk sekali lagi mengenalkan retorika holisme (sebuah

retorika yang tak dapat diuraikan menjadi holisme *konseptual* apa pun) yang tak diinginkan tetapi tak terhindarkan, perbedaan dihasilkan melalui kesamaan nirkonseptual atau kesemacaman atau nirbeda.

Akan tetapi, nilai lebih filem *Zelig* yang utama adalah imitasi kompulsif Zelig merupakan sebuah refleksi dari sebuah "kompulsi untuk jadi seragam" yang nyaris universal, yang dimanifestasikan oleh Eropa dan Amerika era 1930-an dan masih berlangsung hingga sekarang. Begitu ia dilacak dan ditangkap setelah meninggalkan tempat kerjanya, Zelig menjadi obyek utama penelitian ilmiah, dimanfaatkan oleh segala macam spesialis medis sebagai contoh dalam berbagai teori yang mereka gadang-gadang. Baik pemeriksaan maupun terapi yang dijalani Zelig mengubah dirinya secara radikal: kakinya terpuntir nyaris 180 derajat setelah menjalani salah satu terapi; penelitian lainnya mengharuskannya berjalan di dinding seperti kumbang dalam cerita Kafka "The Metamorphosis." Ia pun langsung menjadi selebriti media, setiap gerakannya dilaporkan dalam surat kabar. Judul lagu-lagu dan tarian diambil dari dirinya; jam tangan, mainan, dan boneka menggunakan nama atau citranya.

Kemampuan meniru Zelig, tampaknya bisa ditransfer ke segala hal, apa pun juga. Sepertinya hal itu sangat menluar: kompulsinya sendiri untuk mengkopi secara kompulsif dikopi oleh orang-orang di sekitarnya. Efeknya mencengangkan. Apa yang muncul adalah gambaran suatu masyarakat di mana keinginan untuk mengkopi adalah satu-satunya yang menyatukan semuanya. Zelig menjadi stereotip bagi animo yang meluas ini—tetapi identitas para dokter, figur media, pekerja, tentara, politisi, dan semua orang tampaknya tak lain adalah sebuah produk hasrat untuk meniru. Zelig, menurut formulasi psikoanalis Bruno Bettelheim di dalam filem itu, adalah "sang konformis terbesar." Tetapi massa, entah apakah mereka meniru Zelig, media Amerika, Hitler, atau orang-orang komunis, juga tak kalah konformisnya. Dan tidakkah periode individuasi Zeling yang bahagia itu, di mana ia berperilaku layaknya seorang normal atau seorang selebriti, sejatinya adalah suatu konformitas—

dan (bersifat) mimetis? Akan tetapi "konformisme" adalah satu-satunya cara dalam menelaah kompulsi untuk meniru ini—pesona perilaku-perilaku meniru berbagai lagu populer, mode, dan tren dalam *Zelig* merayakan kesukacitaan dalam transformasi. Zelig menjadi figur yang dikagumi karena di dalam dirinya orang-orang menyadari keinginan mereka sendiri untuk bertransformasi. Ia menjadi suatu pendorong, bahkan suatu alasan, bagi orang-orang untuk mentransformasi diri mereka.

Imitasi Universal?

Apakah masyarakat kita disatukan oleh sesuatu yang tak lebih hebat daripada dorongan untuk meniru, dan untuk bertransformasi melalui perilaku meniru? Filsuf yang telah membuat pembahasan paling luas dalam masalah ini adalah tonggak sosiologi Prancis, Gabriel Tarde, yang dalam bukunya *The Laws of Imitation* (1890), menyatakan tiga prinsip imitasi universal: sebuah prinsip penggerak pada level fisik; sebuah prinsip reproduktif yang bekerja di level biologis; dan perilaku meniru pada level sosial. Semua fenomena muncul dari repetisi pada berbagai level tersebut, dan dari interpretasi terhadap repetisi, yang melahirkan variasi dan inovasi. Teori yang indah, tetapi Tarde tersandung ketika ia mempertanyakan hakikat substansi primer alam semesta—yang dengan demikian bersifat nir-repetitif, karena alam semesta itu orisinal.[103] Filsuf Atomis besar Lucretius memecahkan masalah ini dengan mencetuskan *clinamen*, sebuah gerak menyimpang yang sebati pada (unsur-unsur) penyusun utama alam semesta di saat mereka bergerak di angkasa, sebuah gerak menyimpang yang menghasilkan keberagaman alam semesta yang kita kenal. Mungkin mengejutkan bahwa ternyata sudah ada berbagai atomisme Buddha juga, khususnya milik filsuf Buddha India abad ketujuhbelas, Dharmakirti, yang berpendapat bahwa terdapat partikel tak-teruraikan yang luar biasa kecil dan interaksinya dengan pikiran menghasilkan dunia kasat-indra (fenomenal). Dari persektif Madhyamaka murni, tidak mungkin ada yang namanya

materi orisinal atau primer yang menjadi penyusun alam semesta, dan label "atom" hanya bisa menjadi suatu konsep relasional relatif di mana konsep itu sendiri tidak permanen dan mengalami transformasi. Akan tetapi, bahkan dalam perspektif Madhyamaka ini, para interpretator di Tibet yang menginterpretasikan para filsuf Buddha asal India yang termahsyur itu merumuskan pola-pola pemahaman fenomenalitas yang cenderung sangat berlainan.[104]

Di bagian mana kata "kopi" memiliki kaitan dengan (teori) imitasi melalui repetisi Tarde? Kata "*copia*" terhubung dengan kata "*copula*" berdasarkan akar bahasa Latin-nya, berarti sebuah ikatan, sebuah kesatuan, sebuah belenggu.[105] Dan terkait juga dengan kata "*copulate*". [106] Dalam tataran tertentu, kita tahu bahwa reproduksi seksual melibatkan penyalinan, tetapi ada unsur kecabulan dalam pemahaman ini yang membuat pikiran gentar. Kecabulan itu terkait dengan elemen repetisi baik dalam penyalinan ataupun reproduksi: repetisi dalam perbuatan membuat sebuah kopi, baik dengan perkawinan atau cara yang lain, di mana kepuasan dikaitkan dengan hilangnya diri, dan repetisi dalam kopi itu sendiri, yang dalam wujud seorang bayi berbeda dan sekaligus sama dengan semua bayi, bayi manusia atau bukan.

Reproduksi seksual jelas adalah inti dari pemahaman biologis modern pasca-Darwinian mengenai kehidupan di bumi. Ahli Biologi molekular Francois Jacob berpendapat bahwa tidak ada yang namanya jaringan hidup tanpa reproduksi, tanpa "dorongan putus asa" (*desperate eagerness)* dari suatu organisme untuk mereplika dirinya sendiri. Dalam kalimat pembuka bukunya *The Logic of Life*, ia berkata: "Beberapa fenomena di alam kehidupan ini jelas-jelas merupakan perkembangbiakan yang sama oleh yang sama." Kendati begitu Jacob sendiri, meski mengetahui eksistensi tanaman yang mereproduksi diri mereka sendiri "tanpa berubah" selama ribuan tahun, tidak menggunakan kata "kopi" kecuali untuk menyebut bahwa "reproduksi makhluk hidup...tidak sekadar berurusan dengan membuat kopi si induk pada saat prokreasi."[107] Organisme-organisme mereproduksi diri mereka sendiri, dan

seleksi alam Darwinian perlu melibatkan produksi varian-varian yang dinilai memiliki individualitas, perbedaan, ketimbang kopi-kopi identik. Hanya di margin-margin, periferi-periferi, *ghetto-ghetto* kehidupanlah, di mana status "hidup" dipertanyakan, kita membicarakan kopi organisme—untuk mengacu pada virus, jamur, organisme mikroskopis, kutu. Atau dalam wacana eugenetika, di mana manusia dan (makhluk) yang lainnya diturunkan derajatnya ke status benda tak hidup.

Akan tetapi dalam pengertiannya yang kaku, reproduksi seksual melalui transmisi sifat-sifat yang terkodekan secara genetis adalah mengkopi, dan sebaliknya argumen Darwinian konvensional adalah sebuah argumen ideologis. Satu makhluk baru diproduksi melalui tindakan mengkopi ini, entah melalui percampuran genom ibu atau ayah, atau, dalam kasus reproduksi aseksual pada beberapa bakteri tertentu, melalui kesalahan dalam transkripsi suatu kode genetis yang seharusnya diulang dengan sempurna. Kopi itu bukanlah sebuah kopi identik—lagipula, sebagaimana yang akan kita lihat, kopi memang tidak pernah identik. Aktivitas mengkopi kreatif ini tidak pernah dibicarakan dengan cara ini, karena kita tidak nyaman dengan tafsiran-tafsiran Platonis dan wacana sosial/politis/biologis yang mendasarinya. Lagipula, siapa yang bakal menyebut anaknya tidak otentik atau sebuah imitasi?

Menyalin sebagai Reproduksi Kecemburuan

Kata "menyalin" membangkitkan bayangan tentang berbagai piranti dan teknologi reproduksi mekanis, atau tangan handal seorang seniman yang sangat mahir dalam menghasilkan reproduksi. Secara stereotip, menyalin adalah aktivitas maskulin. Dari definisi itu, apakah menyalin adalah upaya yang dilakukan para jantan saja untuk meniru, mengapropriasi, memperbaiki, dan mengendalikan pengetahuan tentang pewujudan dan transformasi yang merupakan sebuah bagian dari pengalaman perempuan dengan tubuh mereka, melalui siklus menstruasi, kehamilan, melahirkan, dan membesarkan anak?

Jika kita menjadikan kehamilan dan persalinan sebagai model kita untuk mimesis, kita harus membuat rumusan yang sedikit berbeda. Berkebalikan dengan wacana tentang mengkopi pada (kaum) jantan yang ejakulatoris, yang dirangkum dengan baik oleh Freud dalam pembahasannya mengenai prinsip kepuasan, kita perlu mengeksplorasi suatu kondisi nir-tampak dari kopi tersebut yang jelas masih terasa sangat mendalam—tendangan dan gerakan jabang bayi dalam rahim, sekaligus berbagai perubahan hormonal, kimiawi, nutrisional, jasmaniah, yang sepenuhnya bersifat ontologis yang dialami ibu yang sedang hamil. Menyembunyikan dan menampilkan, yang oleh Heidegger dinyatakan sebagai ritme Mengada, adalah aspek-aspek proses mimetis. Jabang bayi tersebut sedikit banyak tidak bisa dibedakan dengan tubuh ibunya; ia muncul dari suatu kesamaan, akan tetapi mengambil wujud tanda-tanda diferensiasi yang dirasakan si ibu. Setelah setelah kelahiran yang menampilkan, proses mimetis itu berlanjut dengan konsumsi ASI dan dengan kebutuhan terus menerus untuk dekat dengan tubuh si ibu. Semuanya ini sudah sangat dipahami. Tetapi bagaimana jika mimesis semacam itu sebenarnya adalah status primer, sebuah status tanpa-status dari ke-menjadian—sebuah gelombang yang bergulung-gulung lambat/cepat dari konsepsi melalui kelahiran, "mengada" (*being)* mati, dan pergerakan maju yang tak ada hentinya, dan di mana "tampilan luar," dalam artian sebuah identifikasi tetap tertentu, pada akhirnya menyesatkan?

Filem *Being John Malkovich*, naskahnya ditulis oleh Charlie Kaufman, mengeksplorasi tensi antara model mimesis maskulin dan feminin. Craig adalah seorang pemain boneka lusuh yang memainkan pertunjukkan boneka yang sekaligus menjadi wadah di mana fantasi kehidupan sehari-harinya disublimasikan. Pasangannya, Lotte, memelihara berbagai binatang dan bekerja di toko hewan peliharaan. Lotte ingin punya anak; Craig tidak. Di tempat kerjanya yang baru, di mana ia sangat mendambakan Maxine rekan kerjanya, Craig menemukan portal untuk memasuki otak aktor John Malkovich. Dengan memasuki portal itu, yang terletak

di balik lemari berkas, setiap orang turut merasakan pengalaman sensorik Malkovich sendiri (kelihatannya tidak ada yang tertarik dengan kesadaran atau jalan pikirannya!). Bukannya "menjadi John Malkovich," mereka yang memasuki portal boleh dibilang untuk sementara diizinkan merasakan tampilan luar John Malkovich dari dalam (kamera mengambil gambar melalui matanya di dalam adegan-adegan itu). Pada awalnya pengalaman ini berupa observasi pasif Malkovich seiring dia melakukan rutinitas hariannya. Tetapi segera saja, hal itu berubah menjadi pembajakan terhadap keinginan dan kesadaran Malkovich, sehingga mereka yang merasukinya bisa menggunakan tampilan luar Malkovich untuk tujuan mereka sendiri. Sebagai seorang aktor, Malkovich memang sudah dianggap memiliki tingkat penguasaan mimesis tertentu dan sebagai seorang selebritis dia juga menjadi obyek berbagai macam identifikasi mimetis yang tegang tapi banal.

Sementara Craig terpesona dengan "biang malapetaka meta-fisik" yang dihadirkan portal itu, Lotte mendapatkan pengalaman pengejawantahan yang luar biasa ketika ia merasuki tubuh Malkovich dan memutuskan bahwa ia ingin mengalami pertukaran gender. Sementara itu, Maxine, yang kelihatannya tidak tertarik untuk memasuki tubuh Malkovich, berkencan dengannya. Baik Craig maupun Lotte jatuh cinta kepada Maxine, dan Maxine jatuh cinta kepada Lotte yang sedang merasuki tubuh Malkovich, hingga Craig mengetahui hal itu dan mengurung Lotte di dalam sebuah kandang kera. Craig lantas mengambil alih tubuh Malkovich dengan paksa dan, menggunakan keahliannya sebagai pemain boneka, mencumbu Maxine. Mereka jadi pasangan, dan Maxine hamil oleh "Malkovich." Akan tetapi, segalanya terbongkar: Craig kehilangan kendali atas Malkovich, dan Maxine berpasangan dengan Lotte, dalam tubuh mereka "sendiri," untuk merawat anak Maxine.

Craig memandang penyalinan dari segi instrumental: pertun-jukan boneka adalah kariernya, dan ia membuat kopi-kopi dari berbagai hal yang sebagian tujuannya supaya ia bisa memanipulasi mereka demi keuntungannya. Sebuah kopi hanyalah sekedar obyek

baginya, meski ia mencurahkan banyak hal padanya. Bersamaan dengan investasi ini muncullah sebuah penguasaan teknis yang mengandung semacam keindahan. Ketika segala sesuatu tidak berjalan seperti yang ia inginkan, Craig memilih kekerasan sebagai jalan untuk memaksa supaya segala sesuatu terjadi seperti yang ia kehendaki. Meski ia mengubah obyek-obyek eksternal, ia sendiri tidak mengalami transformasi.

Di sisi lain, Lotte amat sangat ingin bertransformasi, dan mencurahkan empati baik ketika merawat hewan-hewan yang dijaganya maupun ketika berada di dalam tubuh Malkovich yang dengan serta merta (dan secara keliru?) ia rasakan sebagai tubuhnya sendiri. Seperti halnya dengan Craig, baginya transformasi adalah sebuah bentuk pelarian diri, tetapi berbeda dengan Craig, ia juga melihat hal itu sebagai sebuah moda menjadi: ia menjadi dirinya sendiri dengan "mengada (*Being)* John Malkovich" dan ia pada akhirnya berpasangan dengan Maxine, tampaknya karena mereka menerima siapa mereka yang sebenarnya.

Maxine adalah karakter paling rumit dalam filem itu. Ia tidak memiliki ketertarikan untuk bertransformasi dengan menjadi Malkovich, tetapi ia mengandung anak Malkovich, yang ia anggap anak Lotte karena Lotte sedang merasuki tubuh Malkovich ketika pembuahan itu terjadi. Dengan demikian, transformasi terbesar dalam filem itu bukanlah kepiawaian teknis Craig dalam transformasi atau Malkovich yang secara biologis seharusnya menjadi ayah, tetapi perubahan yang disebabkan oleh cinta yang dirasakan Lotte dan Maxine satu sama lain, yang bahkan mampu menembus penghalang biologis bagi transformasi mimetis mereka.

Pada akhir filem, kita melihat anak Lotte dan Maxine dalam sebuah kolam renang—bermain, mengambang bebas, atau mengapung di air; tergantung bagaimana Anda melihatnya. Gambarannya sangat ambigu: secara harfiah, anak itu berkubang dalam genangan gen yang, dengan berbagai bebannya—biologis, teknologis, bahkan reinkarnatif—yang akan membuat kemenjadiannya sendiri sebagai manusia sendiri sebagai sebuah aktivitas mengkopi. Di

sisi lain, gambaran itu juga merupakan sebuah gambaran tentang otonomi, tentang transformasi energi atau informasi dari generasi sebelumnya, dan kelihatannya ia mengapung bebas dari hal itu. Sebagaimana halnya dengan Zelig atau Malkovich, sulit untuk menentukan di mana sebenarnya otonomi anak itu; tetapi dalam momen itu, dalam "Mengada," otonomi mengungkapkan dirinya dalam kemungkinan tindakan.

Percintaan Sebagai Mimesis Transformatif

Dalam analisisnya tentang hasrat mimetis, Rene Girard berfokus pada pentingnya segitiga: model yang menghasratkan; obyek yang dihasrati; rival yang terpengaruh kuat oleh hasrat itu dan menirunya, yang mempersengit persaingan sampai di mana obyek itu terlupakan, digantikan oleh kekaguman satu sama lain antara model dan rival. Kekaguman ini berujung pada sebuah perputaran energi-energi mimetis antara keduanya ketika mereka saling bertukar dan meniru gerak isyarat, yang sering mengarah pada kekerasan, dalam sebuah upaya mati-matian untuk memunculkan sebuah diferensiasi penentu.

Tetapi apa yang terjadi ketika ada dua orang yang menjadi obyek bagi hasrat satu sama lain? Tanpa memadamkan peluang semua orang lainnya yang terlibat dalam hasrat (yang dalam *Being John Malkovich* cukup bermakna harfiah), apakah mungkin bahwa persetubuhan mengungkapkan sebuah daya mimetis yang tak terpindahkan (*undisplaced)*, bersamaan dengan kemungkinan dampak biologis dalam konteks reproduksi? Sementara reproduksi bukan konsekuensi mutlak dari persetubuhan—sebuah fakta yang mengindikasikan kelenturan energi-energi mimetis, keluwesan yang memungkinkan energi-energi itu teralihkan dari level biologis ke sosial dan/atau fisik dan kembali lagi, menyasar pada kondisi-kondisi ketidakberbedaan, kesamaan yang segera. Bukan kesamaan seperti yang Freud anggap sebagai dasar prinsip kepuasan, di mana kondisi kepuasan netral yang mirip kematian setelah orgasme laki-laki, ketika seseorang tidur atau menatap dalam-dalam ke

langit-langit. Alih-alih, kesamaan ini adalah kesamaan nirdualitas, sesuatu yang tak-terbedakan yang berada di luar jangkauan konsep, dinamis ketimbang homogen atau netral. Nirdualitas ini tidak membutuhkan gerakan, dan pada kenyataanya gerakan adalah satu-satunya hal yang "sudah selalu" ada; tetapi dalam bercinta, kita menunjukkan keberadaan ini kepada satu sama lain dan kemudian kita menyadarinya, untuk sementara, dalam kesukacitaan orgasmik.

Bagaimana sebenarnya kita seharusnya memahami mimesis dalam hubungannya dengan bercinta? Yang menarik perhatian saya adalah jalur yang berujung pada "reproduksi seksual," karena keseluruhan dari jalur ini pasti dianggap sebagai sebuah fenomena mimetis. Hal ini mencakup pula pergerakan tubuh, napas, suara yang berulang-ulang; sentuhan, dan segala perputaran reaksi bolak-balik yang rumit dalam rabaan (taktilitas) yang terjadi di antara kedua orang dalam aktivitas itu; persepsi visual akan obyek yang dihasratkan; *gestalt*[108] atau lingkungan perjumpaan erotis tersebut, yang cenderung sangat ditentukan, baik dari segi kedekatannya (kamar tidur) atau kebaruannya (lantai dapur, kamar mandi umum, dll.)

Kita lantas harus memperhitungkan sesuatu yang luar biasa: bahwa mimesis bukan sekadar soal situasi tertentu di mana tampilan luar dari sesuatu diubah sehingga menjadi mirip dengan sesuatu yang lain, atau suatu pengaruh tak kasat mata yang mampu menimbulkan perubahan semacam itu—tetapi bahwa segala hal di dunia ini, sejauh sebagaimana "apa adanya", "ada" karena transformasi yang dimungkinkan oleh mimesis. Entah perubahan semacam itu adalah transformasi perlahan pada tubuh dan pikiran tertentu dari bayi menjadi anak menjadi dewasa menjadi tua, yang dalam kasus ini orangnya tetap "sama" meski kesamaan ini dimungkinkan murni karena (adanya) sebuah siklus sel-sel hidup berkesinambungan yang digerakkan oleh makanan dan udara dan segala hal lainnya; atau perubahan itu adalah transformasi cepat di mana dua orang manusia, melalui hubungan seksual, memproduksi manusia ketiga yang terkandung dalam rahim sang ibu selama

kurun waktu tertentu sebelum keluar sebagai sebuah entitas yang terpisah, "berbeda"; atau apakah perubahan itu adalah transformasi yang lebih cepat lagi dari sebongkah batu atau tanah liat menjadi sebuah patung bayi tersebut. Segala sesuatu senantiasa berubah, tidak permanen—"*mimetisme* sendiri," mengutip kata-kata Philippe Lacoue-Labarthe, "plastisitas yang murni dan mengusik tersebut yang berpotensi menyebabkan berbagai apropriasi semua karakter dan semua fungsi...tetapi tanpa ciri apa pun kecuali suatu kelenturan tak terbatas: *instabilitas* 'itu sendiri.'" Maka dari itu (dan hal ini akan saya lanjutkan di bab selanjutnya), "mengkopi"[109] adalah sebuah tanda dari atau gejala dari, atau kambing hitam bagi, plastisitas nama dan bentuk yang primordial itu, yang oleh Lacoue-Labarthe diberi nama "mimesis," sepenuhnya sadar bahwa dengan menamakannya , ia tengah merepresentasikan dan dengan demikian membuat *freeze-frame* (gambaran beku) dari instabilitas tersebut.

Lacoue-Labarthe melanjutkannya dengan berkata bahwa "yang berbahaya dalam mimesis adalah feminisasi, instabilitas—histeria" (129). Ia mengutip Luce Irigaray secara singkat, tetapi tidak mendalami topiknya. Sementara Irigaray berbicara banyak tentang apa yang ia sebut "kesamaan maternal," yang ia definisikan dalam kedekatannya dengan nirdualitas, sebagai sebuah kemiripan yang melampaui konsep-konsep. "Kesamaan ini bukanlah jurang tanpa dasar; ia tidak melumat ataupun menelan. Kesamaan ini adalah sebuah ketersediaan yang begitu tersedia sehingga bagi orang yang memuja pemanfaatan, penguasaan, *cash nexus*[110], utang, asumsi ketersediaan tersebut—yang muncul mendahului semua posisi yang bisa dipahami—memicu keresahan dan oleh sebab itu memicu berbagai upaya untuk menamai dan merumuskan prinsip-prinsip. Kesamaan ini adalah maternal-feminin yang telah diasimilasikan sebelum persepsi perbedaan mana pun."[111]

Being John Malkovich akhirnya menggarisbawahi "kesamaan maternal" ini di antara semua kehebohan, tipu daya, dan stratagem "mengkopi" kaum laki-laki yang berupaya untuk menekan ser-

ta menggantikannya.[112] Akan tetapi kopi-kopi tersebut juga muncul dari kesamaan maternal. "Ketersediaan"-nya Iragaray juga menyangkut "kelenturan tak terbatas" pada mimesis—suatu ketersediaan yang mendasari segala transformasi dan segala sesuatu yang mewujud.

Terdapat sebuah hubungan kuat antara mimesis dan kefemininan yang dikaburkan oleh wacana penyalinan konvensional. Kita bicara tentang "materi," tentang "metrialisme," tentang kosmos sebagai matriks, tentang kekosongan seperti "Ibu para Buddha"—semua istilah itu muncul dari kematernalan. Bahkan kata "*bag*" (tas), seperti dalam "Louis Vuitton bag," berasal dari bahasa Sansekerta *bhaga*, yang salah satu artinya adalah "rahim."[113] Dalam artian absolut, nirdualitas berada di luar semua konsep, termasuk konsep-konsep gender. Akan tetapi, ada beberapa situs, situasi, makhluk, kejadian yang memiliki hubungan istimewa dengan (yang) nirganda tersebut, karena mereka membentuk atau memicu (yang) nirganda itu, termasuk (yang) maternal-feminin itu, entah pada seorang ibu yang menjaga seorang bayi, atau para banci Penguasa Rumah dalam *Paris is Burning*, yang memimpin sekelompok kaum muda liar, di mana kepedulian terhadap sesama mewujud melalui sebuah persepsi terhadap keintiman, terhadap ketidakterpisahan dan pengakuan atas asal muasal yang tunggal (*dependent origination*) pada segala makhluk.[114]

Dari Peniruan ke Transformasi

Sekali lagi: dalam setiap kasus yang dapat dibayangkan, penyalinan melibatkan perulangan. Perulangan—sebuah kopi berulang, adalah suatu ulangan dari sesuatu. Tetapi adalam proses perulangan ini, seperti yang telah diutarakan Tarde dan yang lainnya, terjadi sesuatu yang lain. Perbedaan memunculkan dirinya dalam perulangan dan menandai sebuah transformasi yang terjadi dalam perulangan. Demikian juga dengan si laki-laki, si kupu-kupu, kehidupan nyata, mimpi: sebagian kontinuitas di antara mereka harus diasumsikan, meskipun diskontinuitas yang terjadi juga

begitu nyata. Mereka yang meluncur melalui kanal untuk menjalani lima belas menit di dalam John Malkovich sedang mencari sebuah transformasi-diri yang terjadi ketika tampilan luar mereka adalah tampilan John Malkovich, tetapi mereka juga yakin bahwa di dalam John Malkovich, kesadaran mereka sendirilah yang berjalan, yang berlanjut. Maka transformasi total berarti penghapusan diri sepenuhnya di dalam John Malkovich, dan dengan begitu tidak mungkin bisa ada kepuasan dalam keadaan itu. Di sisi lain, ketika Malkovich memasuki pikirannya sendiri, dia mampu melihat dunia hanya sebagai sebuah koleksi perulangan tak berakhir sebagai Malkovich, baik sebagai nama ataupun bentuk.

Dalam argumennya dalam *Crowds and Power* (1960) Elias Canetti menyatakan bahwa peniruan hanyalah tahap pertama menuju transformasi total.[115] Ia terpesona oleh permukaan-permukaan dan kedalaman-kedalaman, dan catatan-catatan bahwa sebuah peniruan bisa melibatkan berulangnya beberapa karakteristik permukaan tertentu saja, sementara di dalamnya, segala sesuatu tetap sama. Di sisi sebaliknya, transformasi melibatkan berubahnya dan menjadinya totalitas dari semua yang membentuk sebuah entitas atau wujud tertentu—dalam kasus manusia, pikiran dan tubuh. Dari sudut pandang ini, kepemilikan terlihat menarik karena ia menuntut sebuah transformasi kesadaran, sebuah transformasi di bagian dalam, yang juga mewujud pada level permukaan, seperti yang kita lihat dalam filem semacam *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985), yang dibuat Maya Deren, Cherel Ito, dan Teiji Ito. Tubuh bergerak dengan cara yang berbeda; bentuk wajah berubah, begitu pula suara. Tapi di balik semua itu, tubuh itu tetap tubuh yang sama, dan transformasi itu berlangsung sementara, tak sempurna. Kita juga bisa membicarakan pengaruh obat yang kuat di mana kesadaran mengalami guncangan atau transformasi besar tetapi di saat yang bersamaan, dalam tataran tertentu, kesadaran itu tetap ada. Transformasi itu sementara dan pada tingkat tertentu terus berlangsung untuk mewujudkan tanda-tanda dari yang orisinal. Oleh karena itu, dalam pandangan Canetti, transformasi

total itu sangat langka. Saya berupaya keras bahkan untuk mendapatkan satu contoh saja. Pada titik di mana suatu makhluk mengalami transformasi total, apakah kita sungguh-sungguh dapat mengandaikan transformasi? Bukankah seharusnya beberapa jejak dari yang orisinal masih ada? Bayi tumbuh menjadi seorang dewasa lalu mati. Kalau begitu, apakah kematian adalah peristiwa transformasi total? Mungkin. Tetapi bahkan kematian, menurut para Buddhais, hanyalah transformasi sebagian. Beberapa jejak tetap bertahan; memang seharusnya demikian.

Canetti juga berbicara tentang sebuah tahap antara peniruan dan transformasi yang ia sebut "simulasi," atau lawannya, "dissimulasi." Yang ia maksudkan adalah peniruan beberapa kualitas tertentu secara sengaja untuk menyamarkan maksud sesungguhnya dari seseorang. Dissimulasi: seseorang mempertahankan permukaannya, sementara di dalam sesuatu telah berubah. Karena itulah, sang diktator mengenakan berbagai topeng, seperti keramahan dan kesopanan, sementara di dalam ia kejam, tak mau tahu. Sebaliknya, mereka yang menentang sang diktator bertingkah seolah-olah mereka hamba yang setia. Sang diktator ingin sekali membuka kedok mereka semua. Ia jadi paranoid. Dan ia mungkin memiliki daya untuk membuka kedok mereka, mungkin juga tidak.

Kekerasan

Terdapat energi luar biasa yang terkodekan dan tersimpan dalam suatu bentuk tertentu yang terbatas dan tetap dengan sebuah nama dan identitas tertentu. Jika kita mengakui bahwa tak ada yang selamanya sama di dunia ini, dan bahwa pelestarian suatu bentuk tertentu membutuhkan bentuk kekerasan dan apropriasi tertentu—sebagai contoh, bahwa makhluk hidup harus memakan makhluk hidup lainnya (termasuk tumbuhan) untuk bertahan hidup—maka kengototan kita akan hak untuk mempertahankan sebuah nama atau bentuk tertentu bukannya tidak problematik.Menurut Mircea Eilade, para alkemis abad pertengahan "memproyeksikan fungsi penyebab penderitaan pada Materi" dan melihat bahwa

penyimpangan materi yang mereka ciptakan tersusun menjadi bentuk siksaan yang hasil akhirnya adalah transformasi.[116] Guru *Vedanta* kontemporer Sri Nisagadatta Maharaj pernah memberikan jawaban berikut kepada seorang penanya yang mendesak untuk mengetahui apakah "eksistensi dan konflik tidak mungkin terpisahkan":

> M: Kamu bertarung dengan yang lain sepanjang waktu demi kelangsungan hidupmu sebagai sebuah tubuh-pikiran yang terpisah, sebuah nama dan wujud tertentu. Untuk hidup, kamu harus menghancurkan. Sejak saat kamu diciptakan, kamu memulai sebuah perang dengan yang ada di sekitarmu—sebuah perang saling membinasakan yang tanpa belas kasih, sampai kematian membebaskanmu.
>
> Q: Pertanyaan saya masih belum terjawab. Anda hanya sekadar menerangkan apa yang saya ketahui—kehidupan dan penderitaannya....Berikan kepada saya jawaban pastinya.
>
> M: Jawaban pastinya ini: tak ada yang pasti. Segala sesuatu adalah sebuah penampakan sementara dalam dunia kesadaran universal: kontinuitas sebagai nama dan wujud hanyalah sebuah formasi mental, mudah dimusnahkan.[117]

Yang mengejutkan dalam perdebatan itu adalah ketidak-terbantahan fakta bahwa kekerasan ada di mana-mana pada level relatif, yang kemudian berubah menjadi nirdualitas di tahapan yang mutlak.

Eksplorasi kekerasan dan mimesis paling menyeluruh telah dilakukan oleh Rene Girard, yang menganggap mimesis akuisisif, hasrat untuk mengapropriasi sesuatu yang dimiliki orang lain, adalah ciri krusial baik pada kehidupan binatang maupun manusia.[118] Kalau binatang bergelut dalam kondisi yang boleh disebut "kekerasan yang tak terbedakan" melalui suatu "insting" yang membentuk hierarki di dalam sekelompok binatang, menurut Girard, manusia dibedakan karena tidak memiliki insting semacam

itu. Situasi rivalitas mimetis demi sebuah obyek bisa dipastikan selalu muncul hingga titik di mana kekerasan mengancam untuk menyebar bagai wabah dalam sebuah komunitas hingga komunitas itu hancur. Ritual-ritual pengorbanan, pengambinghitaman, dan berbagai perwujudan lainnya dari sebuah mekanisme mencari-cari korban berlaku sebagai saluran bagi energi-energi mimetis/kekerasan yang kalau tidak tersalurkan tidak mungkin dikendalikan. Penyaluran ini juga mempersatukan komunitas melawan si korban, yang pengorbanannya menjadi sesuatu yang sakral atau transendental, meski hal itu juga berarti mendatangkan kematian si korban. Pengurbanan atau pengambinghitaman semacam itu berperan untuk menstabilkan identitas dari semua yang terlibat, setidaknya untuk sementara. Ironisnya, pembedaan Girard antara binatang dan manusia itu sendiri bersifat "mimetis" dalam pengertiannya yang harfiah, dan mengarah pada menjadikan binatang sebagai kambing hitam bagi sebuah "komunitas manusia" yang dengan demikian dapat memposisikan dirinya berseberangan dengan semua dunia alam lainnya, sambil merasionalisasikan kekerasannya sendiri pada alam.

Apakah kekerasan punya kaitan erat dengan melimpahnya copia yang saya singgung di bab sebelumnya? Dalam mitos Ovid tentang tanduk kelimpahan, cornucopia itu dihasilkan dalam ganasnya pertempuran, dalam tindakan menghancurkan. Sejarah panjang tentang pengorbanan, tentang peperangan sebagai sebuah pemberontakan terhadap peraturan-peraturan yang mengatur pembagian segala sesuatu, tentang kapitalisme sebagai apropriasi barang dan manusia skala besar ke dalam pasar—semuanya itu adalah sejarah-sejarah kekerasan mimetis. Dan keresahan utama yang sama terlihat jelas dalam musik hip-hop: kekejaman dalam perbudakan, dalam apropriasi dari Afrika; rasisme di Amerika; penghancuran kawasan-kawasan tinggal oleh Robert Moses[119]; mobil-mobil yang melaju cepat dengan sangat mengerikan di Cross-Bronx Expressway, kekerasan dalam perkelahian-perkelahian di lapangan dan *game* pertarungan untuk remaja,—semuanya

ini menjadi sebuah latihan apresiasi terhadap montase sebagai sebuah bentuk seni, terhadap apropriasi sebagai strategi kultural dan bertahan hidup yang melahirkan aliran kelimpahan, terhadap kekerasan yang dialihkan ke aksi-aksi kreatif sekaligus destruktif. Jadilah, sebuah pendidikan dalam fakultas mimetis. Hip-hop ternyata telah menjadi satu respon paling artistik terhadap beban-beban masyarakat industrial modern yang keras: lima elemen, lima cara merespon dunia industri—dan mengkopi, dalam kaitannya dengan *copia*, adalah hal penting bagi kelimanya. Dengan melihat itu semua, hip-hop sendiri erat kaitannya dengan kekerasan, dan aspek kreatif hip-hop juga telah disalurkan kembali ke kekerasan perang antar geng, pertempuran ala gladiator yang berlangsung di televisi dan di jalanan sebagai tontonan dan genosida.

Lebih luas lagi, repertoar kekuasaan yang diskursif—arsitektur istana, gereja, dan pemerintah, berbagai ritual dan tata cara formalitas dalam ritual itu, patung-patung dan berbagai simbol "keagungan," aparatus negara ideologis-nya Louis Althusser—terkonkretkan, dengan hadirnya kesan kepermanenan, melalui mimesis. Pada 1938 Bertrand Rusell mendefinisikan kekuasaan sebagai "proses produksi efek-efek yang diniatkan."[120] Dengan demikian, ia mendefinisikan kekuasaan dalam kaitannya dengan mimesis—sebagai pengawetan struktur yang dikenakan seseorang melalui keinginan orang itu atau melalui kekuatan yang harus dipertahankan demi menjaga agar struktur itu tetap sama. Seandainya, sebagaimana yang ditulis Michael Taussig, kita begitu menjunjung tinggi kekuasaan dengan membongkar kedok dan struktur yang digunakan untuk mengekspresikannya, maka semua energi membludak yang terkodekan dalam bentuk-bentuk itu akan mengamuk—biasanya dalam bentuk hukum, polisi, aparatus negara represif yang bertindak sebagai penjamin dan penjaga figurasi mimetis negara.

Meski amatan Girard mengenai kelaziman fenomena mimetis cukup meyakinkan, pernyataannya bahwa kekerasan pada dasarnya obsesi manusia akan mimesis cukup meremehkan aspek

kreatif mimesis. Jika kebutuhan untuk mengendalikan kekerasan adalah dasar dari pelembagaan manusia yang membatasi atau menstrukturkan energi energi mimetis yang liar dan mudah menjalar, orang harus mempertanyakan soal "kekerasan" sampai ke akarnya—satu hal yang tidak dilakukan oleh Girard, selain dengan menyatakan bahwa hal itu merupakan konsekuensi dari perselisihan karena suatu obyek. Maka kekerasan akan tampak sebagai suatu cara tertentu dalam melabelkan, dalam membingkai, atau dalam mengimitasi energi-energi mimetis transformatif yang menyusun manusia dan dunia. Dengan kata lain, sebuah cara tampak dalam mengendalikan, menguasai ketidakpermanenan, bukan hanya dari alam, atau hubungan sosial manusia, tetapi juga pemahaman subyek itu sendiri tentang diri dalam hubungannya dengan yang lain. Kekerasan sebagai tindakan manusia atau kehidupan organik yang terarah bukanlah sekadar soal "bertahan hidup," dalam pengertian Darwinian, tetapi sebuah upaya agresif untuk memperbaiki fluks tak permanen itu dengan mengimitasinya dalam cara tampak terkendali. Khususnya, kekerasan berupaya membentuk sebuah diri permanen yang yang hadir terpisah dari fluks itu melalui proyeksi atas fluks itu ke sisi luar yang liyan, yang rusak oleh kekerasan, sementara subyek kekerasan itu mengalami kelanjutannya sendiri melalui agensi dari tindak kekerasan.[121]

Tabu Tentang Transformasi dan Menyalin

Canetti menulis tentang larangan-larangan terhadap transformasi, dan menghubungkan larangan seksual dengan potensi transformatif seksualitas dan tindakan-tindakan seksual. Ia melepaskan diri dari berbagai definisi transformasi yang sebenarnya justru menjadi fokusnya, dan membahas berbagai contoh transformasi yang bersifat seksual dan samanistis yang menunjukkan suatu keinginan untuk bertransformasi yang nyaris universal. Ia menyimpulkan bahwa "bahkan pemaparan singkat tentang segelintir hal mengenai larangan terhadap transformasi ini, di mana hampir segalanya masih harus dijelaskan, memaksa orang untuk bertanya apa sebenarnya

makna larangan itu. Mengapa seseorang menginginkannya? Kebutuhan mendasar apa yang berulang kali mendorongnya untuk menerapkan itu pada dirinya sendiri dan orang lain?"[122]

Kita tahu dari buku karya Eliade *The Forge and the Crucible* bahwa pelanggaran yang terjadi dalam memanipulasi sebuah transformasi materi bisa dikenali dalam banyak masyarakat tradisional melalui serangkaian ritual, tabu, dan peraturan yang mengatur proses transformasi—mulai dari perbuatan pengambilan materi (misalkan bijih logam) dari bumi, hingga pembentukan dan pentransformasian materi itu, hingga penggunaannya. Kemampuan kontrol seksual, doa, bahkan pengorbanan manusia dianggap sebagai sebuah prasyarat untuk membentuk ulang materi; dan si penambang, si pandai besi, si penempa, si alkemis dianggap sebagai sejenis shaman atau dukun, figur-figur religius yang dihormati. Di tempat yang lain, si pandai besi dan keluarganya dianggap sebagai tabu, kotor; dan bersentuhan dengan mereka bisa menyebabkan kematian, penyakit, atau kemalangan lainnya.[123] Dengan alkemi, transformasi materi dan kesadaran si pandai besi serta si alkemis dianggap berhubungan timbal balik atau saling mempengaruhi: "Sejauh menyangkut alkemis India, operasi-operasi terhadap substansi mineral bukanlah, dan tidak bisa menjadi, eksperimen kimia yang sederhana. Sebaliknya, operasi-operasi itu melibatkan keberadaan karma si alkemis; dengan kata lain, mereka memiliki dampak spiritual yang menentukan."[124] Hadir suatu hubungan mimetis antara materi dan kesadaran, dan juga dalam transformasi mereka. Dari sinilah muncul satu etika—belum lagi ekologi—transformasi materi. Kemunculan sebuah ilmu kimia ilmiah yang tidak sakral, di mana dampak dan etika semacam itu diabaikan, dan pengintegrasian ilmu kimia itu selanjutnya ke dalam produksi industrial, menciptakan bentuk penganiayaan tersendiri terhadap bumi, yang sekarang bisa dihisap materi mentahnya dengan semaunya—dengan dampak yang lebih besar, sebagaimana yang kita ketahui.

Jika tabu terhadap transformasi begitu banyak, maka bisakah kita berbicara tentang tabu terhadap mengkopi? Kata "tabu" kelihatannya terlalu tajam untuk menggambarkan larangan yang ada terhadap mengkopi, meski kata itu memperjelas aspek irasional dari larangan-larangan terhadap mengkopi sekarang, dan kekerasan tidak wajar yang menyertai penerapan hukum kekayaan intelektual: penggerebekan terhadap masyarakat kelas pekerja Amerika dan pemukiman-pemukiman imigran di mana barang bajakan dijual, keterlibatan mafia dan geng, "perang melawan penyalinan" global yang sporadis oleh Amerika Serikat dan pemerintah berbagai negara lainnya, dengan wacana mereka mengenai kehigienisan moral (perlindungan "kesehatan ekonomi"). Seperti halnya banyak tabu lainnya, seperti tabu terhadap praktik seksual, membunuh orang, atau transformasi, perkecualian untuk larangan terhadap mengkopi juga banyak. Tabu membuat batasan-batasan antara bentuk-bentuk yang diterima dan tidak diterima pada perilaku manusia, khususnya yang berkenaan dengan pola pemikiran dasar tentang apa artinya menjadi manusia.

Girard berargumen bahwa semua tabu berhubungan dengan mimesis, karena semua tabu muncul untuk mencegah kemungkinan kekerasan mimetis. Sejauh tabu merupakan fenomena yang ekslusif pada manusia saja, tabu diperlukan karena kapasitas mimetis manusia jauh lebih besar daripada yang ada pada binatang, dan oleh karenanya terdapat juga kemungkinan adanya bentuk kekerasan yang dapat menghancurkan keseluruhan komunitas. Tabu terhadap inses, kebencian pada kembaran, kecurigaan terhadap aktor dan teater—semua itu adalah cara-cara membendung suatu ancaman yang dirasakan dari fenomena yang begitu mimetis dan bahaya yang dianggap menyertai fenomena itu.

Tetapi seandainya, seperti yang sudah saya utarakan, kekerasan hanyalah satu cara membingkai mimesis, hal itu tidak bisa digunakan sebagai dasar sebuah penjelasan atas semua larangan terhadap aktivitas mimetis. Oleh karena itu, kita masih memiliki pertanyaan: Mengapa harus ada sedemikian banyak tabu terhadap

mimesis? Jawaban tentatif Canetti menyangkut alasan mengapa ada begitu banyak tabu terhadap transformasi, satu jawaban yang menurut saya dapat diaplikasikan secara luas pada mimesis, adalah bahwa manusia "merasa seolah-olah tidak ada apa pun kecuali pergerakan di mana-mana dan bahwa keberadaannya sendiri berada dalam suatu kondisi fluks yang terus-menerus; dan hal ini tidak bisa tidak membuat di dalam dirinya tumbuh sebuah hasrat akan soliditas serta kepermanenan yang ternyata hanya bisa terpenuhi melalui larangan-larangan transformasi." Kondisi "fluks yang terus-menerus" ini pastinya adalah sesuatu yang mirip dengan kondisi yang memunculkan transformasi segala sesuatu dalam kutipan Chuang Tzu di awal bab ini. Ketakutan akan fluks ini juga pastinya berhubungan dengan ketakutan terhadap kefemininan yang saya bahas dalam kaitannya dengan Irigaray, yang mewujud sebagai "kegelisahan dan dari situ muncul berbagai upaya untuk menamai dan menentukan prinsip-prinsip."[125] Akhirnya, ketakutan ini adalah suatu ketakutan terhadap nirdualitas, terhadap ketidak-berbedaan.

Body Worlds: Mengkopi Mereka yang Mati

Bataille, seorang teoretikus tabu paling berpengaruh, menghubung-kan tabu dengan kematian, dan dengan ketakutan akan sifat menular dari kematian. Boleh jadi, "kopi-kopi" pertama yang dijumpai manusia dengan konotasi buruk yang dimiliki kata itu sekarang adalah jenazah anggota-anggota komunitas mereka. Mayat-mayat itu "tidak terbedakan," dalam pemahaman seperti penggunaan kata itu oleh Girard—mengosongkan hidup dan agensi yang memberi mereka sebuah wujud tertentu, kembali lagi kepada alam dan ketidakberwujudan. Ucapan Hamlet di kuburan, sewaktu ia memegangi tengkorak Yorick si badut penghibur di tangannya, mengungkapkan semuanya terkait hal ini. Mayat atau jasad mati sudah memiliki beberapa kualitas yang dihubungkan dengan kopi, dalam pemahaman bahwa mereka dianggap sebagai versi yang terdegradasi dari yang orisinal; dan atmosfer mirip

tabu yang menyelimuti mengkopi dan kopi mungkin muncul dari suatu perasaan tidak nyaman, bahkan kengerian, terhadap mayat, di mana makhluk tidak lagi mengejawantah melalui tampilan luar. Kalau sudah tinggal kerangka, kebanyakan manusia terlihat sama; kalau sudah tinggal materi, tubuh manusia diserap kembali ke dalam bumi. Karena hal ini bukan hanya takdir objek dan makhluk di sekeliling kita, melainkan juga takdir kita sendiri, ini menyangkut soal ketakutan dan sekaligus kekaguman. Bisa dipahami bahwa kita semua memiki rasa takut terhadap sifat menular kematian, karena adanya ancaman nyata infeksi mikroorganisme—tetapi, lebih mendasar lagi, karena kematian "yang sama" seperti yang kita lihat juga ada dalam tubuh kita sendiri sebagai sebuah potensi yang, pada saatnya, pasti akan menjadi kenyataan dan oleh karenanya "menjangkiti" kita. Karena alasan inilah para yogi yang mendalami tantra Hindu atau Buddha dalam berbagai kebudayaan Himalaya dan Asia Selatan bermeditasi di tempat-tempat kremasi. Mereka ingin melawan, membuka diri mereka terhadap penularan ini, menyelaraskan (diri) dengannya. Dalam kata-kata salah seorang pekerja di *ghat*[126] kremasi Manikarnika di Varanasi "Pembakaran adalah pembelajaran...kremasi adalah edukasi!"

Ahli anatomi Gunther von Hagens mengeksplorasi pertentangan antara kesamaan dan keunikan dalam pameran *Body Worlds*-nya, yang menampilkan serangkaian "patung" melalui pembedahan dan manipulasi jasad manusia yang telah "diplastinasi" (istilah Hagen untuk metodenya yang telah dipatenkan, yaitu membalsam mayat sehingga struktur jaringan mayat itu tetap utuh dan solid). Karya Hagen menembus beberapa garis tipis, termasuk garis yang memisahkan sains dan seni, dalam dan luar, perdagangan dan pengetahuan. Ketika saya mengajak murid-murid saya mengunjungi pameran itu di Science Center, Toronto, kami gagal bersepakat apakah patung-patung itu bisa disebut "kopi." Beberapa murid dengan keras menolak untuk menganggap pameran itu ada kaitannya sama sekali dengan mengkopi—sebuah respon yang cenderung saya interpretasikan sebagai tanda adanya kedekatan

dengan tabu. Saya sendiri risi dengan pementasan itu, dan merasa bahwa kehadiran kematian mewabah di dalam lingkup museum yang justru steril dan dikelola dengan ketat.

Pastinya "patung-patung" itu bukanlah manusia yang hidup; dan karena proses yang membuat mereka terawetkan, tetapi sekaligus mengalami transformasi yang memungkinkan mereka untuk dimanipulasi, mereka juga bukanlah "jasad mati" menurut arti istilah itu yang sebenarnya. Sebagian besar tanda-tanda individualitas, tampilan luar, seperti kulit, mata, dan sebagainya, telah dihilangkan, menjadikannya kurang lebih sebuah tubuh manusia yang generik, yang sekaligus dimaksudkan untuk digunakan sebagai percontohan (mendemonstrasikan suatu susunan jaringan tertentu, misalnya untuk menunjukkan kanker paru-paru kepada seorang patologi, tetapi sekaligus untuk menunjukkan postur-postur atletis tertentu). Hagens memperkuat pertanyaan mengenai apakah jasad itu sebenarnya dengan memberikan sebuah nama pada setiap "patung" ("Si Penari", dll.) dan menandatangani semua patung itu dengan namanya sendiri, dipajang di sebuah sebuah plakat logam di sebelah obyek tersebut. Orang yang menyusuri balai pameran itu akan diselubungi kabut mimetis yang aneh, dengan tidak nyaman menyadari refleksi mimetik dari tubuhnya sendiri pada setiap struktur yang berdaging, berotot, atau bertulang itu. Di saat yang bersamaan, orang ditantang oleh moda-moda pembingkaian mimetis (proyek sains tersebut, pertanyaan-pertanyaan filsosofisnya, patung-patung itu, dll.) yang digunakan Hagens untuk menyalurkan energi tersebut—yang kesemuanya terasa agak palsu, seolah-olah semua pola itu hanyalah alibi untuk sesuatu yang lebih mengejutkan, lebih cabul dalam pengertian melanggar tabu.

Energi mimetis dalam *Body Worlds* bersifat menular. Karya Hagen telah diimitasi oleh beberapa eksebisi yang "menirunya" dengan tajuk-tajuk seperti *Bodies, The Amazing Human Body, Body Exploration, Body Revealed, Mysteries of the Human Body, dan The Universe Within.* Menurut situs web *Body Worlds*, semua pameran

itu mengapropriasi dan mengimitasi teknik Hagen dan telah "mencontek karakter ekspresif yang unik dari kebanyakan spesimen plastinasinya yang spesial."[127] Lebih dari itu, mereka mendapatkan jasad-jasad dari sumber-sumber yang layak dipertanyakan, menggunakan mayat yang tidak diklaim atau ditelantarkan. Permohonan Hagens sendiri untuk donor tubuh dijelaskan dengan gamblang baik di berbagai pamerannya dan situsnya, di mana kita bisa mengetahui bahwa ia telah mendaftar 6.800 donor, 350 di antaranya sudah meninggal. Seseorang bisa merasakan penularan di sini—dorongan untuk menjadi donor ataupun sesama plastinator, masing-masing merupakan cara untuk menaklukkan atau berpura-pura menaklukkan kematian.

Hak untuk Mentransformasi dan Hak untuk Mengkopi

Jika karya Hagen mengungkapkan adanya tabu terhadap mengkopi yang berkelanjutan, hal itu juga mengungkapkan suatu pergeseran yang kita alami dalam kaitannya dengan kekuatan-kekuatan yang membentuk tabu tersebut. Seperti yang diutarakan Girard, mungkin saja kita tak bisa lagi meyakini mitos-mitos yang mempertahankan semua tabu itu, dan kita dipaksa untuk secara langsung menerima mekanisme mimetis yang diatur dan/atau disamarkan oleh mitos dan tabu tersebut. Akan tetapi, struktur-struktur ini masih bisa menekan dengan kekuatan yang besar, terlebih sejauh kondisinya sekarang yang dihadapkan pada suatu krisis dengan tingkatan yang mengancam eksistensi mereka. Atau mungkin eksistensi mereka tetap bercokol kokoh, hanya saja sekarang teralihkan ke pasar dan ekonomi, di mana tabu yang hilang kesakralannya mengambil wujud hukum kekayaan intelektual, dan penerapan hak cipta, paten, dan merek-dagang untuk mengendalikan transformasi mimetis. Hukum-hukum ini didukung dengan kode-kode dan sandi-sandi yang selalu ada di mana-mana dan berfungsi sebagai pelindung yang disakralkan bagi identitas-identitas di berbagai tempat di mana transformasi berlangsung cepat, misalnya sistem perbankan, bandar udara, kasir supermarket, dan Internet.

Meskipun para pembela hukum hak-cipta yang gigih sudah melakukan upaya terbaik mereka dalam menghubungkan pelanggaran hak-cipta dengan terorisme, kekerasan geng, narkoba, dan berbagai kambing hitam lainnya, klaim yang berlebihan itu, meskipun terkadang klaim itu punya dasar kuat, mengungkapkan berlakunya tabu. Tetapi klaim berlebihan dan nyaris putus asa semacam itu, yang menyertai produksi dan jual-beli "kopi-kopi" yang tersebar luas, meski hukum-hukum ditegakkan secara agresif terhadap pelanggaran hak cipta, tetaplah menyiratkan kekuatan tabu meskipun ia tengah melemah. Fakta bahwa sarana produksi kopi justru menjadi semakin tersedia bagi semakin banyak kelompok orang di seluruh dunia mengungkapkan tabu yang melindungi dan menaturalisasi mode-mode produksi kapitalis, khususnya mitos tentang kealamian komoditas dan tentang kepemilikan pribadi.

Apakah nantinya mungkin untuk berbicara tentang, katakanlah, hak untuk mentransformasi, atau bahkan hak untuk mengkopi? Topik filosofis mengenai hak adalah sebuah topik yang terlalu luas untuk dicakup buku ini. Mari kita ingat di sini bahwa Hagel mendasarkan filosofinya tentang hak (dalam bahasa Inggris *right*, yang berasal dari kata *recht* dalam bahasa German yang juga berarti hukum), sebuah teks yang fundamental bagi teori politik modern, seputar bagaimana orang dibentuk oleh haknya untuk mengklaim beberapa hal tertentu sebagai properti, seperti tubuhnya. Hak cipta adalah soal hak, dan tentu saja soal properti. Tapi demikian pula halnya dengan pertanyaan-pertanyaan yang lebih mendasar, termasuk apakah saya punya hak atas citra saya sendiri (jika ada orang yang memfoto saya) atau bisakah saya menyatakan bahwa bayangan saya adalah milik saya sendiri.[128]

Pernyataan di Deklarasi Hak Asasi Universal oleh PBB yang paling mendekati penjelasan tentang hak cipta adalah Pasal 27, ayat 2, yang menegaskan dasar moral dan ekonomis dari hukum kekayaan intelektual, dengan menyatakan bahwa "setiap orang memiliki hak perlindungan atas kepentingan-kepentingan moral dan material yang muncul dari segala produksi ilmiah, sastra,

atau artistik di mana orang itu adalah penciptanya." Dokumen itu berulang kali menegaskan izin dan pilihan dan bahkan fakta bahwa kita "terlahir bebas," tetapi kebanyakan menyatakan hal itu dalam kaitannya dengan struktur-struktur yang sudah ada sebelumnya, yang dianggap sebagai dasar masyarakat: keluarga, hukum, negara, kerja—belum lagi hegemoni bahasa Inggris (yang digunakan untuk menuliskan dokumen tersebut), kata ganti "*he*" (dia laki-laki) yang dianggap universal, dan asumsi bahwa sastra, sains, dan seni seharusnya merupakan aktivitas manusia yang universal.

Pasal yang paling menarik yang menyangkut topik kita adalah Pasal 13: "1. Setiap orang memiliki hak kebebasan berpindah dan bertempat tinggal di dalam batas masing-masing negara. 2. Setiap orang berhak untuk meninggalkan negara mana pun, termasuk negaranya sendiri, dan kembali ke negaranya." Intensitas ketakutan kita terhadap transformasi akan terungkap jika kita menghilangkan frasa "di dalam batas negara masing-masing" dari ayat 1, atau mengganti ayat 2 sehingga berbunyi, "hak untuk masuk ke negara mana pun." Hak akan perpindahan, akan suaka, akan pergerakan lintas negara, akan transformasi identitas serta afiliasi kewarganegaraan atau etnik adalah sebuah masalah mimetis yang sama dengan masalah pada Chuang Tzu dan kupu-kupu, atau Zelig karya Woody Allen. Batas-batas (wilayah), perbatasan-perbatasan, institusi-institusi yang sekarang ini menghalangi pergerakan semacam itu sejatinya adalah entitas-entitas yang terbentuk secara mimetis (sebagai contoh, pikirkan saja artefak abad dua puluh yang mengagumkan ini, paspor) yang dengan kuat menolak transformasi, belum lagi mereka yang memalsukan identitas mereka, yang bukan warga mana pun, yang merupakan warga negara lain mana pun—dan dengan demikian punya hak untuk "kembali ke negara [mereka]! Yang serupa dengan kasus itu adalah hak untuk tidak mengalami transformasi secara paksa—seperti pada kasus orang-orang pribumi di seluruh dunia yang secara kejam diikutsertakan dalam rezim-rezim politik dan ekonomi yang mana mereka tidak ingin diasimilasikan ke dalamnya, atau

dijadikan "setara". Sebuah pemikiran ulang mengenai mimesis dapat menumbuhkan sebuah politik yang juga menjamin hak atas ketidaksetaraan.

Politik gender semakin dipusatkan dalam hak untuk bertransformasi, dan setiap penelitian mengenai hak ini harus mencari celah melalui dan di dalam kategori-kategori Pria dan Wanita. Patrick Califia telah menjabarkan dengan sangat baik tentang rumitnya kemungkinan identifikasi terkait seksualitas dan gender yang bisa dilakukan seseorang selama hidupnya, dan argumen yang diajukan oleh orang itu tentang hak melakukan identifikasi tersebut. Disforia gender adalah contoh sempurna lainnya bagi situasi Chuang Tzu/kupu-kupu dan keputusan/pertanyaan/permasalahan tentang bagaimana caranya mengidentifikasi, yang, lagi-lagi, merupakan sebuah persoalan mimetis—atau sebuah persoalan tentang bagaimana kita berpikir tentang mimesis, dan tentang perbedaan antara mengatakan "layaknya seorang pria" dan "sebagai seorang pria." Hak akan "menyatakan diri" berulang kali, yang merupakan momen-momen identifikasi diri, dinamika situasional dalam "memberi diri sendiri makna," meminjam isitilah Judith Butler, muncul dari rujukan pada berbagai proses yang berubah-ubah dan dari sanalah fluks transformasi yang tak beraturan serta kreatif diberi nama dan bentuk.[129]

Hak untuk mentransformasi nantinya juga memainkan peran yang menentukan dalam isu-isu politis seputar kehidupan dan kematian—misalnya aborsi, eutanasia, bahkan aturan dan batasan untuk pameran semacam *Body Worlds* milik Hagen atau proposal Gregor Schneider baru-baru ini untuk pameran galeri tentang orang-orang yang sekarat atau sudah mati. Hal itu juga muncul dalam krisis biokimia yang semakin sering terjadi, misalnya penggunaan obat pemacu performa dalam olahraga (apakah seseorang memiliki hak untuk mentransformasi dirinya sendiri secara artifisial untuk meningkatkan kemampuannya?), batas toleransi untuk operasi kosmetik dan plastik (apakah saya punya hak untuk merubah bentuk seluruh tubuh saya?), tabu terhadap penggunaan beberapa

obat psikoaktif tertentu sebagai sarana untuk bermacam-macam transformasi (sesuatu yang oleh Timothy Leary disebut kebebasan kelima, ekstasi sebagi transformasi diri batiniah). Lebih luas lagi, ada banyak sekali perdebatan menentang perihal bioetika yang menyelubungi modifikasi genetik organisme, mulai benih sampai binatang, sampai manusia. Bisakah seseorang diizinkan untuk mentransformasi struktur biologis dasar organisme? Akankah seseorang diizinkan untuk mengklaim inovasi apa pun yang semacam itu sebagai properti pribadi? Apakah seharusnya hak-hak yang sama diberikan kepada mereka yang diketahui berbeda secara genetis dari norma-norma yang ada?

Masing-masing situasi ini sangatlah kompleks, dan saya hanya bisa sedikit menyinggung kekompleksan itu. Tetapi marilah kita yakini bahwa hak untuk mengkopi, dan untuk mentransformasi kita sendiri dan lingkungan kita melalui proses mengkopi, adalah sebuah isu politis yang jangkauannya jauh melampaui hukum kekayaan intelektual. Sulit untuk melihat apa yang terancam dalam tiap-tiap situasi tersebut—di mana sebuah krisis muncul karena adanya pemaksaan atau pelarangan sebuah transformasi tertentu, di mana hak untuk mentransformasi diri dan orang lain dibebaskan untuk satu kelompok tetapi dilarang untuk kelompok lain, tanpa memperhitungkan bagaimana sebuah pemahaman dan perumusan mimesis tertentu diwujudkan. Yang saya maksudkan dengan "pembingkaian" (*framing*) adalah tabu, hukum, wacana, dan lain sebagainya. Bingkai semacam itu, yang jelas-jelas ideologis tetapi dipresentasikan sebagai sesuatu yang alami, memanipulasi rasa takut kita terhadap plastisitas mimesis yang luar biasa: bingkai-bingkai tersebut menentukan standar apa yang disebut "orisinal" dan apa itu sebuah "kopi," mana yang "nyata" dan mana yang "palsu," siapa yang berhak dan siapa yang peniru, apa yang sudah tetap dan apa yang boleh berubah, apa yang disebut "alami" atau "tidak alami."

Jika kita paham bahwa berbagai krisis transformasi yang digambarkan di atas kesemuanya memiliki sebuah komponen

yang sama—ketakutan terhadap transformasi mimetis, dan sebuah ketergantungan pada struktur-struktur serupa tabu dan berbagai bingkai untuk mengendalikan ketakutan ini—maka munculah pertanyaan-pertanyaan politis yang sangat mendasar. Bagaimana kalau kita melawan ketakutan kita? Bisakah kita melakukannya tanpa semua bingkai itu sama sekali? Seberapa jauh kita bisa untuk sekadar berbicara tentang "hak-hak" ketika memikirkan proses-proses transformasi tak terbendung yang membentuk kita serta segala hal di sekitar kita sebagai entitas? Kita takut jika kita membuka diri kita terhadap arus-arus transformatif ini, kita akan hancur dalam sebuah gelombang kekerasan; tetapi menurut tradisi Buddha, pembukaan diri ini, jika dilakukan dengan disiplin dan secara akurat yang bermula dari kita sendiri, juga membentuk kemampuan kita untuk (memiliki) kepedulian yang besar bagi manusia lain yang juga sedang di dalam proses-proses transformasi itu. Dan kepedulian ini—bukan sesuatu yang konseptual, tetapi dibentuk melalui latihan sebagai pengalaman dan kesadaran—jelas merupakan dasar bagi politik apa pun di masa mendatang.

4 / Menyalin sebagai Pengecohan

Seratus ribu Harry Potter

"Pasar Cina Dibanjiri buku-buku Harry Potter Palsu," bunyi tajuk *New York Times* terbaru. Artikel tersebut terus menggambarkan perkembangan buku-buku Harry Potter yang ilegal di Cina menjelang publikasi seri buku yang ketujuh. Seperti yang dikatakan penulisn artikel tersebut, buku-buku palsu tersebut "melimpah" (*copious)*. Perlu mengutip deskripsi buku tersebut secara keseluruhan:

> Ada buku-buku seperti novel ketujuh palsu yang menyamar sebagai karya yang ditulis oleh Rowling. Ada kopian-kopian dari buku aslinya dalam bahasa Inggris dan Cina, dipindai, dicetak ulang, dijilid dan dijual sebagai bagian teks yang tidak sah.
>
> Seperti di beberapa negara, terdapat juga terjemahan-terjamahan buku Harry Potter yang tidak sah, juga buku-buku yang diterbitkan oleh percetakan-percetakan besar Cina, meslipun para penerbit itu sendiri mengaku tidak tahu-menahu

> soal beredarnya buku-buku ini. Dan ada pula novel-novel yang ditulis oleh penulis-penulis yang sedang naik daun di Cina, yang berharap bisa menumpang sukses seri-seri tersebut. Kadang mereka mendapati bahwa karya Potter palsu mereka dikopi oleh penerbit-penerbit bawah tanah yang sudah barang tentu tidak membayar royalti.[130]

Di sini, Copia hadir dalam segala variasi dan keragamannya: terdapat seri asli teks-teks yang dihakciptakan oleh J.K. Rowling, kopi yang diterbitkan dan dijual oleh berbagai macam penerbit di seluruh dunia sesuai hukum kekayaan intelektual yang berlaku; ada kopi-kopi yang identik dengan yang orisinal, yang dibuat dan dijual oleh orang lain; ada kopi yang tampak di luarnya sama tapi isinya berbeda; ada terjemahan-terjemahan dari buku orisinal yang mungkin mirip atau tidak mirip dengan aslinya; ada karya-karya baru yang meramalkan seri terbaru yang kelak mungkin saja ditulis atau tidak ditulis oleh J.K. Rowling; beberapa di antaranya ditulis denga gaya asli Rowling sementara lainnya mencocokkan nama-nama dan karakter-karakter dari teks-teks lain dan menempatkannya dalam seting lain (judul-judul yang dikutip termasuk *Harry Potter and the Half-Blooded Relative Prince, Harry Potter and the Hiking Dragon, dan Harry Potter and the Chinesse Empire*); dan terjadi pula pelipatgandaan kopi— buku-buku palsu tersebut juga dikopi dan dijual. Jika ada yang hendak menghitung satu persatu satu-persatu seluruh variasi kopian Harry Potter yang mungkin atau yang benar-benar ada, seperti dalam kisah fantasi Jorge Louis Borges "The Library of Babel," kurang lebih jumlahnya akan sama dengan jumlah seluruh kemungkinan tindakan kreatif di jagat raya. Di India, muncul publikasi *Harry Potter in Calcuta*, di Rusia hadir kisah petualangan gadis yatim yang belajar menjadi penyihir Tanya Grotter, dan di Belarus ada pahlawan fiksi bernama Porri Gatter— semuanya mengindikasikan merajalelanya kopian Potter dalam berbagai jenis.[131]

Wacana resmi mengenai penyalinan sebagai sebuah tindakan keji atau imoral dalam konteks ini juga berkembang: "palsu," "tiruan," "penyamaran," "asli," "tidak sah," "nyata," "ciptaan murni," "peminjaman," "pengangkatan," dan lain sebagainya. Para penerbit "bawah tanah" "tentu saja" tidak membayar royalti, sepertinya karena sejatinya mereka adalah kambing hitam dari karya tersebut, menghalangi aspirasi-aspirasi alamiah menuju popularitas dan kekayaan yang berkembang di kalangan para penulis naïf yang berharap "menumpang" ketenaran Rowling. Semua kata-kata ini membantu menghubungkan pengertian bahwa penyalinan adalah salah karena mengkopi adalah sebuah tindakan pengecohan dan menurut pengacara yang mewakili agensi literatur J.K. Rowling, "beberapa contoh ini mengesankan bahwa J. K. Rowling-lah yang menulis buku-buku tersebut … mungkin saja orang-orang akan membelinya karena percaya bahwa buku-buku tesebu masih bagian dari serinya, dan jelas mereka akan kecewa."

Pengecohan

Salah satu argumen utama dalam menolak penyalinan adalah bahwa penyalinan melibatkan tindak pengecohan. Sesuatu dipresentasikan sebagai samaran dari sesuatu yang lain. Sesuatu ini diproduksi sedemikian rupa sehingga tampilan luarnya berkorespondensi dengan sesuatu yang lain, sesuatu yang bukan dirinya. Penolakan moral Plato terhadap mimesis diawali dari poin ini: dia mengatakan, peniruan si seniman membingungkan pemirsanya mengenai apa yang nyata dan apa sebenarnya sumber kenyataan tersebut (meskipun dialog-dialog Plato sendiri yang kurang-lebih berupa struktur fiktif, juga termasuk sebentuk tindakan imitasi dalam pengertian ini). Plato tidak sendirian dalam mengajukan penolakan ini—sebagian besar pengamatan filosofis pada penyalinan, bahkan yang paling radikal sekalipun, membagi penyalinan menjadi dua bentuk, yang baik dan yang buruk, di mana yang buruk dikaitkan dengan pengecohan. Hukum kekayaan intelektual hari ini juga menghadirkan pemahaman bahwa para produsen

seharusnya mempunyai hak untuk diidentifikasikan dengan karyanya, dan bahwa konsumen harus dilindungi dari tindak pengecohan, di mana kopi yang tidak otentik dan berkualitas rendah dihadirkan sebagai suatu barang asli yang otentik. Bahkan orang yang paling setuju dengan *copyleft,* yang curiga dengan cara argumen ini digunakan untuk membenarkan pengambilalihan korporasi pada ranah publik, menyadari bahwa menjual obat yang tidak mengandung unsur-unsur yang mereka nyatakan adalah tindakan yang salah. Sebagian dari kita setuju bahwa J. K. Rowling dan penerbitnya sama-sama mempunyai hak untuk mendapat keuntungan dari ciptaannya dengan cara yang tidak dimiliki orang lain – apapun batasan yang kita kenakan pada hak tersebut.

Tetapi amatan terhadap merebaknya literatur Harry Potter Cina baru-baru ini sebagai melulu negatif adalah sesuatu yang tidak adli. Sarjana hukum dan hakim Amerika, Richard Posner mendefinisikan plagiarisme sebagai berikut: "Penghakiman atas plagiarisme perlu menimbang bahwa mengkopi, di samping mengecoh dalam artian menyesatkan para pembaca yang dituju, juga menumbuhkan kepercayaan pada mereka. Maksud saya di sini para pembaca melakukan sesuatu karena dia mengira karya yang diplagiat sebagai yang asli, sesuatu yang sebenarnya tidak akan ia lakukan kalau saja ia tahu bahwa karya tersebut palsu."[132]

Jika plagiarisme berarti mengapropriasi karya orang lain dan mempresentasikannya sebagai karyanya sendiri, maka kriteria yang sama dapat diterapkan pada kebalikan plagiarisme, pemalsuan, di mana seseorang mempresentasikan karyanya sebagai karya orang lain. Ada banyak situasi di mana karya yang kita buat dipresentasikan sebagai karya orang lain, tetapi tidak semua "menumbuhkan kepercayaan." Hal ini juga berlaku bagi edisi-edisi bajakan dari terjemahan buku-buku Harry Potter asli yang resmi. Terjemahan baru atas karya yang beredar mungkin dapat menumbuhkan kepercayaan atau mungkin saja tidak. Kasus ini diperdebatkan dalam kedua sisi. Karya cipta dengan beragam kadar kebaruan, bahkan jika diatribusikan pada J.K. Rowling, tentu saja melibatkan

pengecohan dalam beberapa aspek, tetapi menimbang sejarah penggunaan nama pengarang yang sangat bervariasi, pengecohan di sini mungkin tidak menimbulkan kepercayaan. Penggunaan nama pengarang mungkin lucu, tidak bermakna, tidak relevan (bukan berarti tidak menghormati) bagi para pembaca buku-buku ini. Bukankah merajalelanya teks-teks seperti yang terjadi pada Harry Potter merupakan ciri khas dari yang terjadi di semua langgam, dengan berbagai variasinya dari seperangkat konvensi? Misalnya kita melihatnya dalam jaringan luas situs penggemar fiksi di Internet, beberapa di antaranya juga mengapropriasi Harry Potter ke dalam struktur naratif yang mereka buat.[133] Apropriasi semacam ini punya sejarah panjang dalam sastra, mulai dari tradisi lisanbudaya rakyat di mana penambahan lokal memperkaya repertoar berbagai kisah dan lagu bersama, sampai ke teater Renaisans di mana Shakespeare dan Marlowe terus-menerus mengangkat jalan cerita, karakter-karakter dan dialog untuk karya-karyanya sendiri. Kerumitan dari beragam kemungkinan tatanan ekonomi dan sosial dalam penyebaran tekstual direduksi oleh hukum kekayaan intelektual kontemporer ke sebuah situasi kepemilikan legal dan hak konsumen—sedangkan dalam situasi komunikasi tekstual atau peristiwa manapun kualitas keberlimpahan sebenarnya justru dibutuhkan.

Siapakah "pembaca yang dituju" dalam hal ini? Mereka yang dituju oleh J. K. Rowling? Mereka yang dibayangkan oleh para plagiator? Bagaimana jika pembaca adalah mereka yang terlalu miskin untuk membeli buku dengan harga penuh? Ketika mengkopi semakin melibatkan situasi di mana sebuah produk budaya diambil dari satu lingkungan, budaya, atau komunitas dan direproduksi dalam situasi yang lain, dengan satu kontekstualisasi ulang yang tidak terelakkan, bukankah beberapa bentuk peniruan atau kesalahpahaman menjadi tidak bisa dihindari? Seperti yang disampaikan oleh Ted Striphas, munculnya Potter-potter palsu merupakan konsekuensi langsung dari diterapkannya secara paksa bentuk ekonomi dan kerangka legal Barat tertentu di seluruh dunia.[134] Penerapan "intensional" yang demikian mutlak mengarah

perubahan wujud "yang tak diniatkan" dari bentuk-bentuk budaya yang diimpor—namun tentu saja hal ini adalah apa yang hendak dicegah oleh Hukum KI. Dalam hal apa buku J.K Rowling bajakan yang diterbitkan di Cina berbeda dengan sebuah Ipod yang diproduksi di sebuah pabrik Cina dan dijual di Inggris, atau sebuah *call center* di India berikut dengan para Josh, Sam dan Sue, yang memesankan anda kamar di jaringan hotel Amerika? Bukankah semua ini merupakan situasi di mana terjadi *pemlesetan* (*slippage)* dalam cara bagaimana sesuatu diidentifikasi dan dipresentasikan? Bagaimana kita "mengetahui kebenaran" dalam situasi ini? Melalui label yang bertuliskan "*Made in China*"? Atau laporan terperinci mengenai praktik buruh di pabrik tertentu yang memanufaktur barang-barang? Bagaimana jika kita mencapai sebuah titik di mana kita dapat membuat sebuah "penilaian mengenai plagiarisme" atau pengecohan di hadapan keseluruhan aparat sosial-politik-ekonomi global sekarang ini, yang seperti yang kita pelajari dari Marx, didasarkan pada pengaburan realitas proses buruh dan kondisi-kondisi yang menjadi bagian dari bagaimana satu komoditas dibuat?

Konteks transnasional dalam hal ini sangatlah penting untuk semua situasi atau peristiwa penerjemahan—seperti sebuah buku yang ditulis di Inggris dan dipresentasikan di Cina— mutlak melibatkan sebuah apropriasi dan representasi dari karya aslinya; semua yang terlibat dalam jaringan-jaringan penyebaran (penulis, penerbit, penerjemah, penjual, pembaca, jurnalis) berperanserta dalam pengecohan ketika kerumitan dalam perubahan ini dihilangkan. Pengecohan ini paling berbahaya ketika ia diresmikan dan ketika terjemahan dipresentasikan "sebagai" yang orisinal—seolah kopi hasil terjemahan bukanlah hasil transformasi dari yang orisinal dan dalam pengertian dan kadar tertentu merupaka karya baru. Namun, inilah bentuk yang kita jumpai dengan paling nyaman—dengan kata lain di satu sisi kita ingin ditipu, dan kita ingin percaya bahwa kopi tersebut adalah tepat sama dengan yang asli, meskipun, merujuk kembali ke penjelasan yang disampaikan

di bab-bab sebelumnya, ini tidak bisa terjadi. Selanjutnya, yang "orisinal" itu sendiri juga memang seharusnya sebuah apropriasi, terjemahan dan imitasi dari bahan lain yang sekarang dipresentasikan, dikemas, dan dipasarkan dengan sedemikian rupa sehingga secara obyektif ia merupakan bentuk pengecohan.

Pengecohan telah menjadi masalah filosofis fundamental dari Plato sampai Descartes, Hegel, Nietzsche dan para pasca-strukturalis.[135] "Jangan berdusta" adalah contoh pertama yang diajukan Kant mengenai imperatif kategoris, sebuah peribahasa yang dipatuhi demi menjadikannya sebagai hukum universal.[136] Argumen yang menyatakan bahwa mengkopi adalah salah karena sifatnya yang mengecoh dibangun di atas keyakinan bahwa selalu mungkin untuk menamakan dan menggambarkan sesuatu dengan benar, untuk menyatakan apa yang orisinal, dan bagi hal-hal untuk mempresentasikan dirinya sendiri dengan benar melalui tampilan luar. Seperti yang telah kita lihat, di tengah ketiadaan lokasi bagi esensi, semua produksi melibatkan presentasi sesuatu sebagai samaran sesuatu yang lain dan sebagai dampaknya, kemungkinan akan penipuan. Di bagian berikut ini, saya tidak sedang berargumen bahwa pengecohan selalu baik atau tidak ada hukuman yang harus dikenakan pada orang yang menipu orang dengan menjual barang kopian murahan yang berkualitas kurang dari yang asli sebagaimana yang diharapkan pembeli. Ada nilai-nilai yang saya lihat menyulitkan untuk membela pengecohan, atau menuliskannya dalam "memuliakan penyalinan." Misalnya: kemampuan untuk memberi gambaran akurat mengenai diri sendiri atau suatu benda, baik kepada diri sendiri maupun ke orang lain; pengakuan atas dan perjuangan menuju keaslian yang berharga dalam situasi tertentu; penghormatan pada kontribusi dan integritas yang lain (makhluk hidup, benda-benda dan sistem).[137] Tetapi seperti apa yang akan saya sampaikan berikut ini, soal pengecohan menyulitkan upaya manapun untul bicara tentang keotentikan, untuk membela keaslian dari kopi, atau untuk mengutarakan beragam alasan baik secara etis, politis, ilmiah, atau lainnya.

Le Musée de la Contrefaçon

Museum Pemalsuan mengisi sebuah bangunan Belle Epoque yang luas di bagian barat Paris. Museum ini dimiliki oleh Union des Fabricants, sebuah organisasi industri yang fokus pada pembajakan, perdagangan gelap, peniruan dan pemalsuan khususnya barang-barang mewah yang sudah membuat Paris menjadi sedemikian terkenal. Museum ini terdiri dari beberapa ruangan dengan pameran benda-benda dan teks-teks seperti di museum pada umumnya. Secara umum museum ini adalah pameran visual, dan sebagian besar, adalah beragam kopi tampilan luar, yang dalam budaya konsumen biasanya berarti kemasan: botol parfum L'Oréal dan Hugo Boss, Cointreau dan minuman keras lainnya, bahkan botol Mr.Clean! Di luar itu, apa yang mengejutkan adalah produk yang paling banyak dipalsukan juga sangat dipengaruhi ciri tampilan luar yang khas namun juga mudah dikopi. Produk-produk ini dalam pengertian tertentu adalah sejenis cangkang: misalnya tas tangan yang susunan permukaannya berisi dan menyelubungi suatu interior; jam-jam yang "mukanya" mengungkapkan atau mengejawantahkan waktu, dan sebagian besar menyembunyikan mekanisme yang menjalankan waktu; kap, lampu dan kaca mobil Peugeot yang menyusun tampilan luar mobil. Bahkan pakaian yang dipajang—kaos Adidas, sepatu keds dalam berbagai macam merek, kemeja Lacoste dan jas Versace—adalah permukaan yang ketika kita kenakan akan mengesankan tampilan luar seperti cangkang. .

Di tengah beragam obyek yang tampilan luarnya, demi alasan yang baik maupun buruk, dengan mudah diimitasi dan dipalsukan, dengan ganjilnya terselip pula obyek-obyek digital. Beberapa DVD dipajang— sebuah boks set episode lengkap acara TV *Friends* dan juga cakram-cakram *Pocahontas* dan filem Disney lainnya; sebuah pameran kecil kaset-kaset audio dan CD (Johnny Halliday dan Abba), yang tampak seolah-olah mereka datang dari zaman purba; dan dua laci produk piranti lunak komputer Adobe dan Microsoft lengkap dengan kemasannya.

Tetapi hubungan antara tampilan luar dan esensi, yang

menstrukturkan fantasi kita mengenai obyek dan/atau produk-produk diceraikan dalam dunia digital, di mana soal kemasan kurang lebih tidak relevan. Tidak ada MP3 yang dipajang karena memang tidak ada yang bisa ditampilkan: orang bisa memamerkan layar komputer (simpul yang menjerat keterpesonaan kita pada penampakkan yang berlangsung di zaman digital) dengan kopian iTunes yang dimainkan, tetapi produk digital palsu akan tampak sama dengan yang asli.

Orang bisa saja memajang pemutar MP3, tetapi lagi-lagi, proses miniaturisasi berarti juga hanya sedikit yang bisa dilihat dari sebuah iPod Nano. Di dunia pemalsuan dan peniruan kontemporer, kopian produk-produk Microsoft Office dan Adobe yang paling mudah ditemukan dan disita, yang biasanya menjadi barang obralan di mal-mal komputer di Hong Kong atau di sudut-sudut jalan di New York City kini semuanya menghilang berkat pengunduhan perangkat lunak digital melalui "*cracked*" (hasil retakan) dan "*warez*" (perangkat lunak bajakan yang didistribusikan daring) yang momen visibilitas atau keberadaannya berupa sebuah spam surel atau sebuah daftar dalam mesin pencarian. Kemasan piranti lunak komputer adalah hampir sepenuhnya sebuah fenomena abstrak seperti karya seni konseptual. Tak ada syarat khusus bahwa kemasan sebuah piranti lunak harus berukuran tertentu; ia bisa saja sekecil produk penyimpanan materi terkecil yang dapat anda temukan—katakanlah, sebuah kartu memori microSD atau sebesar mesin cuci atau sebuah TV plasma 50 inci yang harganya sama beberapa keping piranti lunak.

Bicara tentang pengecohan, maka seluruh dunia pengemasan dan pemasaran produk merupakan sebuah tindak pengecohan. Tetapi sedikit orang berminat untuk hidup di dunia bermacam-macam cairan berwarna yang nirbangun (minuman berkarbonasi, produk-produk pembersih, minuman fermentasi, parfum), metal pilinan dan tempaan (jam tangan, kap mobil, cangkang telepon genggam, gesper) yang tidak bernama maupun punya bentuk yang khas. Museum Pemalsuan, yang mengisi rumah gedongan yang

indah di salah satu daerah paling elit di Paris, mengenali hal ini. Pasti ada yang menjadi daya tarik untuk ditonton, sesuatu untuk dilihat— jika tidak, tak seorang pun yang mau mengunjungi museum tersebut. Pameran barang palsu sub-optimal dan barang asli yang sama sub-optimalnya (tampak bahwa tak seorang pun yang mau mendonasikan sesuatu yang terlalu berharga!) punya kualitas pameran Seni Pop minor di sebuah sekolah seni di daerah, jauh setelah zaman keemasan Pop itu sendiri berlangsung. Warhol dan kawan-kawan telah mengapresiasi secara tulus keindahan iklan dan kemasan, dan mereka menggaungkan kualitas-kualitas ini dengan mengubah pengemasan dan penampilan kemasan-kemasan tersebut di galeri-galeri seni. Museum di Paris tidak bisa atau tidak akan secara sadar merayakan pemalsuan, karena jika pemalsuan ini menjadi terlalu persuasif, atau terlalu kreatif, batas antara kopi dan asli akan mulai terkikis, dan orang mulai menganggap benda-benda "orisinal" yang diproduksi secara "resmi sebagai sebuah jenis atau gaya mengkopi. Dan hal seperti ini benar-benar terjadi dengan sebuah tas Christian Dior yang agak norak berwarna jambon mentereng, yang sebenarnya terlihat lebih baik dalam bentuk tiruannya, berikut dengan kulit palsu, versi kopi dengan jahitan buruk, yang berbau Mike Kelley dan seniman apropriasi lainnya.

Kita sudah memahami tentang soal bawaan dari pernyataan tentang keotentikan ketika berhadapan dengan benda yang diproduksi secara industrial seperti tas tangan Louis Vuitton, yang merujuk pada satu tradisi kerahinan dan fabrikasi artisanal yang unik, atau dengan seri yang sangat terbatas, sementara ia terus berkembang di zaman kapital global. Berbagai cara yang ditempuh perusahaan untuk melindungi kepemilikan legal produk-produk mereka, dan hak eksklusif untuk melindunginya, seluruhnya melibatkan strategi-strategi representasi yang secara bertentangan justru membuat produk mereka lebih rentan dikopi, diimitasi, ditiru, atau dipalsukan. Kreasi merek dan biaya pemeliharaan berlandaskan pada inskripsi merek sebagai sebuah seperangkat tanda kepada sebuah obyek yang akhirnya dan tak dapat dihindari, mengelak

dari inskripsi tersebut. Dan dalam konteks filosofis maupun lainnya, obyek tersebut hampa dari esensi. Pathos pengecohan, dan kebutuhan yang diandaikan untuk melindungi publik dari dampak merugikannya, digunakan untuk membolehkan korporasi dan individu kaya raya untuk menegakkan hak mereka secara hukum dalam mengumpulkan keuntungan maksium dari situasi tertentu.

Barang Palsu dan Pemalsuan

Pemalsuan punya sejarah panjang dan mulia dalam budaya materi pada umumnya, dan seni visual serta sastra, khususnya. Anthony Grafton melacak jejak rekam sejarah mengenai pemalsuan sampai ke Kerajaan Pertengahan Mesir Kuno; ia menggambarkan merajalelanya "orasi dan lakon yang mencurigakan" di Athena abad keempat sebelum Masehi, dan kehadiran para cendekiawan Yunani dan Roma yang dapat membedakan mana yang palsu dan asli: "Dari 130 lakon Plautus yang beredar, si cendekiawan Varro menyebutkan 109 di antaranya palsu dan 21 asli."[138] Seperti yang diutarakan baik oleh Grafton maupun Sándor Radnóti, bahkan definisi formal mengenai apa yang membentuk pemalsuan membutuhkan pemahaman yang jernih tenyang rangkaian kompleks pembedaan dan perkembangan historis.Terutama, tidak semua barang palsu merupakan pemalsuan: kekeliruan identitas dari banyaknya barang palsu merupakan akibat dari banyaknya kekeliruan atribusi yang berakumulasi sepanjang waktu. Radnóti menggambarkan ekologi kompleks dari apa yang disebut "lukisan-lukisan Rembrandt." Berkat upaya yang ditempuh Rembandt Research Project, sekarang ini "Rembrandt" sepertinya tercerai menjadi puluhan entitas: "Murid-murid, anggota sanggarnya dan orang-orang di sekitarnya, para pelukis di bawah pengaruhnya, para juvenilia[139] dari master-master yang sudah anumerta, dan lain sebagainya."[140] Mengkopi merupakan bagian integral dari seni visual sampai abad kedelapanbelas, ketika bangkitnya keaslian dan keotentikan sebagai sebuah nilai estetika dan bangkitnya berbagai macam bentuk hukum kekayaan intelektual, secara retrospektif menjadikan para

pengkopi menjadi pemalsu, dan multiplisitas kesamaan dan tiruan menjadi barang palsu. Di mana penyalinan hadir, dalam nama jika bukan sebagai fakta, ia dimasukkan ke bawah seni terapan atau kesenian rakyat, sampai ke zaman pascamodern ketika keluasan penyalinan di masyarakat industri dikenali.

Menurut Radnóti, abad kesembilanbelas merupakan masa keemasan pemalsuan "mengingat adanya kontinum yang luas dan kabur di mana restorasi, renovasi, kopi baru dari obyek lama, obyek lama digubah menjadi baru, dan penggunaan retrospektif secara kreatif, menyejarahkan fantasi untuk memproduksi obyek-obyek baru berkumpul menjadi satu"(91). Maka, transformasi penyalinan menyejajarkan satu pergeseran yang lebih umum dalam hubungan kita dan sejarah: dengan Darwin dan evolusi sebagai teori lahirnya berbagai organisme yang ada sekarang dari arus sejarah kesamaan dan perbedaan; dengan Freud dan gejala awal dari repetisi trauma masa lalu; dengan pandangan dialektika nya Hegel dan Marx atas sejarah sebagai sebuah rantai respon dan respon tandingan. Fetisisme atas keotentikan, atas sejarah—yang dengan elegan memparodikan *Bouvard and Pécuchet* karya pemalsu hebay abad kesembilanbelas—disertai dengan pengikisan progresif atas status kehadiran subyek dan obyek yang dengan sendirinya sudah terbukti. Berbagai klaim atas keotentikan menarik sekumpulan duplikat yang tidak otentik dan simulakra, sebagaimana bagi Gilles Deleuze citra yang sesungguhnya muncul dari awan kesamaan dan perbedaan. Melimpahnya obyek yang mewa, unik, sangat langka atau berharga, baik itu koleksi anggurnya Thomas Jefferson, seni Picasso, sebuah batu berharga, atau binatang yang hampir punah, menarik sekumpulan kopi yang dipalsukan, yang semuanya di berbagai masa mengelabui mereka yang mengaku bisa membedakannya.[141] Pemalsuan menular. Grafton mengajukan berbagai contoh tentang berbagai ahli—termasuk Erasmus— yang mengabdikan dirinya pada upaya mengungkapkan kedok pemalsuan, dan sekaligus dirinya sendiri juga memproduksi pemalsuan.

Sedangkan akan halnya pemalsuan yang didefinisikan *strictu sensu*[142] sebagai tindakan berpura-pura menampilkan karya sendiri sebagai karya orang lain dengan sengaja: menurut Radnóti, ada dua rangsangan bagi pemalsuan yang disengaja, "uang dan persaingan"(5). Keduanya terbukti dengan adanya buku-buku Harry Potter palsu secara global, namun hanya beberapa saja di antaranya yang dilabel sebagai tulisan "J.K. Rowling." (Dan bagaimana dengan strategi pemalsu yang paling mudah ditebak, kesalahan eja dalam penulisan nama – "K.J. Rowling," "J.K. Rawling," dan lain sebagainya? Apakah ini benar-benar sebuah upaya mengecoh, sambil menandai sebuah perbedaan? Akankah ini berbeda dalam kasus hukum?) Pemalsuan membuat kita menilik kembali teori Girard tentang hasrat mimetik—kopi hanya ada karena kompetisi atau persaingan atas sesuatu, dan satu jalan untuk memuaskan hasrat mereka yang bersaing adalah memastikan adanya multiplisitas obyek yang dihasratkan. Sudah barang tentu, satu klaim yang paling awam tentang bagaimana mengenali sebuah barang palsu adalah bahwa ia merupakan respon yang terlalu langsung pada fesyen dan gaya pada masa tertentu ketika ia diproduksi, dan bahwa dalam rentang waktu, kesejarahan hasrat ini memisahkan dirinya dari kesejarahan hasrat yang dikerahkan dalam produksi yang asli, meskipu asli atau kopi sama-sama berbagi sejumlah ciri. (Saya akan berbicara kesahihan argumen ini di bagian selanjutnya.)

Seperti yang diutarakan Anthony Grafton, pengetahuan dan pengecohan mempunyai keintiman dialektis yang ganjil: pengetahuan berkembang sebagai cara untuk mengatasi klaim pengecohan para pemalsu, sementara keahlian para pemalsu berkembang sebagai respon atas semakin subtilnya tekad para para ahli atau *connoisseur*. Hal serupa juga terjadi dalam Hegel, di mana dialektika terdiri dari sebuah strata penanggulangan pengecohan diri yang progresif; dan dalam psikologi Lacanian, di mana tindak mengelabui dan menipu-diri si pasien diwujudkan dalam sesi analitis sebagai transferensi, yang memungkinkan pengetahuan dan pengetahuan-diri apabila dijadikan sebagai obyek refleksi dalam

analisa. Sudah barang tentu, bagi Lacan, *"les non-dupes errent"* ("yang tidak tertipu melakukan kekeliruan"), karena pengecohan merupakan susunan simbolis konstitutif (alias "*les noms du pere*,," atau "atas nama bapa") dan dibutuhkannya kita untuk dimasukkan ke dalamnya. Si pemalsu memahami tatanan simbolik dengan sangat baik—dengan begitu apa status pemalsuan dalam yang Riil? Pertanyaan ini sangat rumit, karena seperti yang dikemukakan oleh Žižek, "dengan "berpura-pura menjadi sesuatu", dengan "bertindak seolah-olah kita adalah sesuatu," kita tengah mengambil posisi tertentu dalam jaringan simbolik intersubyektif, dan ia merupakan tempat eksternal yang mendefinisikan posisi kita sesungguhnya."[12] Ia mencontohkan tokoh Alicia dan Devlin dalam filem *Notorious* oleh Alfred Hitchcock, yang berpura-pura menjadi kekasih dengan tujuan saling mengalihkan perhatian mereka dari misi masing-masing, namun sebenarnya saling mencintai satu sama lain, atau menjadi kekasih karena berpura-pura. Tetapi hal ini tidak selalu terjadi, dan jalan antara tatanan simbolik dan yang Riil tetaplah satu labirin yang penuh jalan buntu.

Perang dan Kamuflase

> Semua perang dibangun di atas pengecohan. Oleh karena itu, ketika mampu maka berpura-pura tidak mampu; ketika aktif, berpura-pura tidak aktif. Ketika dekat, membuat kesan agar anda tampak jauh; ketika jauh, membuatnya seolah-olah dekat.
>
> —Sun Tzu, *The Art of War*, penerj. Samuel Griffith

Hubungan antara perang dan penyalinan merupakan hubungan yang mulia. Sun Tzu, salah pengarang dari risalah perang paling awal, menganggap pengecohan, yang didasarkan atas manipulasi tampilan, sebagai soal penting: orang harus berusaha tetap tidak terlihat selama mungkin, sehingga musuh tidak akan tahu bagaimana atau di mana menyebarkan kekuatannya; bersamaan dengan itu, ia juga mencoba untuk membuat musuh agar mengungkapkan keberadaannya sehingga ia selalu tahu di mana mereka berada.Orang juga berpikir mengenai kuda Troya

ketika perang Troya, dan penggunaan samaran, obyek yang tidak tampak seperti adanya, untuk menembus pertahanan lawan. Hal ini seharusnya membuat kita kagum—bahwa dalam perlawanan terhadap kekuatan paling besar, kopi juga punya peran. Hal ini juga seharusnya mengindikasikan beberapa potensi bahaya dalam penyalinan.

Sebuah filem Angkatan Udara Kerajaan Inggris (*Royal Air Force* (RAF)) buatan 1946 yang berjudul *Visual Deception* membagi topiknya menjadi dua kategori: penyamaran dan penampilan. Dengan demikian, orang mengklamufasekan keberadaannya, sementara memberi kesan bahwa ia berada di tempat yang sebenarnya bukan tempatnya. Kamuflase melibatkan penyatuan diri dengan lingkungan, menghilang ke dalam kondisi sekitar. Penampilan termasuk menyakinkan musuh bahwa mereka harus mengerahkan kekuatannya menyerbu sebuah tempat yang sebenarnya bukan tempat si subyek berada, dan ini tidak hanya melibatkan simulasi kehadiran orang-orang, mesin-mesin, bangunan-bangunan dan lainnya melalui palsunya, melainkan juga simulasi gerakan kekuatan si subyek, simulasi respon terhadap serangan musuh, dan simulasi serangan musuh yang berhasil (seting kebakaran di tempat-tempat kosong agar terlihat seolah-olah musuh telah berhasil menghantam sasaran). Ia mungkin mensimulasikan satu lingkungan lengkap, sehingga seluruh medan perang menjadi tak teramalkan. Maka muncul pertanyaan bagaimana menghentikan kekuatannya sendiri dari mencampur-adukkan simulasi dan kenyataan (mencoba mendarat di landasan simulasi atau mencoba pulang ke markas dengan jalur yang salah), persoalan sama yang diajukan oleh Roger Caillois yang muncul dalam esai klasiknya mengenai fenomena mimetik, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," di mana ia menunjukkan bagaimana serangga yang berkamuflase berisiko termakan oleh binatang lain yang mengira serangga tersebut sebagai daun yang menjadi samarannya.[143] RAF menggunakan kata "bintang laut" untuk menggambarkan susunan perangkap yang dibangun di sekitar sasaran sesungguhnya untuk dilindungi. Tetapi

jika susunan perangkap mudah terprediksi, maka perangkap ini tidak lagi berfungsi sebagai kamuflase.

Kita bisa bicara tentang daya goda penampilan di sini: dengan menyerang sasaran yang dimaksud, kelompok penyerang itu sendiri berkomitmen pada keputusan terkait penampilan, mengenai di mana benda-benda itu berada dan benda-benda apakah itu. Tim samaran mengarahkan pihak penyerang untuk membuat komitmen ini, dan dengan demikian menerpakan dan menyediakan dirinya sendiri untuk diserang. Suatu kopi, seperti yang digambarkan dalam filem *Visual Deception* hanya berupa cangkang kosong sebuah obyek—tampilan luar yang ditelanjangi hingga kondisi paling minimum yang dibutuhkan untuk membujuk penyerang dari realitasnya. Mungkin juga hal ini tidak terjadi. Seorang nelayan mungkin saja menggunakan bulu atau cacing plastik pada kailnya untuk menangkap ikan, atau menggunakan lalat atau cacing asli. Sama halnya, satu ketentaraan mungkin saja menggunakan pasukan asli untuk memancing serangan. Di kasus lain, obyek bukanlah apa yang terlihat. Ikan yang sesungguhnya berisi kail. Kuda Troya berisi prajurit. Desa yang kosong dikepung oleh sepasukan penuh. Seperti yang dikatakan Dudley Clarke, pemimpin unit penyamaran Inggris pada Perang Dunia ke II, ia membentengi kebohongan dengan kebenaran.

Menurut Paul Virilio, praktik samaran yang dilakukan militer Amerika di Perang Teluk Pertama dan di perang-perang setelahnya—melibatkan pesawat, senjata dan personil yang disiapkan lebih dulu untuk menghindari sistem deteksi, dan teknologi yang mengecoh kemampuan sistem tersebut—lebih penting dari kuantitas serangan di medan perang. Sebaliknya, kemampuan orang-orang Irak untuk bertahan dari serangan yang semakin "jitu" dan gelombang besar serangan yang mengikuti teknologi samaran Amerika juga berkaitan dengan berlipatgandanya sasaran palsu, baik berupa bangunan-bangunan tersembunyi bawah tanah atau personel di luar deteksi, seperti kembaran Saddam Hussein dan keluarganya seperti yang pernah disampaikan oleh banyak laporan.[144]

Penyamaran dan kamuflase tentu saja hanyalah dua contoh dari beragam praktik pengecohan yang lebih luas dalam konflik— strategi yang juga harus menyertakan penggunaan mata-mata dan agen ganda, operasi pengintaian (dari penyadapan telepon sampai "pencucian" Internet), dan propaganda sebagai cara mengambil simpati dari penduduk yang bersekutu dan penolakan musuh. Senjata pemusnah massal fiktif Irak yang dituduhkan oleh pemerintah Amerika Serikat dan Inggris sebagai sebuah alasan invasi adalah contoh yang paling mutakhir. Virilio berargumen bahwa penggunaan strategi pengecohan semacam itu semakin menjadi bagian dari militerisasi masyarakat sipil, di mana metode-metode (seperti pengecohan) yang dulunya terbatas pada keadaan perang yang secara resmi diumumkan sekarang ini terus diterapkan sebagai alat menata masyarakat sipil. Klaim adanya "Perang melawan Narkoba" atau "Perang melawan Terorisme" kini memberi justifikasi moral bagi berlanjutnya penggunaan pengecohan sebagai alat politik pemerintahan.

Kuasa, Penyintasan dan Persaingan

Dalam esainya tentang mimikri yang telah saya sebut di atas, Caillois menyampaikan beragam kasus mimikri di dunia fauna, demi secara sistematis membangun teori melampaui manfaat biologis dari fenomena semacam itu. Secara brilian atau mungkin manasuka, Caillois menetralisir perkara pengecohan dengan berargumen bahwa kesamaan antara tampilan luar serangga dengan lingkungannya tidak memberikan keuntungan— bagi serangga yang berkamuflase seperti ranting, ketimbang sebagai "kemewahan" karena dapat terhindar dari para pemangsa, di sisi lain ia juga dapat termakan oleh predator lain yang memakan ranting.[145] Ditanggalkan dari tujuannya, mimesis adalah soal berpasrah pada kondisi lingkungan, pada pemahaman bahwa "alam di manapun sama saja". Secara berlawanan, Caillois menegaskan "kesamaan" nirganda sebagai sebuah kondisi yang dibutuhkan dalam fenomena penampilan mimetik. Perbedaan mungkin saja sebuah ilusi tapi ia

ada di mana-mana; dan ia diperjuangkan dengan intensitas luar biasa karena taruhannya adalah hidup dan mati. Di sinilah tegangan antara materialisme biologis dan Budha mencapai puncaknya, yakni ketika rantai penyebaran pertahanan hidup biologis yang beroperasi melalui reproduksi seksual dan apropriasi lingkungan, tanpa bisa dihindari tertarik masuk ke dalam impermanensi, kebetulan dan menghilangnya tujuan dalam nirdualitas absolut.

Dalam banyak kasus yang telah kita lihat, tujuan pengecohan dan pembuatan kopi yang bertujuan untuk menipu adalah demi bertahan hidup, atau demi persaingan. Dalam sebuah renungan elegan tentang kemungkinan suatu "sejarah kebohongan," Derrida menunjukkan bahwa kebohongan sering terhubung dengan tindakan, khususnya tindakan politik.[146] Dudley Clarke memformalkan argumen itu dalam Perang Dunia II dengan mengatakan bahwa tujuan dari tipu muslihat pihak Sekutu adalah bukan untuk mengubah apa yang dipikirkan musuh melainkan apa yang dilakukan musuh, dan membuat musuh untuk bertindak atau tidak bertindak dengan cara tertentu. Konsep semacam ini tetap dengan ganjil mengabaikan pertanyaan mengenai kebenaran atau pengecohaan, keaslian atau penyalinan. Pemalsu naskah religius mencoba menegaskan dogma tertentu kepada para kolega dan sesamanya. Pemalsu lukisan mencoba membujuk pembeli bahwa ia akan memiliki karya Rembrandt atau Matisse yang tidak dikenal, dan berhasil menjual lukisan tersebut tanpa seorang lain pun yang tahu kebenarannya. Tindakan mengecoh menyasar pada keuntungan sementara yang mungkin akan berakhir dengan terungkapnya kebohongan ini, tetapi mungkin juga akan dipertahankan dengan kebohongan lebih lanjut. Kopi bersandar pada jaringan pengecohan ini, namun ia juga tersedia bagi mereka yang mengejar kebenaran.

Maka penyalinan dan pengecohan terkait dengan kuasa, yang (mengulang definisi Russell) merupakan "produksi dari dampak-dampak yang diniatkan."[147] Kuasa penyalinan terletak pada kemampuannya untuk memproduksi tindakan, dalam kata-kata Posner—untuk "membangun kepercayaan" dengan mengecoh.

Maka penggunaan kopi demi alasan mengecoh dalam perang; di alam, di mana pertahanan hidup dari pemangsa menjadi persoalan yang konstan; dalam politik, yang tujuannya mempertahankan atau mengambil-alih kekuasaan; dan dalam ekonomi kapitalis sekarang ini, yang tujuannya adalah mengecoh orang dengan mengatakan bahwa tidak ada alternatif yang mumpuni bagi mereka selain melanjutkan berpartisipasi dalam struktur politik/ ekonomi tersebut.

Penggunaan daya muslihat kopi yang demikian itu ditubuhkan melalui retorika pemimpin —patung dan gambar, bangunan dan upacara, yang mengkonkretkan kuasa, serta membangun dan melegitimasinya melalui penampilan yang menetapkan bentuk dan kepemilikannya. Tetapi, sama halnya dengan buku-buku Harry Potter, makna "pengecohan" dalam kasus ini kompleks, dan di sinipun, penyalinan terungkap sebagai kuasa si miskin, budaya rakyat dan apa yang disebut Derrida sebagai kemungkinan bagi pemberontakan sipil. Dalam "The Storyteller." Benjamin mengatakan:

> Dongeng menyampaikan pada kita tentang tatanan paling awal yang dibangun umat manusia untuk menyingkirkan mimpi buruk yang disematkan oleh mitos di dadanya. Melalui sosok si pelawak ia menunjukkan bagaimana umat manusia "bertindak bodoh" melawan mitos; melalui sosok si adik bungsu, ia menunjukkan bagaimana kesempatan seseorang meningkat seiring dengan ditinggalkannya masa mitis primordial; melalui sosok pemuda yang berangkat bertualang untuk belajar apa rasa takut itu sebenarnya, ia memperlihatkan pada kita bahwa hal-hal yang takutkan adalah tembus pandang; dalam sosok si sok bijak, ia menyampaikan pada kita bahwa pertanyaan-pertanyaan yang diajukan oleh mitos adalah soal-soal bodoh, seperti dalam teka-teki Sphinx; melalui para binatang yang muncul untuk menolong si anak dalam dongeng, ia menyampaikan pada kita bahwa alam tidak hanya tunduk pada mitos melainkan lebih

> memilih berpihak pada manusia. Hal yang paling bijaksana adalah— demikian ajaran dongeng pada umat manusia di masa lalu, dan ajarannya pada anak-anak hingga di hari ini— menjumpai kekuatan dunia mitis dengan nyali dan semangat berapi-api.[148]

Dengan demikian penting pula muslihat si protagonis dalam novel Jaroslav Hašek *The Good Soldier Schweik* (di mana si protagonis menghindar dari medan laga di Perang Dunia I melalui kepatuhan harfiahnya yang cerdik pada perintah atasannya) dan pengecohan perang gerilya dan gerakan-gerakan perlawanan populer. Dalam situasi demikian pengecohan berfungsi karena pengetahuan yang lebih unggul atas wilayah, lingkungan dan komunitas yang diinvasi dan dikolonisasi memungkinkan mereka untuk membuat perbedaan yang tak kasat mata bagi orang luar yang mengontrol wilayah melalui kekuatan superior. Tetapi pengecohan juga motif dalam lagu rakyat, hip-hop dan lirik musik rock, dalam budaya karnaval—lirik misterius Michael Jackson "Billie Jean," contohnya, dengan drama-drama berlapis penuh jebakan penafsiran dan kesalahpahaman, dan tema tak berkesudahan tentang cinta yang cemburu.

Tetapi kopi juga merumitkan definisi Russell tentang "kuasa", karena daya muslihat kopi menandakan kemampuan memproduksi dampak yang tak diinginkan; buktinya dapat dijumpai dalam komedi-komedi Shakespeare dan drama si penipu. Kopi yang penuh tipu daya, yang bisa saja menghasilkan dampak yang tidak diinginkan, juga sama berkuasanya. Namun *toh* ia juga menjadi subyek bagi impermanensi. Radnóti mengatakan bahwa si pemalsu terlibat dalam serangan atas keyakinan modern pada kesejarahan suatu benda seni — karena si pemalsu yang bekerja dalam zaman dan lingkungan tertentu, bertujuan untuk memproduksi sebuah obyek yang jelas-jelas bagian dari zaman dan lingkungan yang berbeda. Tetapi menurut Grafton:

> Jika ada hukum yang berlaku dalam semua pemalsuan, maka

> hukum itu dengan sederhana menyatakan bahwa semua pemalsu, seterampil apapun dia, menanamkan pola dan tekstur zamannya, pikiran dan bahasa masa lalu yang ia harapkan berhasil ia nyatakan dan hidupkan. Tetapi setiap detil yang dia gunakan, bagaimanapun mendalam kesan yang ia terpakan pada pemirsa terdekatnya, pada masanya akan menampakkan kecerdikannya dengan tegas. Ketika karya mereka diamati oleh pemirsa di masa setelahnya, para pemirsa tersebut akan mengenali zaman si pemalsu yang ditumpang tindihkan dengan zaman dari obyek yang dipalsukan. Tidak ada yang yang menjadi kuno sebagaimana visi zaman dari zaman sebelumnya.[149]

Bagaimana mendamaikann posisi Radnóti dan Grafton yang tampak bertolak belakang ini? Pandangan Grafton mengenai pemalsuan mengasumsikan bahwa tak pelak lagi semua pemalsuan akan terungkap sebagai pemalsuan dalam kurun waktu tertentu—tetapi upaya membuktikannya akan membutuhkan kemampuan dalam melabeli setiap kasus pengecohan secara akurat, dan ini mustahil, meskipun hal inilah yang membangun keyakinan seorang sejarawan klasik. Pastinya, adalah benar bahwa beberapa pemalsuan terungkap dengan cara ini, — meskipun, seperti yang ditunjuk Grafton, evaluasi-evaluasi berikutnya mengenai pembongkaran pemalsuan tertentu mungkin kelak dapat mengungkapkan bahwa penyebutan "pemalsuan" sebagai kekeliruan. Tetapi gagasan bahwa si pemalsu mungkin saja hampir berhasil dengan penyangkalannya tentang kesejarahan obyek adalah sesuatu yang mengganggu karena berbagai alasan yang jelas. Gagasan ini juga menyiratkan dimensi kekosongan yang lebih radikal, karena jika kita pahami benar-benar maka determinasi temporal dan fisik itu sendiri tidak lebih dari sekedar jejak tanpa esensi dasar. Lebih provokatif lagi, "kesamaan" tertentu di luar semua konsep, menyingkapkan dirinya sendiri ketika kesejarahan obyek diperiksa secara teliti. Inilah sumber utama si pemalsu—tetapi ia juga sama-sama menjadi sumber bagi siapa pun yang mengklaim telah memproduksi obyek asli yang otentik atau menulis "sejarah sejati."

Buzz Rickson

Dalam sejarah, salah satu ukuran dari tingkat kemahiran seorang ahli adalah kemampuan si pembuat dalam mengecoh para ahli atau para master lain tentang keotentikan sebuah obyek. Maka, kita belajar ketika ahli kaligrafi hebat Cina, Wang Xizhi menuliskan surat pada Kaisar Mu. Kaisar Mu kemudian memerintahkan ahli kaligrafinya untuk menyalin surat tersebut, dan mengirimnya kembali kepada Wang dengan satu jawaban. "Awalnya, Xizhi tidak menyadari [bahwa itu adalah salinan]. Dia memeriksanya lebih teliti kemudian menghela nafas panjang dan berkata: 'Orang ini hampir mempermalukan yang asli.'"[150] Di sini, kemampuan untuk mengecoh menjadi ukuran ketrampilan. Dan jenis pengecohan yang paling hebat, kalau bukan membingungkan, adalah penipuan-diri: dalam kasus ini, kemungkinan bahwa salinan yang dibuat oleh orang lain dengan begitu cermat hingga Xizhi keliru mengenalinya sebagai karyanya sendiri, sesuatu yang seharusnya ia kenal baik. Tetapi ada master pemalsu lainnya yang kemampuan mereka untuk mengecoh tidak dipersoalkan. Buzz Rickson's di Jepang, yang dikenalkan oleh William Gibson dalam novelnya *Pattern Recognition* (2003), adalah sebuah perusahaanh yang membuat replika pakaian militer Amerika. Tidak ada usaha untuk membujuk klien potensial mereka dengan mengatakan bahwa jaket-jaket ini "asli," dan tentunya kebanyakan orang yang membeli baju ini, yang sama sekali tidak murah, menganggap bahwa lebih bergengsi mengenakan replika-nya Buzz Rickson ketimbang mengenakan jaket terbang asli. Buzz Rickson membanggakan ketelitiannya pada detil. Mengutip laman web perusahaan mengenai jaket penerbangan A-2 Amerika:

> Keinginan sederhana kami adalah menghidupkan A-2 lawas dengan sesempurna mungkin, berikut segala nuansanya, sebuah tantangan sudah berhasil kami lewati melalui berbagai penelitian ekstensif dan proses pengembangan yang mencakup berbagai eksperimen material, komponen, pola dan fabrikasi

> jahitan. Mungkin kulit adalah aspek paling penting dalam proses pembuatan ulang jaket A-2 yang benar, oleh karena itu kami benar-benar teliti dalam proses pemilihannya; khususnya, kami mencurahkan lebih banyak waktu dan energi dalam mempelajari berbagai proses penyamakan dibandingkan dengan aspek lain jaket A-2, dengan mengulangi terus menerus berbagai eksperimen di wilayah ini.[151]

Laman web menjelaskan lebih lanjut detil eskperimen yang dilakukan perusahaan dalam penyamakan, yang melampaui proses rekayasa terbalik suatu produk yang dibuat sekarang ini, untuk mencapai berbagai pertanyaan mengenai sejarah bahan-bahan yang digunakan, teknik-teknik yang digunakan untuk memproduksi yang asli, dan solusi-solusi yang diperlukan untuk memproduksi replika yang sangat akurat dari barang asli yang kini hadir.

Pianis dan komposer Kanada, Glen Goud, yang terkenal berkat penolakannya atas kesenangan otentik pertunjukkan konser demi kepuasan rekaman studio, berpendapat bahwa "peran pemalsu, pencipta tanpa nama dari barang-barang yang tidak dioten-tifikasi, melambangkan budaya elektronik. Dan ketika pemalsu mendapat pengakuan dari karyanya dan tidak lagi dicerca karena ketamakannya, seni baru menjadi sebuah bagian integral sesungguhnya dalam peradaban kita."[152]

Menurut Goud, teknologi studio memungkinkan fabrikasi pengalaman musik yang lebih kompleks dan tepat ketimbang dalam pertunjukkan konser yang paling unggul sekalipun. Dalam pandangannya, rekaman studio mengelabui pendengaran yang mencari-cari di dalamnya satu keakuratan representasi dari pertunjukan langsung, yang sesungguhnya juga merupakan representasi dari suatu lembaran notasi lembaran musik. Tetapi menimbang berbagai persoalan keotentikan yang telah kita bahas di atas, "representasi akurat" tidak bisa menjadi pertimbangan utama kalau kita hendak menetapkan nilai atau bahkan identitas sebuah obyek—terutama ketika kemungkinan-kemungkinan teknologi

dalam memfabrikasi segenap pengalaman-pengalaman inderawi berkembang dengan begitu pesat, ketika ada banyak rute yang berbeda yang dapat ditempuh dalam memproduksi satu hal atau rasa atau persepsi. Lebih dari itu, mungkin saja ada hipotesis, interpretasi, pertunjukan, aransemen, atau manifestasi yang begitu berbeda dari obyek asli yang "sama"—sebagaimana orang mendengar betapa berbedanya versi awal dan akhir *Goldberg Variation*s-nya Bach yang dimainkan oleh Gould. Dan pengetahuan mengenai keputusan dan metode yang digunakan dalam suatu moda fabrikasi tertentu merupakan satu kesenangan tersendiri dalam menikmati suatu obyek, seperti juga dalam-nya Buzz Rickson. Atau bahwa keputusan-keputusan ini juga bisa jadi sesuatu yang disembunyikan.

Pengecohan Universal dan Permainan

Kata lain dari distorsi yang tidak disukai Plato dari mimesis adalah "permainan." Dalam tulisannya mengenai mimesis, Walter Benjamin menekankan pentingya permainan, sampai ke sebuah pernyataan bahwa kemiripan plus permainan sama dengan imitasi.[153] Dalam ketidak-otentikan yang dikaitkan Plato pada kopi, kita sudah bisa melihat jejak permainan. Ide permainan inilah yang digunakan Aristoteles dalam *Poetics*, jawabannya yang terkenal pada Plato, berkenaan dengan nilai mimesis. Kita belajar melalui imitasi, seperti yang berlangsung dalam seni, permainan anak-anak, dan lakon performatif. Kita juga menikmati imitasi, dalam tindakan mengenali hubungan dan mengaitkan—satu kenikmatan yang juga kita jumpai sekarang dalam beragam tindak replikasi digital. Sementara Plato melihat imitasi sebagai ancaman terhadap republik, organisasi-organisasi seperti Asosiasi Industri Rekaman Amerika Serikat melihat kopi yang beredar di Internet sebagai ambang kebangkrutan atau tindak kriminal demi kepentingan diri. Tetapi semua orang sudah merasakan nikmatnya mengkopi dan cara penyalinan mengungkapkan misteri permainan.

Dalam permainan, batasan antara tampilan dan realita mengabur dan obyektifitas menyerah pada keterpesonaan—konsentrasi intens

dalam situasi buatan yang dialami oleh penonton teater, pemain video-game, atau penggemar sepak bola. Menurut dua teoritikus besar, Johan Huizinga dan Roger Caillois, permainan adalah sebuah aktivitas yang dibatasi, tapi ini bukanlah keyakinan universal. Dari sudut pandan beragam tradisi religius Asia termasuk bentuk-bentuk Taoisme,Vedanta dan Budha tertentu, penipuan terbesar adalah pada pemikiran bahwa hal-hal merupakan apa yang tampak—bahwa subyek dan obyek mempunyai esensi. Kata *Lila* dalam bahasa Sansekerta bermakna "permainan ilahi," dan aktivitas para dewa yang menyebabkan peristiwa terjadi sebagaimana adanya. Tidak yang lebih tinggi dari permainan, dan kepatuhan terhadap permainan ini adalah mimetik: yang artinya memungkinkan orang menjadi perwujudan kehendak para dewa. Artinya ada satu daya tarik tersendiri untuk menjadi terperdaya, dan daya tarik inilah yang menahan kita di alam penampakkan. Tentu saja, di lain waktu, ia menyakitkan. Dengan demikian, kita perlu mencatat bahwa ada garis batas yang memisahkan banyak tradisi ini dalam pandangannya atas status permainan. Misalkan, orang suci abad kesembilanbelas di Bengali, Ramakrishna, seorang pemuja tantra Kali dan penggila tampilan "*funhouse*"[154], yang diperkenalkan pada abad keduapuluh oleh para pengikutnya sebagai advokat Advaita Vedanta dan reduksi dunia fenomenal menjadi ilusi.[155] Secara mengherankan keyakinan bahwa dunia itu sendiri palsu, ilusi atau pengelabuan cukup merebak luas—mungkin karena ada beberapa kebenaran terkandung di dalamnya. Keyakinan itu punya banyak bentuk dalam berbagai agama dan budaya Asia, dan juga tampak dalam bentuk dramatisnya yang khusus pada awal Gnotisisme Kristiani, di mana seluruh semesta dikatakan sebagai ciptaan Tuhan yang gagal oleh sebab itu sekarang kita mendapati diri kita terjebak di dalamnya dan harus menemukan jalan keluar. Gnotisisme bermanifestasi ke dalam beragam situasi kontemporer termasuk novel Philip K. Dick, filem populer *The Matrix* dan teks populer Jean Baudrillard, *Simulations*, semuanya mengasumsikan bahwa kehidupan sehari-hari hanyalah kopi dari realitas yang lain, yang

sedang menantikan pengungkapan.[156] Dalam bacaan Lacanian-nya Zizek, ini semua merupakan fantasi klasik dari *Big Other* (Liyan yang Besar) —proyeksi tentang suatu agen yang menubuhkan yang Riil tengah bersembunyi di balik fasad yang Simbolik.

Tetapi "simulasi" hanyalah satu aspek pemikiran Baudrillard, pemikiran yang pada karya selanjutnya yang tidak begitu dikenal, ia sanggah dengan apa yang disebutnya sebagai teori seduksi, yang merupakan puncak meditasi mendalamnya tentang pertukaran simbolis dan kritiknya terhadap politik ekonomi tanda. Baudrillard mendefinisikan seduksi dalam konteks "permainan, tantangan, duel, strategi tampilan." Menurutnya, seduksi secara spesifik merupakan sebuah praktik budaya rakyat, yang ia lawankan dengan tatanan kapital global lainnya: "Sekarang ini kita hidup dalam omong kosong dan jika simulasi adalah bentuknya yang terkecewakan, seduksi adalah bentuk terpesonakan. Anatomi bukanlah takdir, ataupun politik: seduksi adalah takdir. Seduksi merupakan sisa dari yang dunia yang magis dan setia, dunia yang beresiko memusingkan dan ditakdirkan sebelumnya; seduksi adalah apa yang diam-diam berlangsung di dunia yang efesien dan dingin." Selanjutnya: "Strategi seduksi adalah tipu daya. Ia sabar menanti semua yang cenderung mengaburkan dirinya dengan realitasnya. Dan ia berpotensi menjadi sumber kekuatan hebat. Karena jika produksi hanya dapat memproduksi obyek atau tanda riil, dan dengan demikian mendapatkan kuasa—seduksi, dengan memproduksi ilusi belaka, mendapatkan semua kuasa, termasuk kuasa untuk mengembalikan produksi dan realitas pada ilusinya yang fundamental."[157]

Kita perlu sedikit menyesuaikan Baudrillard di sini, karena—anggaplah Baudrillard bukan penganut Advaita Vedanta— "ilusi fundamental" merupakan formula nihilistik dari jenis pascamodernisme yang kasar. Tetapi jika alih-alih kita menyebutnya sebagai "nirdualitas fundamental", apa yang ditulis Baudrillard tentang budaya-budaya yang sudah saya gambarkan mempraktikkan ssatu bentuk penyalinan non-Platonik: tradisional, asli, dan/atau

beragam jenis budaya subaltern; para garda depan; subkultur kontemporer; bentuk-bentuk kefemininan yang direpresi. Semua diremehkan ketika digambarkan dalam konteks khayalan, takhayul, kesadaran palsu, nostalgia dan penipuan diri, tetapi semuanya juga dapat diafirmasi dalam pengertian sebuah permainan yang mandiri, tanpa jaminan (seperti juga imperatif kategoris Kant untuk tidak untuk mengelabui), dan berfungsi dengan sangat nyata.

Baudrillard mengungkapkan: "Prinsip tunggal permainan, meskipun ia tidak pernah dinyatakan sebagai universal, adalah dengan cara memilih aturan yang berasal dari hukum. Tanpa pondasi psikologis dan metafisik, aturan ini tidak punya dasar dalam keyakinan. Orang bisa saja percaya atau tidak percaya pada sebuah aturan—orang berpegang padanya" (133). Hal ini membantu kita memahami pertentangan sengit antara budaya rakyat dan hukum kekayaan intelektual. Praktik-praktik penyalinan rakyat dilandaskan pada aturan—rahasia terbuka tatanan simbolik yang tidak harus diyakini orang tapi harus dipatuhi. Orang tidak tertipu ketika ia melakukan sihir, misalnya, karena sihir "adalah ritual untuk memelihara dunia sebagai permainan relasi analogis, sebuah progresi siklis di mana segalanya dihubungkan oleh tanda-tandanya. Sebuah permainan besar, aturan memerintah sihir" (139). Dan melalui aturan tersebut, kekuatan copia terungkap.

Zona Penampilan

Filem Orson Welles *F for Fake* diawali dengan kisah yang mengeksplorasi bagaimana seorang ahli pasar seni yang paling unggul dikelabui oleh master pemalsu seni, Elmyr de Hory, yang menjual Matisse pas-pasan (*passable)* sebelum makan siang, atau Clifford Irving yang mulai dengan menjadi penulis biografi de Hory dan kemudian menciptakan pemalsuannya sendiri, sebuah biografi palsu "seperti yang diceritakan" jutawan penyendiri, Howard Hughes, yang diterima oleh media massa Amerika sebagai kebenaran. *F for Fakes* difilemkan di Ibiza, dalam lingkungan pergaulan "kalangan atas" dan kameranya sangat memperhatikan gerakan kecil dari

setiap gaya, sikap, dan ironi yang memperkenankan individu-individu yang bersangkutan membentuk diri dan cerita mereka sendiri, dan serentak membuka sekaligus menyembunyikan diri mereka sendiri, memamerkan kelicikan mereka yang tanpa tedeng aling-aling. Daya tular mimesis merajalela dalam filem ini, di mana Welles menciptakan kebohongan sinematiknya sendiri, mengidentifikasikan dirinya sendiri dengan sejarah panjang tukang tipu, seniman pengecoh, dan pengibul yang bermain dengan daya goda citra, cerita dan nama untuk merayu kita untuk mempercayai fabrikasi tersebut sebagai asli.

Ranah penampilan merupakan ranah politik—ini sesuatu yang sudah kita tahu. Elmyr de Hory, bintang *F for Fake* mengetahuinya—dan kita mungkin berkata bahwa dia mengekploitasi fakta ini, bermain dengan apropriasi yang dilakukan oleh para ahli seni dan galeri, memanipulasi sihir yang mereka limpahkan pada obyek dalam pernyataannya sebagai yang otentik, menangkapnya di titik yang paling rentan, pada obyek itu sendiri, dan repetisi jejak, permukaan, dan gaya. Hory menghibur kita dengan keahliannya dalam membuat kopi, humor dan tontonan dan keseksian pesta-pestanya di Ibiza, permainan menggoda penampilan, gaya busana kalangan atas, orang-orang berperan sebagai bangsawan kecil-kecilan, beberapa dari mereka berasal dari latar belakang yang benar dan yang lainnya tidak (tidak semuanya bermain peran). Kita juga menyadari ketika de Hory menjual Modigliani ke sebuah galeri dan ternyata palsu, ia terancam dan layak ditangkap, diadili, dan diganjar karena membuat klaim palsu tentang lukisan tersebut dan untuk mendapat keuntungan dari klaim-klaim ini.

Welles sendiri adalah orang yang paling tahu bahwa bioskop merupakan zona penampilan *par excellence,* di mana apa yang dibolehkan muncul mewujudkan dirinya sendiri demi merayu, mempesona, menyebabkan kita melupakan hakikat ilusif cahaya dan bayangan yang diproyeksikan pada tembok atau layar. Maka adegan yang menakjubkan dalam filem *F for Fake* memperlihatkan para lelaki yang difilemkan ketika mengamati seorang perempuan

berok-mini yang sedang berjalan, tanpa menyadari bahwa merekalah yang difilemkan. Adegan ini jelas agak menipu, di samping kecantikan modelnya dan kesungguhan para lelaki yang mengaguminya. Terasa seperti umpan, dan ia memang umpan yang membuat kita lengah, maka ketika Welles berjanji bahwa tidak akan ada yang lain selain kebenaran dalam jam berikutnya, kita menerima apa yang ia katakan dengan mentah-mentah—"jam berikutnya" terkesan berarti sepanjang durasi filem. Namun setelah satu jam berlalu, dan filemnya belum usai, bukanlah gambar kaki seorang perempuan atau segerombolan lelaki yang sedang mengamati si perempuan yang mengalihkan perhatian kita sehingga kita sadar bahwa waktu bagi kebenaran sudah selesai, melainkan keindahan monumental luar biasa katedral di Chartres, yang digambarkan seorang penggemar di YouTube sebagai "momen yang paling membekas dalam sejarah perfileman." Momen profan dan serius inilah yang membuat karangan bohong mengenai seduksi Picasso oleh bintang-nya Welles, Oja Kodar, terasa begitu persuasif dan nyata.

Sesuatu tampak tidak sebagaimana adanya. Oleh sebab itu kita jatuh cinta, berkomitmen dan tinggal dalam bayang-bayang kekeliruan potensial. Kemungkinan ini diwujudkan dengan berbagai cara di agama-agama besar: sebagai si penipu Pribumi Amerika; sebagai Maya, ilusi; sebagai Mara si penggoda; sebagai iblis, imitator yang hebat. Dan bagi mereka yang berhubungan dengan tipuan seperti itu dianggap jahat. Sebagian besar keburukan kita, termasuk pula kesenangan kita, dikaitkan dengan penyalinan, pornografi dan obat-obatan terlarang disikapi dengan mendua karena mereka dianggap sebagai imitasi dari sesuatu yang nyata dan berharga, dan untuk alasan ini, mereka dianggap menipu, bahkan ketika mereka digunakan oleh subyek yang berkesadaran dan rasional. Begitu banyak tawa dan tangis kita disebabkan oleh pengecohan dan dampaknya, dan ketergelinciran yang tak terduga, namun juga tak terhindarkan, dalam bagaimana hal-hal tampak di waktu yang berlainan.

Seperti yang kita lihat di Bab 1, definisi "salinan" secara radikal bergeser dalam kaitannya dengan pandangan kita atas apa yang kita sebut orisinal dan imitasi, atau dalam konteks bentuk-bentuk tanpa esensi yang berulang. Bagaimana jika ranah tampilan luar dipahami sebagai sebuah ranah fabrikasi dan permainan, alih-alih sebagai ranah yang dibangun secara kasar dari "hal-hal sebagaimana adanya" dan bermacam kekecewaan menyusahkan yang muncul dari ekspetasi bahwa hal-hal seharusnya sama dengan bagaimana ia tampak? Penegasan dalam Budha Mahayana (dan juga di tradisi agama Asia Selatan) bahwa ranah tampilan merupakan ranah *samsara*, ilusi, menyiratkan medan pengecohan yang ada di mana-mana—bukan hanya pengecohan dari obyek yang tidak otentik atau imitatif yang mencoba untuk membujuk kita menganggap kita sebagai yang asli, tetapi pengecohan yang dibentuk oleh keyakinan bahwa dunia fenomenal itu sendiri disusun dari hal-hal orisinal. Penipuan terbesar adalah keyakinan bahwa hal-hal punya esensi yang kontinu dan tetap, pola pikir yang mengabaikan ketidak-permanenan dan transformasi fenomena yang berkelanjutan.

Francois Jullien berpendapat bahwa budaya klasik Cina memahami kehampaan dengan cara tertentu yang berbeda dari gagasan "Indo-Eropa" dan "Budha."

> Ini menengarai perbedaan fundamental dalam status yang tak kasat mata di Yunani dan Cina. Apa yang tak kasat dalam model bentuk Yunani (*eidos*) termasuk dalam tatanan yang terpikirkan, "mata pikiran," atau teori. Sementara itu, jenis ketidak-tampakan dalam konteks Cina adalah sesuatu yang belum tampak di tataran yang paling dasar dan belum terbedakan, jauh di awal proses. Jenjang-jenjang intervensi dari yang "subtil" dan "maha kecil" (*wei*) memungkinkan berlangsungnya transisi, dan pada jenjang inilah orang bijak atau orang biasa mengorientasikan dirinya.[158]

Dalam kondisi perang, hal ini berarti mengecoh musuh agar mengungkapkan keberadaannya sambil tetap berusaha tak terlihat

sampai ada kesempatan yang menguntungkan. Dalam konteks sakit, ia menekankan pencegahan ketimbang penyembuhan. Jullien menyatakan bahwa praktik ini muncul dari harapan akan kemanjuran: ketika sesuatu "masih di awal/hulu" dan belum terjadi, masih mudah untuk mempengaruhinya melalui tindakan minimal; tetapi ketika sesuatu sedang terjadi, bahkan pengerahan tenaga besar-besaran hanya akan berdampak sedikit. Heidegger, yang diam-diam tertarik dengan filsuf-filsuf Asia Timur, mengadopsi trategi yang sama, menekankan pentingnya pengungkapan dan penyelebungan, kemunculan dan penghindara dalam kemenjadian Diri (*coming-to-presence Being),* tanpa menggunakan kata "kehampaan" secara langsung. Kritik fenomenologi Heidegger dapat dengan mudah digambarkan sebagai uraian tentang paradoks "fenomenologi pengecohan," dan kegagalannya dalam hal ini digambarkan oleh Lacoue-Labarthe sebagai mimetologi yang tersembunyi namun ada di mana-mana.[159]

Kini, sudah lumrah untuk mengatakan bahwa struktur mengendalikan penampilan. Ranah pengecohan masa kini bukanlah ranah tampilan *per se;* tetapi melibatkan kontrol atas apa yang muncul pada jenjang yang jauh lebih mendasar—modifikasi genetika, teknologi-nano, biomimikri, dan pengawasan sejak bentuk materi yang paling dasar. Sama halnya dengan identitas, yang kini lebih terkait dengan modifikasi kimia, perangsang syaraf, dan lain sebagainya ketimbang dengan nama dan wajah, pengelabuan mimesis yang dilakukan melalui penampilan dari substrat-substratnya. Perang geofisika, pengendalian cuaca; komputer, penggunaan kode, Internet—semua ini dengan berbagai cara menjadi contoh idealisme Platonis, dan penentuan realitas melalui model-model instrumental. Namun, meskipun superioritas struktur tampilan sudah demikian jelas, hasrat para ilmuwan untuk terus memanipulasi penampilan dan permukaan, cukup mengejutkan. Keindahan dan teror dunia kehidupan (*life-world)*, kontingensi radikalnya, mungkin saja menjadi subyek bagi penguasaan teknik (atau dalam konteks lain, penahanan diri asketis), tetapi jika penampilan *sebagai* penampilan

tidak bernilai, maka tidak akan ada alasan untuk melakukan intervensi-intervensi tersebut.

Penyalinan sebagai Kambing Hitam

Siapa yang disalahkan ketika kita tertipu? *Adakah* penipuan jika tidak ada seseorang yang bisa disalahkan? Pengecohan terjadi di ranah tindakan, demikian pula penyalinan, karena kopi juga dianggap sebagai sesuatu yang diproduksi, alih-alih sesuatu yang ditemukan di alam. Bahkan istilah "penipuan-diri" menandai pemisahan: diri mengandung yang lain yang dapat dipersalahkan atas penipuan. Menurut Girard, tindakan mencari orang untuk disalahkan untuk semua trik mimetis, *plesetan,* transformasi, semua kopi tersebut dan menghukum orang tersebut, merupakan sesuatu yang menyatukan masyarakat. Eskalasi energi dan rivalitas mimetik, dan letusan kekerasan mimetik yang terjadi karenanya, akan mengancam seluruh dunia jika tidak ada kesempatan untuk memfokuskan semua kekerasan kolektif tersebut pada sosok kambing hitam—seseorang yang dianggap bertanggungjawab atas masalah ini, yang kemudian dikorbankan dalam satu ritual yang membawa kesan sementara tentang kesatuan dan kebersamaan bagi komunitas.

Sementara Girard menyatakan bahwa korban ini bersifat arbitrer, Lacoue-Labarthe menunjukkan bahwa sering kali figur ini sudah dikaitkan dengan aktivitas mimetik. Figur tersebut adalah aktor, seorang penyabot, pelanggar hak cipta atau salah satu dari sekian banyaknya sosok penipu mistis yang menjelmakan energi-energi dari penipuan mimetik: Khezr dalam Islam; Legba dalam Vodoun Haiti; Hermes dalam mitologi Yunani; Mara penggoda dalam Budha; Setan dalam Kristen … Pada umumnya, kita dapat mengatakan bahwa kata "kopi" sekarang ini mengandung penilaian negatif, abjeksi yang subtil namun menentukan dari ranah legitimasi, yang mengindikasikan kambing hitam. "Kopi" merupakan kambing hitam dari problem luas dan tampaknya tak dapat dituntaskan yang diajukan mimesis, sebagai satu faktor pembentuk dasar

dalam situasi kita. Ia memungkinkan kita membaywakan bahwa ada benda-benda yang disebut "kopi" yang dapat teridentifikasi, ditetapkan sebagai demikian, dinilai, dan digabjar atau seluruhnya disingkirkan dari keberadaan kita sehingga kita bisa hidup di dunia di mana segala sesuatu tampak seperti adanya, di mana penipuan tidak pernah terjadi, dan di mana tidak ada seorang pun yang pernah dikelabui oleh orang lain atau hal lain—atau setidaknya di mana pengecohan selalu diketahui dan terkendali.

Girard yakin bahwa ada sebagai manusia kita mungkin bisa menghentikan menipu diri kita sendiri tentang mimesis, dan bertanggung jawab atas tampilan luar kita sendiri yang sudah terdelusi. Dia mengaitkan proses menjadi tak tertipu ini dengan kabar keselamatan Kristen, Kristus menjadi contoh yang menolak dan membalik logika pengorbanan kambing hitam. Cinta kasih dapat dilatih, membalikkan dorongan yang tak terelakkan ke arah kekerasan mimetik. Girard telah mengubah posisinya setelah bertahun-tahun: ia tidak lagi melihat pembalikan ini sebagai sebuah pencerahan yang eksklusif Kristen tetapi sekarang menyadari bahwa banyak agama yang telah mengamatinya dan menarik konsekuensi darinya. Meskipun ia berkeras bahwa hanya Kristianitas yang mengungkapkan keseluruhan mekanisme pengorbanan.[160] Dalam pengertian Budha, cinta kasih muncul dari kesadaran atas keadaan saling bergantung dari semua fenomena. Jika orang tidak terperdaya, mimesis dapat dikenal sebagai jejak permainan bebas dari jejak dan fenomena, dan orang dapat berpartisipasi dalam permainan ini tanpa delusi, mengenali hakikat hal-hal yang yang tak stabil dan tidak permainan. Partisipasi yang didorong oleh kebutuhan. Tap jika orang tak terkecoh dalam pengertian ini ini, maka tidak perlu menolak penyalinan, mengkambinghitamkan atau memungkirinya, atau bahkan menetapkan sebagai sesuatu yang punya esensi tertentu. Segala upaya melampaui mimesis—termasuk dalam Kristiani—memang perlu menegakkanya kembali.

Ada satu praktik penting dalam Budha Mahayana yang disebut, dalam bahasa Tibet, *Lojong* ("latihan pikiran"), yang terdiri atas

serangkaian slogan atau dalam istilah Baudrillard "aturan" yang harus dihafalkan dan dipraktikkan.[161] Salah satu bunyi slogan itu: "Salahkan semua pada diri." Pada dasarnya, arti slogan adalah jika orang mendapati kondisi sulit, ia seharusnya menyalahkan diri sendiri ketimbang menyalahkan orang lain atau faktor lain. Hal ini dilakukan bukan demi rasa bersalah itu sendiri, melainkan sebagai cara memotong rantai sebab akibat yang disebut sebagai "karma," yang dialami seseorang dengan menyalahkan dan membalas dendam, akibat dari menganggap ilusi sebagai realitas. Praktik ini tujuannya bukan untuk menjadikan seseorang sebagai, seperti istilah yang dipakai guru saya, "keset kaki", tetapi memungkinkan kita untuk melihat melampaui jaringan padat pengecohan (*samsara*) yang pada akhirnya diciptakan oleh diri melalui pengabaian terhadap bagaimana hal-hal adanya. Potensi mimesis untuk mengecoh bukan masalah dalam praktik Lojong, karena setiap fenomena dilihat sebagai sebuah kopi yang dapat dihadapi dengan berpegang pada aturan, dan oleh sebab itu praktik penyalinaan itu sendiri bisa diapropriasikan ke dalam latihan pikiran.

Slogan setelah "Salahkan semua pada diri" berbunyi: "Pikirkan semua orang baik." Dapat dikatakan kalimat ini merupakan proyeksi, tetapi ia melahirkan praktik yang terdiri dari terungkapnya proyeksi yang lain—yakni keterpisahan yang keji—dan menumbuhkan kasih sayang berdasarkan pada pemahaman realitas situasi orang lain, dan diri sendiri. Orang "menyalin" pemikiran dari benak yang tercerahkan demi "melatih" atau "mempraktikkan" secara bertahap (kedua kata ini menandakan pengulangan) dan dengan demikian menjadikan seorang sebagai apa yang tadinya "sekedar" ia tirukan. Dalam istilah Lacanian, praxis Lojong terdiri atas cara-cara seseorang memperlakukan yang rill melalui yang simbolik dan dengan demikian,di luar celaan yang diajukan Žižek, pemikiran Lacanian dan Budha menemukan satu afinitas.[162]

Kita telah mengamati pentingnya tindakan dalam kaitannya dengan pengecohan dan penyalinan. Dalam banyak tradisi Budha, kata tindakan dapat disebut sebagai "karma," yang berarti tidak

semata-mata terjadi kepadamu atau apa yang kamu lakukan, tetapi kumpulan berbagai sebab, akibat, tindakan dan konsekuensi yang menghasilkan kenyataan fenomenal sebagaimana tampak pada kita dan seperti yang kita alami. Oleh sebab itu ita terkait dengan "hasrat mimetik" dan lebih umumnya berhubungan dengan antropologi kecemburuan, iri dan emosi-emosi lainnya yang diyakini dalam berbagai tradisi budaya berperan penting pada apa yang dialami seseorang. Kita dihadapkan pada proposisi radikal berikut ini: penampilan, yang melibatkan elemen atau kerangka subyektif namun tidak bisa direduksi sekedar sebagai elemen tersebut, merupakan perjumpaan karma, kecemburuan, hasrat dan lainnya. Jika ada yang menjadi kambing hitam, entitas yang disalahkan karena kekuatan mimesis, maka seharusnya bukan berupa kekuatan luar, melainkan dari diri sendiri, ego kita sendiri. "Salahkan semua pada diri." Tidak satupun tindakan pembebasan individu atau kolektif yang dapat dimulai tanpa kesadaran ini.

Turnitin.com

Saya sudah memeriksa makalah kuliah yang dipalsukan atau contekan sejak saya mulai mengajar. Pada akhir 1990'an, ketika World Wide Web masih baru, sangatlah mudah menemukan makalah unduhan dari jaringan web *New Yorker*, atau dikopi secara manual dari majalah tersebut. Dalam kesempatan lain, patahan tajam di beberapa bagian dari makalah tersebut — beberapa dengan cara canggih, sementara yang lain mentah—turut mengungkapkan kecurangan ini. Kini berkat dunia arsip makalah ujian daring, yang dikelola "pabrik-pabrik" yang menuliskan makalah pesanan dan menerima kartu kredit, menilik keotentikan satu makalah menjadi lebih sulit. Saya pun jadi tidak bisa yakin 100 persen apakah saya membaca karya orisinal atau salinan, apakah saya sedang membaca pemahaman murid atas suatu topik yang diekspresikan secara jujur atau saya sedang dibohongi.Universitas saya menggunakan layanan yang disebut Turnitin.com, sebuah arsip teks dan esai daring, di mana para mahasiswa dan dosen dapat menyerahkan makalah,

dan memberi respon orisinal tidaknya makalah yang diserahkan tersebut. Saya belum menggunakan layanan ini, sebagian karena sepertinya tidak berfungsi begitu baik, dan sebagian lagi karena saya menemukan ide semacam ini seperti pengawasan yang ofensif. Saya yakin penulisan dan penilaian suatu makalah adalah sebuah kontrak antara diri saya dan mahasiswa saya, dan tanggung-jawab sayalah untuk menentukan kualitas karya mereka. Jika sebagai seorang dosen, tugas-tugas yang saya berikan semata-mata salinan dari tugas-tugas lain, makasudah sepantasnya saya tidak kaget apabila karya yang saya terima juga salinan–karena secara tidak langsung, saya juga sedang meminta salinan. Dari sudut pandang estetika Warholian atau Duchampian, kemampuan untuk memilih teks yang sesuai untuk makalah dan mempresentasikannya sebagai karyamu sendiri, atau bahkan kemampuan untuk menyewa orang yang tepat untuk menulis sebuah makalah berkualitas untuk anda, dapat dilihat sebagai kualitas-kualitas yang layak dikagumi. Khususnya ini menjadi dunia bisnis yang digeluti para mahasiswa setelah kelulusan mereka—dunia di mana, di samping anjuran untuk "berpikir di luar kotak," (*think outside of the box)*, mereka juga perlu menguasai apa yang ada "di dalam kotak" yang terdiri atas kemampuan memanipulasi kopi. Saya terkesan saat kolega saya, Kenneth Goldsmith, di perkuliahan mengenai "penulisan tidak kreatif" di Universitas Pennsylvania, memberikan tugas kepada para mahasiswa untuk mengunduh makalah daring untuk sebuah proyek. Mungkin respon yang terbaik untuk tugas ini adalah mahasiswa menuliskan makalah sesungguhnya dan kemudian membuatnya seolah-olah sebagai makalah yang telah diunduh.

Namun demikian, saya percaya bahwa memang ada semacam pengecohan dalam penulisan makalah, dan ini masalah. Saya merasakan ketidaksenangan yang mendalam ketika saya menemukan seseorang memplagiat makalah, sebagian karena saya tahu semua kerepotan yang harus ditempuh untuk mendokumentasikan plagiarisme tersebut, bertemu dengan mahasiswa dan bernegosiasi dengan bermacam protokol administrasi yang diberlakukan da-

lam situasi seperti itu; dan sebagian lagi karena saya tersinggung dengan kemalasan mahasiswa untuk berpikir, baik buah pikiran itu merupakan pengakuan atas pemikiran orang lain atau manifestasi dari kreativitas mahasiswa itu sendiri. Penolakan atas pemiskinan inilah yang mempengaruhi moralitas saya sendiri dalam soal penyalinan. Orang yang mengkopi semata-mata untuk menghasilkan uang, atau mendapatkan gelar, atau dipekerjakan sebagai dosen, melukai perasaan saya. Ditambah lagi, jika aktivitas mengkopinya asal-asalan dan berupa upaya untuk menyamarkan materi atau ketrampilan yang inferior sebagai sesuatu yang asli, juga untuk mendapatkan uang, maka saya juga semakin tidak senang. Orang yang mengkopi karena cinta, karena hasrat untuk berbagi pengetahuan, karena kekaguman atas keajaiban produksi dan bentuk, bagi saya masuk ke kategori berbeda menurut saya.

Di sini saya akan menguraikan sedikit panjang mengenai "ketidaksenangan yang mendalam" yang terkesan menyiratkan tabu terhadap penyalinan yang saya kupas di Bab 3. Dalam *Counterfeit Money*, Derrida mempertanyakan apakah kita keliru, tertipu, ketika kita menganggap pemberian sebagai sebuah obyek atau benda, dan berhubungan dengan kepemilikan, untuk "mempunyai" ketimbang "menjadi." Dia berargumen bahwa yang penting bukanlah obyek yang disebut "pemberian" melainkan peristiwa memberi dan menerima, dan kondisi yang dihasilkan oleh peristiwa itu. Ketika seorang mahasiswa "meyerahkan" satu makalah plagiat untuk "dinilai" dan saya "beri" dia satu nilai, bukankah kita memulai sesuatu yang mirip peristiwa memberi dan menerima, sebuah pertukaran? Dan bukankah ketidaksenangan yang saya rasakan berhubungan dengan fakta bahwa peristiwa ini dilanggar dan dengan demikian kategori ontologis siswa, guru dan teks menjadi rancu? Maka keberatan atas "kopi" dalam konotasi peyoratifnya, bukan hanya soal bahwa hal-hal beda dengan yang tampak, dan dengan demikian mengecoh. Alih-alih, ia memicu atau mengkatalisasi sebuah peristiwa di mana segala sesuatu yang terlibat di dalamnya

terganggu dan menjadi layak dipertanyakan: baik status sang siswa, guru maupun tugas yang diberikan.

Tetapi jika hal ini terjadi dengan sangat mudahnya, bukankah karena semua entitas itu tidak se-stabil sebagaimana yang ditampakkan? Kestabilan sistem yang demikian, memerlukan sejumlah pengecohan tertentu, pengerahan kuasa tertentu—sesuatu yang mirip rahasia umum (yang disebutkan oleh Taussig), di mana setiap orang sadar namun tidak ada yang membicarakannya. Hal ini mebutuhkan kekerasan agar tetap berlangsung, untuk memastikan setiap orang tetap tampil dan bertindak sebagai entitas yang sudah seharusnya. Dengan demikian, plagiarisme hanyalah bentuk terkasar dari misrepresentasi identitas dalam ruang kelas. Bagaimana dengan mahasiswa atau dosen yang menggunakan obat perangsang syaraf demi menulis satu makalah? Haruskan mereka juga dilarang seperti pesepeda Tour de France yang menggunakan obat perangsang kimiawi? Apakah dia sedang sekedar meniru kompetensi? Dan bagaimana dengan bekerjasama dengan seorang teman yang pintar, atau saran dari orang tua yang berpengetahuan? Sejauh mana hal tersebut berjarak dengan memakai jasa PhilosophyWriters.com untuk "menyarankan" anda dengan menuliskan "model" makalah untuk anda?

Nyatanya, jarang sekali orang yang menyerahkan makalah yang 100 persen merupakan duplikat dari karya orang lain. Ini mungkin skandal sebenarnya dalam tugas yang diberikan Goldsmith: dia tidak mengatakan "Tambahkan pengantar baru," "Ambil dan ubahlah hingga teks tesebut menjadi sesuatu yang baru," atau "Bekerjalah dengan kreatif." Dan skandal ini sepertinya dirasakan oleh mahasiswa, yang betapapun malasnya dia, merasa berkewajiban untuk menyertakan jejak pikiran mereka sendiri dalam apropriasi yang mereka harapkan bisa terlihat seperti karya mereka sendiri.

Mereka melakukan hal ini bukan hanya untuk mengecoh si profesor tukang Google tersebut (Kenneth Goldsmith), namun karena dalam jenjang tertentu mereka juga merasakan kebutuhan

untuk mentransformasi teks yang ada, untuk menandainya dan membuatnya menjadi karya mereka, bahkan jika hal ini berarti merusak naskah yang bagus. Karya Goldsmith yang paling sukses sebagai seorang penulis/seniman/penyair di mana hiasan materi aslinya sangatlah sedikit: buku-nya yang berjudul *Day,* misalnya, terdiri dari transkrip yang setiap katanya dimuat dalam satu edisi *New York Times*— termasuk juga kutipan saham dan iklan— yang diformat dan diterbitkan sebagai sebuah buku. *The Weather* berisi ramalan cuaca di sebuah stasiun radio New York selama satu tahun. Goldsmith mengungkapkan pengecohan sementara dengan seksama menyembunyikan orisinalitasnya sendiri, yang terdiri dari keputusan-keputusan kecil tapi penting seperti dalam soal format, skala, nama dan medium. Ketika komposer Morton Feldman memberitahu Karlheinz Stockhausen bahwa rahasianya adalah bahwa dia tidak pernah memanipulasi suara, Stockhausen menjawab, "Tidak sedikitpun?"[163]

Saya masih berpikir keras mengenai apa yang harus saya lakukan terhadap mahasiswa plagiat, dengan pengabdiannya yang mendalam pada penyalinan, dan aturan institusional yang memaksa mereka untuk menyembunyikan penyalinan dan mengecoh dosen-dosennya, atau mengungkapkannnya dan dituduh kurang orisinal, atau harus menempuh sebuah ritual, pertunjukan keaslian yang merepotkan dan tidak berhubungan dengan standar yang mereka jumpai dalam kehidupan sehari-hari. Dalam terang ini, saya tidak bisa menganggap plagiarisme yang dilakukan mahasiswa saya sebagai sesuatu yang sepenuhnya buruk. Tidak diragukan lagi, inil merupakan gejala kemunduran masyarakat kontemporer, di mana kemampuan untuk menghasilkan tampilan tertentu secara situasional lebih berharga ketimbang lambatnya perkembangan kemampuan-kemampuan substantif. Plagiarisme yang malas, tereksekusi dengan cara yang ceroboh, tanpa perhatian atau kepedulian, dengan mudah terungkap. Dan ia sejajar dengan suatu karya asli atau tugasyang dibuat dengan malas-malasan. Tetapi pengecohan yang baik, dan kopi yang direkayasanya, dapat

mengandung pencerahan yang mendalam, tidak hanya ke dalam syarat situasional seperti yang diharapkan seoarng guru, melainkan juga ke dalam obyek yang dikopinya. Karena para pemalsu dan peniru yang hebat—para insinyur mendekonstruksi, para pembuat model, para perekayasa—, seperti yang telah kita lihat, sering kali memperhatikan obyeknya dengan seksama. Dalam hal ini, melebarkan repertoar pengecohan bukan berarti sebuah tujuan yang sepenuhnya tidak pantas dilakukan oleh seorang pendidik.

5 / MONTASE

Kotak Cornell

Sejauh ini kita telah mengamati kopi kurang lebih sebagai suatu keutuhan yang mengimitasi keutuhan lainnya. Memang benar pengamatan Elias Canetti bahwa perbedaan kadar transformasi telah menunjukkan perbedaan antara imitasi permukaan atau superfisial belaka dengan transormasi total luar dan dalam. Namun bahkan dalam situasi tersebut, orang mengasumsikan adanya keutuhan. Keledai Canetti yang dibungkus kulit singa bisa dianggap singa atau terungkap bahwa ia sebenarnya adalah keledai. Kera Kafka berkata ia tidak punya pilihan selain menganggap dirinya manusia. Menurut filem *Divine Horsemen*, ketika *loa* menguasai pemujanya dalam ritual voodoo, mereka melakukannya sepenuhnya. Secara obyektif, tentu saja setidaknya tubuh lamanya masih ada. Saya tidak begitu peduli dengan kebenaran obyektif jika dibandingkan dengan keyakinan—penilaian imitasi sebagai "keadaan komplit". "Sebuah kopi" biasanya adalah kopian dari *sesuatu.*

Dalam karya rakitan (*assemblage)* Joseph Cornell *A Parrot for Juan Gris* (1954), seekor betet tergambar pada selembar papan kayu bertengger dalam sebuah kotak kayu, seakan-akan dalam

sebuah sangkar. Beberapa cincin logam tergantung dari kotak tersebut; sisi-sisinya ditempeli potongan koran dan lembaran-lembaran peta tua yang tumpang tindih sehingga tampak janggal dan saling silang sengkarut. Pada dasar kotak kayu tersebut sebuah bola plastik putih. Apakah kotak Cornell sebuah kopi? Tidak jika kita menganggap penyalinan adalah keutuhan yang mengimitasi keutuhan (walaupun menariknya Cornell membuat setidaknya empat versi *A Parrot for Juan Gris* yang berbeda-beda, menggunakan potongan koran dan obyek yang berbeda tetapi menghasilkan bentuk yang terlihat sama). Namun, disusun dari fragmen atau sampel obyek hasil produksi massal, kotak tersebut memang mengimitasi betet dalam sangkar, dan ia berhasil karena memanfaatkan berbagai kekuatan aneh yang telah kita amati, yang menjadikan penyalinan sebagai tindakan kreatif.

Kotak Cornell muncul lagi dalam novel cyberpunk William Gibson, *Count Zero* sebagai metafora awal perpecahan radikal ruang siber. Dalam dunia komputer, "potong dan tempel" adalah metafora yang dominan; lebih luas lagi, fragmentasi, *pastiche* dan jukstaposisi adalah karakteristik paskamodernitas. Bahkan kritikus seni Nicolas Bourriaud telah mengklaim bahwa montase, dan praktik-praktik mengutip, pengulangan dan apropriasi lainnya membentuk inti praktik seni kontemporer yang ia namakan, "estetika relasional" dan "paska produksi".[164] Bourriaud meletakkan kesentralan montase di dalam konteks globalisasi, budaya DJ sebagai kurator, penyeleksi dan penyusun sebuah arsip kesejarahan dan geografis yang luas, dan Internet sebagai ruang virtual tanpa batas berisi rakitan yang diatur oleh logika klik dan jejak hipertekstual. Montase juga memainkan peran penting dalam teori kritik kontemporer, mulai dari teori jejak Derrida, hingga sintesa rakitan (*assemblage)* dan disjungtif Deleuze dan Guattari, sampai pada ontologi multipel murni Badiou dan jejaring aktor-nya Latour. Ringkasnya, logika montase sangat luas sekarang, dan begitu kita membahas perilaku imitasi tanpa esensi, logika ini menegaskan diri sebagai kontruksi hal-hal yang serupa dari yang tak sama.

Jika penyalinan berarti menghadirkan *eidos*, atau tampilan luar di sebuah tempat yang bukan asalnya, maka disjungtur yang menyusun kopi itu sendiri sudah selalu merupakan tindakan montase. Ketika tidak ada esensi, bagaimana montase bisa terjadi? Jadi apakah sebetulnya politik montase saat ini? Montase, sepanjang abad keduapuluh, dipandang sebagai praktik avant-garde yang beroposisi atau emansipatoris. Tapi tidakkah sekarang, jika menurut Žižek, determinan ideologi penting dalam kapitalisme lanjut berada dalam moda pilihan berganda, dibuat atas kebutuhan dan berdasarkan asas "*do-it yourself* ™?" [165]

Sedikit mengenai peristilahan di sini. Perakitan artefak baru dari fragmen dari obyek atau bentuk yang sudah ada adalah salah satu praktik kunci estetika modernis, dan dapat ditelusuri sampai 1869 ketika Lautréamont menyatakan keindahan "pertemuan kebetulan, di atas meja bedah, sebuah mesin jahit dan sebuah payung." Kata "kolase" (dari bahasa Prancis "*collage*" yang berarti "menempel," "merekatkan") digunakan untuk menggambarkan karya seni dua dimensi yang menggunakan obyek temuan, sedangkan karya seni tri-matra yang dibuat dengan cara demikian, seperti kotak Cornell, seringkali disebut sebagai "rakitan" (*assemblages)*. Kata "montase" (dari bahasa Prancis "*montage*" yang berarti "memasang") pertama kali digunakan oleh pembuat film Soviet seperti Sergei Eisenstein pada tahun 1920an untuk menggambarkan proses penyuntingan dan merakit gambar film—tapi kemudian dengan cepat digunakan oleh Dadais Berlin seperti Hannah Höch untuk "montase foto"nya. Sekarang "montase" dan "kolase" seringkali digunakan bergantian, terutama untuk menggambarkan karya rakitan di media lain, misalnya bunyi atau teks. Apa montase itu? Kita dapat mendefinisikannya berdasarkan elemen berikut ini:

1. Fragmentasi obyek orisinal, atau kopinya;
2. Eksplorasi taktil atas materi (penggunaan gunting, "potong dan tempel," dll);
3. Jukstaposisi dengan obyek lain (metode kombinasi);

4. Seleksi kombinasi elemen atau fragmen secara khusus;
5. Penamaan dan pembingkaian obyek baru.

Mari kita lihat masing-masing elemen ini secara lebih detil.[166]

Bagian dan Utuh

Montase menyiratkan bahwa keutuhan sudah rusak, bahkan jika sudah disusun ulang menjadi bentuk keutuhan baru. Sesuatu dipatahkan dalam sebuah montase, dan dalam montase yang paling berhasil pun kita masih dapat melihat patahannya, yang seringkali justru membuatnya lucu. Sebuah montase di mana kita tidak dapat melihat dua sumber tak berhubungan telah dipotong dan ditempelkan jadi satu mungkin berhasil dalam berbagai cara (Douglas Kahn membahas mengenai waktu yang dibutuhkan untuk mengenali kebenaran di balik tipuan keaslian montase, dan mungkin kita bisa sebut juga "*pastiche*"),[167] tapi cenderung tidak lucu. Sampai dengan kita bisa melihat patahannya. Sebuah montase melibatkan tindakan merusak. Hannah Höch—yang membantu menciptakan montase sebagai proyek seni berhaluan politis bersama Dadais Berlin, selama dan sesudah Perang Dunia I—memberi judul karyanya yang paling terkenal *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Epoch of Germany.*

Antropolog Stanley Tambiah, dalam bahasannya mengenai teori magis James George Frazer, melihat metonimi sebagai bagian kunci magi—penggantian satu benda dengan lainnya yang memiliki asosiasi erat.[168] Dan montase adalah buktinya: sang seniman membuat kopi dari fragmen obyek lain, atau dari sesuatu yang utuh yang kini menjadi komponen rakitan yang lebih baru dan lebih besar. Tetapi benda-benda tersebut bukan hanya potongan fragmen yang akan dirakit ulang seperti keping Lego; dalam artian tertentu mereka berisi keutuhan dari mana mereka berasal—dan ketika mereka diletakkan dalam sebuah montase, transformasi fragmen yang terjadi juga memberikan efek pada

asal orisinal masing-masing fragmen. Bagi kelompok Situasionis, kekuatan *détournement*, transformasi elemen yang sudah ada dalam susunan baru, "berasal dari makna ganda, dari pengayaan sebagai besar pengertiannya melalui ko-eksistensi antara hal yang baru dan lama di dalamnya."[169] Dalam artian ini montase adalah praktik mengkopi, karena seringkali ia melibatkan pengutipan objek lama dalam yang baru.

Fragmen materinya menular; sejauh kemiripan terhadap yang orisinal masih dapat dilihat, mereka juga memiliki keserupaan, kesamaan. Sehingga, bagi Eisenstein, prinsip utama montase adalah "kemampuan asosiatif menular" aktor yang akan difilemkan.[170] Montase memancark kembali ke dunia dari mana potongannya berasal—dan pancaran tersebut tidak hanya berupa orisinal sesungguhnya di mana fragmen berasal, tetapi semuanya yang "mirip" dengannya.

Eksplorasi Taktil Materi

Setelah merusak sesuatu—baik berupa sebuah citra, rekaman, teks, atau (dalam filem) sebuah peristiwa—menyusullah apa yang disebut Kahn sebagai "eksplorasi taktil terhadap materi."[171] Materi tersebut dipindah-pindah, dijukstaposisikan dalam berbagai cara dan berbagai kombinasi. Sesuatu yang mirip dengan sihir menular Taussig, dasar aspek rabaan mimetik digunakan di sini. Ia bisa disebut kenikmatan dalam perusakan atau penciptaan, di mana—alih-alih menjadi konsumen pasif sebuah obyek yang dibeli utuh dan mengandung perintah perawatan sebagai keutuhan yang sudah ada dan disetujui (saya merujuk pada garansi bagi komputer yang dianggap rusak begitu terdapat bukti ada kerusakan pada segel luarnya)—kita dapat menyihir atas obyek tersebut, mengaturnya ulang sesuai keinginan.

Ini bukanlah aktivitas yang hanya terbatas pada garda depan. Perhatikan contoh mosaik di ruang publik atau pribadi—taman dan gedung Gaudi di Barcelona, menara Watts di Los Angeles, taman batu Nek Chan di Chandigarh—semuanya memanfaatkan

pengaturan ulang obyek temuan yang terfragmentasi dan terdaur ulang. Atau akumulasi teks dan material jejak lainnya di kuil-kuil peringatan 9/11 dan protes anti perang Irak. Budaya rakyat di seluruh dunia dan sepanjang sejarah juga telah menikmati montase sebagai sebuah kegiatan. Misalnya, *quilting*, jika dilakukan berkelompok berarti kerjasama pembuatan quilt dari perca kain tua, memadukan dan menjahitnya menjadi pola baru. Montase jelas penting bagi budaya yang tidak mampu membeli barang baru—ia adalah seninya orang miskin. Kita juga melihatnya dalam hip-hop, di mana ia merupakan bagian perekonomian yang membuat DJ seperti Grandmaster Flash dan Afrika Bambaataa menyusun lagu baru dari fragmen rekaman vinyl tua murahan. Sekali lagi, pikirkan pentingnya rabaan, tangan, ketika DJ meng-*scratch* rekaman dan memanipulasi meja putar dan *mixer*—atau karya kolektif kelompok quilt. Ini bukan hanya masalah teknik fabrikasi langsung yang pragmatis. Sentuhan *monteur*—(pembuat montase seperti DJ atau pembuat quilt) memberikan getaran melalui materinya, untuk sementara menandainya sebagai milik sang *monteur*, menegaskan sejenis kebebasan dan sebuah klaim atas hak transformasi atasnya. Mirip seperti sentuhan kekasih yang menegaskan hak untuk bercinta.

Kombinasi dan Seleksi

Maka dari itu kita tak hanya membahas tentang kebijaksanaan tangan, tetapi juga mengenai pemanggilan bentuk tatanan kuasa lain untuk memanipulasi dan mempermainkan realitas. Kuasa apakah itu? Karena jika benda-benda tidak memiliki tatanan yang sudah ada sebelumnya, apa yang melahirkan kombinasi hal-hal tertentu dan bergulirnya satu rentetan peristiwa tertentu? Ini pertanyaan yang sulit. Dalam budaya Barat kontemporer dengan praktik montase yang dinamai secara eksplisit, hasilnya seringkali diatribusikan pada "kebetulan," "acak," "spontanitas" dan bentuk ketidakpastian materialis lainnya. Kaum Surealis meyakini bahwa alam bawah sadar Freudian adalah sumber penataan spontan dari "penulisan

otomatis" mereka. Dalam masyarakat tradisional, kekuatan yang menghasilkan konfigurasi elemen tertentu dapat diartikulasikan melalui berbagai jenis bentuk determinisme kosmis, atau dalam istilah Baudrillar, predestinasi—astrologi misalnya, atau kekuatan ilahiah. Dalam penerjemahan dari tradisional ke modern, dari Timur ke Barat, teknik ritual tertentu yang menyingkap susunan penentu yang tak kasat mata—contohnya ramalan teks *I Ching*—menjadi teknik untuk mengeksplorasi keacakan: "sinkronisitas" bagi Carl Jung, "indeterminasi" bagi John Cage. Mirip dengan hal ini, "bahasa puisi bop yang spontan" Jack Kerouac menerjemahkan Zen dan jazz era bop ke dalam etika spontanitas yang kreatif.

Tegangan antara determinisme dan penataan acak dapat ditemukan di sepanjang praktik montase kaum modernis. Dalam kasus montase kaum Dada Jerman atau di awal mula perfileman Soviet yang bermotif politik, para seniman mencari makna rasional, kognitif, dan/atau emosi tertentu. Eisenstein melecehkan upaya penggunaan montase sebagai cara membuat realisme palsu (*faux realism)* atau mewujudkan semacam tatanan "kosmis"; dengan tegas ia berpendapat bahwa tujuan sinema seharusnya mempengaruhi penonton, dan bahwa pengaruh tersebut harus membantu revolusi. Ia dan pembuat film Dziga Vertov membahas "sains" dalam memilih potongan, suntingan dan kombinasi. Namun tak jelas apakah organisasi perfilman Soviet atau Dada Jerman akhirnya ditentukan oleh pertimbangan semacam ini. Eisenstein mengabaikan apa yang disebutnya "mimesis bentuk" dan lebih memilih "mimesis prinsip"; tetapi sifat prinsip tersebut, yang membayangi di balik tampilan dan yang mengatur montase filrm, tetap samar dan Eisenstein terpaksa menggunakan metafora semacam "struktur tulang"—yang cukup bernada materialis tetapi tidak memberikan banyak penjelasan.[172] Dalam daftar elemen montasenya, elemen terakhir Eisenstein adalah "pengaburan skema" (*obfuscation of schema*) yang terhubung pada ritme yang dipersonalkan. Vertov juga membicarakan "tatanan ritmis" yang menentukan pengorganisasian akhir material. Tak diragukan lagi

ini juga berlaku bagi seni berbasis waktu lainnya, seperti musik dan puisi. [173]

Pemilihan kombinasi dan pengaturan material tertentu mengakhiri fluks yang dipicu oleh tindak memotong, melakukan permutasi dan kombinasi. Tapi ini belum tentu sebuah keputusan permanen, dan kemajuan proses atas produk, yang adalah hasil pengembangan berbagai teknologi yang memfasilitasi montase, berarti elemen dapat bersirkulasi lebih kontinu, seperti dalam kaleidoskop. Maka sang DJ, yang terkadang dikenal sebagai "si penyeleksi", mencampur rekaman suara langsung dan tampil, dan tiap-tiap penampilannya akan selalu berbeda satu sama lain, walaupun rekamannya sama. Komputer juga memungkinkan daya kutip (*iterability*) material yang hampir tak terhingga—suntingan dan remix tanpa akhir.

Nama dan Bingkai

> Judul adalah 50 persen dari karya
>
> — Jack Smith, wawancara dengan Sylvère Lotringer, *Semiotext(e), 3, no. 2 (1978)*

Akhirnya, pembingkaian montase adalah penting. Dalam kasus kotak Cornell, kita bisa membahas bingkai harfiah di sekeliling obyek. Proses apapun yang menyebabkan obyek yang terputus-putus atau tak terhubung dalam montase berubah menjadi obyek baru yang unik dapat dianggap sebagai bagian pembingkaian. Dalam seni surat (*mail art)*, bingkai bisa berbentuk amplop yang digunakan untuk mengeposkan karya seni. Atau bisa berbentuk reproduksi montase—fotokopi, kaset, file MP3—yang dibuat. Atau dalam kasus tertentu, bingkai adalah penggunaan tertentu montase tersebut—tindak memberi montase tersebut kepada seseorang, atau penempatannya di tempat tertentu.

Perhatikan piringan hitam duabelas inci yang dirilis pada 1983 oleh Grandmaster Flash berjudul "The Adventure of Flash on the

Wheels of Steel." Judul ini merujuk Lautrèamont dan Hannah Höch dalam hal kelancangannya yang meluas. Walaupun dibuat dari montase rekaman ritme yang diambil dari Chic, Queen dan lain-lain, dipotong dengan goresan pekak yang berisik, ada kata-kata yang dapat dikenali dalam rekaman tersebut—sebagian besar nama-nama MC, dan Flash sendiri, yang menandai mix-nya dengan memotong namanya sendiri secara ritmis ke dalam mix. Tetapi bagian rap singkat di rekaman tersebut juga penuh nama—terutama zodika dan merk (jeans), dua akhiran bersejarah buku Walter Benjamin mengenai kemampuan mimesis. Pemasaran dan *branding*, di mana keduanya telah diapropriasi oleh hip-hop, sebagian terdiri dari pemberian nama pada komoditas yang hasil produksi industri. Botol dan kaleng generik berisi gula dan air yang difabrikasi itu sendiri menjadi "montase daya tarik", diberi nama "Coca-Cola", misalkan—mengubahnya menjadi hasrat—dan obyek yang penuh fantasi yang muncul di toko-toko.

Hip-hop sangat berkaitan dengan penamaan. Rammelzee menyebut tindakan mengecat tag grafiti orang lain (nama yang dicoretkan di gerbong kereta, dinding atau tembok) sebagai tindak pembunuhan. Rima hip-hop seringkali berisi tak lebih dari deretan nama, seperti para penulis grafiti, menciptakan nama adalah bagian penting dalam performativitas hip-hop. Salah satu permainan kata paling penting dalam musik kontemporer populer, penggabungan sekelompok individu ke dalam satu band dengan satu nama ("The Beatles", "The White Stripes") adalah perwujudan kekuatan penamaan—tak diragukan lagi berasal dari sejarah budaya Afrika diaspora dan penghapusan nama-nama Afrika oleh perdagangan budak.

Dalam dunia quilting juga, pemberian nama adalah cara membingkai sebuah pola. Satu pola bisa memiliki beberapa nama yang berbeda, sehingga pola "Jejak Indian" juga dikenal dengan nama "Jejak Berliku, Jalan Berkelok, Langkah Terseok Nenek Tua, Badai di Laut, Belanda Terbang, Angin Utara, Bolang-baling, Mawar Merambat, dan beberapa nama lainnya." Dan nama memiliki daya

tular: "Jika seorang yang masih muda tidur berselimut quilt yang namanya memiliki efek kebalikan terhadap karakternya, nama tersebut diubah. Orang tak akan pernah menyelimuti seorang anak lelaki memakai Langkah Pengembara, karena dapat membuat anak itu menjadi pengembara, lantas Quilt itu disebut Jejak Kalkun."[174]

Jika montase dibuat dari fragmen-fragmen yang diapropriasi dari obyek tunggal atau jamak lainnya, memberi nama montase akan memberinya wujud—mengaktualisasikanya, memberikan koherensi sebagai sebuah wujud yang terpisah. Karena itulah penyertaan teks dalam filem bisu menjadi penting sebagai cara mengatur montase potongan filem agar tidak samar-samar. Terdapat kuasa dalam pemberian nama, karena pemberian nama mengumpulkan energi heterogen dari berbagai fragmen dan menyatukannya di bawah nama/bentuk tertentu. Ada banyak kemungkinan nama dalam banyak bahasa untuk sebuah obyek, sehingga pemberian nama bersifat sementara—tetapi tidak berkurang kekuatannya. Dalam filsafat Buddha mazhab Prāsaṅgika Madhyamaka, yang sering dianggap sebagai puncak pemahaman Buddha atas dunia fenomenal, tidak terdapat esensi, dasar atau basis bagi keberadaan obyek di luar tindak pemberian nama atau label. Pemberian nama membawa obyek pada keberadaan sebagai obyek kesadaran, yang menjadi alasan kekuatannya yang besar.

Daya Tular Fragmen

Akan tetapi tidak semua montase bertujuan menciptakan bentuk baru. Jean-Luc Nancy baru-baru ini berkomentar bahwa DJ mixing dapat dilihat sebagai "penyatuan dua bentuk yang tadinya heterogen atau asing satu sama lain, seperti semacam kolase. Hal ini menegaskan derajat ketidak-amanan atau ketidakstabilan bentuk yang dipertanyakan." Di sisi lain, mixing dapat juga dilihat sebagai "pembuatan bentuk baru."[175] Tidak terdapat kebutuhan yang sebati agar sebuah montase "selesai"—atau bahkan"dibingkai." Malahan, sebagian dari kekuatan montase terhubung pada sifat fragmen yang unik sebagai wahana energi mimetik yang menular,

dan kemungkinan bahwa fragmen dapat diolah sedemikian rupa sehingga daya tularnya tidak terbatas karena terserap terlalu cepat ke dalam bentuk baru yang lebih tetap. Bahkan dalam sinema, di mana pencarian "suntingan sutradara" (*director's cut*) dapat menyerupai misi pencarian Cawan Suci, terdapat beberapa contoh keengganan produktif dalam menetapkan aturan pemotongan dan penyusunan tertentu—misalnya *Mr. Arkadin* karya Orson Welles yang "tidak selesai", yang memiliki lima atau lebih versi, semuanya mengandung urutan yang tidak sama satu dengan lainnya, kesemuanya digambarkan sebagai "terjagal"; atau karir terakhir pembuat filem bawah tanah New York Jack Smith, yang menyunting dan menyusung ulang filem-filemnya pada saat ia menayangkannya, sehingga tampilan kolektifnya terdiri atas tumpukan massa rizomatik potongan dan cuplikan yang ditempelkan sambil lalu dan selalu berubah-ubah.

Dengan membongkar bentuk yang sudah diberi nama dan terkode, seseorang menciptakan fragmen yang tidak terselesaikan, bermuatan sebagian energi bentuk asalnya, yang masih memiliki kemiripan bentuk. Perhatikan contoh hip-hop, sebagian besar tak lebih dari sebuah nada atau irama, tapi masih menunjukkan jejak pola yang dapat diasosiasikan dengannya. Suatu virus menyatukan diri dengan sel tuan rumah untuk melipatgandakan diri; ia tak selesai dan terbuka karena tidak memiliki kemampuan reproduksinya sendiri. Sebuah fragmen adalah unit yang tidak stabil—tapi kita juga adalah "unit yang tidak stabil"; dan kerinduan kita pada keutuhan, kebutuhan kita untuk memenuhi lingkungan kita yang juga tidak stabil dengan keutuhan, mengekspresikan ketaknyamanan kita atas kekacauan yang bergerak dan bergeser seperti yang saya jabarkan dalam bab mengenai transformasi.

Robert Farris Thompson, seorang teoritikus seni Afrika, mencatat pentingnya jeda (*break)* dalam berbagai bentuk kesenian Afrika: "Seperti retakan di permukaan batu menekankan kemunculan warna-warni semangat di Afrika Selatan, dan jeda (*kasé*) dalam permainan drum ketika dirasuki oleh roh voodoo Haiti,

sehingga sebuah jeda dalam permainan drum jazz seringkali menginspirasikan lompatan imajinasi virtuoso dalam permainan seorang musisi solo."[176] Dalam hip-hop, "break" adalah fragmen rekaman tua yang bunyinya dilucuti hingga tinggal drum, sebuah fragmen yang dapat diulang hingga membentuk trek ritme baru dengan durasi yang potensial menjadi tak terhingga. Tetapi kata tersebut juga mengandung makna patahan yang mengeluarkan energi yang memusingkan, seperti gerakan "break" para penari breakdance.

Bagian montase yang destruktif, yang berhubungan dengan perusakan sebuah citra yang mengandung sebentuk kekuatan dan menaturalisasinya, seringkali melibatkan pengubahan wajah tampilan (*defacement)*. Banyak montase mengambil bentuk *defacement*: Bayangkan majalah *Adbuster* merusak tampilan iklan perusahaan dengan "*subvertisement*[177]", atau gambaran satir George W. Bush, atau potongan gambar propaganda Nazi buatan John Heartfield. Jenis montase semacam ini menyalahgunakan citra kekuasaan dengan cara merusak dengan menggunakan gambar atau kata-kata dari sumber lain. Sampul album Sex Pistol *God Save the Queen* buatan Jamie Reid adalah contoh yang sempurna. Berupa gambar wajah Ratu Elizabeth dengan mata dan mulutnya ditimpa montase huruf yang membentuk nama grup band dan judul album tersebut. Perusakan wajah di sini berlangsung harfiah.

Dalam bukunya mengenai topik ini, Taussig mengamati bahwa "perusakan wajah/tampilan seringkali adalah hal pertama yang terpikirkan ketika orang membayangkan sihir mimetik, seperti menancapkan jarum di jantung boneka untuk membunuh orang yang dilambangkan oleh boneka tersebut, dan bukan kebetulan bahwa ini adalah contoh pertama Frazer dalam setumpuk halaman yang ia dedikasikan kepada seni sihir berjudul *The Golden Bough*. Perusakan tampilan mendapatkan keistimewaan di antara seni sihir ini karena ia menawarkan jalur cepat kepada komponen mimetik sihir simpatik." Lebih jelasnya: kekerasan adalah jalur cepat karena "seakan-akan tindakan merusak bentuk kopi juga merusak bentuk

yang tengah dikopi, tetapi hal itu, ketika dihubungkan dengan yang ini, kopi yang dirusak tampilannya memancarkan muatan yang tampaknya memasuki tubuh sang pengamat dan meluas hingga secara fisik memenuhi, meluber, sehingga menciptakan pancaran perusakan penampilan yang merajalela."[178] Perusakan penampilan menular, seperti yang kita saksikan dalam film dokumenter graffiti yang luar biasa *Style Wars*, di mana graffiti dengan cepat menyebar di New York tahun 1970an dari spidol pencoret si pembuat di awal, Taki 183, hingga karya cat semprot berukuran masif yang menutupi seluruh permukaan kereta bawah tanah. Penularan juga menyebar pada mereka yang menentang graffiti, seperti seorang preman bernama Cap, yang berkomitmen menutupi setiap tandatangan graffiti dengan tandanya sendiri sehingga merusak tampilan perusakan tampilan graffiti, seperti *Sex Pistols* yang dihajar karena merusak tampilan sang ratu dan memperolok perayaan Ulang Tahun Perak Penobatannya.

Pembongkaran atau pemecahan sebuah bentuk, seperti yang banyak digambarkan pada contoh-contoh di atas, dianggap membebaskan energi, yang "menjalar", "menular", "menginfeksi" bentuk-bentuk lain. Apakah sejatinya energi ini dan bagaimana hubungannya dengan penyalinan? Sebuah studi perbandingan sejarah dan budaya pembentukan energi belum ditulis. Studi tersebut akan membantu menjelaskan berbagai pertanyaan mengenai mengkopi yang telah saya utarakan, karena seringkali saya harus merujuk pada "energi mimetik" tanpa dapat menjelaskan apa yang saya maksud. Studi semacam ini akan mempelajari berbagai model energi dalam fisika, dan membandingkannya pada *qi* Cina, *rLung* Tibet, dan *prana* India. Tanpa mengklaim bahwa semua istilah tersebut merujuk pada hal yang sama, dapat dikatakan bahwa mimesis memainkan peran penting dalam semua teori yang demikian karena pencarian bentuk penyusun dasar realita adalah tak pelak lagi sebuah mimesis. Ini berlaku sama rata kepada model tradisional atau religius, kepada reduksionisme ilmu syaraf kontemporer, dan kepada hukum-hukum fisika dan pencarian

teori segalanya. Istilah-istilah tersebut berfungsi untuk melacak atau mengenali kualitas fluks, transfer, transformasi, impermanensi dalam materi, dan menegaskan keterbukaan sebati tertentu dari materi yang dapat diolah melalui praktik montase. Sehingga, label "energi" dapat dihubungkan kepada keadaan nirdualitas yang mudah menyebar, kemiripan non-indrawi, dan kesamaan maternal di mana semua nama dan bentuk berasal dan kembali.

Humor

Ketika saya mengajarkan montase, para siswa cenderung memberikan contoh humor politik yang menggunakan teknik montase, seperti potongan dari acara *Daily Show* Jon Stewart yang menunjukkan Bush sebagai seorang gubernur Texas dalam sebuah debat dengan Bush sebagai seorang presiden. Montase membuat kita tertawa—bayangkan *Monty Python's Flying Circus,* dengan animasi bergaya Dada mengenai zaman Victorian, memorabilia Kerajaan Inggris dan psikadelia. Dalam upaya memahami kenapa montase menjadi lucu, saya teringat akan diktum Bergson yang terkenal bahwa "sikap, gestur dan gerakan tubuh manusia dapat ditertawakan dalam proporsi yang tepat karena tubuh tersebut mengingatkan kita pada sebuah mesin belaka."[179] Tawa menunjukkan pisahan antara kelenturan kognisi manusia dan penampilan luar yang kaku atau ceroboh tidak sesuai dengan eskpetasi akan kesadaran berkognisi tersebut. Kita tertawa ketika sesuatu yang kita anggap dalam keadaan yang kokoh diungkapkan sebagai sesuatu yang berbeda dari anggapan awal kita. Ada yang meleset. Taussig mengungkapkan ketakjuban atas "bagaimana mudahnya kita menggolongkan (*entify)*."[180] Kita tertawa ketika kita tergelincir dari penggolongan satu ke yang lainnya, ketika kita melihat terjadinya pelesetan itu—melihat orang yang terpeleset kulit pisang, wajah seseorang yang dilempar kue pai krim, dalam sebuah montase di mana sebuah gestur menimpa gestur yang berjenis lain (seperti Bush yang gubernur berbicara pada Bush yang presiden), dalam keterpelesetan lidah yang menyiratkan makna sensual. Tawa adalah pengakuan

atas kebenaran yang terejawantahkan dalam ketergelinciran tersebut, yakni ketergelinciran yang menghapuskan tampilan kekekalan hal-hal di dunia ini; sehingga, seperti yang dicatat oleh Simon Critchley, tawa adalah "pengakuan atas keterbatasan."[181] Permainan kata itu lucu karena mereka menyingkapkan, di tingkat unit makna semantik "itu sendiri", potensi pisahan dan patahan yang radikal. Permainan kata menunjukkan bahwa sebuah kata adalah montase makna yang tidak stabil, yang direkat oleh makna yang dominan, akan tetapi dengan disertai kerumunan virtualitas Deleuzian yang senantiasa siap untuk menuntaskannya di tingkat aktual, menjadi masa kini. Akhirnya, "Aku" tertawa—dan tawa"ku" adalah pemahaman dan refleksi ketidakstabilan dan impermanensi dari "Aku", si "Aku" yang juga hanyalah "sekedar kopi," fabrikasi"ku" yang terbesar dan paling obsesif.

Montase Sebagai Cara Mencipta Dunia

Secara historis, montase dan kolase sebagai praktik estetika kaum modern dimulai semenjak dekade awal abad kedua puluh. Konteks ilmiah "penemuan" metode tersebut mencakup formalisasi sejumlah sistem keilmuan yang terdiri atas permutasi berbagai komponen dasar, baik secara kebetulan maupun bukan: tabel periodik elemen kimia (Dmitri Mendeleev, 1869), fisika atom (elektron, nukleus, fisika kuantum, isotop 1897-1918), genetika (Gregor Mendel, 1866), dan teori set (Georg Cantor, 1874). Secara teknologi, penemuan kamera foto (1826), telepon (1876), fonograf (1877) dan kamera film (1889) juga sangat relevan. Kita dapat menambahkan sejumlah perkembangan sejarah dan politik—Walter Benjamin, contohnya, menunjuk perang udara dalam Perang Dunia I sebagai pengaruh kunci pada destabilisasi narasi linear.

Namun sejarah montase masih membatasi dirinya ke pembingkaian dalam seni yang sangat khusus dan pada saat ini masih dapat ditebak. Dari *papiers collés* (kolase kertas) pertama Picasso dan Braques, montase mempertanyakan kategori seni dan kehidupan yag ada saat ini—dengan secara langsung memperkenalkan materi

dari kehidupan sehari-hari (guntingan koran, barang temuan) ke dalam lukisan, patung atau puisi. Trayek seni di abad kedua puluh, dari bentuk tradisional ke dematerialisasi obyek seni dalam *happening*, instalasi dan intervensi, terjadi melalui keberlangsungan montase.

Kapankah pertama kali menjadi jelas dalam tradisi seni modern bahwa montase bukan sekedar teknik estetika tertentu, tetapi sebuah cara untuk memahami dunia? Pada 1958 seniman Brion Gysin dan penulis William S. Burroughs mengembangkan konsep *cut-up*. Gysin menemukan teknik tersebut ketika ia menyayat setumpuk koran di studionya dengan pisau Stanley dan mulai membaca halaman-halaman yang tercabik. Burroughs menerapkan teknik ini ke tulisannya, dengan menggunakan karyanya sendiri dan materi "temuan" dari Shakespeare dan Conrad, menemukan dalam teknik sebuah metode penciptaan makna baru yang membebaskan teks aslinya dari kontrol struktur tata bahasa dan semantik konvensional. Gysin dan Burroughs juga menerapkan teknik ini pada filem dan bunyi (walau terdapat kekayaan tradisi montase dalam media-media yang lebih lama). Tetapi pemahaman Burroughs sesungguhnya adalah bahwa realitas itu sendiri dapat dilihat seperti sebuah filem, seperangkat rekaman, atau montase, karena—dikemukakan dalam istilah Platonik mengenai esensi yang tak berubah, atau dalam istilah Burroughs sebagai rekaman yang diputar ulang tanpa henti—realitas adalah fabrikasi yang dibuat pihak tertentu yang berkepentingan untuk menyajikan fabrikasi tersebut sebagai sesuatu yang "alami". "'Realitas' kurang lebih hanyalah sebuah pemindaian pola terus-menerus—Pemindaian pola yang kita terima sebagai 'realitas' telah dipaksakan oleh kuasa yang mengontrol planet ini, sebuah kuasa yang utamanya berorientasi pada kontrol menyeluruh."[182]

Akan tetapi fabrikasi ini, yang telah dinaturalisasi dan disajikan kepada kita sebagai "logika awam", juga dapat dipotong-potong, diubah, dan ditampilkan sebagai sebuah fabrikasi. Seperti yang ditulis Alain Badiou, ideologi itu sendiri merupakan montase, sebuah

fabrikasi atau fiksi, yang dapat dirobek, dihancurkan, ditata-ulang dan difabrikasi-ulang.[183] Timothy Murphy menunjukkan bahwa teori Burroughs dan Gysin memiliki banyak kesamaan dengan teori kelompok Situasionis Prancis, yang pada pertengahan era 1950an di Paris juga mengajukan strategi montase dan apropriasi elemen budayaan massa (*détournement*), bertujuan untuk membongkar sebuah tontonan yang dipaksakan yang menyajikan diri sebagai realitas. Bagi Guy Debord yang juga seorang Situasionis, "tontonan adalah kapital yang sampai titik akumulasi tertentu ia menjadi sebuah citra"; sehingga, ia adalah realitas seperti yang tampak dalam masyarakat modern yang adalah montase, dan Debord mengajukan "*ultra-détournement*" berdasarkan amatan bahwa, "puncaknya, penanda atau kata apapun dapat dikonversikan menjadi sesuatu yang lain, bahkan menjadi sesuatu yang bertolakbelakang." Maka, "ketika kita sudah sampai di tahap membentuk situasi—tujuan utama semua kegiatan kita—semua akan bebas untuk membelokkan seluruh situasi dengan secara sengaja mengubah penentu kondisi ini atau itu bagi mereka."[184]

Seniman montase politis sebelum dari kelompok Dada German dan garda depan Soviet memandang montase sebagai cara menyerang ideologi dan pandangan dunia mengenai kelas penguasa, tetapi agak meragukan apakah mereka menganggap montase itu sendiri berupa mekanisme kontrol sekaligus pembebasan, seperti anggapan Burroughs dan Gysin atau kelompok Situasionis. Vertov, misalnya, menulis bahwa "Mata-kino menggunakan cara apa pun yang tersedia dalam montase, membandingkan dan menghubungkan seluruh titik di alam semesta dalam urutan waktu, melanggar semua hukum dan konvensi pembuatan filem jika perlu"; tetapi ini masih berupa pernyataan yang berkaitan dengan potensi sinema dibanding amatan secara garis besar mengenai hakikat persepsi.[185] Sebuah kombinasi obat psikoaktif, fenomenologi serta introspeksi psikologis dan spiritual mengizinkan seniman dan aktivis era 1950an memahami bahwa proses kognitif secara umum menyerupai montase.

Sebaliknya, kita dapat mengatakan bahwa montase masa kini merupakan praktik kunci atau strategi kapitalisme lanjut. Ia merupakan satu cara penerapan teknik industrial dalam mengumpulkan dan memproses sekumpulan benda sebagai kopi satu sama lain melalui sebuah sistem pilihan dan keputusan yang mengizinkan permutasi di dalam jejaring yang sudah ditentukan sebelumnya. Ini juga berlaku pada partai politik demokratis, yang menawarkan aneka ragam kandidat yang "semuanya sama," seperti halnya aneka ragam kopi, ukuran dan aksesori Starbucks. Bagi Baudrillard dan bagi kelompok Situasionis, ini mengarah pada konsep montase dan penyalinan: simulakrum dan tontonan di satu sisi, seduksi dan *détournement* di sisi lain.

Montase dalam Budaya Non-Barat "Klasik"

Yang juga sama pentingnya, klaim Burroughs dan Gysin mengenai montase menyingkapkan bahwa cukup banyak praktik tradisional, walau biasanya tidak disebut dengan istilah demikian, sangat berhubungan dengan montase.

Gysin menghubungkan penemuannya sendiri atas *cut-up* kepada sihir Maroko tradisional—kepada perangkaian kata-kata dan berbagai jenis materi yang dijumpai dalam jampi-jampi.[186] Berlawanan dengan sebagian besar sejarah montase atau kolase, elemen montase dapat ditemukan dalam Kristiani abad pertengahan, juga dalam ajaran Buddha, Tao dan shamanisme, juga tak diragukan lagi dalam bentuk kebudayaan tradisional lainnya. Penemuan Picasso atas kolase dihubungkan pada perkenalannya dengan seni Afrika; tapi sebetulnya ini berarti Picasso mengapropriasi praktik montase dan kolase tradisional yang sudah ada dari kompleksitas agama, estetika dan politik dari mana ia berasal.[187] Dalam sejarah umum montase, belum lagi menyebutkan sejarah penyalinan, modernisme baru mengisi sejarah satu bab saja, itu pun agak jauh di bagian belakang.

Memang benar, meski sebagian besar contoh yang telah saya berikan sejauh ini berasal dari seni Barat modern, namun

yang disebut montase adalah bentuk lazim yang diambil seni dalam kebudayaan manapun yang tidak dibangun berdasarkan penegasan atas esensi. Dalam *Ten Thousands Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, sinolog Lothar Ledderose mengkatalogkan sejarah panjang penggunaan modul dalam kesenian Cina, dimulai dari teknik yang digunakan untuk fabrikasi perunggu untuk pemakaman sekitar 1.000 SM.[188] Ledderose menunjukkan beragam piranti yang digunakan oleh bangsa Cina—seperti cetakan, blok huruf yang dapat diganti-ganti dan stensil—untuk memproduksi elemen yang berlipatganda dan terstandarisasi, yang dapat dikombinasikan dengan elemen serupa lainnya untuk membentuk artefak yang kompleks dan beragam.

Cetakan digunakan untuk membentuk perunggu dan memfabrikasi tentara terakota yang terkenal itu; blok huruf untuk memproduksi naskah dan buku; stensil untuk membuat seni religi. Metode ini memproduksi artefak dalam set-set, yang merupakan salinan satu atas lainnya, tetapi salinan yang tidak pernah identik karena variasi, baik dalam kombinasi elemen terstandarisasi yang dipilih untuk artefak tertentu, juga dalam konfigurasi tertentu atau penempatan elemen tersebut. Sebaliknya, *I-Ching*, sistem ramalan Cina yang terkenal itu, terdiri atas enam puluh empat modul, masing-masing menggambarkan konfigurasi kekuatan alam tertentu. Keenampuluh empat modul tersebut mengandung keseluruhan kemungkinan keadaan yang dapat dikonfigurasi oleh alam sendiri, begitu juga kemungkinan pergerakan antara modul, menengarai pendekatan modular kepada fenomenalitas.

Modularitas dalam hal ini dapat diamati dalam berbagai bentuk kebudayaan di seluruh dunia. *Raga* tertentu dalam musik klasik India, misalnya,dibuat berdasarkan kombinasi skala khusus, aturan untuk perpindahan dalam skala tersebut, serta motif atau ornamen yang digunakan secara khas. Dalam musikologi Barat, *raga* itu membingungkan karena tidak dapat didefinisikan sebagai komposisi tertentu (malahan, terdapat ribuan komposisi yang dapat dibuat dalam *raga* mana pun), namun demikian ia lebih dari

sebuah skala yang dapat diimprovisasi dengan bebas (tak terhitung cara untuk berimprovisasi dalam *raga*, tapi ada pula aturan-aturan yang mengstrukturkan improvisasi, menentukan perpindahan yang dibolehkan di antara nada-nada, dan jenis ritme, tempo dan mood). Poliritme yang dijumpai dalam berbagai macam bentuk musik Afrika juga modular dalam hal ini: "Elemen formal yang paling penting dalam musik Afrika adalah alih-alih memiliki satu ukuran tunggal...sebuah penampilan menyatukan dua atau lebih ukuran, misalnya satu penabuh drum bermain dalam tempo *waltz* dan yang lain dalam tempo baris-berbaris. Ritme juga didasarkan pada hentakan berulang yang berlawanan dengan pola tidak teratur."[189]

Makanan sebagai Montase

Budaya makan menawarkan contoh lain montase yang bekerja di level fundamental aktivitas manusia. Dalam *Empire of Signs*, meditasi semiotikanya yang aneh dalam perjalanannya ke Jepang, Roland Barthes mengamati bawah kotak *bento* atau piring *sushi* mengubah tindakan makan menjadi sebuah montase, yang urutannya dibentuk pada saat memilih ini atau itu dari piring dihadapan kita.

> Makan tetap dicap sejenis kerja atau permainan yang mengusung lebih sedikit transformasi substansi utama... ketimbang pergeseran dan entah bagaimana menginspirasikan penyusunan elemen yang urutan pilihannya tidak ditentukan oleh protokol (kita bisa menyeling seruputan sup, suapan nasi, sejumput sayuran): seluruh *praxis* makan ada dalam komposisinya, dengan cara menyusun pilihan-pilihan, kita sendiri yang menentukan apa yang dimakan; makanan tidak lagi sebuah produk yang dibekukan, yang persiapannya di antara kita menjadi berjarak, baik dalam waktu maupun ruang.[190]

Tetapi terdapat banyak rejim makanan yang berhubungan

dengan praktik mengkopi, lebih spesifik lagi pada pembuatan dan pengkonsumsian makanan sebagai seni perakitan (*assemblage)*. Resep sendiri adalah semacam petunjuk montase, menyarankan bagaimana cara memotong sebuah obyek, mengurangi atau menambah obyek itu, bagaimana mengkombinasikannya dengan benda-benda lain, bagaimana mengubah bahan-bahan melalui pemanasan, sejauh mana perubahan tersebut dapat terjadi, beragam rasio bahan makanan yang "belum" dan "sudah" matang, dan bagaimana mengaturnya di piring serta menyajikannya. Tetapi semua orang tahu bahwa jauh dari dibekukan, sebuah resep akan mengalami eksperimen dan perubahan yang juga akan dibagi kepada orang lain. Dan anehnya, dalam memahami hal ini, hukum di Amerika Serikat tidak mengizinkan resep untuk dibuatkan hak ciptanya, kecuali jika mengandung "ekspresi sastrawi yang substansial."[191]

Mungkinkah makanan tidak *berupa* potongan (*cut-up)*? Mungkin dalam kasus seekor anakonda yang menelan bangkai seekor kambing bulat-bulat dan mencernanya perlahan-lahan, tapi kita berada dalam dunia di mana kita berupaya untuk berpisah dari "kami" (seringkali terdapat kosakata yang berbeda bagi proses makan manusia dan binatang: misalnya di Jerman, *essen* versus *fressen*—"makan" versus "memberi makan" seperti dalam palungan). Inventaris proses persiapan, asimilasi, pencernaan dan penyertaan—pemilihan, pemotongan, pencampuran, memasak, makan—sangat serupa dengan berbagai proses montase yang telah saya tulis di atas. Teknik masak meniru proses dasar asimilasi makanan: menelan melalui mulut, pemotongan dan penggilingan oleh gigi, kerja pencernaan dalam perut dan usus. Peniruan proses badaniah ini melalui teknologi kuliner membuat tabu dalam mimesis perubahan (digambarkan dalam Bab 3) dapat dilakukan dan diatur, mengkopi plastisitas mimesis badaniah fundamental yang mengganggu tersebut dalam upaya memperbaikinya sebagai bagian dari budaya dan, sebagai *sesuatu*. Tubuh kita adalah produk aneka proses asimilasi tersebut. Obyek yang dihasilkan oleh montase tersebut adalah: kita.

Montase sebagai Praktik Feminis

Dalam *Cunt-Ups*, sebuah parodi/*pastiche*/apropriasi pornografi atas metode *cut-up* Burroughs dan Gysin, Dodie Bellamy bertanya: "Apakah *cut-up* adalah bentuk jantan? Saya selalu berpikir demikian—kebutuhan akan kekerasan sepasang gunting untuk mencapai keadaan nirlinear."[192] Tetapi banyak seniman montase besar—Hannah Höch, Barbara Kruger, Kathy Acker, Delia Darbyshire—adalah perempuan. Dan banyak seni yang stereotipnya feminin—memasak, *quilting*, merajut, menjahit—adalah perkembangan luar biasa dari prinsip-prinsip montase. Kalau seni tersebut diremehkan, dianggap kelas dua atau sebuah turunan, sekedar kerajinan tangan, bukankah ini karena mereka diasosiasikan dengan penyalinan? Karena "sekedar" menata ulang bahan yang sudah ada, sehingga dipandang kurang orisinal dan otentik dibandingkan seni rupa yang heroik semacam seni lukis dan seni patung? Maka *cut-up* menurut Bellamy adalah perkara mengapropriasi prinsip "feminin" tersebut dan mengubahnya menjadi sebuah metode, mimikri montase, representasi Platonis atas plastisitas energi dan kekuatan mimetik nir-Platonis. Dalam sudut pandang ini, kekerasan adalah upaya untuk meniru dan maka menguasai fluks transformatif yang selalu sudah ada, dan bahwa lelaki takut dengannya. Dalam tulisan-tulisan awal Eisenstein mengenai montase, misalnya, kita bisa merasakan semacam teror keterbukaan yang kacau balau yang sifatnya imanen dalam montase, dan bahwa Eisenstein berupaya menampungnya dalam pernyataannya mengenai organisasi politik propagandis dari montase fragmen-fragmen, dan ide ganjil bahwa sinema adalah sebuah "tinju".[193]

Tapi jika kita tidak "membutuhkan sepasang gunting untuk mencapai keadaan nirlinear", hal ini menunjukkan bahwa ranah feminin (dalam bingkai apa pun) sudah merupakan ranah montase. Mengejar pola pikir ini, kita mungkin mencapai sebuah tempat di mana montase itu sendiri dipotong menjadi banyak bagian sehingga sebutan montase tidak lagi masuk akal.

Bayangkan reproduksi seksual sebagai montase. Kedekatan

antara tubuh dan pikiran; inseminasi; pemotongan dan pencampuran antara DNA ibu dan ayah. Kemudian proses lambat perubahan dan pertumbuhan janin, terhubung kepada ibu melalui plasenta, di mana nutrisi dan produk limbah dipertukarkan dan disaring. Berbeda tetapi tidak dibedakan; ibu dan janin yang belum lahir; keduanya satu tapi tidak tunggal. Tendangan si bayi dalam tubuh ibunya. Kontraksi rahim, persalinan dan kelahiran si anak, disusul pemotongan tali pusat. Obyek parsial dari payudara ibu selama bulan-bulan setelah kelahiran. Seberapa banyak dari proses ini yang harus kita kenali sebagai montase?

.Jika kita tidak menyebutnya montase, ini karena potongannya terjadi terlalu lamban; atau tidak tampak; atau dengan derajat kompleksitas yang terlalu besar, dalam cara yang terlalu kecil dan simultan. Montase, dalam sinema dan lainnya, adalah soal tempo. Kekerasan, bagi Bellamy, berarti pemaksaan yang terlampau kasar, terang-terangan dan terlalu cepat. Gayatri Spivak, dalam mengupas istilah Jacques Derrida "teleopoiesis", juga bersikeras mengenai praktik "penyalinan (bukannya memotong) dan menempelkan".[194] Apakah kita harus membahas potongan untuk memahami montase? Telah diperdebatkan bahwa sepanjang Dada dan Surealisme, dari Tristan Tzara hingga André Breton dan Max Ernst, terdapat erotika montase yang dibuat berdasarkan keintiman dan kedekatan antara obyek dan entitas yang secara organik tidak berhubungan, begitu pula erotika kolaborasi.[195] Luce Irigaray membahas "ekonomi plasenta" (*placental economy)* yang memediasi diri dan liyan.[196] Plasenta memodulasi batasan antara ibu dan janin, memungkinkan nutrisi dan hormon bergerak bolak-balik, juga berfungsi sebagai rintangan yang memungkinkan koeksistensi diri dan liyan. Tetapi tali pusat secara harafiah "dipotong" saat kelahiran, dan plasenta dilepaskan dari dinding rahim sang ibu. Model autopoiesis yang diajukan oleh Fransisco Varela dan Humberto Maturana, muncul dari konteks biologi, teori sistem dan Buddha Tibet, menyediakan cara untuk memahami bagaimana benda yang dapat dikenali sebagai diri yang sama, naum tak lain berada dalam keadaan fluks

terus-menerus mempertahankan bentuk yang relatif stabil melalui proses pertukaran berkesinambungan dengan lingkungannya: organisme sebagai montase biologis.[197]

Batasan Montase?

Theodor Adorno mengajukan kritik kerasnya atas seni dengan dasar montase sebagai berikut: "Tetapi montase menyingkirkan elemen yang membentuk realitas akal sehat yang tak terbantahkan, baik untuk mengubah maksudnya atau, setidaknya membangkitkan bahasa latennya. Namun ia tak berdaya, sejauh ia tak mampu meledakkan elemen-elemen individualnya. Lebih tepatnya montase yang harus dikritik karena memiliki sisa-sisa penerimaan terhadap irasionalisme, untuk pengadaptasian materi siap-jadi dari luar karya tersebut."[198]

Ketika saya mengatakan bahwa "beragam elemen" dimontasekan jadi satu untuk membentuk realitas seperti yang ditangkap oleh kesadaran, pertanyaan yang muncul adalah apakah elemen-elemen tersebut. Orang yang telah menyaksikan banyak montase modern atau seni berbasis permutasi mengetahui adanya batasan kekuatan seni yang hanya dapat menyusun elemen, baik yang berbentuk gambar, teks, dll. Kritik Adorno tersebut valid untuk bentuk seni modern ikonografi/klastik tertentu, dan menjelaskan kemuakan yang dirasakan beberapa siswa saya kepada montase-montase politik di *Adbusters*. Ia juga merupakan kritik yang valid atas cara pengintegrasian montase ke dalam logika kapitalisme lanjut: sebagai serangkaian pertanyaan pilihan berganda yang mensimulasikan proses konsultasi di mana semua jawaban yang mungkin atau dibolehkan telah dibuat sebelumnya.

Tetapi apakah kritik Adorno berlaku bagi semua seni atau penggunaan montase, terutama yang dikembangkan oleh budaya rakyat? Saya pikir tidak. Pola nir-representasional yang dipotong-potong dan dicampur untuk *quilt*, atau hentakan dan suara drum yang merupakan elemen penting bagi campuran musik seorang DJ, seringkali dibentuk dari elemen yang begitu abstrak, mendasar

dan mirip monad[199] yang begitu tidak berarti untuk dapat disebut sebagai materi atau dianggap memiliki "bahasa laten". Unit-unit tersebut, digunakan dalam jumlah banyak, dan dalam cara yang menghubungkan mereka pada waktu, pada berbagai bentuk kontigensi, menjadi memiliki sifat pemunculan (*emergent)*. Dalam cara yang sama, bahasa sendiri dapat dianggap sebagai montase elemen yang disebut "huruf", dan kehidupan sebagai montase terdiri atas elemen biologis dan fisika. Jelas bahwa kompleksitas dapat muncul dari permutasi dan kombinasi elemen-elemen dasar, dan sebagian dari kompleksitas tersebut adalah hasil dari hakikat sementara segala upaya dalam mendefinisikan "elemen".

Apa "elemen" itu sesungguhnya? Ini adalah topik yang sudah saya bahas secara singkat di Bab 2, dalam bahasan copia sebagai multiplisitas, dan di Bab 3, dalam bahasan unit sebagai pengulangan universal, termasuk atom Lucretius dan Dharmakitri. Claude Lévi-Strauss membahas *bricoleur* sebagai berikut: "Peraturan mainnya adalah selalu manfaatkan 'apa yang ada di tangan', yang artinya dengan seperangkat alat dan bahan yang selalu terbatas dan juga heterogen."[200] Lévi-Strauss mengklaim bahwa penggabungan materi semacam itu dibatasi oleh set permutasi dan jukstaposisi yang ditentukan oleh sejarah masing-masing obyek, atau lebih luasnya, oleh tradisi—seperti yang telah kita lihat dalam membuat *quilt*, memasak dan berbagai seni rakyat. Tapi Lévi-Strauss tidak menjelaskan apa elemen-elemen tersebut. Bukankah ia berasumsi bahwa elemen-elemen tersebut permanen dan tidak dapat diubah, merupakan kunci pembuatan ide rakyat semacam "mitos" dalam pengertian takhayul yang dijelaskan sebagai "struktur"? Dan bukankah pada poin ini Derrida mengajukan kritiknya atas Lévi-Strauss, kurang lebih menghancurkan basisi intelektual dari strukturalisme?"[201]

Kritik yang sama dapat dilontarkan pada Burroughs atau Debord—atau Simulasi-nya Baudrillard, atau filem *The Matrix*. Masing-masing mengajukan sebuah struktur rahasia yang mendasari tampilan pembentuk kehidupan sehari-hari. Semua berulang-

alik di antara klaim bahwa struktur itu adalah pemaksaan kuasa politis tertentu dengan menyatakan bahwa struktur itu adalah realitas. Tetapi klaim bahwa realitas adalah montase tidak sampai terlalu jauh karena, seperti yang dikatakan Adorno, mereka mempertahankan keyakinan bahwa di bawah figurasi realitas terdapat elemen solid dan sebuah realitas yang nyata dan substansial.

Persoalan ini tetap tak terpecahkan hingga kini. Seperti yang telah kita perhatikan, montase adalah kunci kebuntuan dari yang disebut "pascamodernisme" atau "kapitalisme lanjut" atau, saat ini, "globalisasi."[202] Jejak Derridean dan susunan Deleuzian adalah bagian dari proyek emansipatoris anti-esensialis yang, seperti baru-baru ini ditunjukkan oleh para pemikir semacam Badiou, Žižek dan Peter Hallward, malah telah diserap ke dalam kapitalisme. Tetapi garapan ulang Badiou atas teori set sebagai dasar pemikiran "multiplisitas murni", dan "pandangan parallaks" Žižek sendiri adalah cara memikirkan ulang montase, terutama sehubungan dengan apa yang membatasi *assemblage*, dan bagaimana kebenaran dapat muncul dari produksi eksperimental multiplisitas baru. Terlebih lagi, sama seperti dalam filsafat Buddha, hubungan antara pandangan absolut tentang nirdualitas dan pandangan relatif atas nama dan bentuk konvensional tetap menjadi permasalahan yang menjadi perdebatan, Badiou sejauh ini belum dapat secara meyakinkan membuat teori mengenai kesenjangan antara kelipatan murni Keberadaan dan peristiwa, walau ia membuat penegasan bahwa ia menyebut kebenaran sebagai "proses" atau "jalan" (*passage)* di antaranya (yang mungkin adalah cara lain menyebut "montase"). Pertanyaannya tetap sama: Apakah kita percaya, seperti yang didalilkan Burroughs dan Gysin, bahwa "tidak ada kebenaran, semuanya diperbolehkan," dalam rangkaian susunan permutasi yang tak berbatas? Ataukah terdapat batasan? Dan jika memang benar, apakah batasan itu?

Master gamelan Bali terkenal Wayan Lotring pernah berkata, "Di zaman saya, semua musik hanyalah nuansa."[203] Yang dimaksud "nuansa" adalah penguasaan yang dapat dikenali atas bentuk,

berikut kemampuan untuk menyingkapkan berbagai variasi yang menstrukturkan bentuk tersebut. Dan untuk menyingkapkan variasi tersebut bukan sekedar permutasi matematis, tetapi sebagai penstrukturan kesadaran dan pengalaman yang sarat afek atau emosi, yang sangat spesifik, dan pada saat yang bersamaan bersifat sementara dan berubah-ubah—katakanlah sebagai "kopi", tetapi manasuka, kopi yang bergantung pada peristiwa yang muncul dari dan menghilang kembali ke dalam kekosongan yang merupakan sifat utama mereka. Adorno membahas mengenai kebutuhan untuk "meledakkan elemen-elemen individu"—tetapi kekerasan yang tersirat dalam pernyataan ini menunjukkan bahwa Adorno masih mempercayai realitas Platonis elemen tersebut dan tetap terjebak dalam penjara kognitif yang secara historis bersifat manasuka. "Elemen" sendiri adalah konstruksi atau fabrikasi yang saling bergantung dan secara resiprok mendefinisikan dirinya dalam aksi yang dijukstaposisikan—dan ini juga berlaku setara dengan skala dua belas nada kaum serialis, atau penempatan semua kemungkinan bunyi sebagai musik oleh komposer paska-Cage seperti Philip Corner. Elemen muncul, secara situasional, di saat mereka dipersepsikan dalam lingkungan tertentu. Karena manusia menempati sebuah dunia relatif, kita terus menerus terlibat dalam tindak fabrikasi, konfigurasi dan memberlanjutkan elemen tersebut. Sejauh semuanya "adalah", ia adalah montase. Lantas bagaimana montase bisa menjadi intervensi, karena yang tampak tengah diinterupsinya juga merupakan sebuah montase?

Digital dan Analog

Pertanyaan atas sifat elemen yang membentuk sistem kombinasi adalah kunci untuk memahami komputer, baik digital atau analog ("digital" berkonotasi abakus; "analog" adalah aturan geser). Komputer digital juga tentunya sebuah mesin mimetik paling sempurna, memungkinkan representasi apa saja yang dapat diurai menjadi kode berupa serangkaian satu dan nol, dan apa saja yang dapat dibuat melalui manipulasi, kombinasi, dan permutasi

kode tersebut serta apa yang direpresentasikannya. "Potong dan tempel" (*cut and paste)* salah satu metafora kunci yang terdapat dalam komputer pribadi, merujuk pada operasi montase atau kolase, walaupun tidak terdapat pemotongan dan penempelan secara harfiah dalam sebuah komputer. Secara kesejarahan, inovasi filosofis dan material yang menyebabkan perkembangan komputer digital tersebut sejalan dengan perkembangan dalam montase. Inovasi tersebut mencakup pembangunan teori set sebagai bahasa formal untuk menggambarkan obyek, prosedur, dst. oleh George Cantor dan yang lainnya di akhir abad kesembilanbelas; karya Alan Turing, seorang rekan Wittgenstein, pada masa di antara perang dunia, dalam mengembangkan sebuah mesin yang mampu menampilkan semua yang ada di alam semesta ini; dan ekstrapolasi karya tersebut setelah Perang Dunia II oleh teoritikus sibernetika dan sistem, sehingga pada 1954 Norbert Wiener dapat menulis: "Sebuah pola sejatinya adalah sebuah pengaturan. Ia dicirikan dengan urutan elemen-elemen penyusunnya, ketimbang sifat intrinsik elemen-elemen tersebut. Dua pola disebut identik apabila struktur relasional mereka dapat dihubungkan satu sama lainnya… Kopi sebuah lukisan jika dibuat dengan akurat, akan memiliki pola yang sama dengan yang asli sedangkan kopi yang kurang sempurna akan memiliki pola yang dalam beberapa hal mirip dengan yang asli."[204] Trayek besarnya keseluruhannya dimulai dari praktik manipulasi kombinasi yang intens tapi sangat spesifik, hingga praktik yang lebih umum yang mencakup hampir semua ranah kegiatan manusia.

Apakah yang spesifik dari "potong dan tempel"? Mesin analog menggunakan kuantitas fisik untuk menjelaskan sesuatu, baik itu bunyi, kata, angka, atau lainnya. Mesin digital menggunakan angka—satu dan nol. Ketika kita membahas "penyalinan digital", kita biasanya memikirkan file digital yang terdiri atas obyek yang dipindai atau disampel—contohnya file audio MP3, gambar JPEG, atau potongan film .mov. Kata "sampel" berasal dari cara di mana kesan analog dari bunyi atau sumber lain dibuat kemudian diubah

menjadi data digital. Sementara sebuah foto melibatkan pemajanan sehelai film plastik berlapis garam halide perak yang sensitif terhadap cahaya selama periode waktu yang sudah diatur untuk menangkap sinar yang dipantulkan dari obyek atau pemandangan, sebuah kamera digital memajankan pemandangan yang sama pada kisi-kisi transistor foto yang sensitif terhadap cahaya, yang diterjemahkan menjadi aliran data yang mengambil bentuk satu dan nol. Ketika pita magnetik atau cakram vynil merekam alunan bunyi dalam ukuran waktu yang riil pada permukaan sebuah bidang rekam, menciptakan bunyi yang bersifat analogon (misalnya analog), sebuah bunyi digital disampel ribuan kali per detik, yang berarti bahwa satu "jepretan" diambil beribu kali per detik dari sumber suara, yang diubah menjadi kode digital. Tiap jepretan diurutkan dan dimainkan ulang dalam urutannya tersebut dengan cepat (sebuah CD memiliki rasio sampel 44.000 hertz, artinya 44.000 jepretan secara berurutan dimainkan ulang per detiknya). Kita membuat sampel bunyi dengan cara membuat sejumlah jepretan super kecil lalu memainkannya kembali, berdampingan di layar monitor komputer. Oleh sebab itu semua obyek sampel adalah montase dan memiliki daya tular yang dipunyai montase—yakni kekuatan fragmen, obyek parsial yang tak terselesaikan dan mandeg.

Kemandegan tersebut dieksploitasi menjadi efek yang sangat kuat dalam jaringan antar pengguna semacam BitTorrent, di mana pengkopian file digital bahkan tidak memiliki narasi pengkopian dari satu pengguna ke pengguna yang lain (yang pada kadar tertentu selalu menjadi), dan di mana obyek dibentuk ulang melalui penyusunan sejumlah besar fragmen yang terbentuk hampir secara simultan. Sebuah file digital adalah pola sekaligus instruksi untuk membuat pola.

Dalam sebuah esai berjudul "On the Superiority of the Analog" yang ditulis pada 2002, Brian Massumi mendefinisikan "analog" sebagai "sebuah variabel impuls atau momentum berkesinambungan yang dapat menyeberang dari satu medium

yang secara kualitatif berbeda ke medium lainnya. Seperti listrik menjadi gelombang bunyi. Atau panas menjadi rasa sakit. Atau gelombang cahaya menjadi bayangan. Atau bayangan menjadi imajinasi. Atau kegaduhan di telinga menjadi musik di hati... Kesinambungan variabel melintasi perbedaan kualitatif: kontinuitas transformasi."[205] Dengan kata lain, "analog" menggambarkan semua jenis transformasi/perubahan mimetik, di luar persoalan apakah proses ini melibatkan teknologi mesin seperti kaset rekaman atau gramofon, jenis teknologi yang secara tradisional dihubungkan dengan kata analog. Kondisi utama transformasi yang bersifat nirganda inilah yang membuatnya mungkin di tingkat relatif—yang menciptakan istilah semi-konseptual yang canggung "variabel impuls yang berkesinambungan" dan "momentum" yang terpaksa digunakan Massumi untuk menggambarkan hal yang akhirnya melampaui penggambarannya.

Massumi mendefinisikan "digitalisasi" sebagai "sebuah cara numerik dalam menyusun keadaan alternatif sehingga dapat diurutkan menjadi seperangkat alternatif" (137). Massumi menunjukkan bahwa teknologi digital mengejawantahkan efeknya melalui analog; sehingga walaupun sebuah pengolah kata mengubah huruf dan kata menjadi kode, kita dapat mengakses kode tersebut hanya melalui terjemahan analognya melalui layar komputer. Hal yang sama juga berlaku pada "bunyi digital": "hanyalah pengkodean bunyi yang digital. Digital tersebut ditumpuk di antara lenyapnya analog menjadi kode ketika perekaman dan kemunculan analog dari kode ketika didengarkan" (138). Bahkan minimalisasi digital ini pun terlalu murah hati, karena semua kode digital hanya ada secara material dalam bentuk analog—contohnya dalam bentuk serangkaian tegangan listrik dalam media penyimpanan seperti piranti keras. "Digital" menggambarkan sebuah set susunan analog yang sangat kompleks yang mengizinkan pembuatan bahasa simbolik yang kuat; tetapi tidak ada dunia digital di luar jejak-jejak dan proses-proses mimetik yang material namun abstrak ini, proses di mana yang kita namakan sebagai "kode" disebarkan.

Maka, apakah terdapat perbedaan mendasar antara media analog seperti filem negatif foto, pita magnetik atau piringan hitam, yang menyimpan semacam bentuk atau jejak langsung gelombang cahaya atau bunyi yang menyentuhnya, dan media digital yang harus mengubah momen persentuhan yang sama menjadi kode digital, untuk kemudian disimpan dan diterjemahkan ulang menjadi gambaran visual atau bunyi? Banyak orang selain Massumi yang berargumen membela media analog sebagai bentuk salinan suara yang lebih hidup dan nyata; Thurston Moore, misalnya, menyebutk media ini sebagai "jantung analog." Kepala kaset yang "membaca" kaset sejatinya menyentuh pita kaset, sehingga membentuk pertautan sentuhan mimetik dengan salinan tersebut, sedangkan piranti keras membaca/menulis pada cakram keras *(hard disk)* tanpa sungguh-sungguh menyentuhnya. Tetapi penelitian non-formal terbaru oleh musikolog Jonathan Berger menemukan bahwa mereka yang akrab dengan file bunyi digital terkompresi lebih memilih bentuk kedua ini.[206] Dan tidak ada dasar filosofis untuk secara fundamental memisahkan teknologi perekaman bunyi digital dengan analog: mereka berbeda secara signifikan, tetapi keduanya melibatkan proses penyebaran yang mimetik, yang selain bersifat material juga penuh penafsiran.

Bagaimana montase digital dipandang dalam kritik Adorno? Awalnya, kita mungkin berpikir bahwa "elemen" montase digital adalah kode (baik biner maupun lainnya), dan kode adalah ideologi sehubungan dengan struktur yang ia bentuk atas semua kemungkinan konfigurasi dan iterasu elemen-elemen tersebut. Tetapi karena semua kode digital bertindak sebagai label atau penanda bagi analog, kompleksitas elemen yang membentuk montase tidak selalu hilang (bayangkan hubungan digital kepada matriks bentuk analog yang kompleks, benda-benda di Craigslist misalnya), dan kemungkinan untuk membuat pola dari elemen yang sementara dan materiil meningkat secara tajam. Walaupun manipulasi media analog dimungkinkan, dengan melukis di atas lembar filem negatif, atau memotong-sambung pita, kegiatan ini

juga dibatasi dengan kematerialan media analog, yang memberikan batasan tertentu atas akses terhadap data. Begitu gambar atau bunyi disimpan sebagai kode digital, ia bisa dimanipulasi dalam lebih banyak cara. Damak potong-tempel montase yang bisa didapatkan dengan gunting atau silet dan gambar cetak atau pita magnetik agak kasar dibanding dengan efek yang didapatkan melalui perangkat lunak digital, karena sebuah gambar dapat disunting dan dibentuk ulang dari gambar lain atau bahkan dari tidak ada gambar sama sekali. Oleh sebab itu, dunia Photoshop, Cubase, Final Cut Pro dan perangkat lunak pengolah sampel lainnya adalah dunia di mana kekuatan montase, pembuat efek mimetik berkesinambungan, menjadi megah. Digital mungkin memang "tersisi" di antara lenyapnya dan kemunculan ulang analog, tetapi penyisipan tersebut tetap penting sebagai cara membuka kemungkinan copia. Budaya rakyat industrial segera mengenali potensi komputer ini dan mengapropriasinya (misalnya, pemanfaatan pembuat sampel igital pada hip-hop atau hardcore, drum dan bass, dan varian lainnya), mempraktikkan montase dengan kesadaran sifat penambahan dan penampakan semua elemen dan bahan yang terlibat. Tidak diragukan ada banyak alasan (atau juga tidak beralasan) mengapa produser hip-hop J Dilla memberi judul "Donuts" pada rekaman terakhir dan karya besar *sampladelic* yang ia keluarkan sebelum ia mati muda; tetapi kata tersebut dengan sempurna menangkap lubang kosong yang manis dan lezat dari sampel digital yang manipulasi jedanya sangat halus (yang, menurut sebuah judul lagu dari rekaman tersebut, dimaknai sebagai "donat dari hati")

Montase Modern, Pascamodern, dan Amodern

Pembingkaian manipulasi kode digital sebagai tindakan "potong-tempel" montase estetis menggambarkan dengan sempurna bagaimana tampilan estetis digunakan untuk secara ideologis membenarkan keterputusan modalitas kapitalis atas produksi, termasuk produksi subyektivitas. Maka, apa yang dimulai sebagai kritik terhadap produksi kapitalis atas keterputusan dan trauma

yang diasosiasikan dengannya saat ini menjadi pembenarannya, bahkan juga modalitasnya.

Tetapi seperti yang kita lihat, tidaklah akurat untuk mendefinisikan "montase" semata sebagai bentuk seni, terutama yang berkaitan hampir secara eksklusif dengan sejarah seni modern tinggi tertentu yang dimulai dari kolase Picasso dan Braque di Perancis tahun 1912, atau montase foto Höch dan Heartfield di Berlin tahun 1919, atau montase filem Eisenstein, atau montase sastra kaum Surealis, atau penemuan *musique concrète* oleh Pierre Schaffer tahun 1948. Baik dilihat dari aspek historisnya maupun lainnya, montase dan kolase bukanlah praktik estetik yang mendasar; ia merupakan bagian dari ekses mimetik yang ditemukan ditiap masyarakat. Membingkainya secara estetik membatasi potensi radikalnya dan potensi transformasi masyarakat di mana kita hidup. Bahkan istilah "budaya penyalinan" menggolongkan potensi transformatif radikal permainan mimetik sebagai bagian dari tatanan kenyamanan, hiburan dan penikmatan pribadi yang adalah sebagian dari ideologi yang dominan saat ini. Namun, praktik populer montase terus berlangsung.

Setelah hancurnya gedung-gedung World Trade Center di Lower Manhattan pada 11 September 2001, salah satu perkembangan yang mengejutkan adalah munculnya kuil peringatan spontan di seantero New York City. Kuil-kuil itu sepertinya tumbuh dari merebaknya seni dan tulisan, sebagian besar difotokopi pada kertas berukuran 8½ X 11 inci, yang menutupi halte bus, etalase toko yang tutup, dan dinding ruang publik di Lower Manhattan berupa montase kolektif berjumlah besar puisi, gambar, prasasti dan foto orang hilang dalam berbagai bentuk. Kuil-kuil tersebut, yang muncul di taman umum seperti Union Square, terdiri dari rangkaian spontan bunga, serpihan kain, lilin, ikon keagamaan, bendera dan ikon Amerika lainnya, dan montase grafiti dan inskripsi yang meluas, ditebar pada kertas, kardus dan permukaan lainnya. Kuil-kuil tersebut seringkali tumbuh dari tanah dalam bentuk kubah menjulang atau altar, tapi

juga mengumpulkan debu, bahan organik yang membusuk, lelehan lilin—mereka menunjukkan polaritas dari yang sakral.

Saya tak bermaksud melucu ketika mengajukan peristiwa 9/11 untuk dipahami sebagai pelepasan tenaga mimetik yang sangat besar. Bahkan di tingkat penonton, banyak orang yang terpana oleh pengulangan kompulsif, dalam media siar, sebuah potongan video yang menunjukkan sebuah pesawat menabrak salah satu dari menara kembar—pengulangan yang berlanjut berbulan-bulan hingga kritik para pemirsa mengakhirinya. Penyiaran video yang tak putus dalam media global itu adalah ilustrasi sempurna atas kecenderungan yang pertama kali dicetuskan Freud: dorongan untuk mengulang di hadapan trauma. Memang, "menara kembar" sendiri adalah mimesis, mereka adalah pengulangan sebuah penanda keluasan kekuatan ekonomi dan politik yang mereka ejawantahkan dan fasilitasi atas nama "perdagangan dunia". Pengulangan kehancuran mereka adalah juga menggandakan trauma karena menghadang sebuah kemungkinan pelepasan psikis tertentu ketika orang dapat menyebut kehancuran tersebut sebagai sebuah kejadian tunggal, kebetulan atau "keberuntungan" (bagi para teroris), seperti yang dikatakan teman-teman saya. Jukstaposisi ledakan antara pesawat dan bangunan adalah tindak perusakan wajah yang kolosal, atau bahkan juga montase, jika bisa disebut begitu—dan mungkin ini sebabnya Karlheinz Stockhausen, salah satu praktisi montase musik yang dihormati, secara janggal mengklaim bahwa 9/11 adalah karya seni yang besar. Dan tentunya 9/11 memberikan semacam wadah mimetik yang dapat digunakan selama pembuatan perang Irak atau Perang atas teror, keduanya adalah episode utama dalam sejarah mimesis sebagai kuasa pengecohan.

Maju beberapa tahun ke Januari 2007. Lokasinya: museum Tate Britain di London. Aula pamer jaman Victoria akhir yang mentereng ini sedang menampilkan rangkaian bahan yang sangat mirip: fotokopi wajah, slogan, teks tertulis, disusun dalam kelompok-kelompok kecil yang kacau balau di seluruh memenuhi ruangan. Karya tersebut, berjudul *State Britain*, oleh seniman Inggris Mark

Wallinger, adalah representasi protes anti peperangan 2002 yang oleh para demonstran yang dipimpin oleh Brian Haw, dipasang di atas rumput pembatas jalan yang berseberangan langsung dengan Gedung Parlemen menanggapi keterlibatan Inggris dalam Perang Irak. Protes tersebut, kasar, kacau dan berantakan, mencoreng polesan legitimasi sejarah gedung-gedung Parlemen. Sampah mata yang dimaksudkan untuk menampilkan pengecohan pemerintah Inggris yang berpartisipasi dalam perang untuk kekaisaran Amerika, yang mendorong dilahirkannya peraturan yang melarang protes tanpa izin dalam radius satu kilometer di Taman Parlemen, termasuk pencopotan dan evakuasi protes tersebut. Dalam pembuatan ulang protes tersebut secara akurat, Wallinger meletakkannya sebagai obyek seni dalam sejarah panjang montase politis kaum modernis yang dimulai dari gerakan Dada Jerman dan montase film Soviet. Kebetulan, instalasi tersebut terletak di dalam perimeter area di mana protes tersebut dilarang, dan perimeter tersebut ditandai dengan pita merah, secara harafiah membelah instalasi tersebut menjadi segmen-segmen pernyataan yang sah dan tidak sah.

Meskipun saya mengagumi karya Wallinger, kita tidak bisa mengklaim, seperti halnya dalam konteks hampir seluruh sejarah montase atau kolase dalam peristiwa serupa, bahwa di sini, sekali lagi sang seniman telah menangkap nilai estetis atau bahkan politis dari sesuatu yang paling tidak berupa karya seni rakyat atau praktik sehari-hari. Protes Haw sendiri sudah merupakan artefak estetis-politis yang mengejawantahkan kualitas formal montase. Tetapi pembingkaian montase sebagai praktik estetis adalah tepat yang menjadikannya bagian dari ideologi borjuis, dan ini menghalangi energi pembebasan yang lebih kuat yang terkandung dalam montase,di luar dampak capaian sementara atau strategis yang dapat dihasilkan dari karya-karya semacam karya Wallinger.

Dan dalam kasus ini, kuil-kuil peringatan 9/11—yang juga disusun dari berbagai bahan dan praktik, tanpa nilai penting atau bahkan kemungkinan untuk mereduksinya menjadi kerangka kerja yang estetik (atau dalam hal ini politis) —merupakan pertanda

dari visi montase yang sangat berbeda. Ia adalah, menggunakan istiah Latour, sebuah visi "amodern", yang berarti tidak modern ataupun pra-modern, tetapi merupakan sebuah kontinuum yang mencakup keduanya dan selebihnya. Seperti demonstrasi Haw, kuil 9/11 muncul di luar galeri atau museum, tanpa menggunakan senis sebagai alibi.

Tidak seperti demonstrasi Haw, mereka hadir sebagai *assemblage* sementara, anonim, kolektif, dan ditemukan di sudut-sudut kota yang terpencil, di sebelah tempat sampah dan pintu-pintu rumah, dan juga di ruang-ruang publik yang lebih luas seperti taman. Mereka terdiri atas pergelaran, musik, pergaulan sosial dan diskusi seperti halnya artefak material—kembalinya *"happening"*-nya Allan Kaprow sebagai montase peristiwa, kali ini tanpa bingkai seni. Kalaupun ada bingkai, kuil-kuil tersebut lebih dekat kepada festival keagamaan atau tempat ziarah, di mana orang-orang juga membuat grafiti dan jejak material lainnya, di tengah heterogenitas keagaaman yang memang diputuskan untuk tidak menjadi ortodoks. Tapi hal ini juga mengurung peristiwa yang tengah terjadi. Untuk melihat dunia, diri, dan komunitas sebagai montase, dan untuk hidup dalam konsekuensi visi keterbukaan, tanpa meletakkannya dalam ranah khusus aktivitas manusia—kebebasan seperti inilah yang sedang kita tuju.

6 / Produksi Kopi Massal

Presiden Carter suka repetisi
Ketua Mao ia menggali repetisi
—The Fall, "Repetition," Bingo Master's Breakout, EP disc (1977)

Yang Multipel

Anda bisa melihatnya pada ban berjalan di pabrik dalam film Charlie Chaplin, *Modern Times*. Apakah itu? Lempeng-lempeng metal kotak dengan dua kenop yang menonjol. Lempeng-lempeng itu muncul dari sebuah mesin dengan jumlah yang seakan tak terbatas, semuanya sama persis. Mereka tak punya identitas atau fungsi kecuali membuat hidup serasa neraka bagi para buruh pabrik yang bertugas merakit sesuatu dari lempeng-lempeng itu, tetapi jelas semua lempeng tersebut adalah kopi-kopi. Para buruh sendiri menjadi mesin-mesin yang berpacu, masing-masing ditugaskan dengan satu aksi saja dalam proses perakitan, sebuah gerakan yang mereka ulang tanpa henti sampai-sampai hanya itulah yang bisa mereka lakukan di dunia ini.

Sejauh ini, kita telah mempelajari berbagai cara yang berbeda dalam membingkai satu tindak penyalinan tunggal, atau satu peristiwa di mana sebuah kopi mewujud. Tetapi sebagaimana yang telah ditunjukkan oleh akar kata "kopi" (dalam "copia," "kelimpahan"), dalam konsep penyalinan terkandung kemungkinan

memproduksi kopi secara multipel. Kalau memang begitu, kita semua paham bahwa "kopi" sekarang ini berarti "lebih dari satu." Penyalinan adalah sebuah aksi repetisi, dan di dalamnya terkandung kemungkinan melakukan repetisi atas repetisi itu sendiri sampai tak terhingga. Jika dunia tempat kita hidup sekarang ini terobsesi dengan mengkopi dan kopi, penyebabnya karena dunia itu adalah dunia yang didasarkan pada kesadaran yang mengagumkan bahwa kita (yang "lebih dari satu") bisa membuat segala sesuatu "lebih dari satu", dan, yang lebih suram lagi, bahwa kita tertarik hanya dalam hal-hal yang bisa kita buat, beli, atau jual "lebih dari satu".

Jika selama ini pasar selalu berupa tempat-tempat yang memajang tumpukan barang-barang untuk memeragakan keberhargaannya, supermarket dan mal masa kini, dengan begitu banyak lorong dan lembah yang dijejali begitu banyak barang, bagaikan galeri dan katedral kopian. Kita berjalan menyusuri lorong-lorong itu dalam kondisi trans yang janggal, terhipnotis oleh besarnya jumlah obyek yang sama persis—yang mengepung kita, sebagaimana yang telah ditangkap oleh Andreas Gursky dengan begitu indahnya dalam foto seperti *99 Cent*. Saingan bagi tempat-tempat sakral ini bisa dilihat dalam foto-foto Edward Burtynsky, yang menggambarkan pabrik-pabrik di mana kopi-kopi diproduksi, gudang-gudang di mana mereka disimpan sebelum dikirim ke berbagai mal, dan tumpukan-tumpukan sampah tempat mereka berakhir dan dari sana kadang mereka diolah kembali.[207]

Inilah sisi lain copia sebagai kelimpahan—apa yang oleh Taussig, mengikuti pendapat Horkheimer dan Adorno, disebut sebagai "pengorganisasian mimesis"[208] melalui ekonomi kapitalis global, negara bangsa, dan berbagai bagian serta unsur pembentuknya. Kita juga bisa menyebutnya "apropriasi *copia* modern," karena hal itu jelas merupakan sebuah pembingkaian *copia* sebagai kelimpahan universal, sebagai lipat ganda (*plenitude*).

Mengapa obyek-obyek ditumpuk secara massal di suatu supermarket atau toko? Ketika saya berjalan dan melihat rak dari atas ke bawah, yang saya lihat adalah kopi, kopi identik. Ketika saya

berjalan menyisir supermarket, di mana lampu memantulkan kemasan mengilap dan produk-produk itu sendiri tergantung secara berkelompok, saya tersihir masuk ke suatu trans. Mungkin, seperti yang diutarakan Brion Gysin, kita semua mengenali kilas ketakberhinggaan yang ada dalam obyek yang berjajar baris demi baris di rak-rak itu. Kadang mereka terlihat indah, seperti yang ditunjukkan foto-foto Gursky. Atau lebih tepatnya: sublim; dalam pengertian sesuatu luar biasa yang melebihi kemampuan nalar untuk mencernanya, seakan-akan seluruh pasar global, entah bagaimana, mengejawantah dalam lorong-lorong itu, dengan gelombang produk-produk konsumen yang serasa tak ada habisnya membayang di atas kita.

Meski Plato menolak mimesis, dunia produksi massal kopi secara industrial tampak seperti pewujudan yang janggal dari filosofi Platonik terkait objek itu. Esensinya tetaplah sebuah ide yang bisa diimplementasikan tidak hanya sekali tetapi hampir tak terhitung berapa kali, setiap iterasi obyek itu memiliki relasi yang sama dengan esensi, atau ketiadaan relasi yang sama, seperti halnya semua lainnya. Proses-proses seperti standardisasi berfungsi sebagai suatu implementasi idealisme Platonik secara tidak benar, karena mereka memunculkan pemahaman bahwa jika setiap obyek yang diproduksi secara industrial itu masing-masingnya identik dengan lainnya, pastilah karena mereka adalah "kopi-kopi yang sempurna" dan oleh karena itu memiliki relasi yang tak terdistorsi dengan ide yang mereka tengah manifestasikan. Lebih dari itu, jika tampilan luar adalah sebuah cara di mana ide-ide mewujud, sebagaimana diungkapkan Heidegger dalam kaijannya tentang Plato, maka kemasan yang identik, penyajian yang menggiurkan, berfungsi untuk membingungkan kita sehingga berpikir bahwa kita mendapatkan sesuatu yang lebih nyata dari (yang) nyata itu sendiri—tidak sekadar kopi karya pengrajin yang jelas terdistorsi, tetapi sebuah obyek yang, dengan mengaburkan proses produksinya sendiri, bisa memunculkan anggapan (yang keliru tentu saja) bahwa bagaimanapun juga ia lebih mendekati ide itu sendiri.

Musik latar untuk supermaket dan barang yang diproduksi massal itu bisa ditemukan dalam film apik karya komposer/seniman Phill Niblock *The Movement of People Working*, yang memproyeksikan gambar pada banyak layar tentang orang-orang di seluruh dunia yang tengah bekerja, mengkuti suara latar sebuah dengungan yang berdenyut kuat yang telah dieksplorasi Niblock selama karier musiknya. Jukstaposisi ini sangat enigmatik, tanpa penjelasan apa pun. Tetapi dengungan itu memberikan suatu iringan yang sangat berpengaruh untuk gerakan-gerakan yang repetitif, siklis, inderawi dari para pekerja dermaga dan yang lainnya, proses transformasi dunia mereka yang berjalan lamban. Dengungan itu menjadi suatu inti kesamaan, tetapi suatu kesamaan yang lama kelamaan berubah dalam aspek-aspeknya—seperti halnya semua nada yang diperpanjang, dan seperti halnya "orang yang bekerja." Disiplin, konsentrasi, dan keahlian yang dilibatkan dalam pekerjaan yang inderawi dipresentasikan dengan simpati, tetapi tidak sentimental, diposisikan dalam ekonomi yang sempit dari sebuah pasar tertentu, dan juga dalam ekonomi yang luas dari fluks universal.

Obyek yang Diproduksi Massal

Produksi massal tidak bermula dengan industrialisasi Eropa dan Amerika, atau dalam hal ini dengan alat cetak Gutenberg. Setiap pemikiran tentang produksi massal, sekalipun sebagai sebuah obyek kesadaran manusia, harus bermula dengan mengenalinya sebagai suatu fenomena fisik dan biologis yang ada di mana-mana di sekeliling kita: jatuhnya hujan dan butiran salju, pertumbuhan daun di pohon, berkembangnya pohon menjadi hutan, bergerombolnya burung-burung ketika terbang. Reproduksi, baik dalam dunia serangga, mamalia, dan tumbuhan yang bisa dilihat mata, ataupun dalam dunia yang tak kasatmata pada mikroorganisme, kebanyakan terjadi melalui suatu perkembangbiakan organisme, benih, spora yang tampak identik. Bahkan bintang-bintang pun tampak seperti fenomena massal, dan dari situ manusia melakukan penentuan wujud diferensial dengan berbagai nama dan bentuk.

Proses manufaktur sejumlah besar obyek dan bentuk yang kurang lebih identik atau "distandardisasi" oleh manusia dapat dilacak ke belakang hingga ke zaman Neanderthal, di mana kita tahu, sebagai contoh, bahwa manusia membuat berbagai barang misalnya manik-manik. Tetapi ini memancing pertanyaan: Apa tepatnya yang kita maksud dengan "obyek yang diproduksi massal"? Bisakah benih teratai dalam jumlah massal, seperti halnya yang digunakan untuk *mala*[209] di India bahkan hingga sekarang, dianggap sebagai "kopi" yang demikian banyak? Apakah mereka diproduksi secara massal? Copia, sebagai dewi panen, adalah dewi segala himpunan, dewi penimbunan dan pengumpulan alam, yang bekerja melalui produksi lipat ganda, benih, daun, lahan tanaman, himpunan ikan-ikan kecil di sungai, gulungan ombak yang tak ada habisnya. Tetapi beberapa kegiatan apropriasi atau transformasi—sebut saja tugas, pekerjaan, produksi—harus dilakukan terhadap massa yang diproduksi alam sebelum kita bisa menyebutnya sebagai "kopi." Dengan begitu, Copia juga merupakan dewi lumbung, di mana kelimpahan diukur dan disimpan sebagai cadangan untuk masa mendatang.

Pertanyaan asal mula produksi massal adalah sebuah pertanyan terbuka, tetapi jelas bahwa sebagian besar elemennya telah lama sekali digunakan. Segel dan stempel, yang mampu memberikan tanda secara repetitif dan identik pada obyek-obyek, memiliki sejarah panjang sebagai penanda properti atau identitas, setidaknya sejak empat milenium sebelum masehi. Obyek-obyek keagamaan, misalnya figur-figur tanah liat yang di Tibet dikenal sebagai *tsa tsa*, diproduksi secara massal baik di Asia maupun Eropa. Ini adalah "kopi-kopi" dewa yang dihidupkan oleh budaya yang meyakini bahwa dewa-dewa itu dapat menemukan jalan untuk menghadirkan diri dalam banyak kesempatan yang tak terhingga dalam jumlah obyek yang tak terhingga—tidak karena sebuah ide, tetapi karena ritual permohonan, pemberkatan oleh guru-guru keagamaan, pengkonsumsian relikui, dan berbagai mekanisme magis mimetik demonstratif lainnya. Menurut Lothar Ledderose, duplikasi bejana

perunggu secara mekanik di Cina sudah ada pada abad kelima SM, dan pabrik-pabrik Cina mempergunakan divisi dan spesialisasi pekerja untuk secara massal memproduksi pernis dan obyek-obyek perunggu di abad 1 M. *Amphora*[210] diproduksi massal di era Mesir, Yunani, dan Roma kuno untuk mendistribusikan anggur dan yang lainnya. Amphora itu sering dibubuhi stempel atau setidaknya ditandai untuk mengidentifikasi asal-usulnya, karena kalau tidak produk-produk ini akan tenggelam kembali ke dalam lautan ketidakberbedaan.[211]

Dilihat dari sudut pandang ini, bermacam-macam sejarah tentang produksi massal, di Cina, Yunani, Roma, Mesopotamia kuno; kebangkitan dan transfigurasi metode-metode ini di zaman Renaisans, dengan alat cetak, dan produksi modular untuk kapal serta barang-barang lainnya di Venesia; Revolusi Industri di Inggris pada abad kedelapan belas; pola perakitan ala Ford pada awal abad kedua puluh—semuanya dapat dilihat sebagai bab-bab dari sebuah sejarah universal yang luas tentang dorongan untuk membuat kopi, untuk memproduksi barang yang identik secara massal, dan untuk memperluas produksi massal ini ke segala bidang yang memungkinkan dengan semua sarana yang ada. Lebih dari dan di balik semua tujuan praktis yang dijanjikan bahwa produksi massal ini dinyatakan untuk memudahkan—mulai dari kepuasan ekonomi yang menginginkan ongkos lebih rendah, hingga pendistribusian yang merata untuk barang-barang yang diperlukan—terdapat sebuah ketakjuban terhadap sihir yang menjadikan semua hal, termasuk uang, bisa dimanipulasi. Sebuah daya yang masih misterius. Penularan, yang oleh Taussig (mengikuti pendapat Frazer) dinyatakan sebagai satu dari dua komponen sihir mimetik, pada hakikatnya merupakan sebuah daya pelipatgandaan dan perkembangbiakan; karena tindakan atau peristiwa tak stabil yang melangsungkan suatu perubahan bentuk mimetik, yang bentuk paling sederhananya adalah penggandaan atau sebuah pengulangan tunggal, dan sudah mengandung kemungkinan untuk suatu pemunculan kembali, suatu repetisi tak terhingga.

Ketakutan akan tertimbun, tenggelam dalam suatu kerumunan, atau terjebak dalam sebuah repetisi yang tanpa henti adalan sebuah ketakutan dasar manusia, meskipun hal ini telah mengambil bentuk-bentuk tertentu dalam masyarakat modern, di mana kerapuhan individualisme borjuis ditantang oleh massa yang mengancam dan siap untuk mengambil alih sejarah. Repetisi, seperti yang diutarakan Freud, bisa menjadi mekanisme represi, tetapi di saat yang bersamaan, sekaligus menjadi mekanisme resistensi fakta traumatik, dalam bentuk gejala.

Produksi massal sangat berkuasa sekarang—tidak sekadar produksi massal barang-barang konsumsi, tetapi produksi massal sumber daya alam yang disimpan sebagai cadangan yang bisa bertahan untuk dijual dan dikonsumsi, produksi massal senjata, produksi massal informasi di berbagai media. Ada juga produksi massal pasar, baik secara fisik dalam perkembangan pusat-pusat perbelanjaan dan tempat-tempat penjualan yang sama di seluruh dunia, dan dalam ideologi pasar kapitalis sebagai pemain tunggal (di samping militer dan organisasi keagamaan, yang keduanya juga formasi mimetik yang kuat) di era globalisasi—sebuah proses yang pada hakikatnya adalah suatu implementasi nyata strategi-strategi instalasi mimetik.

Kota-kota, sama halnya, bisa diproduksi massal berdasarkan sebuah cetak biru, sebagaimana dibuktikan oleh merebakya desa tiruan abad pertengahan yang tak ada habisnya di pinggiran kawasan-kawasan metropoilitan di seluruh dunia, di mana semua rumah dibangun pada saat yang sama dalam batasan variasi tertentu. Di kota-kota ini kita menemukan toko-toko yang sama, pusat-pusat hiburan yang sama, seiring perusahaan-perusaahan yang mengupayakan saturasi pasar yang global secara kompulsif menggelontorkan kopi-kopi produk dan model bisnis mereka, dengan sedikit variasi dalam mengikuti sisa-sisa kelokalan yang ada—seperti model alam Darwinian, sebagaimana dogma yang berlaku sekarang. Hal itu adalah sebuah ideologi saturasi, proliferasi yang terus berlanjut hingga mencapai batas yang dihadirkan

dari luar. Bahkan ideologi individualitas dan/atau keunikan pun diproduksi secara massal, melalui situs-situs seperti MySpace atau bisnis seperti bisnis komputer yang diproduksi berdasarkan permintaan seperti yang ditawarkan Dell, yang mengotomatisasikan produksi identitas dan produk yang unik sebagai iterasi yang dapat dilakukan terhadap serangkaian pilihan dan kemungkinan tertentu yang bisa diproduksi massal.

Negara-negara pun juga kopi-kopi, terbentuk karena hasrat mimetik, hasrat untuk menjadi apa yang diklaim oleh yang lain di sekitar mereka, hal ini disebut sebuah "negara"; atau sebaliknya, obyek dari sebuah hasrat yang dimiliki pihak lain yang memaksa suatu kelompok atau kawasan untuk menyerah kepada instalasi struktur kenegaraan. Kekuasaan bekerja melalui imitasi. Dalam definisi Bertrand Russell, kekuasaan adalah kemampuan untuk memproduksi efek-efek yang diinginkan. Kalau begitu, kekuasaan selalu mimetik, karena efeknya adalah repetisi dari apa yang diinginkan. Kekuasaan bekerja dengan menetapkan berbagai efek dan membuat efek itu bertahan. Inilah yang memunculkan arsitektur monumental kekuasaan, mulai dari kastil-kastil feodal hingga gedung-gedung pemerintahan modern seperti Gedung Putih di Washington atau Balai Agung Rakyat di Beijing; tetapi juga ritual-ritual interpelasi sehari-hari yang membentuk kehidupan modern—misalnya pakaian bisnis (para lelaki dengan setelan jas kelabu gelap, dasi yang rapi, rambut pendek dan rapi, saling tersenyum dan berjabat tangan satu sama lain, karena mencontoh CEO atau pemimpin negara), atau tas-tas Luis Vuitton sebagai aksesori mode. Tak terhitung pria dan wanita yang mengimitasi citra-citra kekuasaan ini.

Mengatakan bahwa nafsu kita terhadap kopi bisa menghancurkan dunia adalah sesuatu yang banal tetapi memang nyata, kita bahkan tidak tahu apa sebenarnya yang kita nafsui. Tetapi produksi massal juga bisa menjadi suatu kekuatan progresif yang memungkinkan banyak orang untuk mendapatkan akses menuju hal-hal yang mereka inginkan atau butuhkan. Kita juga takut akan hal itu, karena

hal itu melanggar tabu terhadap penyalinan yang saya gambarkan dalam Bab 3. Produksi massal mengingatkan kita kepada massa biologis yang berkelompok itu, yang darinya kita berasal dan di dalamnya kita hidup; dan di dalamnya terdapat sebuah cerminan akan kesamaan yang lebih luas di mana kita adalah bagiannya, dan batas-batas keterpisahaan dan individualitas kita sendiri.

Fetisisme Komoditas

Kalau begitu, di mana kekhasan produksi massal kapitalis? Copia, dewi kelimpahan, telah diapropriasi dalam pasar modern yang kapitalis dan terindustrialisasi melalui apa yang oleh Marx disebut "fetisisme komoditas." Pergeseran dari pembuatan sebuah meja oleh seorang pengrajin ke munculya meja itu sebagai sebuah komoditas adalah sebuah pergeseran dalam kualitas mimetik meja itu. Sebelumnya, meja karya si pengrajin meja adalah sebuah obyek Platonik yang cukup berharga, ide, mewujud melalui kayu, tetapi sekaligus mempertahankan sifat kayu itu sendiri. Setelah itu, meja-sebagai-komoditas menjadi "sesuatu yang transenden," "membalikkan makna meja itu, dan dari otak kayunya muncul ide-ide menyeramkan." Meja-sebagai-komoditas juga membalikkan makna hierarki ide-dan-obyek Platonik, membaliknya sehingga sekarang obyeklah yang memunculkan ide.[212] "Fetisisme" mengacu pada praktik, yang secara teori terbatas pada dunia non-Barat, memberikan kuasa dan makna kepada benda-benda mati. Oleh karenanya, "fetisisme komoditas" melibatkan pengungkapan serangkaian kekuatan magis mimetik yang tersembunyi dalam obyek Platonik, dan membebaskan semua kekuatan itu—selama mereka sesuai dengan peraturan-peraturan pasar. Meja itu telah ditransformasi; yang berarti sesuatu yang berbeda dari apa yang ada sebelumnya; meja itu memiliki kekuatan-kekuatan yang berbeda, "unsur-unsur metafisik."

Apakah kekuatan-kekuatan itu? Pertama, meja itu memiliki nilai tukar—dengan kata lain, harga—yang menjadikannya terhubung dengan segala hal lain yang memiliki harga. Dan nilai tukar ini

merupakan suatu abstraksi tenaga kerja yang masuk ke dalam produksi obyek itu. Tetapi seperti yang telah diutarakan Taussig, absorbsi kekuatan dan energi inderawi tenaga kerja ke dalam komoditas itulah yang memberikan komponen magis mimetik yang taktil dan menular: "Boleh dikatakan, diserapnya kontak oleh kopinya, adalah yang memastikan kopi itu mendapatkan kehidupan, kekuatan untuk menunggangi kita." Komoditas "dalam jati dirinya yang sesungguhnya, menyembunyikan tidak hanya misteri sifat nilai dan harga yang dibentuk oleh keadaan sosial, tetapi juga semua unsur keinderawian terhalusnya—dan interaksi subtil antara kenampakan dan ketidaknampakan inderawi ini membentuk kualitas fetis itu, kilau animisme dan spiritual pada komoditas."[213]

Lantas, apakah yang menghadirkan kualitas fetis dari bentuk-bentuk komoditas nonkapitalis? Arjun Appadurai telah menyatakan bahwa struktur komoditas tidaklah unik bagi masyarakat kapitalis industrial, dan telah menunjukkan bahwa di seluruh dunia, "segala sesuatu" muncul sebagai komoditas dengan mengikuti suatu pengorganisasian pertukaran dan nilai tukar yang politis dan berubah-ubah; mencakup barter, pemberian hadiah, dan penerimaan hadiah, dan juga transaksi berbasis uang.[214] Kita bisa memperluas argumen Apparudai dalam kaitannya dengan fetis Marxian. Semua bentuk fabrikasi menyuntik produk-produknya dengan daya fetis yang didalamnya mengandung tenaga kerja inderawi produksi, entah hal ini terjadi melalui alam, metode ketrampilan yang bersifat artisan, pabrik dengan jajaran perakitan, atau pabrik yang sepenuhnya otomat. Berbicara lebih luas lagi, semua tindakan yang mengarah pada pengadaan nama, bentuk, dan identitas tertentu bersifat fetisistik karena mereka mentransformasi dan mengapropriasi obyeknya sebagai obyek. Dengan kata lain; kapan pun sesuatu diberi label sebuah "obyek," maka struktur fetis sudah ada. Bruno Latour menciptakan istilah "*factish*" untuk menarik perhatian kepada proses ini, meskipun dalam karya ilmiah yang obyektif.

Perbedaan antara fetis dalam masyarakat tradisional, di mana semua materi itu hidup, dan fetis dalam masyarakat kapitalis modern, di mana semua materi memiliki nilai tukar, pada awalnya, kelihatannya hanya pada volume saja. Tetapi sebagaimana telah saya nyatakan di dalam bab mengenai *copia*, kebudayaan tradisional selalu memiliki sarana untuk "mentakterhinggakan" lingkungan lokal mereka. Abstraksi produk-produk dari proses pentakterhinggaan lokal ini, disaat produk itu dipertukarkan dalam sebuah pasar global yang luas, memunculkan suatu bentuk fetisisasi tertentu. Dalam tampilan luarnya, obyek atau komoditas tradisional mengintegrasikan tanda-tanda lingkungan dan sejarah yang membentuk, menurut istilah Benjamin, "aura"-nya. Komoditas kapitalis yang tampilan luarnya berwujud obyek berbungkus plastik dan dengan wadah penuh warna yang dijual di Walmart itu "baru"; dan melalui suatu abstraksi tenaga kerja inderawi yang berlangsung dalam pembuatannya, suatu proses penghapusan tanda-tanda sejarah yang bisa memunculkan aura, komoditas itu disajikan sebagai sesuatu yang mendekati ide Platonik untuk obyek itu. Sebagai sebuah kopi, bukannya sesuatu yang menjadi tidak sempurna karena kerusakan dalam penggunaanya di dunia, komoditas entah bagaimana tampak lebih mendekati keberadaan yang ideal. Komoditas-komoditas kapitalis menampilkan dirinya sebagai "kopi-kopi sempurna," yang berarti pengejawantahan bentuk ideal dalam sebuah obyek yang terlindung dari sejarah dan dunia.

Uang

Mungkin uang adalah salah satu di antara obyek-obyek produksi massal yang paling awal. Uang kelihatannya telah muncul di Mesopotamia dan Mesir di saat produk-produk pertanian seperti padi dan ternak menjadi ukuran nilai standar di luar nilai kegunaannya yang sesungguhnya. Di antara bentuk-bentuk fisik uang terdahulu ada obyek-obyek, misalnya cangkang kerang, yang termasuk langka (kerang hanya ditemukan di Kepulauan Maldivia),

yang secara alami multipel, secara visual indah dan oleh karenanya ornamental dan/atau berharga, dan cangkang kerang juga diberi nilai tukar. Koin berevolusi dari penggunaan ukuran berat tertentu untuk perak atau emas sebagai mata uang di Mesopotamia, bahkan sudah semenjak 3.000SM. Praktik pemalsuan berat yang menyebar luas (dengan mencampurkan logam lain) berujung pada pembuatan koin berstempel oleh kerajaan Lydia di sekitar 600SM. Bentuk koin serta tanda yang dicapkan di atasnya menjamin keautentikan dan berat.[215] Meski bentuk-bentuk koin logam berharga yang ditentukan beratnya mungkin identik, tetapi pengecapan masing-masing koinlah yang menjadikan koin-koin itu merupakan kopi. Jaminan ini bekerja hanya dalam batas-batas tertentu, dan dalam sebuah struktur sosioekonomi-politik yang memegang monopoli untuk produksi koin itu; jika ternyata ada yang bisa membuat sebuah kopi dari sebuah koin, koin itu akan langsung kehilangan nilai yang dimilikinya. Mengingat uang pada awalnya adalah sejumlah logam berharga, diukur dengan berat, dan kemudian menjadi uang logam yang bentuknya secara simbolis mewakili nilai kuantitatif, kita mungkin bertanya: Apakah ada sebuah penyalinan yang murni kuantitatif dan tidak melibatkan suatu tindakan imitasi yang simbolis atau formal? Sebaliknya, mungkinkah ada suatu entitas yang murni kuantitatif yang tampilannya tidak tergantung pada sebuah proses figurasi mimetik? Sekarang ini, makna penting saham indeks, pita telegraf, dan segala ikonografi lainnya dalam sistem finansial global terlihat jelas—seolah-olah, bahkan di sebuah era kalkulasi numerik yang terkomputerisasi, diperlukan suatu tindakan figurasi.

Uang secara harfiah menubuhkan sebagian besar kualitas yang telah kita bahas menyangkut plastisitas mimesis yang tak terhingga. Uang, sebagai penanda nilai tukar, simbol istimewa sirkulasi ekonomi, merupakan suatu perwujudan yang kuat dari "energi mimetis," dengan segala fleksibilitas bentuk dan nilai yang dibawanya. Fleksibilitas itu terkait erat dengan kemungkinan pertukaran itu sendiri, dan dengan transfer kekuasaan serta nilai

dari obyek ke obyek, dan dari orang ke orang. Kualitas-kualitas yang katanya dimiliki uang itu—misalnya kandungan nilai, abstraksi, dan daya konversi—mengilustrasikan plastisitas mimesis, kemudahan luar biasa yang dapat menghasilkan kemiripan atau ekuivalensi. Dalam pengertian ini, bukan suatu kebetulan bahwa "*plastic*"[216] (seperti dalam "*I'll put it on plastic*"—Tagihkan saja ke kartu kreditku.) menjadi vernakular bagi "uang" terkait abstraksinya yang kuat namun temporer itu—mengingat tagihan kartu kredit di akhir bulan merupakan sesuatu yang benar-benar nyata.

Kecenderungan tertentu pada uang untuk berlipat ganda juga berkaitan dengan mimesis. Sebagai contoh, inflasi sering merupakan akibat dari eksploitasi berlebihan terhadap peluang memproduksi uang secara massal, yakni menyalin uang kertas; *leverage* adalah sebuah cara produksi massal uang melalui pelipatgandaan utang. Dari Girard, kita mengetahui kecenderungan energi mimesis untuk melipatgandakan dirinya sendiri itu, untuk berkembang biak; dan ancaman ini terlihat jelas dalam sejarah uang dan ekonomi, hingga ke titik di mana kita bertanya-tanya apakah "saham terkutuk"-nya Bataille (*accursed share*), yakni tendensi kepada ekses yang ia pandang sebagai hukum universal, adalah juga terhubung dengan suatu kualitas mimesis.

Branding

Produksi massal zaman sekarang bukan sekadar produksi massal sesuatu yang identik, ala *Modern Times*, meskipun semua gerai Walmart, Home Depot, dan Ikea di dunia ini masih berfungsi baik dalam melayani kebutuhan itu (dalam kasus Ikea (bersama-sama dengan apa yang biasa disebut peretas, yang berusaha mentransformasi produk-produk generik yang dijual). Ini adalah produksi massal modular di mana produk yang diproduksi massal adalah "obyek-obyek unik," edisi terbatas, dirancang khusus, dipersonalisasi, dan diindividualisasi, memiliki fitur tambahan, pilihan istimewa, dan lain sebagainya. Contohnya terentang mulai variasi kopi di Starbucks, hingga manufaktur model komputer Dell

yang dibangun berdasar permintaan, hingga salon-salon "rancang-sendiri-sepatumu" milik Nike.

Yang memungkinkan adanya pilihan dan singularitas massal dalam seperangkat nama dan bentuk tertentu adalah serangkaian strategi seperti branding, iklan, dan pemasaran, yang menggunakan sihir mimetik dengan cara-cara tertentu untuk mentransformasi obyek yang sejatinya generik menjadi berbagai obyek yang sarat hasrat. No Logo-nya Naomi Klien menggambarkan dengan baik tentang pabrik-pabrik di mana sepatu dan berbagi pakaian bermerek lainnya dibuat.[217] Ia menunjukkan bagaimana sebuah obyek generik—taruhlah, sebuah sepatu yang pas untuk kaki manusia dan sol-nya terbuat dari karet dengan bagian atas kulit atau kanvas yang dijahit—diubah menjadi produk bermerek. Para buruh pabrik di Sumatra yang membuat sepatu untuk satu merek tertentu menggarap kopi-kopi dari sebuah desain sepatu untuk memproduksi sebuah obyek secara massal.

Tetapi perusahaan-perusahan pakaian olahraga lantas mentransformasi kopi-kopi tersebut dengan menambahkan logo dan berbagi unsur desain lainnya, dengan menamai sepatu-sepatu itu, dengan memberikan beragam opsi yang dapat dibongkar pasang, dan dengan menghubungkannya dengan seluruh perangkat iklan dan pemasaran yang mentransformasi serangkaian asosiasi yang terkait pada sepatu-sepatu itu.[218]

Branding berfungsi karena adanya paradoks yang sama dengan kopi yang telah saya utarakan di Bab 1. Ketiadaan esensi Platonik pada segala sesuatu yang ada di dunia itulah yang secara paradoks memungkinkan segala sesuatu bertransformasi melalui keajaiban mimetik menjadi sebuah produk bermerek, tetapi berlanjutnya keyakinan atas esensi tersebut lantas mendukung produk-produk transformasi ini agar terlihat alami atau nyata adanya. Dalam buku terakhirnya Lovemarks, Kevin Roberts, CEO perusahaan iklan Saatchi and Saatchi, membahas tentang kuatnya investasi dan muatan emosional yang menjadi valuta sejati dalam branding yang sukses. Memang, kemungkinan terjadinya transfer pola-pola energi

yang tanpa dasar, yang mampu mengada secara temporer, beragam teknik-teknik sihir mimetik, merupakan dasar dari branding dan iklan. Transfer ini biasanya terjadi melalui sebuah perasaan yang kuat seperti hasrat atau ketakutan, yang sebagaimana kita ketahui, adalah emosi-emosi yang mudah dimanipulasi.

Meskipun kita secara terus menerus terendam dalam retorika individualitas, pilihan bebas, dan keunikan, yang dieksploitasi oleh branding dengan berbagai cara, tidaklah mungkin untuk menciptakan sebuah lini produksi, apalagi sebuah merek, tanpa adanya rantai kemiripan ber-seri yang memungkinkan identitas untuk muncul dari sekumpulan besar kopi. Meminjam kata-kata Jean Braudrillard: "Hakikat sifat serial obyek sehari-hari yang paling sepele, sebagai hal-hal langka yang paling transenden, merupakan kondisi yang merawat hubungan kepemilikan dan kemungkinan terciptanya permainan yang seru: tanpa keserialan tidak mungkin permainan semacam itu bisa terwujud, dan dengan demikian tidak ada kepemilikan—dan seturut dengan itu pula, obyek pun menjadi tidak ada. Sebuah obyek mutlak yang unik, obyek yang sedemikian rupa tidak memiliki antesenden dan tidak mungkin tersebar dalam suatu rangkaian apa pun—obyek semacam itu tidak terpikirkan."[219]

Tanpa keserialan, tak akan ada yang namanya merek. Shell oil mungkin saja melebarkan usahanya ke sereal sarapan, dan perusahaan farmasi Merck bisa saja mendirikan label rekamannya sendiri, tetapi akan sulit melakukan itu jika tidak difasilitasi oleh suatu jejak historis dan produktif. Pesona tas Louis Vuitton adalah bahwa obyek-obyek aslinya itu sendiri terlihat seperti kopi-kopi yang sempurna. Konsep branding itu sendiri tergantung pada kemampuan satu perusahaan dalam memisahkan obyek eksistensial yang diproduksinya dari gagasan atau citra obyek itu. *Branding* selalu merupakan sebuah revaluasi dan apropriasi, dan keunikan merek yang hendak ia pertahankan adalah sesuatu yang harus mustahil, atau meminjam istilah Baudrilliard, "tidak terpikirkan." Tentu saja, pemahaman ini kelak akan mengalami apropriasi juga. Di Internet, orang bisa membeli tas yang dibubuhi

penjelasan: "Ini tas LV palsu." Tetapi jelas ini hanya tinggal soal waktu hingga Vuitton memasarkan barang palsunya sendiri, yang didesain oleh Damien Hirst dan Jeff Koons.

Kompresi dan Amplifikasi

Kita semua bisa melihat jelas keserialan obyek-obyek di sekeliling kita sekarang, tetapi *branding* hanyalah salah satu cara yang menghasilkan keserialan itu. Cara lainnya melalui skala—sebagi contoh, versi kopi Starbucks *Tall* dan *Grande*, sebuah apropriasi *branding* yang cerdik ke dalam bahasa skala, meningkatkan kekuatan dan prestise yang menjadi identitas produk Starbucks. Banyak merek masa kini yang memproduksi barang yang nilainya terikat pada skala produksinya: berbagai produk edisi terbatas dimanufaktur dengan warna berbeda atau corak yang sedikit berbeda, misalnya sepatu Missy Elliott Bass Line dari Adidas; atau versi produksi massal untuk adibusana seperti lini AX-nya Armani. Makna produk itu terkait erat dengan pengetahuan tentang banyaknya kopi yang ada.

Manipulasi skala merupakan salah satu strategi mimesis dasar. Seniman multimedia David Rokeby menggunakan teknologi pengawasan dan pemindaian digital untuk mengeksplorasi daya kompresi dan amplifikasi[220]. Contoh kompresi paling sederhana adalah mendengarkan CD rekaman konser itu, kemudian mendengarkan sebuah file MP3 untuk konser yang sama. Setiap langkah proses itu melibatkan kompresi yang cukup besar. Pada awalnya, kompleksitas yang sebenarnya dari pementasan konser itu (yang dimediasi oleh amplifikasi) diterjemahkan dan dikompres ke dalam bentuk data digital, yang tidak sekaya suara aslinya. Data tersebut bahkan dikompresi sepuluh kali lipat (lebih kecil) menjadi file MP3. Proses serupa berlangsung secara visual ketika seseorang memotret pemandangan, mencetak dari negatifnya, memindai hasil cetakan itu ke format file TIFF, dan kemudian mengkonversi file TIFF menjadi JPEG. Rokeby menunjukkan bahwa di setiap tahapan dalam proses tersebut, para teknisi menentukan bagian mana saja dari aslinya

yang harus mereka pertahankan guna menjaga kemiripan file yang dikompresi dengan aslinya, dan bagian mana yang kurang penting dan bisa dihilangkan. Ketika sesuatu dimampatkan, tindakan kompresi itu merupakan sebuah proses transformasi kreatif atas (obyek) aslinya, dan dampak perubahan skala ini cukup besar. Isi dari iPod saya, yang seukuran satu pak kartu remi, isinya setara dengan beberapa ruangan penuh piringan hitam atau rak seluas tembok yang penuh CD. iPod saya mengkompres massa ke dalam ukuran yang sangat kecil.

Amplifikasi juga merupakan sarana efektif untuk transformasi obyek. Orang tidak sekedar bisa merenggangkan obyek dengan membuatnya lebih besar, sehingga unsur-unsurnya tersebar dalam area yang lebih luas dalam ruang waktu, melainkan juga bisa membentuk obyek yang lebih besar dengan versi resolusi tinggi, entah itu patung raksasa Maitreya yang sekarang tengah dibangun di Bodhgaya, penuh relikui-relikui sakral, atau anjing pudel raksasa karya Jeff Koon, di Guggenheim di Bilbao. Sebuah contoh digital yang elegan adalah karya Leif Inges *Nine Beet Stretch*, yang merentang durasi rekaman digital *Ninth Symphony*-nya Bethoven sehingga menjadi dua puluh empat jam lamanya, menyesuaikan tinggi nadanya sehingga sesuai dengan aslinya, menghasilkan ketebalan tembok suara yang bergeser perlahan, dan masih memiliki kualitas melodi dan harmoni dari karya asli Beethoven, dalam bentuk yang nyaris tak dapat dikenali.

Semua keputusan seperti halnya bermain dengan skala adalah keputusan kreatif. Keputusan semacam itu adalah bentuk dasar copia, dan produksi perbedaan dari yang sama. Mengutip Morton Feldman, salah satu komposer pertama yang mengabdikan dirinya pada eksplorasi repetisi:

> Seperti permadani Turki yang bermotif "kotak-kotak", skala Rothko-lah yang menghapuskan segala argumen mengenai proporsi satu area dibanding yang lainnya, atau derajat simetri atau asimetrinya. Jumlah dari bagian-bagiannya tidak setara dengan keseluruhannya; alih-alih, skala ditemukan

> dan diwadahi sebagai citra. Ini bukan bentuk yang membuat suatu lukisan tampak mengambang, namun temuan Rothko adalah bahwa skala tertentu itu menahan setiap proporsi dalam kesetimbangan...Bagi saya, stasis, skala, dan pola telah menafikan pertanyaan tentang simetri dan asimetri.[221]

Dalam karya Feldman, "skala" berarti banyaknya perulangan sebuah bentuk melodis dalam satu karya tertentu, dan dengan demikian durasi karya tersebut juga. Karya Feldman, Second String Quartet durasinya hampir enam jam dengan berbagai variasi kelompok nada mirip akor.

Dalam beragam praktik persembahyangan Buddhis, penggunaan elemen-elemen yang simetris dan berskala memungkinkan penciptaan bentuk-bentuk yang mewujudkan suatu "kesamaan" yang spesifik dan dapat dikenali atau pola yang membesar atau menyusut tergantung situasinya. Salah satu teks utama Buddha Mahayana, *Prajñāmāramitā Sutra*, ada versi *Prajñāmāramitā Sutra dalam Satu Suku Kata* dan ada pula versi *Prajñāmāramitā Sutra dalam 100.000 Kalimat*—dan kedua teks itu tidak "berbeda." Sebuah mandala atau "istana akal", sebagai sebuah cetak biru untuk visualisasi alam semesta sebagai tatanan kekuatan-kekuatan dan elemen-elemen tercerahkan yang saling tergantung, dapat muncul sebagai sebuah teks narasi, lukisan 2 dimensi dalam segala ukuran (misalnya di kanvas, atau di pasir), sebuah patung tiga dimensi, citra batin, atau berbagai macam hal lainnya. Kualitas simetri mandala menggambarkan bagaimana pola dapat muncul dari sebuah perulangan yang tanpa esensi, seperti (bayangan) cermin, dan tak berdasar di mana satu bagian mengulangi bagian lainnya. Meskipun simetri semacam itu adalah sesuatu yang kita terima begitu saja—dalam wujud tubuh kita sendiri, di alam, dalam berbagai produksi kita—hal itu menjadi dasar untuk sebagian besar dari penyalinan yang selama ini kita anggap menganggu sekaligus mengagumkan.

Banyak ritual Buddhis melibatkan perulangan dan visualisasi fenomena dalam skala yang luas. *Ngöndro* atau ritual pembukaan

Buddha Tibet misalnya, melibatkan seratus (kali) sujud, jumlah yang sama dengan pengucapan seratus suku kata mantra Vajrasattva, dan lain sebagainya. Aliran Buddha atau non-Buddha lainnya memiliki ritual kuantitatif serupa, yang tujuannya adalah untuk secara serentak merembesi individu dan seluruh semesta dengan sebuah struktur kognitif relatif tertentu. Ini dilakukan untuk menunjuk pada dan menghasilkan melalui, ritual dan perulangan, sebuah pemahaman tentang keterserapan kita yang sudah selalu ada dalam alam nirdualitas. Produksi merek secara massal, komoditas, periklanan saturasi, upaya propaganda setingkat saturasi, semua tanpa tujuan lain kecuali memonopoli kesadaran dengan tujuan memegang kendali.

Air Mancur

> Seni selalu dipusingkan dengan obyek seni—batunya, kanvasnya, catnya—dan seperti pengalaman mistis, ia dihargai karena ia seharusnya unik. Marcel Duchamp, tak diragukan lagi, adalah orang pertama yang mengapresiasi elemen ketakberhinggaan dalam *Ready Made*—obyek-obyek industri kita yang dimanufaktur dalam rangkaian "tak terbatas."
>
> —Brion Gysin, "Dream Machine," dalam *Back in No time: The Brion Gysin Reader,* ed. Jason Weiss (2001)

Pada 1917, seorang bernama R. Mutt dari Philadelphia (alias Marcel Duchamp) menyerahkan sebuah obyek temuan, sebuah obyek "siap dibuat" (*readymade)*, untuk pameran pertama American Society of Independent Artists. Obyek itu, yang diberi judul *Fountain* (air mancur) dan ditandatangani di salah satu tepinya, adalah sebuah urinoar, yang dibalik dan diletakkan di atas sebuah penyangga. Juri pameran menolak obyek itu, menyatakan: "Ini sama sekali bukan karya seni."[222] Obyek itu tersembunyi di balik sebuah partisi selama pameran berlangsung, setelah itu dijual dan hilang. Sekarang kita mengenal *Fountain* hanya dari sebuah foto yang dijepret oleh Alfred Stieglitz. Tetapi semasa hidupnya, Duschamp juga membuat beberapa kopi karya itu, entah terbuat dari obyek-obyek temuan

seperti aslinya, atau replika-replika yang ditampilkan dalam ukuran sebenarnya atau sebagai miniatur.

Urinoar yang digunakan dalam *Fountain* adalah obyek yang diproduksi secara industrial, satu dari serangkaian benda yang dimanufaktur dari sebuah cetakan, oleh J.L. Mott Ironworks di Fifth Avenue, New York. Ketika diletakkan di atas sebuah dudukan dalam sebuah galeri seni, obyek itu menjadi tunggal—sebuah kopi yang dipresentasikan sebagai satu karya asli, meskipun penciptanya tetap saja dituduh melakukan "plagiarisme" dan tidak memiliki orisinalitas.

Duchamp mengembangkan *Fountain* dan semua *readymade*-nya dengan konsep *infrathin*[223] :"Perbedaan / (dimensional) antara / 2 obyek yang diproduksi massal / dari [cetakan yang sama] / adalah sebuah infra thin / jika maksimum (?) / presisinya / ...dicapai."[224] Infrathin itu menciptakan satu unit perbedaan minimal yang sebaliknya menciptakan ketunggalan absolut pada semua objek—termasuk artefak-artefak produksi massal yang terlihat identik, seperti misalnya wadah kencing yang diproduksi dari sebuah cetakan yang sama. Oleh karenanya, Duschamp menyatakan: "Kemungkinannya adalah/ suatu infra-thin— / Kemungkinan beberapa / tube warna / menjadi sebuah *Seurat* adalah / penjelasan "kongkrit" mengenai kemungkinan sebagai *infra* / *thin*."[225] Bahkan kopi-kopi paling "sempurna" pun memiliki perbedaan, karena kondisi spasial mereka dan demikian juga hubungan mereka dengan lingkungan mereka pasti berbeda—mereka tidak mungkin identik. Selain itu, mereka tidak mungkin terbentuk dari materi fisik yang sama persis—molekul yang membentuk mereka tidak sama. Lebih dari itu, waktu dan tempat produksi mereka pastilah sedikit berbeda, meskipun kedua obyek diciptakan dalam fasilitas produksi massal yang sama dan dengan menggunakan cetakan yang sama—sekali lagi, karena sebuah mesin tidak dapat memproduksi dua obyek di tempat yang sama di waktu yang sama; mesin itu menciptakan mereka dalam waktu yang berurutan di lokasi yang sama, atau secara serentak namun di tempat yang berdekatan.

Akhirnya, semua obyek, baik yang hasil produksi massal maupun bukan, memiliki sejarah unik mereka sendiri—seperti halnya *Fountain*, dibuat dari wadah kencing yang dibeli bekas oleh Duchamp—dan sejarah-sejarah unik inilah yang menghasilkan apa yang oleh Walter Benjamin disebut sebagai "aura" dari obyek.[226] Meskipun Benjamin berargumen bahwa reproduksi mekanis merusak aura unik dari obyek, dan meskipun hanya sedikit orang yang memerhatikan seperangkat perbedaan yang sangat subtil dan halus yang akan membedakan satu obyek produksi massal dari yang lainnya, ada makna yang sangat penting bagi perbedaan-perbedaan ini. Obyek apapun, entah muncul secara alami, dirangkai dengan tangan, atau oleh (mesin) pabrik, memiliki keunikan karena obyek itu terbentuk dari materi fisik yang unik, menempati titik yang unik dalam kontinum ruang-waktu, dan melintasi alur yang unik pula dalam kontinum itu, yang artinya obyek itu memiliki sejarah yang unik. Dalam pengertian ini, semua obyek dapat dikatakan memiliki aura; dan dari sudut pandang fenomenologis dan lainnya, inilah yang dimaksud dengan mengatakan bahwa "obyek ini ada." Dan di sini kita sendiri bahkan sama sekali tidak memikirkan tentang isu lain yang menarik perhatian Duchamp: apakah sebuah obyek merupakan obyek yang sama dengan yang satu detik sebelumnya (dari sudut pandang fisika, obyek tersebut tidaklah sama).[227] Dengan kata lain, apakah keberadaan-dalam-waktu dari semua entitas dan obyek memiliki korelasi dengan suatu ketunggalan atau keunikan yang mewujud di setiap saat dalam nirdualitas

Gestur untuk menunjuk pada sebuah *infrathin* adalah hal yang wajar dalam seni kontemporer, di mana segalanya, mulai dari sebuah apotek (Damien Hirst) hingga lukisan dan foto klasik (Cindy Sherman, Sharrie Levine), hingga ke citra dan teks budaya pop (Andy Warhol dll.), hingga setumpuk bata, telah direpresentasikan dalam lingkup sebuah galeri atau museum. Tetapi *infrathin* itu juga bekerja dalam budaya-budaya rakyat—dalam perulangan motif dan alat seperti misalnya lagu, ritme, pola, dan ritual tertentu, dalam situasi di mana ketunggalan yang dihadirkan bukan sekadar

sebuah ketunggalan yang direbut dari tampilan ilusif kembarannya, melainkan sebuah ketunggalan yang penting, rebgantung pada kondisi, dan punya daya pikat kuat.

Duschamp sendiri agak berhati-hati dengan konsep *readymade*-nya, dan dalam esainya pada 1961 ia menuliskan: "Saya segera menyadari bahayanya mengulang bentuk ekspresi ini tanpa perhitungan dan memutuskan untuk membatasi produksi '*readymade*' dalam jumlah sedikit setiap tahunnya. Saya sekarang sadar bahwa bagi penonton saat ini, bukan bagi seniman sendiri, seni adalah obat yang membentuk perilaku, dan saya ingin melindungi '*readymade*' saya dari kontaminasi tersebut."[228] Kembali, kita dihadapkan pada sebuah ancaman persebaran menular dari obyek-obyek yang muncul, segera setelah sebuah proses mimesis dimulai. Perbandingan antara ancaman-ancaman ini dengan obat mengingatkan akan *pharmakon* dalam mimesis Plato. Perulangan itu "membentuk perilaku"—ini bisa mengarah pada ketakberhinggaan kuantitatif yang buruk seperti yang diutarakan Hegel, di mana "satu lagi" ditambahkan dalam jumlah tak terhingga.

Obyek Informasi

Pemahaman yang berkembang atas produksi massal sekarang ini semakin merujuk pada produksi obyek-obyek digital. Kedekatan yang dibayangkan antara kopi digital dan idealisme Plato secara radikal mengubah hubungan kita dengan obyek, sehingga obyek yang sebenarnya mengalami penurunan nilai besar-besaran demi obyek virtual. Proses ini semakin menggelembungkan "awan kebisingan" (*loud cloud)* di sekitar kita. Ada 12.990 lagu dalam iPod saya, termasuk yang duplikat. Seperti Benjamin dengan koleksi bukunya, saya belum mendengarkan sebagian besar lagu-lagu itu, dan saya tahu mereka ada hanya karena mereka muncul dalam jajaran sebuah *database* di iTunes yang bisa dikatakan melokalisir mereka.

Salah satu kegunaan komputer adalah untuk memberi nama pada obyek-obyek dalam rantai format nol dan satu. Dalam kisahnya

yang terkenal pada 1979, "True Names", ilmuwan komputer Vernor Vinge menjelaskan banyaknya peluang untuk menciptakan identitas multipel, untuk pengawasan, dan untuk pelacakan yang telah menjadi fakta dasar kehidupan di abad duapuluh satu. "Nama diri" *true names)* adalah nama yang bisa digunakan untuk melacak Anda, kode digital yang mendasari nama-nama karakter *Dungeons and Dragons* yang digunakan tokoh protagonis dan penghuni ruang *chatnya*, dan juga nama sehari-hari yang menyembunyikan identitas dan pekerjaan peretas yang sebenarnya. Dalam bukunya *Shapig Things*, penulis fiksi ilmiah Bruce Sterling menggambarkan apa yang ia sebut "Internet hal-hal" *(The Internet of Things).* Sejarah pelacakan obyek dalam bisnis telah ada sejak dahulu kala, dan yang paling kita kenal adalah kode batang—serangkaian garis hitam dan putih, ditempelkan di sebagian besar barang produksi, yang oleh pemindai bisa dibaca dan diterjemahkan menjadi informasi yang kemudian bisa disambungkan dengan sebuah basis data komputer. Sterling menggambarkan perkembangan label digital arphids (alias RFID—*Radio Frequency Identification* atau Identifikasi Frekuensi Radio), dengan sebuah radio kecil yang tertanam, yang bisa menyiarkan identitas obyek itu ke sebuah sistem yang mampu melacak obyek tersebut dalam ruang dan waktu. *Arphids* ini menjadi nama dari obyek-obyek, karena "pemberian nama memungkinkan pembentukan pola. Pemberian nama memungkinkan pengukuran."[229] Sebagai sebuah kode batang, mereka tidak generik melainkan unik masing-masingnya.

Yang dimaksud "Internet benda-benda" oleh Sterling adalah kemungkinan untuk bisa mencari dan melacak setiap obyek di dunia menggunakan identitas *arphids*-nya. Menurut Sterling, hasilnya "adalah saya tidak lagi menginventarisasi apa yang saya miliki dalam benak saya sendiri. Semuanya telah diinventerisasi melalui sebuah sihir inventarisasi yang otomagis, hal itu dikerjakan oleh sekumpulan mesin tanpa sepengetahuan saya. Saya tidak perlu lagi mengingat di mana saya meletakkan sesuatu" (93). Lebih jauh lagi, karena setiap obyek boleh dikatakan selalu tersedia—bisa

dimunculkan dalam *Internet Hal-hal* (Heidegger akan mengatakan bahwa *di mana* sesuatu berada tidak lagi jadi dipertanyakan, karena semua jarak sama, tetapi pertanyaannya adalah *apakah* sesuatu itu tidak lagi diketahui, karena apa yang terdekat dengan kita tetap menjadi sebuah misteri) maka keberadaan material nyata dari obyek itu tidaklah penting. Malahan, "di saat yang lain, saat-saat pengambilan keputusan penting yang krusial, saya jauh lebih tertolong dengan sebuah represantasi obyek itu" (96). Obyek itu sendiri sekarang "hanyalah kopi keras" yang bisa dibuat atau ditemukan kalau dibutuhkan, sementara sebuah "model interaktif konseptual tanpa bobot yang bisa saya putar dalam sebuah layar" (95)—dengan kata lain, file digital—menyimpan identitas sebenarnya dari obyek itu, termasuk sejarah penggunaannya di kehidupan sehari-hari.

Ini adalah obyek sebagai pola, sebagai informasi, sebagai akumulasi satu dan nol. Selanjutnya itu dikonkretkan oleh sebuah mesin yang disebut *fabricator* yang menghasilkan kopi-kopi dari obyek informasi tersebut yang dikenal sebagai "*fabject*." Dari sudut pandang Sterling, sistem ini akan memungkinkan sebuah ekologi nyata materi dan obyek material, yang akan didesain dan dilacak mulai dari ide kemudian ke toko ke konsumen ke tempat sampah hingga ke tumpukan daur ulang. Dengan demikian, apa yang tampak seperti lelucon yang sedang mengolok-olok Plato ini, dengan "bentuk ideal" digantikan oleh "obyek informasi," pada akhirnya malah mencerminkan kewaspadaan dan kecurigaan Plato terhadap obyek material—misalnya *fabject* sebagi kopi palsu dari bentuk ide yang nyata.

Dengan pemahaman tentang apa yang telah saya utarakan mengenai copia, ada beberapa alasan untuk mempertanyakan cara pandang terhadap penyalinan yang secara ekologis benar itu. Jika industrialisasi muncul karena segelintir orang kaya mampu memiliki teknologi yang memungkinkan pembuatan tiruan dari obyek material hingga tak terbatas, sebuah kemampuan yang lantas terus mereka nikmati hingga sangat berlebihan, maka demokratisasi

produksi industri material melalui ketersediaan "fabricator" secara universal bisa menyebabkan suatu peningkatan eksponensial dalam produksi materi—seperti menjamurnya komputer personal dan pencetak yang mendorong pesatnya konsumsi kertas dan percetakan.[230] Produksi kopi, seperti yang saya harapkan berhasil saya sampaikan adalah soal *hasrat*, soal kekaguman yang nyaris tak ada habisnya, dan soal apakah para pekerja di dunia ini tidak lebih menikmatinya dibandingkan para pendahulu mereka yang borjuis menjadi layak dipertanyakan.

Sementara produksi obyek secara massal telah dipindah ke negara-negara non-Barat, perekonomian Barat menyibukkan diri mereka dengan penciptaan layanan, gaya hidup, informasi. Praktik copia tradisional memberikan serangkaian model, gaya dan cetak biru yang dapat diapropriasi dari komunitas yang menciptakannya dan diproduksi massal di suatu tempat lain di planet ini, lantas dipasarkan dan dijual secara global.

Tetapi salah satu dampak komputer personal adalah peluang bahwa, meskipun produksi massal pada awalnya hanya terbatas pada sekelompok kecil kelas elit yaitu para usahawan borjuis, sekarang lebih banyak orang bisa memproduksi massal kopi dari berbagai hal. Dan inilah krisis utama terkait penyalinan masa kini. Terorisme dianggap sebagai perang "asimetris" karena ukuran ancamannya jauh lebih besar ketimbang jumlah pelaku, dana, atau kekuatan dalam definisi konvensional yang dilibatkan. Serangan virus komputer, serangan *denial of service*[231], spam, penyebaran MP3 melalui jejaring antar teman, blog-blog berita, dan lain sebagainya, semuanya memungkinkan suatu produksi dan distribusi kopi asimetris dengan dampak cukup besar. Fenomena yang berbeda memiliki level yang berbeda pula dalam ketahanannya terhadap ancaman dikopi dan diperbanyak dengan cara itu: musik, yang sejatinya sangat mendekati nirdualitas, sangat memungkinkan untuk dikopi dan dengan mudah masuk dalam distribusi massal, entah dengan gramofon, kaset pita, CD, atau MP3. Materi, termasuk manusia, jauh lebih sulit untuk didigitalisasi, meskipun pada

1950-an Nobert Weiner sudah menyatakan bahwa menteleportasi manusia sama sekali bukan tidak mungkin, hanya saja secara teknis sangat sulit untuk sekarang.[232]

Kesempurnaan Digital?

Jika tidak ada yang namanya kopi sempurna dalam dunia materi, bisakah kita mengatakan hal serupa tentang kopi digital? Secara matematis, kelihatannya mungkin bahwa dua kopi file komputer memang tersusun dari data yang sepenuhnya identik—contohnya, rantai angka satu dan nol yang sama. Dilihat sekilas, kedua kopi file itu pasti identik dalam cara yang tidak mungkin diwujudkan dengan dua urinoar Duschamp. Mungkin mereka memang benar-benar identik. Tetapi ada beberapa pertanyaan mengenai hal ini dalam beberapa segi.

Yang pertama menyangkut masalah fisik, bahwa dua kopi file digital tidak mungkin disimpan di tempat yang sama seperti halnya dua kopi obyek tidak mungkin menempati titik ruang dan waktu yang sama. Tempat di mana obyek-obyek hasil kopi digital disimpan, menunggu untuk ditarik, direplika, dikombinasi ulang, adalah sebuah basis data atau sistem *filing*. Tempat-tempat ini menjadi wadah fisik bagi sebuah kopi digital, dalam wujud rangkaian angka nol dan satu, secara simbolis tercatat sebagai bit-bit voltase tinggi dan rendah yang tersimpan dalam serangkaian kompartemen. Oleh karena itu, seperti halnya dua urinoar tidak mungkin menempati ruang yang sama, hal itu juga berlaku untuk dua file digital, yang pasti harus disimpan entah di dua komputer yang berbeda atau di lokasi yang sama pada cakram keras yang berbeda. Sekalipun keduanya berada dalam cakram keras yang sama, proses di mana mereka disimpan pasti berbeda, karena file tidak disimpan dalam sebuah urutan linier. Kedua kopi yang dihasilkan dari sebuah kopi lainnya pasti juga akan memiliki tingkat kekeliruan, yang meskipun hanya kecil akan membuat file-file dengan ukuran apa pun tidak akan pernah sama persis. Selain itu, ketika kode tersebut diproses, masing-masing file akan diproses entah di komputer yang berbeda

dalam sebuah lingkup digital yang berbeda dari yang lain, atau di komputer yang sama tetapi tidak secara simultan, dan karena itu pemrosesan kode tersebut akan berbeda, baik dalam waktu yang digunakan ataupun pada hasilnya. Perbedaannya mungkin kecil, tetapi file-file itu tidak mungkin identik.

Teorikus media-baru Julian Dibbell mengatakan bahwa pertanyaan tentang bagaimana sebuah angka nol dan sebuah angka satu dirangkai dalam berbagai sistem komputerisasi yang berbeda juga belum terjawab—bahwa angka-angka satu dan nol bukanlah kuantitas mutlak, melainkan sekadar perbedaan temporer pada voltase. Dalam perbincangannya akhir-akhir ini, ia menyatakan:

> Kita cenderung menganggap bit-bit semacam ini bersifat atomik, monad yang nyala-mati, tetapi biasanya mereka direpresentasikan sebagai dua jenjang voltase yang berbeda—1 adalah sebuah voltase ini-dan-itu, 0 adalah voltase yang lain. Dan karena biasanya ada selisih antara jenjang-jenjang tersebut, dan ada sejumlah besar elektron yang dibutuhkan untuk menentukan ukuran voltase tertentu, maka ada banyak ruang untuk perbedaan fisik pada jenjang elektron di antara dua bit yang secara digital setara. Informasi digital sesungguhnya adalah sebuah bentuk tulisan, tidak lebih dan tidak kurang dari itu. Hemat saya, hampir semua pertanyaan yang Anda ajukan mengenai bit bisa diterangkan dengan menanyakan hal itu dalam kaitannya dengan naskah. Maka: "Sejauh mana dua 1 yang terkode secara elektronik bisa berbeda?" kurang lebih sama halnya seperti menanyakan, sejauh mana perbedaan antara dua angka 1 yang dituliskan di halaman yang sama. Jawaban untuk pertanyaan terakhir adalah: sunguh sangat berbeda, sebagaimana terbukti oleh analisis dalam bidang tipografi, kaligrafi, dan tulisan tangan."Ketidaknampakan" kode elektronik menjadikannya seperti kedap terhadap kajian-kajian tersebut. Tetapi apakah mustahil untuk membayangkan bahwa suatu hari nanti ada semacam kaligrafi dalam bit?[233]

Dengan begitu, *infrathin*-nya Duchamp, perbedaan terkecil yang mungkin ada antara hal-hal yang serupa, menunjukkan daya terbesarnya dalam komputer: perbedaan antara sebuah angka satu dan sebuah angka nol adalah sebuah *infrathin*, atau menjadi sebuah *infrathin* karena teknologi membutuhkan perbedaan terukur yang paling kecil, dekat, dan tipis antara berbagai kondisi energi dan materi—*infrathin* sebagai unit informasi paling kecil, paling minim. Terentang dalam rantai satu dan nol yang begitu panjang, daya infrathin jadi termaksimalkan. Kembali lagi ke diktum Walter Benjamin, yang dikupas dalam Bab 1, terkait hubungan antara kesamaan inderawi (contohnya semiotik) dan nirinderawi dalam mimesis, kita bisa berkata bahwa angka-angka satu dan nol berbeda dalam pandangan semiotik, tetapi apakah perbedaan ini menyusut hingga minimum masih harus dijelaskan secara teknis. Dunia digital berdasar pada kenyataan bahwa energi itu sendiri mengalir terputus-putus. Daya mimetik komputer—fleksibilitas yang digunakannya dalam menciptakan bermacam-macam hubungan mimetik baru antar entitas—mungkin terkait dengan kedekatan antarakedekatan dari yang inderawi dan nir-inderawi. Dengan kata lain, angka-angka satu dan nol digital yang depresentasikan sebagai diferensial energi yang sangat kecil sudah sedekat mungkin untuk menjadi "sama," sementara masih memiliki perbedaan yang dapat dihitung. Dan angka-angka itu menunjukkan, atau memperhitungkan benda/nirbenda mimetik nirkonseptual yang kita gunakan dalam membentuk dunia relatif nama dan bentuk yang kita huni.

Politik Infrathin dan Ketakberhinggaan

Kita senantiasa terombang-ambing. Kita semua sama; kita tidak sama. Kita adalah kopi yang dibentuk oleh perubahan kode genetik; kita semua adalah individu yang unik dengan kekhususan dan kemampuan kita sendiri. Sebagaimana diutarakan Henry Flynt, sebagian besar klaim yang dibuat dengan anggapan bahwa kita semua adalah mesin-mesin identik hanyalah berlagak saja, dan tindakan serta afek manusiawi dari mereka yang mengaku sebagai

robot atau klone genetik atau komputer dalam jaringan selalu menunjukkan diri mereka memang seperti itu.[234] Di waktu yang bersamaan, apropriasi citra secara kreatif dan wacana keseragaman merupakan sebuah bagian kuci dari budaya kontemporer, mulai dari para *drag queen* dan *kings* hingga estetika geng Crips dan Bloods dalam *hip-hop*, hingga bermacam-macam percabangan *skinhead*. Semuanya mengungkapkan penerimaan yang luar biasa akan penyalinan sebagai sebuah strategi yang menghasilkan sebuah raturan, permainan, tantangan yang muncul dari tegangan antara sama dan berbeda.

Tetapi tidakkah perbedaan antara orang dan orang juga merupakan sebuah *infrathin*? Freud menciptakan istilah "narsisme perbedaan-perbedaan kecil" (*narcissm of small differences)* untuk menggambarkan dilebih-lebihkannya *infrathin* ini sebagai sebuah upaya untuk membentuk keterpisahaan dan ciri individual. Tetapi batas keberbedaan kita yang bisa diterima juga sangat kecil; penyimpangan fisik dan mental dari norma tetaplah mengganggu kita dan, di masa lalu, pengucilan dari komunitas bisa dilakukan secara mutlak. Sebaliknya, kesamaan yang eksesif juga dianggap mengganggu. Karena kontrol terhadap area-area yang paling sensitif dan sulit dipahami dalam kesadaran serta penubuhan menjadi pokok perhatian berbagai bentuk kerja pemerintahan, dan karena zona kenormalan dan penyimpangan didefinisikan dengan sangat mendetail, kita semakin dituntut untuk menghadirkan diri kita sebagi kopi, sebagai perulangan sebuah model tertentu, kerangka tertentu. Dan hal ini tak lagi dipaksakan melalui sebuah tatanan perilaku yang ketat, sebagaimana yang dibayangkan teks distopian modern klasik macam *A Clockwork Orange* atau *1984*, melainkan melalui obat-obatan semacam Prozac, manipulasi dalam teknik genetika, atau persyaratan dalam dunia kerja. Sebaliknya, produksi massal sekarang memunculkan tuntutan supaya kita menghadirkan diri kita melalui produksi perbedaan, melalui tindakan-tindakan transformasi mimetik yang bisa dibingkai di dalam tatanan pasar. Yang sama/ yang tidak sama.

Akan keliru jika mencampuradukkan fenomena umum produksi massal, terlebih dalam bentuk-bentuk tradisionalnya, dengan kapitalisme industri. Pada kenyataanya, keterpisahaan antara kedua hal itu telah dimanfaatkan dalam momen-momen penting perlawanan terhadap imperialisme—misalnya, dalam kampanye Gandhi menuntut *swaraj* (pemerintahan mereka sendiri) di India, yang melibatkan pemboikotan kain dan pakaian hasil produksi industri dari Inggris. Secara mengejutkan, Gandhi bahkan berupaya lebih jauh lagi melalui penolakannya terhadap produksi industri domestik. Ia meminta supaya para anggota Satyagraha Ashram, dan (kemudian) anggota Kongress, dan (setelah itu) semua orang India memakai kain *khadi* mereka sendiri, sebagai suatu gerakan mewujudkan otonomi dan pemerintahan mandiri (*swadeshi*). Upaya pertama untuk memproduksi kain di Satyagraha Ashram gagal, karena kurangnya pengetahuan dan teknologi, sampai Gandhi bertemu Gangaben Majmundar, yang menawarkan untuk menghadirkan roda pemutar *chakra* tradisional dan mengajarinya bagaimana cara penggunaannya. Setelah Gandhi menguasai keahlian itu, para anggota ashram diminta untuk berpartisipasi. Gerakan itu juga melakukan penyebaran kopi-kopi *chakra*, proyek-proyek pengajaran mengenai produksi *khadi*, dan program perangkulan komunitas pedesaan.[235]

Untuk menjelaskan hal itu dalam kerangka yang telah saya bahas dalam beberapa bab terakhir: Gandhi memobilisasi sebuah teknologi tradisional untuk produksi massal kain, guna melawan produksi massal industri yang mengimitasi teknologi itu. Teknologi itu sendiri bisa diperbanyak dan disebarkan ke semua desa dan kota di India, dalam bentuk sebuah objyk (*chakra*, atau roda pemutar) dan serangkaian latihan penerapan. Yang lebih penting lagi, tak diragukan lagi bahwa penerapan macam itu sudah ada di banyak tempat. Tetapi mungkin Gandhi membuat kesalahan dengan berupaya untuk menerapkan metode pembuatan kain tertentu dalam komunitas yang berbeda-beda, yang anggotanya sudah memiliki berbagai macam metode lokal dan tradisional

dalam pembuatan kain—metode-metode yang, menurut Gandhi, harus mereka tinggalkan. Ini adalah kekeliruan modern dalam melakukan universalisasi, atau bahkan nasionalisasi, terhadap sebuah tatanan tradisional tertentu sebagai simbol kerakyatan, dan bukannya mendukung pembangunan dan penyebaran berbagai metode tradisional, termasuk metode yang mengapropriasi teknologi industri.

Kita masih belum memecahkan permasalahan yang dimunculkan dalam filem Phil Niblock—yang kita gunakan untuk membuka bab ini: Bunyi universal seperti apakah yang dapat mengartikulasikan hasrat dan tuntutan dari keberagaman tubuh yang bergerak ini, tanpa menjadikan mereka zombi mekanik ala (filem) *Modern Times*? Mungkin sebuah bunyi, baik yang *unstruck*[236] ataupun yang sebaliknya, seperti dengung Niblock, atau seperti lagu *glossolalic*[237] yang dinyanyikan Chaplin di akhir filemnya yang semestinya menjadi filem bisu kalau saja ia tidak membuat bunyi demikian. Meskipun musik masih dibingkai sebagai hiburan dalam masyarakat kita sekarang, atau keuniversalan *kistch* ala "We Are the World" dan kenorakan global lainnya, musik juga telah muncul, melalui *hip-hop* dan bentuk-bentuk lain musik *dance* elektronik, sebagai salah satu vektor utama dalam globalisasi yang liyan (*autre-mondialisation)*, pengungkapan sebuah "*planet of drums* (atau lebih tepatnya *drum-machines*)," dalam formulasi baru Steve Goodman, yang mentransformasi "*planet of slum*" karya Mike Davis.[238] Merasa sangat nyaman dengan keajaiban repetisi, dan daya istimewa dalam manipulasi bunyi digital, musik *dance Afrofuturist* populer telah berkembang pesat dalam dekade pertama abad keduapuluh satu, mulai dari *kuduro*, hingga *dubstep*, hingga *coupe decale*, *reggaeton*, dan *cumbia*—semuanya diasporik tetapi terbentuk di lokasi-lokasi tertentu. Dengan memelesetkan definisi Bob Dylan tentang musik rakyat, bentuk-bentuk musik *Afrofuturist* tersebut adalah pengulangan menyimpang dari produksi massal. Entah modern atau tidak modern, mereka menggarap bentuk-bentuk komoditas kapitalis industrial, meskipun mengupayakan bentuk-bentuk

produksi massal lainnya. Goodman menyatakan bahwa berbagai subkultur macam itu memobilisasi suatu "materialisme *bass*" yang, ia katakan, "difungsikan sebagai produksi dan okupasi ruang-waktu mikroritmis melalui vibrasi teknis kolektif" (172). Sebagaimana yang dilihat Goodman, politik (atau "subpolitik) kolektivitas macam itu masih memunculkan pertanyaan, akan tetapi hal itu memberikan sebuah contoh jelas tentang sebuah produksi massal pembebasan yang berlangsung hari ini.

7 / Penyalinan Sebagai Apropriasi

> Relasi properti dalam kartun-kartun Mickey Mouse: di sini untuk pertama kalinya kita melihat bahwa sebenarnya mungkin bagi seseorang untuk mencuri lengannya sendiri, atau tubuhnya sendiri.
>
> Rute yang diambil Mickey Mouse lebih menyerupai file di kantor daripada rute seorang pelari marathon.
>
> — Walter Benjamin, "Mickey Mouse" (1931), penerj. Rodney Livingstone, dalam Benjamin, *Selected Writings, vol. 2* (1999)

> Bagaimana jika Apropriasi [*Ereignis*]—yang tak seorang pun tahu kapan atau bagaimana caranya—bisa menjadi sebuah pemahaman yang kilau cahaya terangnya masuk ke dalam apa yang ada sekarang dan kelak kemudian ada? Bagaimana jika Apropriasi, seketika ia hadir, bisa menyingkirkan segalanya yang ada sekarang dari kedudukannya sebagai subyek ke sebuah tatanan yang berkuasa dan membawanya kembali ke dirinya sendiri?
>
> — Martin Heidegger, "The Way to Language" (1959), penerj. Peter D. Hertz, dalam Heidegger, *On the Way to Language (1971)*

Segalanya Mengalami Apropriasi

Saya ingat pertama kalinya saya mengajar tentang penyalinan di kelas saya di York University, minggu di mana kita membahas apropriasi, plagiarisme, dan semacamnya. Saya menyampaikan kepada para mahasiswa definisi saya tentang "apropriasi"—tindakan mengklaim hak untuk menggunakan, membuat, atau

memiliki sesuatu yang juga diklaim oleh orang lain. Memikirkan apropriasi memungkinkan kita untuk bertanya: Siapa yang berhak membuat sebuah kopi? Golongan mana yang berhak melarang orang lain meniru mereka atau sesuatu yang mereka yakini milik mereka? Seorang siswa perempuan mengangkat tangannya dan berkata bahwa jika definisinya demikian, maka perdagangan budak harusnya dianggap sebagai tindakan apropriasi kelas berat. Terjadi keheningan yang indah sekaligus menyedihkan dalam ruangan; dan selang sesaat, saya menjawab bahwa sebagian besar dari apa yang kita sebut sejarah bisa saja merupakan sebuah sejarah apropriasi, dan sejarah satu kelompok mencuri dari kelompok lainnya dan mengklaim tubuh, pikiran, properti, tanah, atau kebudayaan orang-orang itu sebagai miliknya sendiri. Sejarah ini secara nyata masih tetap ada sekarang, dan ini menimbulkan permasalahan yang secara filosofis rumit mengenai kepemilikan. Meskipun kita harus memperhitungkan pentingnya wacana yuridis politik yang perannya adalah untuk menentukan pertanyaan-pertanyaan tentang kepemilikan, dan trauma yang menyertai apa yang disebut "pencurian," jika kita ingin memahami apa yang sedang dipertaruhkan ketika membicarakan "hak cipta" dan segala kontroversinya, kita harus bertanya: Apa yang sungguh-sungguh bisa kita akui sebagai milik kita sendiri? Sejauh mana kita telah benar-benar menyepakati struktur dan situasi di mana kita berada sekarang, termasuk yang menyatakan apa "yang dimiliki," dan oleh siapa? Jika kita melihat sejarah manusia secara luas: Apakah ada hal yang belum diapropriasi ke dalam hal ide atau entitas atau struktur? Dan yang terakhir: Dan dalam pengertian apa sebenarnya identitas dan esensi *pernah* dimiliki?

Terdapat sejarah panjang apropriasi dalam seni. Mengambil beberapa baris dari komposisi seorang penulis, mengkopi sebuah gambar atau melodi dan menggunakannya dalam karya kita sendiri: tindakan pengutipan atau pencurian gamblang membentuk dasar-dasar seni sebelum era Romantisme—penggunaan meluas plot dan teks penulis naskah drama lain oleh Shakespeare, misalnya.

Pemujaan terhadap kekuatan ekspresif seniman perseorangan muncul di saat yang sama dengan hukum hak cipta, pada periode Romantik. Tetapi integrasi seniman orisinal ke dalam pasar juga disertai oleh kebangkitan seorang *avant-garde* yang karyanya terus menerus dibangun di atas kritik atas pemikiran orisinalitas, identitas dan kepemilikan. Karya garda depan semacam itu mencakup kolase dan montase oleh Picasso dan kaum Dada; tindakan langsung apropriasi seperti *LHOOQ* karya Duchamp, salinan cetak *Mona Lisa* yang dijuduli dan disentuh ulang; kaleng sup dan karya sablon Warhol. Yang lebih terkini, terdapat pergerakan yang dikenal sebagai "seni apropriasi," yang meluncurkan karir seniman semacam Cindy Sherman, Sherrie Levine, Jeff Koons dan Richard Prince, pun penulis seperti Kathy Acker di New York akhir 1970an. Seperti dicatat Nicolas Bourriaud, dalam dunia seni "paska produksi" sekarang, apropriasi sebagai daur ulang gambar dan bentuk menjadi satu strategi dasar—Damien Hirst, misalnya, telah memindahkan keseluruhan sebuah apotek dari toko ke galeri. Kebuntuan apropriasi dalam seni secara akurat digambarkan oleh Benjamin Buchloch dua puluh lima tahun yang lalu: setiap tindakan terkalkulasi atas apropriasi transgresif yang dibuat oleh seniman eksperimental sekarang secara spekulatif berasumsi bahwa mereka akan kembali diapropriasi di masa depan ke dalam sejarah seni dan budaya museum, menjadikan transgresi sebagai investasi yang buruk.[239] Kebuntuan tersebut juga menggambarkan sebuah krisis kopi yang lebih luas saat ini, yang melibatkan tanda tanya ditambahkan pada "kerja," "identitas," "kepemilikan," dan "komunitas."

Apropriasi adalah lebih dari strategi artistik tertentu, dan dalam upaya kita untuk mengungkapkan konteks penyalinan yang lebih luas, apropriasi senantiasa menjadi tema kita. Tas palsu Louis Vuiton, *malletier*, diserap dalam konglomerat LVMH dalam pengambilalihan yang kurang lebih kasar. Gambar Plato atas mimesis dalam *Republic* ternyata adalah penggambaran apropriasi, karena seniman yang meniru mengambil entah *eidos*, atau

penampilan luar, dari satu tempat dan memproduksinya di tempat lain, mengapropriasi bentuk atau bahan. Dari kemunculan Copia dari dewi Ops hingga pemajangan jenazah yang diawetkan dengan plastik dalam pameran *Body Worlds* Gunther von Hagens, semua yang telah kita bahas telah melibatkan tindakan atau peristiwa apropriasi.[240] Dan dalam sejarah apropriasi yang lebih luas tersebut saya mencari jalan keluar dari kebuntuan saat ini.

Pencurian sebagai Prinsip Universal

> Saling curi di antara ketiga kekuasaan membuat semuanya yang sesuai (*apropriate)* dengan waktunya.
>
> -- Zhang Boduan, "Essay on Achieving Perfection," dikutip dalam *Daoism and Ecology,* ed. N.J. Girardot et al. (2001)

Apakah "apropriasi"? Kata ini dan turunannya memiliki setidaknya dua arti yang berlawanan tetapi berhubungan. Pertama adalah nuansa di mana kata benda "*apropriation*" digunakan di atas: tindakan mengambil sesuatu dan membuat atau mengklaimnya sebagai milik sendiri, atau menggunakaannya seakan-akan milik sendiri. Kedua, kata sifat "apropriate" menandakan yang sesuai untuk keadaan atau prang, yaitu yang "*apropriate*" (sesuai). Apropriasi kerap kali melibatkan mengambil sesuatu yang dapat dikatakan milik orang lain. Terdapat nuansa penguasaan, pembuatan klaim atas sesuatu yang diklaim oleh orang lain, pencurian. Kata sifat "apropriasi" merujuk pada yang mana seseorang berhak mengklaim sebagai miliknya, yang mana adalah "sepantasnya/selayaknya" *(properly)* milik seseorang. Istilah ini kemudian dihubungkan erat dengan konsep hak milik, kepemilikan, dan hak.

Apropriasi, dalam artian yang akrab bagi kita, terjadi ketika terdapat pertikaian kepemilikan atas sebuah obyek, atau gambar atau reproduksi obyek tersebut. Perbudakan adalah contoh ekstrem: tindakan mengapropriasi manusia, mengubah manusia menjadi sebuah obyek, menjadi hak milik, penamaan ulang mahluk tersebut, memaksanya melakukan hal-hal tertentu, berbicara

bahasa yang digunakan majikan, mengklaim hak menentukan dan menggunakan di atas dan melawan hak penentuan nasib sendiri manusia yang lain. Seorang budak, dalam artian nyata, adalah kopi manusia, berikut dengan ketiadaan rasa hormat yang secara tradisional dilekatkan dengan "kopi benda," alih-alih dari "benda itu sendiri." Bahkan dengan ketiadaan perbudakan sebagai perbudakan, sejarah masyarakat manusia merupakan sejarah di mana individu tertentu mengklaim kuasa atas yang lain, dan bentuk yang diambil klaim ini adalah serangkaian apropriasi. Sejarah, dalam pandangan ini, adalah sejarah apropriasi, tentang peristiwa apropriasi, tentang rantai tanpa akhir perjanjian, pertukaran, klaim wilayah yang mengisi buku sejarah konvensional.

Kalau-kalau gagasan tentang sejarah perbudakan universal berfungsi melalui apropriasi tampak seperti ide yang luar biasa muram, saya ingin melihat sudut pandang Taoisme mengenai pertanyaan-pertanyaan ini, satu yang menunjuk pada jenis ekologi penyalinan yang telah saya bahas dalam bab sebelumnya. Dalam "Essay on Achieving Perfection," master Taoizme Zhang Boduan (yang hidup sekitar 1000 SM pada zaman Dinasti Sung) menyatakan bahwa pencurian sesungguhnya adalah prinsip universal, karena seluruh mahluk hidup ada dan bertahan dengan mencuri dari satu sama lain.[241] Orang dapat menyanggah pernyataan tersebut dengan membahas tentang berbagi, tetapi sejarah dunia tidak hanya sejarah tentang berbagi. Jenis pencurian yang digambarkan Zhang Boduan sebagai universal, karena tidak ada yang pergi dari sini hidup-hidup, dan tidak ada yang bisa membawa apapun ketika pergi. Di tingkat dasar, molekul dunia dinamai dan diklaim oleh berbagai kelompok atau mahluk atau kekuatan yang berbeda dalam berbagai periode waktu; tetapi semua dari amuba hingga presiden hingga seorang bintang pada akhirnya mati, kehilangan nama dan bentuk dan hak untuk menghubungkan keduanya (yang adalah prinsip dari identitas). Berbicara secara biologi, kita mengapropriasi oksigen dan nutrisi semenjak kita mulai berkembang sebagai entitas yang terpisah selama perkembangan

embrionik. Tubuh kita secara terus-menerus diapropriasi juga (10 persen berat bersih kita terdiri dari bakteri, menurut para ahli biologi).[242] Bahasa yang kita gunakan untuk menggambarkan aneka tindakan kreatif mengkopi—kata-kata seperti "pengaruh" (aliran), "inspirasi" (menarik napas), "absorbsi" dan "mencerna" (makan), dan "inkorporasi"—semuanya adalah metafora untuk proses membentuk autopoetik (contohnya pengaturan homeostatis) dari apropriasi. Sifat badaniahnya menunjukkan pentingnya mereka, demikian pula kebutuhan kita untuk meletakkan kepentingan ini dalam salah satu zona kelabu di antara alamiah dan budaya, di mana kebutuhan fisik bertemu kebiasaan mental.

Apropriasi juga merupakan praktik penting dalam budaya rakyat, di mana ia dihubungkan pada penggunaan pengecohan dan kelicikan sebagai strategi kaum tak berdaya. Mencuri adalah integral bagi banyak mitos asal muasal manusia—contohnya, mitos Prometheus (mengisahkan bagaimana ia mencuri api para dewa) dan berbagai ragam kisahnya dalam cerita perdukunan dan penipuan. Ia juga integral terhadap banyak kisah berkaitan dengan asal muasal praktik rakyat tertentu. Misalnya, ilmu bela diri Cina yang dikenal sebagai Tai Chi Chuan, gaya Yang yang konon dimulai ketika Yang Lu-Shann berkelana ke provinsi Henan untuk belajar dengan Guru Besar Chen Shang-Shen. Karena ia bukan anggota keluarga, ia diperlakukan buruk dan dijauhi. Namun suatu malam ia dibangunkan oleh suara seseorang sedang berlatih di bangunan terdekat. Ia bangun dan melihat gurunya berlatih teknik rahasia, dan tiap malam ia ke sana untuk mengamati dan mempelajari praktik tersebut, yang ia pelajari dengan seksama. Penguasaannya atas teknik tersebut membuatnya tak terkalahkan pada saat latihan, dan, menyaksikan hal ini, Chen Chang-Shen akhirnya menyerah dan mengajarkan semuanya.[243] Kisah semacam ini membantu kita memecahkan salah satu paradoks budaya rakyat tradisional: Bagaimana, dengan kaitannya terhadap keluarga dan rahasia suku, "rahasia" yang membentuk dasar praktik generik rakyat daerah menjadi tersebar? Budaya semacam ini mempertahankan

kerahasiaan terbuka di mana yang mungkin kita sebut "hak kekayaan intelektual" dijaga dan dikendalikan di satu sisi, tetapi didapatkan melalui pengungkapan atau penipuan di sisi lainnya.

Kepemilikan dan Rahasia Terbuka Apropriasi Universal

Universalitas apropriasi adalah rahasia terbuka—diketahui oleh semua orang tetapi hampir tak mungkin dibicarakan. Kita harus mengingat ini ketika membahas mengenai "budaya penyalinan" atau, dalam hal ini pertikaian hukum kepemilikan yang berkaitan dengan reproduksi digital atas musik. Pada akhirnya, hanya ada kekosongan, nirdualitas tak bernama, liar dan kacau balau yang melampaui semua konsep dan label, di mana "zat" berada dalam keadaan fluks yang menelan dirinya sendiri terus menerus dan di mana bentuk hidup, bermutasi, dan mati tiap detik. Dalam tradisi tantra Tibet, ini dipahami sebagai *durtrö*, secara harafiah "tanah kuburan" atau "tanah kremasi," tetapi secara kiasan bermakna ruang kefanaan dan transformasi.[244] Dunia manusia, di mana saya membicarakan diri saya sendiri, di mana saya diberi nama, dan memasuki masyarakat tertentu, adalah pengulangan semesta ini yang khas dan sangat tak menentu, dan kita berupaya keras untuk mempertahankan citraan kita akan keabadian karena ia selalu berbenturan dengan fakta kefanaan, asal muasal ketergantungan dan kekosongan. Kita melakukannya melalui tindakan apropriasi yang menyediakan dan untuk sementara "memberikan" kita nama dan bentuk. Dalam filsafat Buddha, kata Sansekerta *upādānā* dapat diterjemahkan sebagai "apropriasi," dan kata tersebut diberi arti yang nyaris eksklusif negatif, sebagai satu dari dua belas tautan asal ketergantungan yang membentuk samsara atau keberadaan dunia.

Semua bahasan mengenai kepemilikan, intelektual maupun lainnya, harus dimulai dari pemahaman dasar ini: dalam masyarakat mana pun, yang saya anggap sebagai milik saya dapat diambil dari saya—karena pada akhirnya saya tidak punya apa-apa, tiada yang menjadi milik saya, dan akhirnya tidak ada saya. Tetapi pada dasarnya ia juga bukan milik orang lain. Hukum sebagai sebuah

lembaga ada sebagai cara untuk memecahkan permasalahan di seputar apropriasi—ia berupaya untuk meluruskan hak individu dan lembaga dalam penamaan, penggunaan dan pemilikan barang. Tetapi hukum itu sendiri melakukan apropriasi untuk bekerja, karena kuasa untuk menerapkan hukum harus diambil dari suatu tempat, dibentuk dan diperkuat dengan cara pemaksaan namun juga fana.

Penelitian filosofis kepemilikan Barat yang paling penting dan dirayakan mengakui sifat mendasar apropriasi.[245] Dalam teori kepemilikan John Locke, yang memberikan dasar filosofis untuk pembentukan hukum hak cipta pertama di Inggris abad delapan belas, kepemilikan diapropriasi dari alam melalui kerja. Kepemilikan, kata Locke, dimulai dari tubuh kita dan kemampuannya untuk bekerja. Melalui keinderawian kerja, manusia menciptakan kepemilikan atas benda alam dan Tuhan: "Kerja manusia telah mengambilnya dari tangan alam, di mana ia umum, dan milik semua manusia secara merata, dan sejak saat itu diapropriasi untuk dirinya sendiri."[246] Walaupun Locke tidak mengatakannya, kepemilikan diciptakan secara mimetik: penularan konsep "aku" dan "punyaku" melintasi kerja "ku" di dunia di sekelilingku, membolehkanku mengapropriasi elemen-elemen dari dunia tersebut.

Terdapat kekayaan tulisan abad kesembilanbelas mengenai apropriasi dan kepemilikan—contoh khusus, *What is Property?* (1840) karya filsuf anarkis Perancis Pierre-Joseph Proudhon, yang berisi pernyataan terkenal "Kepemilikan adalah pencurian!" dan yang menyebabkan Proudhon berkorespondensi dengan Marx. Bahwa tahun 1800-an menghasilkan karya tulis semacam ini adalah tidak mengejutkan, karena saat itu kekuatan Eropa sedang terlibat dalam apropriasi berskala global yang belum pernah terjadi sebelumnya, mengubah seluruh bumi menjadi jejaring kepemilikan pribadi. Marx muda, tak diragukan telah terpengaruh oleh Hegel, menekankan konsep apropriasi cukup jauh dibanding Locke.

> Manusia mengapropriasi semua sisi intisarinya melalui beragam sisi cara, sebagai manusia yang utuh. Tiap-tiap hubungan manusiawinya kepada dunia, melihat, mendengar, mencium, mencecap, meraba, mengamati, merasakan, berkeinginan, bertindak, mencintai, pendeknya, semua organ dalam individualitasnya...adalah, dalam hubungan obyektifnya (*Verhalten*), atau dalam hubungannya terhadap obyek, apropriasi terhadapnya. Apropriasi keaktualan manusia, hubungannya terhadap obyek, adalah latihan aktualitas manusia, kegiatan manusia dan pasifitas penderitaan.[247]

Istilah "apropriasi" muncul berulangkali dalam tulisan Marx, yang paling terkenal adalah dalam *Communist Manifesto*, yang kaya dengan bahasan relevan: apropriasi sistem feodal dan borjuis harus diakhiri untuk keuntungan apropriasi kepemilikan pribadi kaum proletariat melalui revolusi komunis dunia. Tetapi permasalahan atau pertanyaan apropriasi itu sendiri jarang dibahas oleh Marx dan Engels. Mereka hanya berasumsi bahwa apropriasi semacam itu dibutuhkan dan dibenarkan, dan bahwa hanyalah arah apropriasi yang harus diubah. Di abad keduapuluh kita melihat hasil penolakan untuk menyatakan apropriasi sebagai sebuah masalah. "Komunisme nyata" dimerosotkan menjadi apropriasi kekayaan individu dan bersama oleh negara, oleh diktator atau kelompok lain yang mengklaim mewakili kaum proletar. Ini adalah kebuntuan apropriasi yang ada saat ini: kita tidak memiliki model apropriasi yang meyakinkan atau dapat dipercaya selain dari yang diutarakan Locke.

Perluasan konsep "milik bersama," (*the commons)* "ranah publik," (*public domain)* dan "penggunaan adil," (*fair use)* yang menginformasikan opini progresif pada reformasi hukum KI, seluruhnya bergantung pada afirmasi ruang di mana apropriasi bersama diterapkan, dihargai dan dianjurkan. Tetapi inisiatif semacam ini, walaupun mengagumkan, selalu terlambat, bagi budaya penyalinan kontemporer, seperti yang telah saya tunjukkan, di hadapan kita memanggil beragam jenis obyek dan milik bersama

yang, walaupun diakui baru dan tidak dikenali, namun telah kita ketahui dalam waktu lama. Pengetahuan copia dalam hal ini ditekan selama era industri melalui kemampuan kelompok tertentu, baik dalam masyarakat komunis maupun kapitalis, untuk memonopoli produksi kopian, dan menerapkan hukum hak cipta dan hak kekayaan intelektual yang meniadakan suara individu dan kolektif. *Subaltern*, subkultur dan kelompok rakyat marginal adalah kambing hitam kapitalisme global atas tindakan kriminal apropriasi, tetapi kapital global sendiri tak lain adalah apropriasi yang terlembagakan dan sah dalam skala luas. Seperti diutarakan seorang bajak laut Somalia dalam sebuah wawancara dengan seorang jurnalis, "Kami tidak menganggap diri kami bandit lautan. Kami menganggap bandit lautan adalah mereka yang mencari ikan dan membuang sampah secara ilegal di lautan kami."[248]

Yang ironis bahwa teori kepemilikan Locke, yang tentunya terbuka untuk diperdebatkan, dapat mendukung keragaman struktur sosial, karena mimesis taktil dari kerja inderawi menggambarkan semuanya dari pergerakan pemburu-pengumpul hingga masyarakat industrial, dan, dengan logika mimesis taktil yang mengubah kepemilikan ini, alienasi tenaga kerja di bawah kapitalisme akan menjadi tidak mungkin atau ilegal. Bernard Edelman menjelaskan manuver ideologi ang memastikan kenapa ini tidak terjadi. Ia melacak debat dalam sejarah awal fotografi dan sinema, di mana terdapat pendapat bahwa fotografer atau sinematografer tidak seharusnya disebut pencipta, dan tidak dapat secara legal memiliki gambar yang mereka buat, karena kamera dan bukannya mereka sendiri yang bekerja. Serupa dengan itu, dapat dikatakan bahwa para buruh pabrik tidak berhak untuk mengapropriasi hasil kerjanya, karena secara fakta mesin industri sebagai modallah yang melakukan kerja, dan bahwa mesin-mesin tersebut kepunyaan pemiliknya.[249] Tentu saja, seiring fotografi dan sinema menjadi bagian dari masyarakat industri, fotografer dan pembuat fim secara retroaktif diberi status sebagai seniman dan pencipta, sejalan dengan hak apropriasi, "karena hubungan dengan

produksi akan menuntut demikian" (49). Edelman menjelaskan lebih lanjut, mengklaim bahwa "semua produksi adalah produksi subyek, yang dimaksud dengan subyek adalah kategori di mana buruh menjadikan semua produksi manusia sebagai produksi kepemilikan pribadi" (52).

Studi komparatif atas berbagai rejim kepemilikan mengungkapkan keragaman yang luar biasa dalam struktur di mana manusia mengembangkan pemikiran tentang kepemilikan. Tetapi jelas ini bukan hanya pertanyaan manusia, karena seperti yang penyair Gary Snyder ungkap dengan begitu indah dalam koleksi esainya, *The Practice of the Wild,* alam penuh dengan struktur dan praktik yang selalu menegosiasikan apropriasi dan kepantasan. Maka dari itu apropriasi adalah permasalahan ekologi, khususnya "ekologi tanpa alam," seperti yang dikatakan Timothy Morton baru-baru ini.[250]

Politik Apropriasi

Pertanyaan siapa yang boleh melakukan apropriasi adalah pertanyaan yang mendasar. Filem besutan Spike Lee, *Bamboozled* menawarkan pengamatan yang mendalam atas apropriasi kegelapan, dan paradoks identitas yang secara simultan dipaksakan dengan kekerasan yang paling kasar, diapropriasi sekehendak hati untuk kesenangan dan laba, dan menguap dalam kabut pascamodernisme. Filem tersebut dibuka dengan lagu yang meletakkan peristiwa dalam film itu setelah "1492" dan di *Middle Passage*[251], dua tindakan apropriasi kolosal. Protagonis dalam filem itu, Pierre Delacroix, adalah penulis acara TV. Ia adalah parodi seorang "buppie", seorang profesional kulit hitam urban dengan aksen Harvard yang agak bertele-tele yang menandainya dalam filem sebagai salah satu "manusia mimik"-nya V.S. Naipaul yang mengimitasi kulit putih. Menanggapi ancaman dan cemoohan dari sang bos kulit putih, Dunwitty (yang berpikir bahwa fakta dia menikahi seorang perempuan kulit hitam memberinya hak untuk menggunakan kata "nigger" slang hip-hop), Delacroix

mengusulkan bahwa jaringan stasiun TV itu membuat acara penyanyi jalanan, berdasarkan kegiatan dua pemuda kulit hitam yang menari *tap* demi receh di jalanan di luar gedung kantor perusahaan TV tersebut. Cukup mengejutkan Delacroix, ternyata jaringan TV tersebut sangat antusias atas acara itu, dan filem ini menunjukkan konsekuensi keputusan mereka untuk menyiarkan *ManTan: The New Millenium Minstrel Show.* Berantakan dan membingungkan, tetapi dengan kebijaksanaan dan wawasan sinematik, *Bamboozled* mengeksplorasi serangkaian karakter yang semuanya mengapropriasi kekulithitaman secara berbeda-beda; dan sepanjang filem, politik apropriasi ini menjadi semakin tidak jelas. Gaya politik kru hip-hop "*blak*" Dead Prez yang melengking dan Mau Maus, keduanya diperlakukan dengan kasar seperti politik ayah Delacroix yang cerdik tetapi alkoholik atau asistennya yang pekerja keras tetapi direndahkan secara seksual, Lamb.

Walaupun pesan Lee yang terang-terangan adalah bahwa kesalahan penggambaran kekulithitaman seperti muka hitam, pemusik jalanan, dan sikap gangster dan hip-hop politis adalah salah secara moral, Lee dan kameranya jelas terpesona oleh kekuatan mimetis muka hitam, baik dalam potongan arsip filem Hollywood lama dan dalam protagonis muda Delacroix dalam acara pemusik jalanan. Dan semua orang tertawa dalam acara pemusik jalanan—tawa pecah dan menular sepanjang film. Walaupun karakter-karakter kulit hitamnya jelas termotivasi untuk mengadopsi jenis apropriasi tertentu agar bisa bertahan, motivasi karakter kulit putih seperti Dunwitty, atau pemirsa TV berkulit putih yang gelisah menatap para kulit hitam di antara penonton sebelum menanggapi acara pemusik jalanan, tampak lebih samar. Ketika didesak, mereka dapat memproduksi kekulitputihan mereka seperti kartu kredit. Dan ketika mereka berusaha menolaknya, kekulitputihan tersebut diapropriasikan kepada mereka dengan paksa, seperti ketika satu-satunya anggota kulit putih Mau Maus dibawa pergi oleh pihak keamanan yang telah menembak teman-temannya yang bukan kulit putih, meskipun ia telah memohon agar dieksekusi juga bersama mereka.

Seperti yang telah kita saksikan, ada orang yang diizinkan untuk bertransformasi dan ada yang tidak. Dalam esainya mengenai imitasi pada subyek kolonial, Homi Bhabha menyatakan bahwa imitasi dipaksakan pada subyek kolonial sehingga mereka dapat tampak "pantas" dan sebagai pengabdi kerajaan yang fungsional, tetapi juga terbatas atau terikat sehingga subyek kolonial tidak pernah diperbolehkan mendapatkan status penuh diri para kolonialis. Subyek politik yang "layak" mengalami proses transformasi mimetik yang memberikan status kewarganegaraan dan identitas politik legal. Namun mimesis subyek kolonial selalu "gagal"; ia dituntut namun pada saat yang sama ditolak, memastikan bahwa mereka yang diperintah tetapi tidak memiliki hak dapat dihempaskan kembali pada sekedar kopi yang tak asli, tidak memiliki esensi. Sehingga, perbedaan dan kuasa yang menyokong struktur ketidakadilan dipertahankan.[252] Permasalahannya bukan apakah mimesis itu jelek atau salah, tetapi bahwa kebebasan transformasi mimetik yang terbuka dan tidak dihalang-halangi, yang dinikmati oleh mereka yang memiliki kuasa tidak diberikan kepada mereka yang dikuasai. Yang disebut terakhir dipaksa untuk mematuhi kerangka mimesis yang sangat ideologis, yang penggunaan politisnya telah diatur oleh Plato dalam *Republic*.

Saat yang paling mengejutkan dalam *Bamboozled* terjadi di bagian akhir. Acara pemusik jalanan terbukti sukses besar tetapi kontroversial dan Delacroix sedang duduk di kantornya, yang ia penuhi dengan *kitsch*—tetek bengek rasis seperti patung Celengan Babi Negro yang memiliki bentuk pelayan kulit hitam dengan bibir tebal dan mata menonjol. Ketika Delacroix merenungkan kesuksesan dan kesalahannya, patung tersebut memutar bola matanya dan nyengir. Patung-patung lainnya, obyek "fetish" dalam aneka artian kata, menjadi hidup dan seperti menunjukkan ketidaksukaan mereka atas apa yang sudah dilakukan Delacroix. Seakan-akan kopian yang norak, *kitsch* dan terdistorsi tersebut mendadak menjadi dirasuki roh nenek moyang yang murka dan hidup kembali.

Banyak persoalan dalam filem ini yang merefleksikan persoalan yang lebih luas mengenai apropriasi budaya yang berulangkali telah diangkat beberapa tahun terakhir berkaitan dengan kelompok pribumi dan subaltern.[253] Esai Coco Fusco, "Who's Doin' the Twist? Notes towards a Politics of Appropriation," misalnya, menunjukkan bahwa perayaan apropriasi estetika, avant-garde atau lainnya, cenderung mengabaikan permasalahan kuasa dan hak yang mendasarinya yang menentukan siapa yang bisa melakukan apa.[254] Walaupun Fusco berusaha memisahkan "pertukaran budaya" dari "apropriasi," ia tidak menawarkan cara bagaimana melakukannya di luar sekedar analisa yang mudah ditebak atas satu situasi tertentu. Saya tidak terlalu yakin dengan usulannya— atau Lee—bahwa orang-orang yang termarginalkan melakukan apropriasi karena kebutuhan, sedangkan orang-orang kelas atas melakukannya sebagai bentuk mempertunjukkan kuasa mereka.[255] Tindakan bersembunyi, menyamar atau mengalamiahkan apropriasi bertujuan mendukung struktur kuasa tertentu (berdasarkan dominasi), sedangkan pajanan apropriasi dapat secara potensial menghasilkan struktur kuasa yang lebih fleksibel namun tidak kalah kuatnya dibangun di sekitar apropriasi. Ketika Dunwitty berkata, "Sejujurnya, aku mungkin tahu soal 'negro' lebih darimu, Monsieur Delacroix. Tolong jangan tersinggung dengan penggunaanku atas kata N dalam-tanda-petik. Istriku kulit hitam dan tiga anakku campuran, jadi aku rasa aku berhak memakai kata itu,"[256] pernyataan ini adalah campuran rumit antara pamer diri dan apropriasi hiperbola untuk pembelaan diri. Akhirnya, seperti yang dikesankan oleh nama karakter tersebut, kebodohan norak apropriasi Dunwitty, termasuk penggunaan kasar keadaan keluarganya demi karirnya, itulah permasalahannya.

Tetapi apakah tidak mungkin membayangkan seseorang ada dalam situasi Dunwitty yang membuat identifikasi transetnis atau trans-ras secara layak, progresif atau bahkan radikal? Bukankah terdapat konservatisme dalam penggambaran Lee atas mimesis yang berakhir mengkambinghitamkan semua kegiatan mimetik demi keaslian yang keberadaannya tidak pernah dapat dibuktikan,

tetapi hanya dimunculkan sebagai serangkaian fragmen masa lalu dalam bentuk kopian? Lee sendiri dituduh melakukan tindakan apropriasi dan ketidakaslian yang tidak etis oleh Amiri Baraka dalam hubungannya dengan filem Lee mengenai Malcolm X. Akan tetapi, pertentangan di sini bukan tentang pemilik sejati, yang berhak dan alamiah atas warisan Malcolm X dan sang Liyan yang tidak sah, tetapi antara dua lakon, peristiwa atau klaim apropriasi yang tak dipungkiri pentingnya tetapi yang muncul "tanpa jaminan," seperti yang dikatakan Gayatri Spivak.[257]

Sementara masyarakat tradisional mempertahankan berbagai rejim dan hubungan kepemilikan yang kompleks, penerjemahan hak-hak ini ke dalam kepemilikan pribadi yang dapat dipertahankan dalam struktur hukum kekayaan intelektual yang ada hanyalah upaya penahanan sementara—setidaknya jika tujuan penerjemahan ini adalah untuk melindungi keberlangsungan kebudayaan tradisional ketimbang pengayaan anggota tertentu dalam kelompok yang mampu mengapropriasi kekayaan bersama menjadi milik sendiri. Apropriasi harus diafirmasikan tidak hanya sebagai sesuatu yang dilakukan terhadap kebudayaan tertentu, tetapi sebagai bagian vital dan dinamis dari pemebentukan diri mereka sendiri. Mungkin yang lebih penting: sejauh kebudayaan tersebut berfungsi melalui praktik yang kritis terhadap apropriasi dan secara tersirat menolak struktur kepemilikan pribadi kaum kapitalis, praktik mereka harus dirayakan dan dikembangkan sebagai komponen kebersamaan yang menyegarkan dan menjanjikan.[258]

Ereignis

Salah satu epigraf pada bab ini adalah petikan Heidegger, dari sebuah kuliah yang diberikan pada Januari 1959. Di dalamnya kata "apropriasi" adalah terjemahan dari kata berbahasa Jerman *Ereignis*. Yang disebut belakangan itu secara konvensional diterjemahkan sebagai "peristiwa"; tetapi setelah berkonsultasi dengan Heidegger, Joan Stambaugh menggunakan "apropriasi," meskipun kata ini lebih umum disejajarkan dengan *Aneignung*. Yang lain telah

menerjemahkan *Ereignis* sebagai "peristiwa apropriasi," "sedang menuju," atau "*enowning*[259]." Namun ada yang mengatakan ia tidak dapat diterjemahkan. Semenjak 1919, Heidegger menggunakan *Ereignis* untuk membicarakan cara kita menerima hadiah "Mengada" (*Being)*, bagaimana ia diapropriasi agar dunia yang kita tinggali ini nampak. Dalam buku keduanya yang esoteris, *Beiträge zur Philosophie* (Kontribusi Terhadap Filosofi), ditulis pada 1936-1938 dan diberi sub judul *Vom Ereignis* (Tentang Apropriasi), istilah tersebut mendapatkan makna yang lebih spesifik: sebuah peristiwa di mana sebuah bangsa atau rakyat menemukan takdirnya. Setelah Perang Dunia II, Heidegger memodifikasi pernyataan ini sehubungan dengan ideologi Sosialis Nasionalis yang sepertinya ia dukung; akan tetapi di bagian terakhir karirnya, ia terus menekankan pentingnya apropriasi, hingga menyatakan, dalam "The Way to Language," bahwa hal tersebut "lebih kaya daripada definisi Mengada yang dapat terpikirkan."[260]

Heidegger menggunakan konsep *Ereignis* dalam menjabarkan kritiknya atas doktrin Plato mengenai identitas-sebagai-esensi. Apropriasi, dalam artian menangkap sesuatu yang adalah milik orang lain dan menjadikannya milik sendiri, milik tradisi metafisika, karena ia menyatakan bahwa benda mengandung esensi yang dimilikinya, dan pada saat bersamaan esensi tersebut dapat dicuri. Paradoksnya adalah bila esensi ini dapat dicuri, maka ia bukanlah benar-benar esensi—esensi yang dapat dipindahkan adalah sebuah kontradiksi interminis. Bagi Heidegger, proses di mana benda menjadi memiliki esensi bergantung kepada apropriasi; dengan kata lain, esensi yang tampak seperti dimiliki adalah sesuatu yang diapropriasikan kepadanya. Sehingga, apropriasi dan bukannya esensi yang bersifat menentukan pada benda-benda tersebut.

Akan tetapi terdapat ambiguitas dalam epigraf yang saya pilih dari „The Way to Language," karena tidak jelas apakah, ketika benda diambil dari subyektifitasnya terhadap tatanan yang memiliki kuasa (dari metafisika, keilmuan atau industri), mereka akan „kembali" pada tatanannya sendiri atau pada tatanan apropriasi itu sendiri.

Apa arti ”milik“ jika bukan esensi? Dari mana asal ”kepantasan“, jika bukan esensi? Dalam karyanya yang terakhir, Heidegger membicarakan ”hunian“ sebagai berhubungan dengan rumah yang secara layak adalah milik seseorang akan tetapi dibangun, dan dekat atau berada dalam jangkauan, dibandingkan esensi, sebagai tolok ukur Mengada. Namun, pertanyaan bagaimana rasa memiliki dapat dibentuk, melalui fenomenologi atau yang lain, tetap tak terpecahkan dalam tulisannya—dan tetap menjadi topik penting filsafat kontemporer sampai dengan Alain Badious.

Hambatan terbesar bagi pemikiran ketiadaan intisari yang saya jelaskan sebagai cara memahami penyalinan adalah jika tidak ada yang memiliki esensi, maka tentunya semuanya bisa menjadi apa saja, semuanya bisa menjadi milik siapa saja, dan tidak ada yang bisa menjadi milik seseorang untuk selamanya—dalam hal ini, mengapa atau bagaimana ada yang bisa membuat klaim kepemilikan sah atas apapun, bahkan nama atau tubuhnya sendiri? Kita bisa berkata bahwa yang kita sebut “hak milik“ hanyalah konsekuensi strategi pemaksaan kasar yang disebarkan oleh sekelompok baron perampok yang memiliki kuasa untuk memaksakan klaim mereka dan, melalui kekerasan, menjadikan diri mereka sebagai hukum bahkan ketika mereka adalah tidak sah atau palsu; tetapi walaupun pemikiran ini cukup menarik, terdapat kelemahan-kelemahan besar. Pengalaman bersama kita atas dunia tidak lengkap dan kacau balau, dan ketika kita melihat sebatang pohon, walaupun kita bisa mengenali kefanaan pohon tersebut—fakta bahwa ia tumbuh, berubah seiring musim, akhirnya mati—kita tetap merasa bahwa sebatang pohon bukan seekor burung atau satu lautan, atau kita juga tidak pernah menyebut lautan sebagai kopi pohon (ataukah memang bisa?). Pohon itu ada karena tindak pelabelan yang merupakan apropriasi, namun kita juga mengenali kepantasan tertentu dalam menyebut sebuah pohon sebagai sebuah pohon.

Heidegger tertarik pada dua kualitas simultan apropriasi ini, kualitas yang nampaknya saling mengkontradiksi. Jika kata “pohon“ mengapropriasi obyek yang dilabeli demikian, dari mana

pemikiran "kepantasan" dalam penyebutan "pohon" berasal? Jawaban Heidegger yang paling meyakinkan atas permasalahan ini adalah konsep pengumpulan dan "empat lipat": apropriasi mutual bumi, dewa-dewa, langit, dan manusia yang menciptakan entitas dalam dunia.[261] Kepantasan yang memadankan kata kepada obyek, yang menciptakan kepantasan dan bahkan kepemilikan, adalah kualitas "mengada-dengan" (*being-with),* tentang hunian, tentang kedekatan dan konstelasi—yang artinya, sebuah hubungan yang dipertahankan selama periode waktu tertentu.[262] Bukan esensi yang menciptakan kepantasan, karena jelas bahwa doktrin esensi, seperti yang ditunjukkan sejarah panjang kritik paska Heidegger, adalah ideologis dan berfungsi untuk mengesahkan apropriasi tertentu, sambil menampilkannya sebagai fakta alamiah. Doktrin "mengada dengan" juga politis, tetapi politik di mana konstruksi klaim mengenai identitas, mengenai "mengada", dapat dievaluasi secara jelas dan terbuka, bahkan jika pertentangan klaim itu sendiri mungkin sangat rumit, berjalin dengan benang-benang historis, genealogis,keilmiahan dan keagamaan menjadi satu. Jalinan padat tersebut *adalah* yang kita sebut "subyektivitas" dan "obyektivitas," dan kita melaluinya dengan menanggung risikonya.

Tak diragukan lagi kopi, terutama MP3 punk-rock dan rekaman kamera pengawas yang diapropriasi, termasuk dari banyak hal—baik modern atau bukan, yang oleh Heidegger pasti tidak akan sertakan dari definisi "Mengada." Tetapi teori empat lipat, mengenai hunian, mengenai kedekatan intim semuanya adalah teori mimetik, dan mereka berlaku tidak hanya pada kegiatan mengkopi dan obyek berlabel "kopi," tetapi juga terhadap yang asli dan kepada filsuf pengembara yang menemukannya. Teknologi modern, yang digambarkan oleh Heidegger dalam istilah mimetik yang gamblang, adalah sesuatu yang harus ditolak; namun ketika ia melacak "esensi"-nya, ia juga menganggapnya bagian dari "kekuatan penyelamat." Tidakkah semua apropriasi—sekaligus semua penyalinan—memiliki struktur teknis, dan secara potensial bertindak sebagai pengungkap Keberadaan? Sambil tetap sadar pada reifikasi

terhadap "rakyat" yang dilakukan oleh kaum Sosialis Nasional dan yang lainnya pada abad sembilan belas dan kedua puluh, dapatkah kita mengatakan bahwa Heidegger sebetulnya mengartikulasikan politik kebudayaan rakyat dengan cara yang lebih luas yang saya gambarkan tadi? "Kebudayaan rakyat" didefinisikan sebagai mereka yang mempertahankan praktik penyalinan memiliki kuasa untuk mengungkapkan Keberadaan dan untuk membentuk masyarakat?

Apropriasi dan/atau Depropriasi

"Mengapropriasi," dalam bahasa sehari-hari, bermakna mengambil sesuatu sehingga ia menjadi milik kita, apakah ia tiruan benda lain atau adalah obyek itu sendiri. Tetapi "mengapropriasi" juga dapat berarti meletakkan sesuatu di tempat yang seharusnya, atau—dari sisi lain peristiwa tersebut—mengajukan atau mengizinkan tindakan yang menyebabkan kita diletakkan di tempat kita ("diapropriasi"). Penyalinan, dilihat dari sudut pandang ini, adalah apropriasi karena ia mengambil penampilan luar dari suatu benda dan menggunakannya pada benda lain.

Mari mengandaikan bahwa "suatu hari" di mana "apropriasi" mengembalikan semua ke bentuk aslinya telah tiba. Tidak jelas apakah Heidegger akan memahami apa yang terjadi. Namun, sebagian besar pemikiran mendalam mengenai bumi dan manusia sejak Perang Dunia II, baik dari ahli ekologi atau seniman performans, pengembang perangkat lunak komputer atau penyair, filsuf atau aktivis politik, telah bergelut untuk menjawab tantangan apropriasi, dan untuk menemukan cara baru memahami kepemilikan yang melampaui ide atas kerja, mimesis didapatkan melalui kemiripan, keinderawian yang menular, hak, dan seterusnya. Apakah apropriasi dapat dihindarkan? Baik Nietzsche maupun Marx berpikir tidak. Dalam petikan yang luar biasa di *Grundrisse*, Marx berkata:

> Semua produksi adalah apropriasi alam di sisi seorang individu di dalamnya dan melalui sebentuk khusus masyarakat. Dalam

> hal ini adalah tautologi untuk mengatakan bahwa properti (apropriasi) adalah prekondisi produksi. Akan tetapi sungguh konyol untuk melompat dari itu ke bentuk spesifik kepemilikan, misalnya kepemilikan pribadi. (Yang lebih jauh dan sama-sama mengandaikan bentuk antitesis: non-kepemilikan.) Sejarah menunjukkan kepemilikan bersama (misalnya di India, di antara kaum Slavic, kaum Celtic awal, dll.) lebih merupakan bentuk yang asli... Tetapi tidak boleh terjadi produksi dan oleh sebab itu masyarakat, di mana tidak ada bentuk kepemilikan sebagai tautologi. Sebuah apropriasi yang tidak menjadikan sesuatu sebagai hak milik adalah *contradictio in subjecto*.[263]

Terdapat nada muram tertentu pada kalimat terakhir kutipan tersebut seakan-akan Marx pernah berpikir bahwa "apropriasi yang tidak menjadikan sesuatu sebagai hak milik" mungkin memang ada, di luar soal apakah ini sesuatu yang masuk akal atau tidak. Kegagalan masyarakat komunis yang ada pada abad keduapuluh mungkin disebabkan ketidakmampuan atau penolakan untuk berpikir *Aneignung sebagai Ereignis* — untuk melampaui alih-alih sekedar membalik dan mengulang apropriasi milik bersama dari kaum borjuis ke partai penguasa.

Nietzsche berpendapat bahwa "hidup itu sendiri pada intinya adalah apropriasi, cidera, dominasi atas yang asing dan yang lebih lemah, penekanan, pemutusan, pemaksaan atas bentuk yang liyan, inkorporasi dan, yang paling akhir dan paling lembut, eksploitasi... Ini adalah konsekuensi dari kehendak intrinsik untuk menguasai yang tepatnya adalah kehendak hidup."[264] Sejarah tertentu tentang kaum garda depan, tentang kegagalan budaya tanding karena sifatnya yang hirarkis, kelompok-kelompok yang didominasi kaum lelaki yang paling tradisional, juga dapat dijumpai di sini dalam kebuntuan apropriasi. Cukup mungkin untuk membaca puncak keruntuhan mental Nietzsche di Turin sambil melihat seekor kuda dicambuki di pasar sebagai pengejawantahan hak apropriasi.

Dalam sebuah teks yang ditujukan pada bekas komradnya

di Front Populer, Bataille menolak apropriasi untuk ekskresi — ekskresi sebagai kerugian tak terhindarkan atas apa yang telah terakumulasi, sebagai sesuatu yang harus dibuang.[265] Ia menyatakan bahwa konsep apa pun mengenai revolusi yang terdiri hanya atas transfer hak apropriasi adalah tidak pantas, dan bahwa proyek revolusioner yang sesungguhnya adalah mengatur proyek besar-besaran pembuangan limbah yang melampaui metode tradisional pengkambinghitaman, peperangan, dll. Ini tetap merupakan persoalan kita hari ini, dan menunjukkan alasan mendalam mengapa terdapat batasan bagi jawaban legal manapun untuk permasalah mengkopi. Solusi Bataille, harus dicatat, seperti Heidegger, juga merupakan penyegaran praktik ritual tradisional dan kerakyatan dalam dunia modern — sebuah solusi yang tidak dipahami ketika ia masih hidup. Tetapi "soal" apa yang harus dilakukan dengan kelebihan yang tidak dapat diapropriasi juga mempengaruhi aktivitas kita yang paling intim. Bahkan gagasan yang tampak jelas bahwa tubuh kita adalah milik kita dipatahkan ketika kita mengamati apropriasi dan apropriasi tandingan yang rumit dalam bercinta, misalnya. Bercinta berarti melepaskan — ia tidak dapat terjadi tanpa pelepasan kepemilikan, dilakukan dengan penuh gairah, elegan atau lainnya.

Sekali lagi: Apakah apropriasi dapat dihindari? Pertanyaan ini penting dalam memikirkan mengenai penyalina, karena obyek atau peristiwa yang tidak diapropriasi atau tidak dapat diapropriasi akan menjadi benda/bukan benda yang janggal, yang menunjukkan cara-cara yang berbeda dalam menanggapi dan menghuni dunia, dan hubungan yang berbeda pada kemiripan, penampilan dan permainan.

Penggunaan Heidegger atas kata *Ereignis* ketimbang *Aneignung* yang lebih konvensional menunjukkan kehati-hatiannya berkaitan dengan kesesuaian dari apropriasi, dan tujuan apropriasi. Teoretikus Inggris dan Prancis yang mengangkat bahasan ini telah menuliskan "propriasi," "reapropriasi," "misapropriasi," "eks-apropriasi," dan "depropriaso," pun juga "tidak dapat diapropriasi"

(*unapropriable)*. Pemikiran apropriasi secara intim dihubungkan kepada hadiah, dan "sumbangan Keberadaan" (*donation of Being)* sebagai batas cakrawala utama dunia yang dipahami dan masuk akal. Ketika dunia fenomenal diberikan kepada kita, apakah kita akan mengambilnya dan menjadikannya milik kita? Dapatkah kita menolaknya? Jika tidak diberikan, haruskah kita mencurinya? Ini adalah permasalahan mimetik, karena untuk mengatakan "punya saya" atau "punya kita" adalah sudah merupakan pembingkaian, untuk diambil, untuk dikopi.

Apakah maksud dari pembahasan subyek "depropriasi", obyek atau kopi? Perhatikan baris berikut dari buku Hélène Cixous berjudul "Laugh of the Medusa": "Jika terdapat 'kepantasan perempuan' (*propriety of woman)* maka secara paradoks ia merupakan kapasitasnya untuk melakukan depropriasi tanpa egoimes: tubuh tanpa akhir, tanpa embel-embel, tanpa 'bagian' utama."[266] "Depropriasi" di sini berhubungan dengan keibuan-feminin yang telah saya bahas dan kemampuan untuk membiarkan hal-hal terjadi—perasaan, proses-peristiwa seperti kelahiran, berbagai jenis hubungan—tanpa memaksakan serangkaian keadaan yang memberatkan dalam mengatur diri sendiri, yang lain, esensi, identitas sebagai prakondisi, atau pengelolaan mekanisme kontrol, pengaturan, atau mengatur pergerakan atau flux keberadaan. Dalam dunia feminine-maternal, tidak terdapat phallus, tidak ada benda, yang menandai atau berupaya untuk memusatkan identitas. "Perempuan tidak harus menguasainya di atas tubuh atau hasratnya," Cixous menjelaskan. Karya patung Louise Bourgeois atau Shary Boyle mewujudkan fluks anggota tubuh dan bentuk, penambahan dan pengurangan simultan yang melarutkan konsepsi normal, pantas, berwawasan gender tentang tubuh, sambil mempertahankan ketajaman material atau orientasi badaniah yang mimetik tanpa mengacu ide pembedaan Plato mengenai bagaimana seharusnya sebuah tubuh itu.

"Depropriasi" di sini berarti ketidakpedulian terhadap kepemilikan. Ia menandai kesediaan untuk berhubungan dengan dunia

tanpa memaksakan kepemilikan, sebuah etika kepedulian yang tidak membutuhkan kepemilikan, yang membutuhkan etos lain selain dari kepemilikan agar tercipta kepedulian. Ini berarti membiarkan diri untuk bersirkulasi sesuai konteks, dan demikian terhindar dari logika apropriasi, dan dari perbudakan konteks tertentu yang telah dialamiahkan sebagai "yang seharusnya." Depropriasi adalah bentuk "penolakan," dalam istilah Buddha Mahayana, di mana apa yang ditolak adalah bukan obyeknya melainkan keterikatan dan ketakutan terhadap obyek yang dimaksud, serta tindak pelabelan yang terlibat dalam hubungan dengan obyek-obyek ini. Dalam hal ini, "depropriasi" dapat bermakna pembebasan; dan walaupun interpretasi saya di sini bukanlah interpretasi Buddha ortodoks, depropriasi dapat dipahami sebagai kebalikan dari *upādāna*, dan apropriasi sebagai salah satu dari duabelas langkah dari asal ketergantungan.

Kitab Buddha dipenuhi kisah yang melibatkan depropriasi. Contohnya, kisah terkenal guru Asanga dari aliran Mahayana India, yang mengharapkan penampakan Maitreya, Buddha masa depan, selama bertahun-tahun tanpa keberhasilan, hingga suatu hari ia menemukan seekor anjing tua tergeletak di pinggir jalan, dipenuhi luka yang berbelatung. Dipenuhi rasa iba ia mulai menyingkirkan belatung-belatung itu, tetapi kemudian menyadari bahwa ia mungkin menyakiti belatung-belatung tersebut jika melakukannya. Ia kemudian meletakkan lidahnya pada luka dan mengundang belatung-belatung itu untuk berpindah ke dirinya. Saat itulah si anjing bertransformasi menjadi Maitreya.

Depropriasi terdengar mengerikan, dan mudah untuk didistorsi atau membuat konsep tersebut menjadi vulgar untuk menjelek-jelekkannya. Kata tersebut telah digunakan untuk menggambarkan jenis kekerasan tertentu—contohnya, pembunuhan dan penghilangan di tempat-tempat seperti Kolombia, di mana tak hanya korban diambil dari desanya saat malam dan dibunuh, tetapi wajah korban dan penanda identitas lainnya dirusak. Strategi penyiksaan tertentu juga melibatkan erosi identitas korban dan pengambilan

kepemilikan atas tubuh mereka. Tetapi ia juga melibatkan strategi reapropriasi agresif: tujuan dari penyiksaan adalah membuat pikiran korban menjadi milik penyiksanya, membuatnya menjadi benda. Tujuan dari penghilangan/pembunuhan adalah untuk menghilangkan musuh sekaligus memperingatkan yang lain, dengan tujuan mendominasi sekelompok orang atau sebuah wilayah. Tokoh mistis, filsuf dan aktivis politik Prancis Simone Weil, meletakkan praktik „dekreasi," yang memiliki kemiripan luar biasa dengan depropriasi, berseberangan dengan „penghancuran," dan berpendapat bahwa etika dekreasi terdiri atas mencerabut diri sendiri, ego pribadi, secara sukarela dengan dengan berdisiplin ketimbang mencerabut orang lain.[267]

Dapatkan depropriasi dan yang kita sebut „penyalinan" berkoeksistensi? Penyalinan adalah bentuk apropriasi karena membuat salinan melibatkan pengadaan sebuah hubungan antara dua obyek, nama satu mahluk diberikan kepada yang lainnya, bentuk sesuatu yang dibuat atau dikenali pada yang lain. "Melakukan apropriasi" artinya membuat klaim identifikasi dan kepemilikan, dalam artian bahwa obyek yang diklaim memiliki nama atau bentuk yang ia miliki. "Melakukan depropriasi" dapat berarti melepaskan klaim semacam itu, dan dalam hal ini berarti meninggalkan pemahaman penyalinan dan kontrol atas nama dan bentuk, satu proses yang bertaut dengan pemahaman tersebut. Akan tetapi ini membawa kita kembali pada "copia" seperti yang dibahas dalam Bab 2, di mana aneka versi sesuatu, contohnya lagu rakyat, bersirkulasi dalam masyarakat. Terkadang obyek tersebut, beserta garis turunan yang diteruskan kepada pengguna sekarang, diakui. Di waktu lainnya, lagu bersirkulasi secara anonim dan tanpa identifikasi. Kita mengenali yang disebut belakangan itu sebagai penyalinan. Tetapi apakah kasus terakhir tersebut, yang tentunya lebih lazim, tidak mimetik?

Kita terus menerus melakukan depropriasi dan didepropriasi. Satu cara untuk memahami nirdualitas adalah sebagai kesamaan atau tampilan yang terdepropriasi: bebas, terbuka, dan tak

terhalangi. Kopi yang dideapropriasi adalah sesuatu yang yang seperti file MP3 yang beredar di iTunes tanpa nama atau label. Secara teknik, mereka adalah kopi, namun mereka telah menjadi tidak terlihat, sunyi, tanpa label tetapi tetap hadir. Mungkin sebagian besar kopi di semesta ini seperti itu: terdepropriasi, tidak diklaim, tidak dipahami atau salah dikenali. Kenapa repot-repot menyebut benda seperti itu sebagai "kopi"? Karena orang tidak bisa memahami penyalinan tanpa memahami bahwa perbedaan antara asli dan kopi hanyalah soal sebutan, dan bahwa baik asli dan kopi pada akhirnya bersifat nirganda. Maka, kemudian, mungkin lautan bisa jadi sebuah kopi dari sebatang pohon, atau, mengutip kata-kata Guru Zen Dõgen, sungai bisa menjadi pegunungan.

Improvisasi dan Obyek Bekas

> Itulah yang hebat dari improvisasi. Atau *bermain*—"improvisasi" terdengar berat. Bermain sesungguhnya adalah bentuk subversif dari hampir segalanya. Maka anda menghentikannya, seperti industri menghentikannya. Maksud saya, mereka tidak menginginkan improvisasi, pastinya. Anda tidak bisa menghasilkan uang dari sampah ini di mana anda tidak tahu apa yang akan terjadi dari menit satu ke lainnya. Jadi prosesnya, tentu saja, adalah untuk menghentikannya. Akan tetapi kemudian kesubversian-nya merasuk ke teknologi, sehingga bahkan ketika ada orang membuat mix—Anda tidak bisa menghentikan dia. Ada orang-orang yang berimprovisasi mencampur ulang rekaman-rekaman. Dan di situlah kehidupan musik. Ia biasanya tampak seperti pembuluh darahnya, pembuluh kehidupan musik. Nafsu tersebut bagi saya tampak seperti selalu berhubungan dengan mengubah hal-hal, yang seringkali berkaitan dengan memberantaki hal tersebut.
>
> —Derek Bailey, dikutip dalam Christoph Cox and Daniel Warner, ed., *Audio Culture: Readings in Modern Music* (2004)

> Type-ex—celana bekas dan sangat kusut. / (memberi efek skultural pada mereka yang mengenakannya) / tindakan memakai celana, pemakaian / celana dapat dibandingkan dengan menggunakan / tangan membuat patung asli.
>
> —Marcel Duchamp, *Notes* (1983), catatan 44

Strategi depropriasi mengelilingi kita dan membentuk banyak kesenangan dan praktik kita. Dalam seni, sejarah panjang avant-garde terdiri atas serangkaian upaya untuk mendepropriasi bentuk komoditas dan penjaga struktur sosialnya: dari *Fountain*-nya Duchamp, hingga praktik menulis otomatis kaum Surealis, hingga pemikiran *détournement* (kurang lebih secara harfiah, "de-apropriasi) kelompok Situasionis, hingga "dematerialisasi obyek seni" (dalam istilah Lucy Lippard) Cage dan Fluxus, sampai pada evolusi *happening art* dan seni performans, semuanya melibatkan berbagai derajat produksi keanoniman atau kolaboratif.[268] Untuk sebagian besarnya, depropriasi tersebut berhasil sementara, sebagai "peristiwa depropriasi" atau "zona otonom sementara" *(temporary autonomous zones)* (dalam istilah Hakim Bey),[269] tetapi kemudian diapropriasi ke pasar, atau ke dalam sejarah seni. Apakah bisa lain? Mungkin. Tetapi untuk memahami hal ini, kita harus melihat melampaui seni rupa, bahkan yang paling "subversif," ke praktik depropriasi yang populer yang tidak selalu diapropriasikan kembali ke kategori stabil dalam dunia seni.

Praktik improvisasi seperti yang dikembangkan oleh musisi jazz, dan kemudian oleh Derek Bailey dan lain-lain, bertujuan memproduksi peristiwa yang tidak akan pernah menjadi kopi, karena ia adalah peristiwa tunggal. Implikasi dari improvisasi tersebut terlalu banyak untuk dibahas secara layak di sini, tetapi ia meliputi: erosi batas yang memisahkan penampil dan penonton, didampingi oleh destabilisasi definisi tentang profesi dan keahlian yang memproduksi kolektif jenis baru (tetapi hampir tidak dikenal); dan tantangan "mengada-dengan" yang didasarkan pada nuansa hubungan yang dinamis dan imanen terhadap apa yang sedang terjadi. Tetapi problem kopi tak pernah jauh. Seperti yang ditulis Bailey, berhadapan dengan aneka kemungkinan yang bebas dan total, banyak pelaku improvisasi yang mengulang serangkaian gestur tertentu yang "bebas" tetapi dapat ditebak seperti bentuk idiomatik yang mereka hindari. Dengan kata lain, mereka mengkopi diri mereka sendiri, atau mereka mengkopi cara berhubungan dengan

musisi lainnya. Ini tidak selalu buruk, karena dapat menghasilkan idom, protokol, bentuk keindahan dan kenikmatan baru (yang oleh Simn Reynolds diidentifikasikan sebagai "kenorakan" yang nikmat).[270] Atau buruk: tidak ada jaminan.

Dinamika apropriasi dan depropriasi dapat pula dilihat dalam pergerakan perangkat lunak kode terbuka, yang memperhatikan penentuan serangkaian hak apropriasi yang memenuhi kepentingan berbagai komunitas, berlawanan dengan model hak cipta dan kepemilikan pribadi yang berlaku dan ditubuhkan oleh perusahaan-perusahaan seperti Microsoft. Walau perangkat lunak kode terbuka telah memperluas hak pengguna untu mengakses kode komputer dan mengubahnya—dan meskipun, merupakan relatif dari model hak cipta yang berlaku, maka terjadi depropriasi—hampir semua perangkat lunak dilengkapi dengan izin yang mendefinisikan dan mengatur kemungkinan apropriasi kode. Dengan kata lain, depropriasi kode secara radikal cukup jarang terjadi, dan sedikit sekali yang tertarik melakukannya. Alasannya banyak, tetapi alasan utamanya adalah kebutuhan stabilitas platform pengkodean yang memungkinkan komunitas *programmer* (dan juga pengguna) untuk bekerjasama. Sebuah "kopi," dalam hal ini adalah struktur kode yang dapat diulang, berfungsi sebagai peristiwa dari mana sebuah komunitas muncul, untuk sementara. Versi kapitalis kasar atas wawasan ini menghasilkan perang platform tanpa akhir antar korporat mengenai format DVD dan sejenisnya—upaya untuk mengapropriasi dan menguasai struktur di mana "pilihan" ditawarkan, tunduk pada aneka pembatasan IP.

Tetapi Internet mungkin adalah ruang apropriasi yang tidak dapat dihindari, didefinisikan oleh dan sebagai kode. Terdapat bentuk sehari-hari depropriasi yang lain. Contohnya, beberapa siswa saya, ketika saya meminta mereka menulis tentang obyek bermerk, mengatakan mereka berbelanja di toko barang bekas Kanada bernama Value Village, dan memuja pakaian bekas, yang menurut mereka mengelakkan logika kepemilikan. Saya terkejut atas tanggapan mereka, tetapi ketika saya memikirkan

pendapat Derek Bailey mengenai improvisasi, saya bisa melihat kesamaannya. Bisnis menginginkan obyek yang tetap—obyek yang dapat diproduksi masal, yang dikopi lagi dan lagi, kemudian dijual berkali-kali. Improvisasi tidak menghasilkan obyek yang stabil seperti ini. Tetapi kuasa mereka yang melakukan apropriasi, mereka yang membeli baju bekas dan seterusnya, berasal dari fakta bahwa obyek stabil tidak pernah ada dari awal. Obyek "baru" adalah obyek yang difabrikasi dan diapropriasi oleh bisnis dan diletakkan di pasar untuk pertama kalinya dalam bentuk kekiniannya yang sementara. Ini adalah "guna" dari obyek lain yang sudah ada ("bahan mentah," "sumber daya alam," "bahan kimia," dan entitas lainnya yang tidak memiliki otoritas), dan semua kemasan di sekeliling obyek "baru" yang ada, untuk mengaburkan fakta bahwa obyek tersebut telah "digunakan" dalam proses menjadi sebuah komoditas.

Pengubahan obyek—bukan benda yang dijadikan obyek—adalah obyek yang sesungguhnya. Dan "penyalinan" berhubungan bukan dengan bentuk asli yang tak berubah yang bisa dibuat kopi, tetapi pada cara orang berhubungan dengan obyek dan subyek yang selalu berubah. Para pembeli di Value Village mungkin menikmati penanda sejarah obyek, bagaimana ia tadinya digunakan, penanda bahwa tadinya ia dimiliki oleh orang lain. Ketika mereka memiliki obyek seperti itu, mereka mengetahui bahwa kepemilikan adalah sementara, dan bahwa mereka akan memberikan obyek itu pada orang lain. Mereka tinggal dalam fantasmagoria penanda dan pergentayangan yang mungkin lebih penting bagi mereka dibandingkan dengan nilai "guna" yang dilekatkan pada obyek tersebut. Mereka berimprovisasi dengan obyek, dan mereka memahami perubahan kualitas masing-masing obyek, yang menyusun benda tersebut. Mereka juga memahami sifat mereka yang berubah-ubah, menikmati kesementaraan hubungan mereka dengan obyek tersebut.

Sisi lain barang bekas adalah eBay dan sejenisnya, yang oleh Fredric Jameson dengan kecut disebut "ketidaksadaran bersama kita."[271] Kita menemukan di eBay arsip atau museum yang luar

biasa atas obyek, ingatan, semuanya dijual, semua menunggu untuk mendapatkan nilai tukar, untuk di-reapropriasi; tetapi sementara itu, mereka mengapung dalam ruang siber seperti obyek informasi-nya Bruce Sterling. Museum secara tradisional berfungsi sebagai penanda pergeseran status obyek dalam masyarat, dan tentang apropriasi mereka terhadap beberapa kelompok atau sistem baru apropriasi. Museum umum besar pertama di dunia, Louvre di Paris, dibuka pada 1793 selama Revolusi Prancis. Ini menyebabkan koleksi seni dan benda kerajaan terbuka dan dapat diakses masyarakat umum. Dan museum terus menjadi gudang jarahan kolonial, penuh dengan benda ritual atau keramat yang dicabut dari konteks dan pemiliknya dan ditampilkan demi rasa ingin tahu publik, atas nama perseorangan, kelompok atau negara.

Kini, bilamana ada yang mengamati dengan sungguh-sungguh sifat alami obyek dan rumitnya kekuasaan yang datang bersama penamaan, properti dan kepemilikan, maka ia tanpa bisa dihindarkan akan diapropriasi ke dalam pasar kapitalis dan muncul dalam bentuk komoditas. Maka celana jeans baru tapi lama yang secara berseni dipudarkan warnanya dijual oleh perusahaan seperti Diesel—pakaian yang berusaha meniru celana jeans bekas dari *wabi-sabi* atau toko pakaian bekas seraya tetap dalam kondisi baru dan belum pernah dipakai. Tetapi seperti yang dinyatakan oleh McKenzie Wark, pasar juga tetap diapropriasi dengan berbagai cara oleh peretas dan lain-lain.[272]

Depropriasi Berarti Belajar Santai

> Puisi kita kini/adalah kesadaran bahwa kita tidak memiliki apapun/maka apapun adalah kesenangan/(karena kita tidak memilikinya) dan maka tidak takut kehilangan/Kita tak harus hancurkan masa lalu; ia sudah berlalu/kapan saja, ia mungkin muncul kembali dan tampaknya dan menjadi masa kini/Tidakkah itu pengulangan? Hanya bila kita berpikir kita/memilikinya, tetapi karena tidak, ia bebas, dan begitu pun kita.
>
> — John Cage, "Lecture on Nothing," dalam Cage, *Silence* (1973)

Yang paling sulit dipertahankan adalah apropriasi dan/atau depropriasi yang tidak menghormati, yang mengambil sesuatu tanpa izin dan menggunakan atau mengubahnya. Sebuah pandangan etis konvensional akan mendebat bahwa apropriasi semacam itu salah dan menunjukkan kurangnya rasa hormat terhadap kesopanan dan terhadap sejarah yang menetapkan hak-hak orang-orang tertentu untuk penggunaan eksklusif atau istimewa atas sesuatu. Tetapi jenis apropriasi yang persis seperti inilah yang lazim sekarang, dan ia juga jenis apropriasi yang terkadang memiliki hasil yang paling baik. Apropriasi semacam ini tidak mematuhi hukum "pertukaran kebudayaan," dan biasanya asimetris. Tetapi bukan berarti ia digunakan hanya untuk kaum yang istimewa atau berkuasa atas kaum yang tersisih dan tak berdaya, karena ia juga digunakan oleh kaum tersisih dan tak berdaya. Dalam rumusan Michael Hardt dan Antonio Negri, kapital global dalam bentuk kekaisarannya yang kontemporer, mengapropriasi kekayaan milik umum melalui protokol hukum seperti paten dan pendaftaran hak cipta, yang digunakan untuk menetapkan kepemilikan. Tujuan dari banyak orang—mereka yang miskin karena ditolak aksesnya pada kekayaan material dan dunia imaterial yang mencakup identitas—adalah untuk reapropriasi kekayaan tersebut.

Budaya rakyat, yang secara kolektif setara dengan "kerumunan" (*multitude*)-nya Hardt dan Negri selalu meraba jalan menuju situasi, peristiwa, waktu (Hakim Bey menyebutnya "zona otonomi sementara") di mana reapropriasi semacam itu memungkinkan, dan di mana potensi penuh mereka, sebagai copia, keberlimpahan tak terbatas, dapat mewujud. Yang penting adalah tidak adanya transgresi, karena tabu dipaksakan oleh rezim sosial-politik tertentu. Yang penting adalah tujuannya—yang adalah kenikmatan copia, tidak hanya sebagai ketidakterbatasan obyek tetapi juga sebagai multiplisitas obyek yang bebas. Apropriasi atau depropriasi yang tidak pantas dihubungkan dengan soal pemberian, seperti yang telah diformulasikan Derrida. Memang, sejauh Mengada itu sendiri sebagai pemberian yang terapropriasi, bukankah ia selalu

sesuatu yang tidak pantas? Semenjak Hawa mencicip apel (kiasan atas pengetahuan) hingga pencurian api oleh Prometheus (kuasa penularan mimetik), peran pencurian dalam mitos asal muasal menunjukkan bahwa ia merupakan sesuatu yang tak pantas. Akan tetapi jika manusia harus mencuri milik para dewa untuk memulai Keberadaannya, di mankah pemberian?

Dapatkah sebuah kopi menjadi sebuah pemberian? Pertanyaan ini telah muncul beberapa kali di buku ini, mulai dari pembahasan keuntungan relatif dari mixtape dan CD sebagai pemberian, hingga aneka strategi rakyat untuk mewujudkan copia, hingga fabel "ekonomi hadiah" di Internet dan terong pedagang buah untuk si bayi. Bagi Heidegger, pentingnya apropriasi ada pada cara pemberian atau sumbangan Keberadaan diterima: hanya melalui apropriasi hadiah terdapatlah Keberadaan. Politik, seperti yang diketahui Heidegger, dimulai dari kemungkinan atas „apropriasi asli." Namun begitu apropriasi terjadi, kita sudah berada dalam wilayah mimesis, suplemen, dan kopi. Depropriasi menawarkan kemungkinan penolakan atas logika ini, tanpa harus dibarengi penolakan untuk berurusan dengan pemberian yang menjadi Keberadaan. Ia bukanlah penolakan terhadap mimesis—hanya penolakan untuk terlibat dalam mimesis apropriatif. Maka dari itu, pemberian tidak dapat sepenuhnya terpisah dari mimesis *sebagai* mimesis itu sendiri.

Namun, pemahaman kopi-sebagai-pemberian semestinya terasa aneh bagi kita. Jika, seperti yang dikatakan Derrida, hadiah melampaui semua kemungkinan ekonomisasi, pertukaran dan timbal balik, sebagian besar orang memandang kopi sebagai fenomena ekonomi secara keseluruhan.[273] Kopi, menurut pertimbangan konvensional, tidak memiliki nilai sendiri; ia memiliki nilai karena benda yang ia tiru memiliki nilai sehingga *pantas* dikopi. Tetapi sebuah kopian kerap kali dianggap sebagai hadiah yang tak sesuai karena ia murah atau gratis, dan "kopi bekas" (*worn copy*) (seperti judul rekaman Ariel Pink yang terbaru), dianggap tak berharga. Tetapi kopian Ariel Pink, disusun dari loop kaset lama,

sangat mempesona justru karena ia adalah bekas, sama seperti mixtape yang menjadi hadiah yang kuat karena penanda dan jejak perbedaan muncul semakin kuat ketika dibandingkan dengan kesamaan teknologi penyalinan.

Penyalinan berpotensi untuk menghindari logika ekonomisasi dan kesetaraan dengan alasan yang berlawanan dari hadiah: jika hadiah memiliki nilai yang berlebih dalam seluruh cara penilaian konvensional, kopi seakan kekurangan nilai, terlalu remeh untuk dinilai. Ia hanya "kopian," baik fotokopian, pakaian bekas, atau MP3 gratis. Kopi tidak berhak atas mitos esensi yang diberikan kepada benda lain, dan ini digunakan untuk menentukan nilai mereka. Jika kopi memiliki nilai, nilai itu dibentuk hanya melalui pengecohan dan disimulasi, melalui penggantian benda yang ia imitasikan, yang membuat orang salah sangka. Tapi ia tidaklah sama dengan yang ia imitasikan, sehingga ia tampak tak memiliki nilai otonom. Kecuali bahwa karena di dunia ini tidak ada yang memiliki esensi, dan penentuan kepemilikan dan properti melalui referensi pada esensi adalah ilusi. Kopi itu sendiri secara pote nsial dekat kepada misteri *śunyātā*, dan kepada reformulasi radikal dari apa yang dimaksud sebagai „nilai." Kopi itu bebas—bebas nilai, bebas dari identitas—dan mereka membawa berita bahwa semuanya adalah bebas secara virtual, dan mungkin bisa bebas secara *aktual* juga.

Anda boleh menyebut pandangan tentang sebuah dunia penyalinan bebas semacam itu mustahil. Kemungkinan tertentu mengenai kopi juga menghubungkannya dengan pemberian. Seperti yang sudah kita tetapkan, akhirnya tidak ada kopi, tidak ada benda-benda yang benar-benar identik tetapi kita tetap percaya bahwa hal tersebut memang ada, agar kita dapat menyingkirkannya. Sama halnya kita membayangkan pemberian-pemberian yang ada di luar semua hukum pertukaran dan ekonomi, jika ada fakta-fakta kuat bahwa tidak ada pemberian semacam itu, kita percaya hal ini dengan harapan kita boleh *saja memilikinya*. Keyakinan semacam itu membantu untuk memahami satu definisi Platonik

yang luar biasa gigih mengenai imitasi esensi atau bentuk ideal di samping semua upaya untuk mendekonstruksikannya—suatu definisi yang muncul dalam beberapa bentuk ketika sejenis sistem filosofis menghadapi masalah representasi dan dunia relatif. Esensi merupakan mitos yang kuat, salah satu susunan fantasmatik yang memungkinkan terjadinya figurasi mimesis. Tetapi mungkin pernyataan mengenai esensi hanyalah sebuah alasan, alibi, aturan seperti yang dicirikan oleh Baudrillard, yang memungkinkan berlangsungya suatu permainan tertentu, dengan cara memaksa, atau berkolusi dengan, aturan hukum.

Kita bicara tentang "kelimpahan," tetapi akan lebih akurat untuk membicarakan "ketiadaan-esensi," di mana figurasinya melibatkan multiplisitas yang tidak terhingga dan berlimpah. Sebagaimana pemberian menegaskan kekosongan yang merupakan hakikat alami dari semua fenomena (dan yang akhirnya merupakan bukan soal pemberian atau bukan pemberian), kelimpahan copia juga menunjuk pada kekosongan ini (salah satu terjemahan śunyātā adalah "kepenuhan"). Copia mungkin terus menerus dicerai-beraikan, diapropriasi, dikuantifikasi dan dilabeli sebagai "kopia" yang berfungsi dalam suatu ekonomi terbatas. Tidak diragukan lagi inilah alasan mengapa Copia sangatlah sulit dikenali sebagaimana adanya. Tetapi pada setiap unggahan satu file musik, setiap sepasang sepatu generik yang muncul di pasaran yang sering dikunjungi orang-orang miskin, setiap gerak seni bela diri yang diulang, setiap seks dan doa, budaya rakyat benar-benar mengenali kelimpahan Copia yang tak terbatas dan tanpa dasar, dan inilah mengapa mereka tetap bertahan.

Dalam esainya mengenai mixtapes, Thurston Moore menegaskan bahwa hukum tidak akan pernah mencegah orang-orang untuk berbagi musik, karena "berusaha untuk mengontrol berbagi melalui musik adalah sama halnya dengan mengontrol urusan perasaan seseorang, tidak akan ada yang bisa menghentikannya".[274] Maka, seperti yang sudah kita lihat, penyalinan terhubung dengan cinta. Untuk menyatakan kembali sebuah komentar yang dibuat di bagian

awal buku ini, apa yang telah saya tulis di sini sebagai afirmasi alih-alih etika. Seperti yang saya tunjukkan, penyalinan cukuplah nyata, dan kita tidak punya banyak pilihan untuk memutuskan apakah kita menyukainya atau tidak. Pertanyaan ini —dalam istilah penyair Budhis, John Giorno —adalah soal bagaimana kita menanganinya.[275] Beberapa tingkat kejujuran dalam partisipasi kita dalam, dan ketergantungan kita pada, penyalinan membawa kita lebih jauh dari pada menekuni secara suntuk soal keadilan dan hak. Kasarannya: agar apa yang kita sebut sebagai dunia itu hadir, yang berisi "kita" dan "mereka" dan "ia" (benda), maka penyalinan seharusnya juga ada. Dalam konteks inilah saya kira budaya tradisional dan budaya rakyat lebih realistis ketimbang masyarakat kapitalis kontemporer dengan kegigihannya dengan hak cipta. Benda-benda dengan mudahnya berpindah-pindah dari satu orang ke orang lainnya dalam budaya rakyat, meskipun mereka juga sangat paham tentang properti dan kepantasan (*propriety)*. Tetapi si dewa penipu selalu ada di dekat kita, untuk mengingatkan kita bahwa hidup dan semua bentuk yang diejawantahkannya adalah impermanen, selau berubah-ubah.

Saya bukan seorang libertarian, dan saya menyadari kebutuhan atas saling mengawasi dan salung mengimbangi (*checks and balances)* yang mencegah penguasa — mereka yang sudah begitu banyak mengapropriasi — untuk menggunakan kekuasaannya dalam mengapropriasi semua yang ada. Penghargaan, kepedulian pada kekhasan transmisi dan penyebaran adalah penting; dan dalam hal ini, beberapa versi hukum hak cipta sudah "layak" seperti juga upaya belakangan untuk mempertahankan dan memperluas ranah publik, milik bersama, dan penggunaan adil, dan untuk mendukung "pertukaran adil yang dinamis." Komunitas tertentu mempunyai hak untuk memproduksi dan menggunakan kopi yang berhubungan dengan mereka. Tetapi dalam era globalisasi, "kopi" —misalnya arsip media digital, obat-obatan, traktat-traktat politik, desain fesyen—bergerak dengan cepat, dan komunitas yang berada di sekitarnya menghilang dengan lebih cepat lagi.

Kopi yang kita bagi bersama dan perjuangkan mengajukan tuntutan pada kita yang sifatnya melampaui argumen sebelumnya mengenai hak subkultur dan subaltern untuk mengapropriasi aspek-aspek budaya dominan dan menggunakan mereka dengan tujuan berbeda, atau perjuangan untuk membayangkan sebuah budaya konsumen global yang dapat disetarakan. Saya yakin tuntutan ini sejalan dengan kopi yang terdepropriasi—suatu kopi yang melalui susunannya dapat kita kenali sebagai kesaling-bergantungan segalanya, pemahaman yang akan bermanifestasi sebagai Jejaring Indra, sebagai depropriasi subyek dan obyek terbatas kembali ke dalam dinamika fluks nirdualitas, yang juga kita kenal sebagai *śunyātā* atau kehampaan.

Pemahaman atas depropriasi adalah bagian integral dari sebagian besar budaya rakyat. Ia memben basis kesamaan,dan seperangkat praktik yang beragam tapi saling dukung yang menegosiasikan paradoks dalam transformasi mimesis dengan cara-cara bermakna. Saya telah berargumen tentang budaya-budaya rakyat dan depropriasi yang menggunakan kosa kata yang diambil dari filsafat modern dan teori budaya serta dari tradisi-tradisi Budha Mahayana. Pemahaman Budha Mahayana tentang *śunyātā* memungkinkan kita untuk memperbaiki kelemahan-kelemahan teori paska Nietzschean tentang hubungan antara yang beda dan yang sama, dan menimbang depropriasi dalam pengertian praktik-praktik yang memungkinkan kita untuk mengenali berapa luasnya nirdualitas. Berbagai tradisi teoritis— Marxist, Freudian dan Nietzschean — juga memungkinkan kita untuk mengkoreksi kelemahan tradisi pemikiran Budha yang terkait dengan formasi sosial, struktur kekuasaan dan politik mimesis.

Gagasan mengenai depropriasi menunjukkan berlikunya tantangan bagi kita—baik kaum subaltern maupun warga paling elit dalam rezim yang paling berkuasa secara ekonomi. Apa yang lebih menyeramkan selain pemikiran untuk menyerahkan kepemilikan atau hak untuk memiliki, bahkan ketika dapat dibuktikan bahwa orang sejatinya tidak pernah benar-benar memiliki apa yang

dimilikinya? Untuk memastikan agar depropriasi tidak dialami sebagai kekerasan traumatis yang memungkinkan berkembangnya upaya untuk melakukan reapropriasi subyek, obyek, properti atau komoditas, akan menguntungkan apa bila kita mengadopsi suatu praktik tertentu terkait dengan penyalinan. Seperti yang dinyatakan oleh Simone Weil, depropriasi seharusnya mulai dari yang paling dekat, dengan diri kita sendiri, komunitas dan obyek-obyek yang kita gunakan untuk menyokong gagasan terbatas tentang identitas. Dalam hal ini, posisi Dalai Lama kini—penolakannya untuk mencari bentuk independensi politik total Tibet dari Cina—dapat dilihat sebagai sebuah contoh yang kuat tentang politik depropriasi: penolakan untuk masuk ke dalam wacana apropriatif dan politik kebangsaan modern, dan pada saat bersamaan, sebuah upaya untuk mempertahankan identitas sejarah yang manasuka dan otonomi beragam orang yang disebut sebagai "Orang Tibet."[276]

Depropriasi biasanya harus bersifat konsensual (meskipun salah satu guru Budha saya mengatakan, terkadang anda harus merebut kegilaan jauh-jauh dari seseorang jika memang bisa). Dan depropriasi seharusnya menjadi sesuatu yang berada di sekitar apa yang dibangun komunitas-komunitas (inilah yang saya sebut sebagai "budaya rakyat" seturut dengan beragam alasan yang sudah sampaikan), dengan pemahaman atas dinamika kontingensi dan impermanensi kerangka subyek dan obyek tertentu. Depropriasi berarti belajar bagaimana untuk santai—seperti yang disarankan oleh Khenpo Tsültrim ketika saya naik *roller coaster* di Space Mountain. Artinya menjaga sikap yang rileks namun disiplin terhadap fenomena—terhadap fenomena sebagaiman mereka tampak di depan kita dalam situasi yang kita alami. Tidak ada satupun hal yang dilabeli sebagai "kopi" bisa "menjadi" nirganda, namun ia dapat menjadi tanda bagi kerinduan kita atas, dan bagian dari praktik yang menuntun kita kepada sebuah pengenalan pada "nya" (*it)*. Bergelut dengan kata-kata, ide, konsep, penyalinan hanya bisa berupa sebuah kesalahpahaman—namun ia membawa kita

lebih dekat pada perwujudan *śunyātā,* kalau kita memperhatikannya dengan cukup dekat.

***

Koda
Dari Hak untuk Menyalin sampai ke Praktik-Praktik Pengopian

Tempat fotokopi di Toronto di mana saya mendapatkan paket bahan perkuliahan yang dibuat selama bertahun-tahun baru baru ini ditutup dan buku-buku yang yang menjadi bahan perkuliahan juga disita bersama dengan paket-paket-nya. Pemilik tempat tersebut memberi saya nomor kontak Access Copyright, organisasi yang bertanggungjawab atas penutupan ini. Ketika saya menghubungi nomor tersebut dan berbicara dengan salah satu agen di sana, saya mendapat informasi bahwa tempat fotokopi kopian tersebut tidak mempunyai cukup izin untuk membuat paket perkuliahan dan nantinya saya harus mengunjungi tempat fotokopi yang berlisensi. Buku-buku saya dikirim kembali dengan daftar tempat-tempat fotokopi yang sah, yang pemiliknya merespon dengan sangat hati-hati dan dengan curiga ketika saya menghubungi mereka untuk mengetahui apakah mereka punya lisensi dari Access Copyright. Setelah menelepon berkali-kali, permintaan informasi dan sebagainya, satu tempat fotokopi dekat Universitas York dengan ogah-ogahan membuatkan paket perkuliahan saya, dengan mematok harga empat kali lebih tinggi dari harga sebelumnya. Dengan demikian, dalam merencanakan perkuliahan di semester musim

dingin, saya memutuskan untuk memberikan urusan kopi saya ke toko buku universitas dengan durasi pekerjaannya yang makan waktu enam minggu, harga yang tinggi dan batasan-batasan yang luar biasa tentang jenis dan kuantitas materi yang boleh diajarkan para dosen.

Ada semacam pencerahan yang kasar bagi para pengarang di halaman-halaman sebelumnya, yang berargumen bahwa debat tentang pembingkaian legal penyalinan dalam sebuah sistem hak dan kepemilikan mengabaikan hakikat universal dari imitasi dan penyalinan yang mendorong terbentuknya kemungkinan menjadi manusia, menghuni dunia mengajukan keberadaan subyek dan obyek, dan bingkai utama lainnya dalam situasi kehidupan kita. Meskipun secara umum saya bersimpati terhadap kritik liberal mengenai hukum kekayaan intelektual yang berlaku saat ini, disampaikan melalui karya Lawrence Lessig *Free Culture* dan James Boyle dengan *Public Domain*, kritik-kritik tersebut menerima sistem kapitalis sebagaimana adanya dan mengusulkan modifikasi hukum KI yang pada dasarnya mendukung perluasan sistem tersebut dan kebutuhannya dalam mengeksploitasi buruh kreatif, gagasan-gagasan kewirausahaan dan lain sebagainya. Saya sudah berargumen bahwa kalau saja semua yang mencari "budaya bebas" hanya dapat mengajukan kebebasan budaya hanya dalam konteks sistem yang ada, maka seberapa bebas sebenarnya budaya yang hendak diperjuangkan? Selanjutnya, praktik-praktik penyalinan yang secara aktual kini dijumpai dalam jaringan sesama pengguna—dalam pertukaran gagasan bunyi, bahasa, dan tubuh yang berantakan, dalam karnaval, lantai dansa, peristiwa seni dan ruang kontemporer lainnya—dideskripsikan dengan kering oleh wacana-wacana tentang kewirausahaan atau produksi kreatif. Aktivitas ini menunjukkan bagaimana kebebasan adalah sesuatu yang menyenangkan, dan ia tidak bergantung pada hukum. Salahkah saya kalau menganggap hukum sebagai soal sekunder dalam menimbang penyalinan?

Anekdot saya tentang paket perkuliahan bukanlah sesuatu yang asing—ia hanyalah satu lagi perselisihan kecil dalam perang

kekayaan intelektual. Namun ia juga mengungkapkan situasi yang berhubungan dengan penyalinan di Amerika Utara dalam peralihan abada keduapuluh satu. Distribusi materi pembelajaran dalam sistem pendidikan digollongkan sebagai sebagai kasus khusus sebelum lahir hukum hak cipta di Inggris pada 1709, yakni Undang-undang Anne. Misalnya, sejak 1610 sudah ada peraturan yang menetapkan bahwa kopi dari semua karya yang diterbitkan diserahkan ke di perpustakaan universitas-universitas besar Eropa seperti Oxford.[277] Di negara-negara tertentu, misalnya Amerika Serikat, pengecualian penggunaan adil dalam hak cipta melindungi para sarjana yang butuh membuat salinan teks untuk penelitian atau studi, tetapi pendidikan kini semakin terperosok ke dalam ranah pasar di mana materi pembelajaran semacam itu kini dianggap sebagai hak milik pribadi yang memerlukan izin agar dapat diakses, dan dikenakannya biaya terkait untuk penggunaan. Semakin ketatnya pengecualian kesepakatan adil (*fair deal)* hukum dalam Kanada melemahkan perlindungan para akademisi dan peneliti dan di korporasi universitas Kanada sekarang ini, interpretasi dan pemberlakuan undang-undang hukum kekayaan intelektual yang sebelumnya ditangani oleh lembaga hukum yang secara langsung bertindak atas nama negara, sekarang ini semakin diperankan oleh organisasi-organisasi privat seperti Access Copyright yang dibiayai oleh industri dan bertindak sebagai wakil industri. Memang cukup mengherankan bahwa dalam surat-surat kabar yang mengulas tentang penggerebekan paket perkuliahan dan siaran pers Access Copyright yang secara rutin menggambarkan penyalinan paket perkuliahan tanpa lisensi sebagai "perampokan" atau "pembajakan," jarang sekali ada, kalaupun memang ada, penyebutan mengenai adanya pengecualian kesepakatan adil dan/atau penggunaan adil.[278]

Access Copyright yang sebelumnya dikenal sebagai Cancopy, lahir dari adanya ketentuan di hukum Kanada yang memungkinkan "kelompok kolektif" untuk mengatur perizinan dan biaya atas nama sekelompok besar pemegang hak cipta. Mengutip laman web

organisasi tersebut: "Sejak tahun 1988, Access Copyright sudah memenuhi kebutuhan pebisnis, pendidik, pemerintahan dan organisasi lain di seluruh Kanada dengan solusi inovatif kami dalam lisensi hak cipta kita. Lisensi kami memberikan akses segera dan legal kepada pengguna konten, ke materi-materi yang dilindungi hak cipta yang hendak mereka salin untuk menyelesaikan tugas mereka, sementara menjamin para pencipta dan penerbit mendapat kompensasi yang adil ketika karya mereka dikopi."[279] Pernyataan "apa yang kami lakukan" yang tampaknya tanpa tedeng aling-aling dan beralasan ini memampatkan cukup banyak ideologi kekayaan intelektual di dalam kapitalisme lanjut—wacana tentang pemenuhan kebutuhan, penyediaan solusi, perizinan akses, beresnya pekerjaan dan tentu saja pemberian kompensasi semua pihak yang berkepentingan secara adil. Istilah "*fair dealing*" (kesepakatan adil) itu sendiri merupakan hasil pengalihan dari hukum hak cipta Inggris tahun 1911 ke Akta Hak Cipta asli Kanada tahun 1921; dan kata "*fair*" punya sejarah yang cukup panjang dan rumit, berkisar di antara pengertian tradisionalnya sebagai "kecantikan" (*beauty)* dan "bernilai" (*virtuous)* sampai ke pengertian yang lebih bersifat legal/ekonomi di abad kedelapan belas, ketika istilah "*fair dealing*" digunakan pertama kalinya.[280] Istilah masuk ke dalam retorika imparsialitas yang mendukung imperialisme serta etika kapitalis Inggris: setelah pengukuhan tindak kekerasan di mana mereka memaksakan suatu sistem, lantas mereka juga yang menuntut permainan adil— yakni perilaku yang menerima norma-norma baru yang ditegakkan. Berdasarkan wacana yang mencakup kata ini, mendapatkan sesuatu tanpa membayar adalah "tidak adil" (*unfair)*, dan gagasan bahwa kalangan tertentu (misalnya mahasiswa atau pengguna perpustakaan-perpustakaan umum) punya hak yang setara dengan mereka yang kaya untuk mengakses arsip karya-karya yang beredar secara umum juga "tidak adil." Sebaliknya, kami mungkin menawarkan satu definisi alternatif dari kata "adil" dalam konteks ini dengan mengatakan bahwa sebuah masyarakat yang progresif dan adil membiarkan sirkulasi bebas materi-materi yang

diperlukan untuk pendidikan warganya, baik dalam perpustakaan ataupun di kelas, dan sirkulasi tersebut, agar "adil", seharusnya tidak dihadapkan dengan soal perizinan, royalti, penyitaan, dan batasan arbitrermengenai jumlah bab dalam buku yang bisa dikopi. Fakta bahwa tempat fotokopi menawarkan layanan reprografik mendapat keuntungan dari memfasilitasi penelitian dan studi seharusnya tidak mendistraksi kita dari isu sebenarnya di sini: bahwa "kompensasi adil" yang hendak ditegakkan Access Copyright mementingkan keuntungan pribadi dan korporasi ketimbang kebutuhan para pendidik, pelajar dan masyarakat secara keseluruhan, dan nyatanya ini tidak adil.

Namun demikian, saya tahu bahwa tidak semua mahasiswa akan membeli paket perkuliahan dari toko buku di kampus. Sebagian dari mereka akan memfotokopinya sendiri atau memindai paket tersebut dan mengedarkannya sebagai PDF. Siapa tahu—mungkin saja mereka akan menulis tangan teks tersebut. Tentu saja, beberapa mahasiswa akan berbagi satu kopi. Lainnya yang terintimidasi dengan harga tinggi memilih untuk tidak membeli atau membaca teks tersebut sama sekali. Akan tetapi mahasiswa lainnya akan mengunduh PDF teks perkuliahan tersebut dari hasil pencarian Google, atau mereka menggunakan Google Books untuk "mengintip" teks-teks tersebut, atau (seperti yang dilakukan oleh setidaknya satu mahasiswa saya) mereka akan melewati bacaan-bacaan itu dan menemukan sinopsis di Wikipedia atau beberapa situs web lainnya. Bahkan amat mungkin satu atau dua orang mahasiswa akan mengunjungi perpustakaan kampus dan menemukan teks itu di sana. Merebaknya kopi berlangsung "secara asimetris," tanpa menghiraukan kehnedak para pembuat aturan atau, dalam hal ini, para produser legal. Sekarang saya punya paket perkuliahan yang dibuat secara resmi, tetapi para mahasiswa masih saja menemukan berbagai cara untuk membelinya.

Meskipun demikian, ujung-ujungnya, dalam situasi ini saya mematuhi hukum. Kita harus bertanya: apakah ada yang namanya penyalinan bebas tanpa satu konfrontasi mendalam dengan hukum?

Bukankah ini merupakan contoh lain dari pertarungan yang mengadu kelompok pascastrukturalis Deleuzian dan Derridean dengan para pascastrukturalis semacam Žižek dan Badiou? Yang pertama mengafirmasi bubarnya struktur hegemonik dalam proses rizomatik *assemblage* dan *disassemblage* yang bermain-main, yang bisa dilakukan hanya sementara dalam bingkai wacana, ideologi, hukum dan struktur yang ilusif. Sebalinya, yang kedua bersikeras tentang realitas struktur Hukum yang simbolik, dan perlunya mengenali dan mengkonfrontasi struktur semacam itu demi melakukan perubahan-perubahan yang tidak dapat diapropriasi kembali dengan mudah ke dalam logika Kapital yang tanpa tandingan itu.

Penyalinan selalu sudah merupakan satu aspek penting dalam kemampuan kita untuk mengartikulasikan diri kita dan dunia kita. Bahasa berfungsi secara mimetik, dan dengan demikian wacana, ideologi, ekspresi diri dan komunitas juga merupakan mimetik. Sama halnya dengan universitas. Seperti yang disampaikan oleh Kate Eichhorn dalam studinya tentang tempat fotokopi di University of Toronto, dalam sejarahnya universitas-universitas selalu bersandar pada mereka yang menyediakan layanan fotokopi (hal ini benar bahkan di abad pertengahan) baik legal atau tidak.[281] Singkatnya, tidak akan ada universitas tanpa penyalinan, karena mandat universitas itu sendiri merupakan mimesis diseminatif. Namun, para ilmuwan telah membingkai keuniversalan penyalinan dengan cara yang cukup spesifik ke dalam modernitas, biasanya dengan mengaburkan kehadiran mimesis sebagai faktor penentu yang aktif ke balik wacana, identitas, struktur dan lembaga, demi menjadikannya sebagai seusatu yang alami. Bersamaan dengan itu, modernitas menawarkan tontonan serangkaian ancaman mimesis yang diabjeksikan, dilebih-lebihkan dan dikambinghitamkan yang selalu tampak datang dari luar, dari pinggiran, mengancam untuk mengkontaminasi dan mengjangkiti dunia benda-benda asli yang murni bebas dari kopi yang konon kita huni. Ancaman ini termasuk: orang asing sebagai penyusup nirmanusia yang tidak

otentik, yang berpura-pura menjadi seperti kita; yang feminin sebagai yang histeris, irasional, licik, kekuatan seduktif dari yang palsu; narkoba sebagai perangsang simulakrum kenikmatan dan kesenangan yang membawa kehancuran; pemalsu, pembajak dan mafia sebagai pelaku kriminal yang menginfiltrasi perekonomian yang sah dengan produk-produk palsu yang haram.

Saya telah menyatakan bahwa kita tidak bisa benar-benar hidup di dunia tanpa mimesis. Menurut Locke dan Marx, apropriasi adalah faktor pembentuk dalam keberadaan di dunia melalui kerja atau kegiatan inderawi; bagi Hegel, properti, kepemilikan diri, adalah basis masyarakat.[282] Kedua apropriasi ini secara umum, dan kepemilikan sebagai sebuah bentuk apropriasi tertentu merupakan mimetis yang memberikan nama tertentu pada suatu benda—satu nama yang mengidentifikasi dan membingkainya. Bentuk yang dinamai, dilabeli, diidentifikasi (termasuk si subyek, yakni diri kita sendiri) sudah selalu merupakan kopi. Beragam aras filsafat dan teori abad kedua puluh, mulai dari Bataille, Heidegger, Beauvoir dan Mahzab Frankfurt, melalui Foucault, Derrida, Butler dan Spivak telah mengobrak-abrik sisa-sisa endapan overdeterminasi tentang mimesis yang sudah diartikulasikan secara lengkap oleh Plato. Teks-teks mereka mengandung kritik-kritik yang keras mengenai kekayaan intelektual dan perjuangan untuk mengartikulasikan landasan yang berbeda dalam memahami identitas, tindakan dan komunitas—namun dengan sedikit pengecualian, aspek-aspek teori kritis ini belum sepenuhnya dikembangkan.[283] Isu utama yang mereka angkat adalah soal fluks universal, sebuah "*chaosmos*"—dalam peristilahan Budha, impermanensi universal dan kesaling-bergantungan. Mimesis dalam pengertian Platonis mengartikulasikan hasrat untuk mematok fluks ini secara permanen, tetapi hal ini juga dapat dipahami sebagai cemerlangnya perubahan fluks "itu sendiri" dalam transformasi dan tampilannya yang tanpa batas.

Persebaran kopi yang terjadi dalam pertarungan KI kontemporer punya banyak faktor penentu. Tentu saja, orang

cenderung tidak mendukung fakta bahwa para mafia di berbagai negara membuat MP3 menjadi murah. Di sisi lain, penegak hak cipta, apakah itu para penerbit, pemangku waris, atau organisasi penegak hukum yang terlalu bersemangat, seringkali juga sama sulitnya untuk dikagumi. Akan tetapi, "perang" terhadap kekayaan intelektual, begitu banyaknya contoh konflik mengenai hak untuk mengkopi yang memenuhi pers dan jurnal akademik serta konferensi-konferensi yang mengangkat topik tersebut, bahkan contoh perjuangan saya sendiri yang kutip di awal koda ini— bukankah itu semua juga merupakan distraksi dari keberadaan mimesis yang melingkupi segalanya?

Dengan membatasi analisis mengenai penyalinan ke dalam seperangkat situasi yang sangat terbatas, debat ini beresiko mengaburkan sesuatu yang lebih menganggu dan kuat— yang biar bagaimanapun juga menyatakan dirinya dalam setiap kontroversi yang terkait dengan kekayaan intelektual. Mimesis merupakan "saham yang terkutuk" (*accursed share)* sebagaimana yang ditulis-kan Bataille : kekuatan atau kualitas semesta yang melampaui diri kita dalam cara apapun, namun memaksa kita untuk bertindak, merespon, membingkai.[284] Atau benarkah demikian? Adalah mung-kin untuk berpikir melampaui atau melalui kerangka apropriasi yang mendukung konsep-konsep properti, baik kekayaan intelektual atau lainnya, dan bergerak ke arah subyek dan obyek yang terdepropriasi. Tapi hal ini juga menantang. Modernitas dibangun atas strukturasi mimesis tertentu; untuk mengubah dunia di hari ini kita perlu melampaui proses-proses strukturasi yang demikian. Memang, saya menyatakan bahwa beragam budaya tradisional—khususnya untuk tulisan saya sendiri, budaya yang terkait dengan Budhisme— dibangun di sekitar etika dan praktik yang meskipun seringnya tidak lagi berlaku dalam masyarakat Budha yang ada sekarang, namun menyatakan sebuah visi semesta dan kolektivitas yang secara aktif berurusan dan bekerja dengan mimesis sementara menanggalkan semua gagasan mengenai properti sampai ke akar-akarnya yang ilusif. Penyalinan terjadi di dalam ranah-ranah tersebut, di luar wilayah

kekuasaan mereka, dan dalam batasan-batasan, definisi-definisi yang memproduksi suatu dalam dan luar. Contohnya, kampanye "Captain Copyright" dari Access Copyright melawan penyalinan "ilegal" yang menggunakan naskah yang telah dikopi dari materi ranah publik tanpa atribusi.[285] Bagaimana batasan-batasan yang membentuk hukum tersebut tersusun— apa saja yang dianggap sebagai dalam atau luar, sah atau tidak sah, orisinal atau kopi— adalah penting. Namun kegigihan penyalinan menunjukkan suatu hal lain. Apa kopi "sebenarnya" tergantung pada bagaimana properti dan hak, yang mempunyai sejarah tertentu yang, didefinisikan, dan pada komunitas yang mendefinisikan atau tidak mendefinisikannya. Apa yang ditawarkan Internet pada kita bukanlah sekedar bentuk ekonomi, produksi dan pertukaran yang baru (meskipun gerakan *opensource* telah berupaya ke arah itu), melainkan kesempatan untuk menampakkan sekali lagi ketidakstabilan semua pengertian dan struktur yang mendukung ada dalam rezim kekayaan intelektual yang berlaku, dan menunjukkan kegilaan bingkai mdoern, kapitalis atas properti. Dengan demikian, perjuangan kontemporer atas hak KI yang berhubungan dengan beragam kritik modern atas propert, baik intelektual atau lainnya, mulai dari karya para teoretikus yang disebutkan di atas; dengan para garda depan artistik; dengan budaya rakyat, tradisional, subkultur dan lainnya; dengan perjuangan nyata kelompok-kelompok politik, mulai dari komunis sampai ke pengikut Ghandi sampai ke anarkis, dengan kritik feminis tentang identitas dan keobyekan.

Saya yakin adalah satu kekeliruan untuk berasumsi bahwa, seperti yang dilakukan kebanyakan kritik liberal tentang hukum KI yang berlaku, bahwa kekayaan intelektual dan properti sebagai properti, baik yang berupa materi atau yang lain, harus diperlakukan secara berbeda. Sementara terdapat perbedaan-perbedaan antara kekayaan fisik dan intelektual, paling tidak masalahnya terdapat pada level wacana politik legal kontemporer, adalah kekayaan, baik intelektual atau lainnya, dan sistem-sistem serta struktur-struktur yang mengatur kekayaan atau properti tersebut. Lantas, bagaimana

jika semua properti sebenarnya adalah "properti intelektual" — dengan kata lain, sebuah konsep fabrikasi atau karya imajinasi alih-alih suatu fakta? Dalam wacana mengenai properti dan hak, "penggunaan adil" dan "ranah publik" merupakan yang konsep-konsep cacat kecuali jika misalnya mereka meliputi hak untuk melintasi batas-batas negara (penggunaan adil lahan), atau akses ke makanan, rumah sakit, obat-obatan dan pendidikan (semua telah menjadi bagian dari ranah publik pada kurun waktu tertentu). Jawaban yang mungkin dan sementara atas berbagai persoalanyang mewabahi umat manusia sekarang ini, terutama mareka dilekatkan pada kelangkaan, adalah sesederhana *membuat kopian lebih banyak* dan mendistribusikannya secara bebas—seperti dalam kisah Yesus yang memberi makan lima ribu orang. Dan dari pandangan yang lebih fundamental, hal ini sudah menjadi sebuah isyarat yang mengarah pada depropriasi. Tetapi apakah inti dari permasalahan yang berhubungan dengan kekayaan intelektual benar-benar soal "hak untuk mengkopi"? Ada yang mengatakan bahwa jika kita menyerah membicarakan tentang masalah hak dan struktur yang menjaminnya, kita terjebak di kondisi alam-nya Hobbes, semacam kekacauan di mana predator yang paling kejam, mereka yang paling dapat mengapropriasi dengan agresif, akan mendominasi. Maka, Hegel menyatakan hak sebagai pondasi bagi konstitusi seseorang dan masyarakat progresif.[286] Tetapi manusia bukan hanya "sebendel hak-hak", kalau mau meminjam ekspresi legal. Satu bendel sudah merupakan satu montase, kemasan kecil kekacauan; dan bahwa montase terdiri atas awan repetisi yang mentransformasi, dan arahannya, sejauh ia disadari, adalah soal praktik. Analisis lengkap mengenai hak dalam hubungannya dengan imitasi ada di luar cakupan koda ini. Meskipun begitu, sangat memungkinkan untuk memikirkan mengenai penyalinan di luar ranah hak dan kepemilikan, jika kita memahami penyalinan sebagai sebuah praktik, atau lebih kerumunan praktik-praktik. Yang lebih penting lagi, bukan saja mungkin untuk berpikir seperti ini melainkan secara historis masyarakat sudah melakukannya. Bahwa praktik dan hak

itu berbeda telah diindikasikan oleh banyaknya cerita para seniman besar rakyat dan master—para musisi, yogi, pendekar, pecinta—yang mencuri pengetahuannya dari sumber-sumber resmi demi mengajarkannya ke yang lain. Praktik sangatlah mimetik, sungguh bisa dipindahkan, dan bukan milik siapapun, di luar semua dogma yang berlawanan dengannya. Ia adalah soal nilai dan kompetensi ketimbang hak. Orang tidak butuh memiliki untuk berpraktik; alih-alih, praktiklah yang memiliki kita, membentuk ulang kita, mengkonfigurasikan ulang kita dan memasukkan kita ke dalam kolektivitas dinamis. Praktik punya etikanya sendiri—dan etika ini muncul dari konfigurasi praktik itu sendiri, dan hubungannya dengan praktik-praktik dan para praktisi lainnya.

Konsep mengenai praktik anehnya tidak berkembang dalam tradisi filsafat Barat, meskipun ia menjadi inti perpecahan modern dari tradisi yang membentuk korpus teori kritis dan seni garda depan. Penyalinan sebagai praktik jualah yang memberlanjutkan komunitas rakyat, mulai dari dari masyarakat tradisional lalu punk dan hip-hop sampai ke yang kini dilabeli sebagai "subkultur." Praktik penyalinan tertentu juga memberlanjutkan bermacam bentuk ekonomi kapitalis. Kebuntuan para seniman garda depan dapat dilihat dalam tuntutan kelompok Situasionis untuk mencipta "situasi baru," yang telah menghasilkan luasnya akumulasi gerak yang sekarang ini terkukung dalam gelembung raksasa yaitu sistem galeri dan museum. Di sisi lain, subkultur telah mengembangkan praktik yang kuat—terutama di bidang musik, gaya dan komunitas—yang terus meledak sebagai "zona otonomi sementara"-nya Hakim Bey. Namun mereka juga terapropriasi ke dalam hegemoni arus utama atau terkurung dengan aman di pinggiran masyarakat.[287] Walaupun secara umum saya setuju dengan rumusan Hardt dan Negri tentang kerumunan (*multitude*) yang melawan kekaisaran, menyerukan sebuah visi baru tentang kekayaan bersama (*common wealth*), yang cukup mengherankan dalam tulisan mereka adalah tidak ditemukannya komunitas revolusioner yang tidak punya konten positif selain "resistensi."[288]

Kita memerlukan sebuah konsep praktik yang disegarkan dan kritis dalam teori budaya dan politik. Lebih penting lagi, kita perlu mengenali cara di mana praktik penyalinan tersebut terus-menerus dinegosiasikan dan dihaluskan dalam komunitas pinggiran saat ini—baik secara defensif, sebagai respon atas sistem politik dan ekonomi global yang mengeksploitasinya, maupun yang secara otonom, yang dengan senang hati, menjadikannya sebagai tujuan akhir itu sendiri. Ya, buruh pabrik di Shenzhen, musisi cumbia di Buenos Aires, rapper di Angola, mahasiswa di tempat fotokopi di Toronto perlu kesamaan yang mereka miliki dan potensinya bagi tindakan kolektif. Tetapi perjuangan untuk mengafirmasi bentuk praktik yang paling bernilai, paling kaya dapat membawa kita melampaui formulasi modern hak, properti, kepemilikan dan hak cipta. Usaha ini dapat dimulai dan memang dimulai dengan kejadian-kejadian sehari-hari yang paling sepele—harga sebuah paket perkuliahan akademis, hak penggunaan karakter Disney dalam sebuah cerita yang diedarkan melalui Internet, tersedianya tas-tas desainer yang murah dan palsu. Dalam setiap kasus, kengototan yang absurd dan penegakan hukum yang tak adil lah yang memberi terang pada warga biasa mengenai kenyataan rezim yang ada. Sebaliknya, setiap intervensi legal yang tidak adil mengarahkan perhatian ke kebebasan yang sepele tetapi tidak dapat terhindarkan, yang menggaris-bawahi kemampuan kita untuk berlaku sebagai individu dan komunitas dalam kehidupan sehari-hari dan mengajak kita untuk menginvestigasinya, dan mengenalnya dan kemudian menyadarinya, sebagai individu dan komunitas, dalam praktik.

***

CATATAN

Pengantar

1. Catatan penerjemahan: ruang antara kematian dan kelahiran. Untuk membedakan antara catatan kaki penulis dan catatan kaki penerjemahan di sepanjang buku ini catatan penerjemahan akan disertai dengan kata *Penerj.*

1. Apa itu Kopi?

2. Catatan penerjemahan: kata "kopi" atau salinan selanjutnya digunakan secara bergantian dalam teks buku ini dan merujuk pada kata benda yang sama dalam bahasa Inggris:"*copy*". Sementara bentuk kata kerja "*copying*" atau "*to copy*" diterjemahkan secara bergantian sebagai "menyalin" atau "mengkopi".
3. dalam pengertian bahasa Indonesia lebih sering diterjemahkan sebagai *hak cipta*, namun secara harfiah dapat juga diartikan sebagai hak untuk mengkopi. *Penerj*
4. Pierre Recht, *Le Droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété* (Paris: Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1969), hal. 27–47; Michael Newcity, *Copyright Law in the Soviet Union* (New York: Praeger, 1978), hal. 19.
5. Lihat Guy Trebay, "This Is Not a Sidewalk Bag," *New York Times*, 6 April 2008, www.nytimes.com/2008/04/06.fashion/06brooklyn.html; dan Susan Scafidi. "Louis Vuitton Fake Fighting Parody," counterfeit Chic, 3 April 2008, www.cpunterfeitchic.com/2008/04/post_13.php (keduanya diakses pada tanggal 24 Oktober 2008), sebagai catatan malam pembukaan. Saya mengunjungi pertunjukan setelah malam pembukaan.
6. Michelle Bery, "Imitating a Brand with Louis Vuitton Replica Handbags," n.d.,ezinearticles.com/?Imitating-A-Brand-With-Louis-Vuitton-Replica-Handbags&id=599644 (diakses 24 Oktober 2008); Melissa Hancock, "Fighting the Fakes," 7 Januari 2007, www.arabianbusiness.com/5776?tmpl=component&page= (diakses 24 Oktober 2008).
7. Lihat laman Luis Vuitton di Wikipedia.
8. Hsiao-hung Chang, "Fake Logos, Fake Theory, Fake Globalization,"*Inter-Asia Cultural Studies,* 5, no. 3 (2004), hal. 222–236.

9. "Fakewear," on Mind What You Wear site, www.mindwhatyouwear.com/fake1.html (accessed October 24, 2008).
10. Andrew Mertha, *The Politics of Piracy: Intellectual Property in Contemporary China* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2005), hal. 165.
11. Tim Phillips, *Knockoff: The Deadly Trade in Counterfeit Goods* (London: Kogan Page, 2005), hal. 34.
12. Ibid., hal. 25–27.
13. Kanvas Murakami yang menampilkan logo Louis Vuitton termasuk *The World of Sphere* (2003), *Eye Love Superflat* (versi 2003 and 2004), dan seri "monogramouflage" yang dipamerkan di butik Museum Brooklyn.
14. Tentang Wilson: Scott Rothkopf, "In the Bag," *Artforum*, September 2003. Tentang Park: www.counterfeitchic.com/2007/01/is_it_or_isnt_it_2.php. Arsitek Rem Koolhaas juga membuat sebuah seri iklan Prada Palsu melibatkan tas-tas palsu; iklan-iklan tersebut muncul pada tahun 2006 di buku/majalah *Content*.
15. Lihat Sarah McCartney, *The Fake Factor: Why We Love Brands but Buy Fakes* (London: Cyan, 2005).
16. Lynn Yaeger, "Purse Snatching: What's a Girl Got To Do To Get a Fake Louis Vuitton Around Here?" *Village Voice*, 17 Juli 2007, villagevoice.com/2007-07-17/nyc-life/purse-snacthing/ (diakses 24 Oktober 2008).
17. Situs web BasicReplica, www.basicreplica.com/ (diakses 24 Oktober 2008). Pada Maret 2009, pemilik Basicreplica.com diminta pengadilan Florida untuk tidak menjual replika-replika, dan setelah pemiliknya tidak menanggapi perintah tersebut, nama domain kemudian dipindah ke pihak penuntut, Chanel dan LVMH, yang memposting perintah pengadilan tersebut di situs webnya (situs web diakses lagi 12 Maret 2010).
18. Goran Sorbom, *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* (Stockholm: Svenska Bokoforlaget, 1966) hal.100.
19. Martin Heidegger, *Neitzsche*, vol. 1 (San Fransisco: Harper and Row, 1991), hal.173. referensi-referensi berikutnya pada karya ini muncul di teks dalam tanda kurung.
20. www.basicreplica.com/faq.htm#1 (diakses 26 Oktober 2008).
21. David R. Koepsell, *The Ontology of Cyberspace: Philosophy, Law, and the Future of Intellectual Property* (Chicago: Open Court, 2000), mengemukakan jawaban dari pertanyaan ini, tetapi pemahaman buku ini atas ontologi cenderung terbatas dan tidak melampaui pemikiran KI dalam hal kategori.
22. "Twice Bitten: Louis Vuitton v. Haute Diggity Dog," *Counterfeit Chic*, November 2007, www.counterfeitchic.com/2007/11/twice_bitten_louis_vuitton_v_h.php (diakses 22 Mei 2009).
23. Tentang kerumitan konsep Aristoteles mengenai esensi dan ide, lihat Charlotte Witt, *Substance and Essence in Aristotle* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989); dan rekonstruksi karya Aristoteles yang hilang, *On Ideas* oleh Gail Fine, *On Ideas: Aristotle's Criticism of Plato's Theory of Forms* (New York: Oxford University Press, 1993).
24. Untuk telaah kronologis lengkap mengenai konsep filosofis mimesis, lihat Gunter Gebauer dan Christolph Wulf, *Mimesis: Culture, Art, Society*, trans. Don Reneau (Berkeley: University of California Press, 1995). Untuk telaah sejarah mimesis sastra Barat, lihat Eric Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. trask (Princeton University Press, 1953). Untuk telaah diaspora mimesis, yang memang sengaja tidak dibuat secara kronologis, lihat karya

epos Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Stricking Likenesses, Unreasonable Facsimilies* (New York: Zone, 1996).

25. Lihat John Milbank dan Chatherine Pickstock, *Thruth in Aquinas* (London: Routledge, 1999), hal.87.
26. Dalam kritiknya atas Deleuze Badiou mencermati bahwa di luar semua keterusterangannya bahwa ia anti Platonisme, Deleuze pada akhirnya mengajukan tentang " suatu Platonisme yang virtual", lihat: Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, trans. Louise Burchill (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), hal.45. Namun upaya Badiou menghadirkan kembali Plato melalui rangkain teori juga tidak sepenuhnya berhasil, berujung pada Platonisme peristiwa dengan ontologi matematika sebagai "ide"; lihat Alain Badiou, *Being and Event* (New York: Continuum, 2005).
27. William P. Alford, *To Steal a Book Is an Elegant Offense: Intellectual Property Law in Chinese Civilization* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995); Siva Vaidhyanathan, *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity* (New York: New York University Press, 2001).
28. Timothy Morton, "Hegel on Buddhism," *Romantic Circles*, Februari 2007, edisi khusus Romantisme dan Buddhisme, ed. Mark Lussier, di www.rc.umd.edu/praxis/buddhism/morton/morton/html (diakses 20 Oktober 2009). Lihat juga Lawrence Sutin, *All Is Change: The Two-Thousand-Year Journey of Buddhism to the West* (New York: Little, Brown, 2006), hal. 144-170.
29. Lihat Keiji Nishitani, *Religion and Nothingness,* trans. Jan Van Bragt (Berkeley: University of California, 1982); Sri Aurobindo, "Art," dalam Aurobindo, *Complete Works,* vol. 1 (Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1970–1975),hal. 538–541; dan "Indian Art," dalam *The Foundations of Indian Culture,* 3rd ed. (Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram, 1971), hal. 248–249.
30. Thomas McEvilley, *The Shape of Ancient Thought: Comparative Studies in Greek and Ancient Thought* (New York: Allworth, 2002).
31. Inti ajaran Mahayana (termasuk Kitab Hati yang terkenal) ditemukan pada Kitab *PrajñāpÀramitā.* Saya pertama kali menemukannya melalui terjemahan ulang yang bagus dari terjemahan yang lama oleh Lex Hixon, *Mother of the Buddhas: Meditation on the Prajnaparamita Sutra* (Wheaton, Ill.: Quest, 1993). Kitab-kitab ini memuat ajaran Budha. Ada begitu banyak literatur filsafat, baik klasik maupun modern, yang berefleksi tentang kekosongan. Pemahaman saya sendiri datang dari ajaran lisan maupun tertulis dari Khenpo Tsültrim Gyamtso Rinpoche, khususnya dalam bukunya *The Sun of Wisdom: Teachings on the Noble Nagarjuna's Fundamental Wisdom of the Middle Way,* trans. Ari Goldfield (Boston: Shambhala, 2003), dan *Progressive Stages of Meditation on Emptiness* (Auckland, N.Z.: Zhyisil Chokyi Ghatsal, 2001).
32. Lihat Roger Pol-Droit, *The Cult of Nothingness: The Philosophers and the Buddha* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003), tentang sejarah mis-interpretasi filsafat Barat mengenai kekosongan.
33. Youxuan Wang, *Buddhism and Deconstruction: Towards a Comparative Semiotics* (Richmond, Surrey: Curzon, 2001); RyÄichi Abé, *The Weaving of Mantra: KÄkai and the Construction of Esoteric Buddhist Discourse* (New York: Columbia University Press, 1999).
34. Stéphanie Bonvicini, *Louis Vuitton: Une Saga française* (Paris: Fayard, 2004), hal. 224–225.

35. Kedua kutipan diambil dari Jacques Derrida, "Differance," dalam Derrida, *Speech and Phenomena,* trans. David B. Allison (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973), hal. 148.
36. Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil,* trans. Peter Hallward (London: Verso, 2001), hal. 25.
37. Walter Benjamin, "Doctrine of the Similar," fslsm Benjamin, *Selected Writings,* vol. 2, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, dan Gary Smith (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), hal. 694–698; Benjamin, "On the Mimetic Faculty," ibid., hal. 720–722.
38. Walter Benjamin, "Antitheses Concerning Word and Name," ibid., hal. 717.
39. Walter Benjamin, *On Hashish,* trans. Howard Eiland dkk (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006), hal. 53 (protokol 29 September 1928) dan hal. 123 ("Hashish in Marseilles").
40. Lihat Morton, "Hegel on Buddhism."
41. Contohnya, pada sejarah Budha Tibet, termasuk debat Two Truths, perbedaan antara Svatantrika dan Prasangika Madhyamaka dan antara Shentong dan Rangtong Madhyamaka, dan penindasan sekte Jonangpa oleh Gelukpas. Lihat *The SvÀtantrika-PrÀsaÉgika Distinction: What Difference Does a Difference Make?* ed. Georges B. J. Dreyfus and Sara L.McClintock (Somerville,Mass.:Wisdom, 2003); and Khenpo Tsültrim Gyamtso Rinpoche, *Progressive Meditation on the Stages of Emptiness* (Auckland, N.Z.: Zhyisil Choky Ghatsal, 2001), pada perbedaan antara paham Budha mengenai kekosongan.
42. Lihat Robert Magliola, *Derrida on the Mend* (West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 1984), hal. 127–129, pada Derrida dan kesemacaman, atau *tathÀtÀ;* Wang, *Buddhism and Deconstruction,* pada "Kesamaan"; dan David Loy, *Nonduality: A Study in Comparative Philosophy* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1999), hal. 249–259, pada dekonstruksi yang tidak lengkap mengenai dualism oleh Derrida.
43. Wang, *Buddhism and Deconstruction*, hal. 125-126. Jay Garfield dan Graham Priest, "NÀgÀrjuna and the Limits of Thought," di Garfield, *Empty Words: Buddhist Philosophy and Cross-Cultural Interpretation* (Oxford: Oxford University Press, 2002), hal. 105.
44. Sejumlah teoretikus, termasuk Slavoj Zizek dalam *The Parallax View* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), akhir-akhir ini telah diargumentasikan bahwa transisi atau relasional yang merupakan jenis fungsi dasar atau esensi—tetapi transisi reifikasi sebagai gagasan esensi problematic. Tidak ada peralihan, yang ada adalah ketergantungan konstelasi dari mimesis pada level relatif, dan konsep bebas nirdualitas pada tingkat kemutlakan.
45. Robert Magliola, "Afterword," in Jin Park, ed., *Buddhisms and Deconstructions* (Lanham,Md.: Rowman and Littlefield, 2006), hal. 243.
46. Michael Taussig,*Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993), hal. 52. Referensi berikutnya mengenai bahasan ini akan muncul dalam tanda kurung pada teks.
47. Chang Yen Yuan, in *Early Chinese Texts on Painting,* ed. Susan Bush and Hsio-yen Shih (Cambridge,Mass.: Harvard University Press, 1985), hal. 54.
48. Giordano Bruno, "A General Account of Bonding," dalam *Cause, Principle, and Unity,* trans. Richard Blackwell (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

49. Lihat bab "Mimetic Desire" dalam René Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World,* trans. Stephen Bann dan Michael Metteer (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1987), hal. 283–298.
50. Pelampiasan, *Penerj.*
51. Jacques Derrida, "Economimesis," *Diacritics,* 11 (1981), pp. 3–25.
52. Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 1994).

2. Copia Atau Berlimbahnya Gaya

53. *Oxford English Dictionary Online*, 2nd ed. (1989), entri untuk "copy, n." (diakses 25 Oktober 2008)
54. Ovid, *Metamorphoses*, penerj. Mary Innes (London: Penguin, 1955), hal. 205.
55. tanduk kemakmuran atau persediaan yang melimpah, *Penerj*
56. Arkady dan Boris Strugatsky, Roadside Picnic / Tale of the Troika (New York: Pocket Books, 1977), hal. 151
57. *A Latin Dictionary Founded on Andrews*' Edition of Freund's Latin Dictionary, Rev., Enl., dan di banyak bagian ditulis ulang oleh Charlton T. Lewis dan Charles Short (Oxford: Clarendon, 1958), hal. 466–467.
58. banyak sekali / berlimpah, *Penerj.*
59. *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon, 1968), vol. 1, hal. 442–443.
60. Mengenai "copia" dan "Ops," lihat Brill's *New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, ed. Hubert Cancik dan Helmut Schneider (Boston: Brill, 2002–), vol. 3, hal. 765, dan vol. 10, hal. 172. Untuk pembahasan yang lebih mendalam mengenai Ops, lihat Pierre Pouthier, *Ops et la conception divine de l'abondance dans la religion romaine jusqu'à la mort d'Auguste* (Paris: Diffusion de Boccard, 1981); dan Georges Dumezil, *Idées romaines* (Paris: Gallimard, 1969), hal. 289–304. Sifat sesungguhnya hubungan antara Ops dan Consus, menurut dua penulis terakhir tersebut, merupakan bahan perdebatan, tetapi kita tahu bahwa Ops disembah sebagai Ops Consiua dalam sebuah kuil di Regia, Rom. Mengenai Ops dan Copia, lihat Pouthier, Ops, hal. 23: "Akarnya memiliki turunan Latin yang kuat dalam bentuk derivasi 'opus,' yang mengindikasikan 'hasil kegiatan', sementara kata *'ops'* itu sendiri adalah sumber dari banyak bentuk turunan dan senyawa, di antaranya adalah 'copia,' dengan makna paralel 'kelimpahan,' 'sumberdaya,' 'menguasai.'" (Kecuali disebutkan lain, semuanya adalah hasil penerjemahan saya sendiri.)
61. Lihat Margarete Bieber, *Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art* (New York: Columbia University Press, 1977); dan Ellen Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
62. Jacques Derrida, "Economimesis," *Diacritics,* 11 (1981).
63. Erasmus, *On Copia of Words and Ideas*, penerj. Donald B. King dan H. David Rix (Milwaukee: Marquette University Press, 1963), hal. 9.
64. Lihat Buku 10 karya Quintilian: Institutio Oratorio.
65. *Oxford English Dictionary Online.*
66. Lihat John Feather, "From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Authors' Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries," dalam *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law*

and Literature, ed. Martha Woodmansee dan Peter Jaszi (Durham: Duke University Press, 1994), hal. 192.

67. Lihat Ronan Deazley, *On the Origin of the Right to Copy: Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth Century Britain, 1695–1775* (Oxford: Hart, 2004); dan Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 1994).
68. Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, dikutip dalam tulisan David Goldstein, tentang "Originality," di *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edisi ke-4, ed., in press.
69. Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde," dalam *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), hal. 167.
70. John Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1966); William S. Burroughs, *The Job: Interviews with William S. Burroughs* oleh Daniel Odier (New York: Grove, 1974); Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975).
71. Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1979).
72. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, penerj. Helene Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968)
73. Gayatri Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), hal. 16.
74. Thurston Moore, ed., *Mix Tape: The Art of Cassette Culture* (New York: Universe, 2004), hal. 28.
75. Walter Benjamin, *On Hashish,* penerj. Howard Eiland dkk. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006), hal. 58–60, 81–82.
76. Dalam musik India, gamak atau gamakam merujuk pada variasi pitch nada, memanfaatkan osilasi kuat antara nada-nada yang berdekatan atau berjauhan, *Penerj.*
77. Ananda Coomaraswamy, *The Dance of Ûiva: Essays on Indian Art and Culture* (Mineola, N.Y.: Dover, 1985; orig. pub. 1924), hal. 30–45.
78. Terima kasih Erik Davis sudah menunjukkan sutra ini sebagai kunci figurasi keberlipatan. Lihat Davis, Techgnosis: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information (London: Serpent's Tail, 1999), hal. 319.
79. The Flower Ornament Scripture: A Translation of the Avatamsaka Sutra, penerjemah. Thomas Cleary (Boulder, Colo.: Shambhala, 1984), vol. 1, hal. 207.
80. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000), hal. 151.
81. John Kieschnick, *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2003), hal. 164–185.
82. Mengenai sejarah pembuatan obyek berlipat ganda sebagai cara mendapatkan pahala di Cina, lihat ibid, hal. 157–164.
83. Seperti yang ditulis Ledderose dalam *Ten Thousand Things*, hal. 152: "Bagi penganut Buddha, mengkopi teks adalah cara untuk mendapatkan pahala. Semakin banyak kopian, semakin banyak pahala, pahala terbesar adalah terbebaskan dari lingkaran kelahiran kembali. Percetakan mempermudah pelipatgandaan produksi kopian--cepat, murah dan lebih mudah daripada mengkopi teks dengan tangan. Terlebih lagi, ia menghindarkan kesalahan yang mungkin dibuat oleh penyalin, dan ini

penting dalam hal mantra keramat. Tidak wajib untuk membaca setiap teks kopian. Keberadaannya sendiri sudah memberikan kebahagiaan bagi donor maupun pemilik. Ini salah satu alasan kenapa percetakan penganut Buddha seringkali mengejar jumlah cetak yang besar."

84. Dikutip dan diterjemahkan oleh Kieschnick, *The Impact of Buddhism*, hal. 168–169.
85. Ernst F. Schumacher, "Buddhist Economics," dalam Schumacher, *Small Is Beautiful: Economics As If People Mattered* (New York: Harper and Row, 1973).
86. Bagi Deleuze, peristiwa adalah momen instantiasi keadaan aktual di dalam, dan sebagai bagian dari medan virtual, sedangkan bagi Badious, peristiwa adalah kemunculan atau erupsi yang murni di luar, yang memulai prosedur kebenaran dan produksi multiplisitas yang melacak dan mengartikulasikannya.. Posisi saya lebih dekat kepada Deleuze, walaupun menurut saya istilah "aktual" dan "virtual" menyesatkan. Lihat Alain Badiou, *Logics of Worlds: Being and Event II*, penerj. Alberto Toscano (London: Continuum, 2009), hal. 381–389; Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, penerj. Mark Lester dan Charles Stivale (New York: Columbia University Press, 1990), hal. 148–153; dan Gilles Deleuze dan Claire Parnet, "The Actual and the Virtual," dalam Deleuze dan Parnet, *Dialogues II* (London: Continuum, 2002), hal. 112–115.
87. Pasar, *Penerj.*
88. *Rhythm Shower* dan *Version Like Rain* adalah judul LP yang dibuat produser Jamaika Lee Perry. Rekaman yang disebut terakhir itu adalah kumpulan cukup banyak lagu yang kesemuanya adalah versi dari tiga ritme tertentu.
89. Houston Baker, "Hybridity, the Rap Race, and Pedagogy for the 1990s," dalam *Technoculture*, ed. Constance Penley dan Andrew Ross (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), hal. 200.
90. Paul D. Miller menunjukkan warisan matematis dalam hip-hop di bukunya *Rhythm Science* (Cambridge, Mass.: Mediawork / MIT Press, 2004), dan kemungkinan "membuat dunia" dari montase dan kombinasi dua rekaman.
91. Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-hop Generation* (New York: St. Martin's, 2005), hal. 43.
92. Michael Warner, *Publics and Counterpublics* (Cambridge, Mass.: Zone Books, 2002).
93. Mengenai topik ini lihat Virginia Postrel, The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking Commerce, Culture, and Consciousness (New York: HarperCollins, 2003).
94. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993); Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (London: Quartet, 1998).
95. Greil Marcus, *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes* (New York: Holt, 1997).
96. The Fall adalah sebuah band punk Inggris yang dibentuk tahun 1976 oleh Mark E Smith yang juga satu-satunya anggota band tetap. Band ini masih produktif hingga sekarang, *Penerj.*
97. Ernesto Laclau, *On Populist Reason* (London: Verso, 2005), hal. 63.
98. Lihat Marcus Boon, "Sublime Frequencies Ethnopsychedelic Montages," Electronic Book Review, Musicsoundnoise issue, Desember 2006, www.electronicbookreview.com/thread/musicsoundnoise/ethnopsyche (diakses pada 23 October 2009); dan idem, "Carnival Folklore Resurrection in the Age of Globalization," www.marcusboon.com (diakses pada 23 October 2009)

3. Penyalinan Sebagai Tranformasi

99. *The Complete Works of Chuang Tzu*, penerj. Burton Watson (New York: Columbia University Press, 1968), hal. 49. Kalimat terakhir dalam terjemahan A.C. Graham yang begitu dihormati sedikit berbeda: "Antara Chou dan kupu-kupu pastilah ada suatu pemisahan; sungguh inilah yang dimaksud dengan transformasi hal-hal." Tetapi terjemahan itu sedikit kehilangan ironi dan paradoks cerita itu, karena sesungguhnya kepastian adanya pemisahan itulah yang sedang dipertanyakan. *Chuang-Tzu: The Inner Chapters*, penerj. A.C. Graham (London: HarperCollins, 1991), hal. 61.
100. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, penerj. Alan Sheridan (London: Hogarth, 1977), hal. 76; Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject* (London: Verso, 2000), hal. 398
101. Selanjutnya, baru saya sadari manfaat karya Marina Warner, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self* (New York: Oxford University Press, 2002) dalam menelaah soal transformasi. Jauh setelah proses penulisan buku ini berjalan, saya menemukan meditasi George Kubler yang mengesankan tentang seni dan temporalitas, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962), yang punya banyak singgungan dengan tulisan saya ini.
102. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, penerj. Paul Patton (London: Continuum, 2004), hal. xvi. Tetapi wacananya adalah pengulangan dari argumen Gabriel Tarde dalam *The Laws of Imitation*, penerj. Elsie Clews Parson (New York: Holt, 1903), hal. 7: "Kalau begitu, repetisi ada demi variasi."
103. Tarde (seperti halnya Girard dan Taussig) terpaksa menyebut "penularan" dalam menjelaskan sebuah mimesis yang tidak terlihat kerjanya dan di luar proses representasi secara sadar. Tetapi tanpa menjelaskan kekosongan, sebagaimana yang berulang kali saya lakukan di sini, tidaklah jelas bagaimana penularan sebagai sebuah proses sebenarnya bisa berpengaruh.
104. Georges Dreyfus, *Recognizing Reality: Dharmakarti's Philosophy and Its Tibetan Interpretations* (Albany: State University of New York Press, 1997).
105. Lihat F. E. J. Valpy, *An Etymological Dictionary of the Latin Language* (Boston: Adamant Media, Elibron Classics, 2005; diterbitkan petrama kali di London, 1838), hal. 101, 6.26.
106. kopulasi, persetubuhan, *Penerj.*
107. François Jacob, *The Logic of Life: A History of Heredity,* penerj. Betty E. Spillmann (New York: Pantheon, 1974), hal. 1 dan 9. Jacob memang memperkenalkan konsep varietas melalui variasi genetik dan mutasi, akan tetapi, ia sesungguhnya berbicara tentang "*recopying*" (penyalinan ulang) (hal.5)—penggandaan yang janggal terhadap konsep mengkopi.
108. keseluruhan dari bagian-bagian yang membentuk sensasi, *Penerj.*
109. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, penerj. Christopher Fynsk dkk. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), hal. 115. Referensi-referensi berikutnya untuk tulisan ini dituliskan dalam tanda kurung dalam tulisan.
110. istilah Marx di mana uang menjadi ikatan utama antar manusia,*Penerj.*
111. Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, penerj. Carolyn Burke dan Gillian C. Gill (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993), hal. 98.

112. Orang tidak hanya berpikir tentang karier Malkovich sebagai seorang aktor, tetapi juga, dalam filem itu, tentang hasrat Lester, CEO LesterFile Corp., untuk bisa hidup abadi dengan bersemayam dalam "inang" layaknya Malkovich.
113. Lihat Giti Thadani, "The Politics of Identities and Languages: Lesbian Desire in Ancient and Modern Indias," dalam *Female Desires*, ed. Evelyn Blackwood dan Saskia Wieringa (New York: Columbia University Press, 1999).
114. Julia Kristeva memberikan sebuah pandangan serupa dalam esainya: "Motherhood According to Giovanni Bellini," ketika mempertanyakan bagaimana caranya untuk "memverbalkan memori pralinguistik yang tak terrepresentasikan ini" yang akan menjadi kesamaan maternal, "fluks Heraclitus', atom Epicurus, debu mistik Kabalis, Arab, dan India yang berpusaran, dan gambar bertitik-titik psikedelik—semuanya merupakan metafora yang tampak lebih baik dibanding teori-teori Mengada, logos, dan hukum-hukumnya"; lihat *The Portable Kristeva*, ed. Kelly Oliver (New York: Columbia University Press, 2002), hal. 305. Lebih lanjut lagi, isitilah "chora" yang dipakainya, dimuat dalam *Revolution in Poetic Language*, bertujuan untuk menampilkan "kesamaan maternal" atau "tak-kasat-indera" sebagai suatu fluks prediskursif, tetapi, sebagaimana yang ditulisnya sendiri, pertanyaannya tetaplah bagaimana membentuk struktur bagi yang di luar konsep (ibid., hal. 35). Asal muasal "khora" dalam Timeaus-nya Plato juga dijelajahi oleh Derrida dalam "Khora," dalam Derrida, *On the Name*, penerj. DavidWood, John P. Leavey Jr., dan Ian McLeod (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995), hal. 92–128.
115. Elias Canetti, *Crowds and Power*, penerj. Carol Stewart (New York: Farrar Straus Giroux, 1962), hal. 337–386.
116. Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible*, penerj. Stephen Corrin, edisi ke-2. (Chicago: University of Chicago Press, 1978), hal. 151.
117. Sri Nisagadatta Maharaj, *I Am That* (Durham, N.C.: Acorn, 1997), hal. 415.
118. Penjelasan paling sederhana tentang gagasan Girard menyangkut mimesis mungkin adalah wawancara yang dilakukannya pada bagian akhir René Girard, *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978). Penjelasan paling lengkap ada dalam René Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World*, penerj. Stephen Bann dan Michael Meeter (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1987), khususnya Buku 1, bab 1, dan Buku 3, bab 1 dan 2. Penjelasan paling terkenal ada dalam René Girard, *Violence and the Sacred*, penerj. Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), dalam bab "From Mimetic Desire to the Monstrous Double."
119. seorang perancang tata kota Amerika yang berpengaruh besar dan lebih memilih jalan raya daripada transportasi umum dan hal ini menggusur banyak pemukiman di New York, *Penerj*.
120. Bertrand Russell, *Power* (London: Routledge, 2005), hal. 23.
121. Agresi dalam persetubuhan, kepuasan dalam membuat pasangan mencapai orgasme atau kalah secara fisik atau kendali mental, mungkin bekerja dengan cara serupa, tetapi hal itu juga membuat pertukaran kekuatan terlihat seperti sebuah permainan dengan imanensi dalam kemiripan yang tak-kasat-indera.
122. Canetti, *Crowds and Power*, hal. 382.
123. Eliade, *The Forge and the Crucible*, hal. 91. Kieschnick menuliskan fakta bahwa mereka yang membuat kopi teks-teks Buddha yang sakral di China juga mengalami ritual penyucian yang serupa; lihat John Kieschnick, *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture* (Princeton: Princeton University Press,2003), hal. 174.

124. Eliade, *The Forge and the Crucible*, hal. 141.
125. Canetti, *Crowds and Power*, p. 382. Irigaray, *Ethics of Sexual Difference*, hal. 98.
126. "*ghat*" menunjukkan tempat ini memiliki tangga akses langsung ke sungai Gangga, *Penerj*.
127. "Original and Copycat," terdapat di situs Body Worlds www.bodyworlds.com/en/exhibitions/original_copycat.html (diakses pada 20 Maret 2010).
128. Terima kasih saya kepada Misha Yampolsky karena telah menunjukkan permasalahan seputar bayangan itu kepada saya.
129. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press, 2005). Tetapi semua karya besar Butler, dimulai dengan *Gender Trouble*, adalah sebuah kajian panjang atas mimesis transformatif, melalui teori wacana performatif tentang identitas dan kekuasaan.

4. Penyalinan sebagai Pengecohan

130. Howard W. French, "Chinese Market Awash in Fake Potter Books," *New York Times* 1 Agustus 2007.
131. Ted Striphas, *The Late Age of Print: Everyday Book Culture, from Consumerism to Control* (New York: Columbia University Press, 2009), hal. 157– 171.
132. Richard Posner, *The Little Book of Plagiarism* (New York: Pantheon, 2007), hal. 19.
133. www.harrypotterfanfiction.com, hanya salah satu situs dari sejumlah situs-situs lainnya, menuntut untuk menyita lebih dari 58,000 cerita yang berhubungan dengan Harry Potter dan menerima lebih dari empat puluh juta keuntungan setiap bulannya.
134. Striphas, *The Late Age of Print*.
135. Ada sebuah ilmu yang luas dan mengesankan yang membahas tentang penipuan. Khususnya, yang berguna bagi saya adalah ulasan Mark Knapp, *Lying and Deception in Human Interaction* (Boston: Allyn and Bacon, 2008); Loyal Rue, *By the Grace of Guile: The Role of Deception in Natural History and Human Affairs* (New York: Oxford University Press, 1994); and *The Philosophy of Deception,* ed. Clancy Martin (Oxford: Oxford University Press, 2009). Dan juga Don Herzog, *Cunning* (Princeton: Princeton University Press, 2006), yang mengambil pendekatan pragmatis. Namun tak satupun buku tersebut membawa saya lebih jauh dari generalisasi atau kebuntuan saya sendiri di paragraf ini.
136. Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysic of Morals,* penerj. H. J. Paton (New York: Harper and Row, 1964), hal. 70–71.
137. Saya mengikuti bagian karya Henry Flynt dalam daftar singkat. Lihat, contoh, "people Think" di www.henryflynt.org/human_relations/ peoplethink.html (diakses 20 Maret 2010).
138. Lihat Anthony Grafton, *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship* (London: Collins and Brown, 1990), hal. 12, 13.
139. Karya tulis atau karya artistik yang dibuat seorang pencipta ketika yang bersangkutan masih dalam usia muda. *Penerj.*
140. Sándor Radnóti, *The Fake: Forgery and Its Place in Art,* trans. Ervin Dunai (Lanham,Md.: Rowman and Littlefield, 1999), hal. 51. Referansi selanjutnya untuk karya ini akan muncul dalam tanda kurung pada teks.

141. Patrick Radden Keefe, "The Jefferson Bottles: How Could One Collector Find So Much Rare Fine Wine?" *New Yorker,* 3 September 2007.
142. Dalam pengertiannnya yang ketat. *Penerj.*
143. Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," pada *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader,* penerj. Claudine Frank dan Camille Naish (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003). Caillois kemudian menyangkal komentarnya sebagai "fantastik" (*Man, Play, and Games,* trans. Meyer Barash [New York: Free Press of Glencoe, 1961], hal. 178), tetapi Lacan menyepakatinya dalam *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis,* penerj. Alan Sheridan (London: Hogarth, 1977), hal. 73–74.
144. Lihat Paul Virilio, *Desert Screen: War at the Speed of Light,* penerj.Michael Degener (New York: Continuum, 2002). Tentang kembaran Saddam, lihat Tom Zeller, "Will the Real Saddam Hussein Please Step Down," *New York Times,* 6 Oktober 2002.
145. Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," hal. 97.
146. Jacques Derrida, "History of the Lie: Prolegomena," dalam Derrida, *Without Alibi,* penerj. Peggy Kamuf (Stanford: Stanford University Press, 2002), hal. 28–70.
147. Bertrand Russell, *Power* (London: Routledge, 2005),hal. 23.
148. Walter Benjamin, "The Storyteller," dalam Benjamin, *Selected Writings,* vol. 3, ed. Howard Eiland dan Michael W. Jennings (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002), hal. 157.
149. Grafton, *Forgers and Critics,* hal. 67.
150. Dikutip dari Robert E. Harrist Jr., "Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period," dalam *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties,* ed. Zongqi Cai (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), hal. 31.
151. www.buzzricksons.jp/detail.html (diakses pada 22 Agustus 2007).
152. Glenn Gould, dikutip dari Christoph Cox dan Daniel Warner, eds., *Audio Culture: Readings in Modern Music* (New York: Continuum, 2004), hal. 121.
153. "Kemiripan (*semblance)* dan permainan membentuk polaritas estetik. . . .Polaritas ini harus mempunyai tempat dalam definisi seni. Seni (menurut definisinya) menyiratkan perkembangan alam: sebuah imitasi yang menyembunyikan di dalamnya sebuah peragaan [tentang bagaimana seharusnya yang asli]. Dengan kata lain, seniadalah penyempurnaan mimesis.Dalam mimesis, berkelindan demikian erat seperti otot-otot sendi, bersemanyam dua aspek seni: kemiripan dan permainan." Walter Benjamin, "The Significance of Beautiful Semblance," dalam Benjamin, *Selected Writings,* vol. 3, hal. 137.
154. Funhouse adalah bagian atau salah satu wahana dari taman hiburan yang populer di Barat, sarat dengan kejutan dan permainan. *Penerj.*
155. Jeffrey Kripal, *Kali's Child: The Mystical and the Erotic in the Life and Teachings of Ramakrishna* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).
156. Lihat juga analisis Philip K. Dick dan *The Matrix* dalam Slavoj Zizek, *Welcome to the Desert of the Real* (London: Verso, 2002), bab.1. Jean Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1983), membingungkan karena terombang-ambing antara pernyataan bahwa simulasi merupakan sebuah strategi penipuan yang dilakukan oleh regim politik (dan oleh sebab itu dianalisis dalam istilah sejarah dan kebenaran) dan pernyataan bahwa adanya dan selalu ada simulasi sebagai konstelasi tanpa dasar tanda-tanda dunia relatif –posisi yang kemudian diambil oleh Baudrillard dalam buku-buku seperti *Fatal Strategies* and *Seduction.*

157. Jean Baudrillard, *Seduction,* penerj. Brian Singer (New York: St.Martin's, 1990), hal. 180, 69–70. Referensi berikutnya muncul dalam tanda kurung pada teks.
158. François Jullien, *Treatise on Efficacy: Between Western and Chinese Thinking* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), hal. 192.
159. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics,* penerj. Christopher Fynsk dan lainnya (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), hal. 297.
160. René Girard, *Evolution and Conversion: Dialogues on the Origins of Culture* (London: Continuum, 2007), hal. 211–214.
161. Dua pendamping praktik pelatihan-pikiran, Chögyam Trungpa, *Training the Mind and Cultivating Loving-Kindness* (Boston: Shambhala, 1993); dan Gomo Tulku, *Becoming a Child of the Buddhas: A Simple Clarification of the Root Verses of Seven Point Mind Training,* penerj. Joan Nicell (Boston:Wisdom, 1998).
162. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis,* hal. 6.
163. Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman* (Cambridge,Mass.: Exact Change, 2000), hal. 142–143.

5. Montase

164. Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, penerj. Simon Pleasance, Fronza Woods, and Mathieu Copeland (Dijon: Les Presses du Réel, 2002); dan idem, Postproduction, penerj. Jeanine Herman (New York: Lukas and Sternberg, 2002).
165. Ketika Žižek menyebut Deleuze, sang filsuf rakitan sebagai "ahli ideologi kapitalisme lanjut," tidakkah ia menyatakan hal yang sama? Lihat Žižek, *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences* (London: Routledge, 2004), hal. 184.
166. Baik Eisenstein maupun Vertov membuat daftar elemen montasenya sendiri--daftar yang mencolok karena secara eksklusif membahas persiapan untuk dan perencanaan dari montase; pembuatan montase yang sesungguhnya diberi tanda kurung dalam satu tindakan. Lihat Dziga Vertov, "From Kino-Eye to Radio-Eye," dalam *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov,* penerj. Kevin O'Brien (Berkeley: University of California Press, 1984), hal. 90; Sergei Eisenstein, "The Montage of Film Attractions," dalam *Eisenstein, Selected Writings, vol.* 1 (Bloomington: Indiana University Press, 1988), hal. 50. Guy Debord dan Gil Wolman punya daftar "hukum *détournement*" dalam manifesto montase kaum Situationis "A User's Guide to Détournement," walaupun "hukum" semacam ini kebanyakan membahas prinsip politis kombinasi (*Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb [Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006], hal. 18).
167. Douglas Kahn, John Heartfield: *Art and Mass Media* (New York: Tanam Press, 1985), hal. 120.
168. Stanley J. Tambiah, "The Magical Power of Words," Man, n.s., 3, no. 2 Juni 1968), hal. 175–208.
169. "Détournement as Negation and Prelude," dalam *Situationist International Anthology*, hal. 67.
170. Eisenstein, "The Montage of Film Attractions," hal. 50.
171. Kahn, John Heartfield, hal. 112.
172. Lihat Mikhail Yampolsky, "The Essential Bone Structure: Mimesis in Eisenstein," dalam *Eisenstein Rediscovered*, ed. Ian Christie dan Richard Taylor (New York:

Routledge, 1993), hal. 177–188. Juga bab mengenai Eisenstein dan Vertov dalam P. Adams Sitney, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* (New York: Columbia University Press, 1990).

173. Vertov, "From Kino-Eye to Radio-Eye," hal. 90; Eisenstein, "The Montage of Film Attractions," hal. 50.
174. Ruth McKendry, *Quilts and Other Bed Coverings in the Canadian Tradition* (Toronto: Van Nostrand Reinhold, 1979), hal. 99, 102.
175. Jean-Luc Nancy, dikutip dalam Michel Gaillot, *Multiple Meaning: Techno, an Artistic and Political Laboratory of the Present* (Paris: Editions Dis Voir, 1998), hal. 93.
176. Robert Farris Thompson, *Recycled, Reseen: Folk Art from the Global Scrap Heap* (New York: Abrams, 1996), hal. 181.
177. praktik membuat parodi iklan perusahaan atau iklan politis. *Penerj.*
178. Michael Taussig, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), hal. 4, 25.
179. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic,* penerj. Cloudesley Brereton dan Fred Rothwell (Rockville, Md.: Arc Manor, 2008; terbitan asli 1911), hal. 21.
180. Michael Taussig, *The Magic of the State* (New York: Routledge, 1997), hal. 3.
181. Simon Critchley, *Ethics, Politics, Subjectivity* (London: Verso, 1999), hal.235.
182. William S. Burroughs, *Nova Express* (New York: Grove), hal. 53.
183. Alain Badiou, *The Century,* penerj. Alberto Toscano (Cambridge: Polity, 2007), hal 48.
184. Timothy S. Murphy, "Exposing the Reality Film: William S. Burroughs among the Situationists," dalam *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*, ed. Davis Schneiderman dan Philip Walsh (London: Pluto, 2004), hal. 29-57; Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red, 1983), n.p., seksi 1, para. 34; Debord dan Wolman, "A User's Guide to Détournement," hal. 21.
185. Vertov, "From Kino-Eye to Radio-Eye," hal. 88.
186. Lihat Brion Gysin, "Cut-Ups: A Project for Disastrous Success," dalam *Back in No Time: The Brion Gysin Reader*, ed. Jason Weiss (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2001), hal. 125–132.
187. Penjelasan standar mengenai kolase yang mengistimewakan modernisme tapi tidak menghiraukan kolase non-Barat dan pra-modern mencakup Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object* (New York: Abrams, 1992); dan Katherine Hoffman, ed., *Collage: Critical Views* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1989).
188. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000).
189. John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds* (New York: Praeger, 1972), hal. 11.
190. Roland Barthes, *Empire of Signs*, penerj. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), hal. 12.
191. "Daftar sederhana bahan-bahan seperti resep, formula, ramuan atau resep bukan subyek perlindungan hak cipta. Namun, jika sebuah resep atau formula disertai ekspresi sastrawi substansial dalam bentuk penjelasan atau arahan, atau jika terdapat kombinasi resep seperti dalam sebuah buku memasak, maka terdapat dasar untuk perlindungan hak cipta." Lihat www.copyright.gov/fls/fl122.html (diakses pada 10 Juli, 2008).
192. Dodie Bellamy, *Cunt-Ups* (New York: Tender Buttons, 2001), hal. 65.

193. Eisenstein, "The Problem of the Materialist Approach to Form," dalam *Selected Writings,* vol. 1, hal. 64.
194. Gayatri Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), hal. 34.
195. Robin Lydenberg, "Engendering Collage: Collaboration and Desire in Dada and Surrealism," dalam Hoffman, *Collage: Critical Views*, hal. 271–285.
196. Luce Irigaray, *Je, tu, nous: Toward a Culture of Difference*, penerj. Alison Martin (New York: Routledge, 1993), hal. 37–45.
197. Humberto Maturana dan Francisco Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living* (Boston: Reidel, 1980). Baca juga karya Lynn Margulis dan Dorion Sagan mengenai peran sejarah gen bakteri dalam pengembangan otak manusia, *Microcosmos: Four Billion Years of Evolution from Our Microbial Ancestors* (Berkeley: University of California Press, 1997; terbitan asli. 1986), hal. 139ff.
198. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, penerj. Robert Hullot-Kentor (London: Continuum, 2004), hal. 56.
199. bentuk unit terkecil. *Penerj*
200. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), hal. 17.
201. Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences," dalam Derrida, *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), hal. 285.
202. Mengenai kolase pascamodern dan strukturalis, lihat Thomas Brockelman, *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2001); dan Gregory L. Ulmer, "The Object of Post-Criticism," dalam Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983), hal. 83–110.
203. Dikutip dalam The Wire, 200 (Oktober 2000), hal. 36.
204. Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (Boston: Houghton Mifflin, 1954), hal. 3–4.
205. Brian Massumi, "On the Superiority of the Analog," dalam Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2002), hal. 135. Lanjutan referensi terhadap tulisan ini muncul dalam tanda kurung dalam teks.
206. Jonathan Berger, wawancara dengan Nora Young di CBC radio, www.cbc.ca/spark/2009/03/full-interview-jonathan-berger-on-mp3s-and-sizzle (diakses pada 24 Oktober 2009).

6. Produksi Kopi Massal

207. Lihat Lori Pauli, *Manufactured Landscapes: The Photographs of Edward Burtynsky* (Ottawa: National Gallery of Canada dalam kerja sama dengan Yale University Press, 2003), hal. 101–115.
208. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993), hal. 59–70; Max Horkheimer dan Theodor W.Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, penerj. John Cumming (New York: Herder and Herder, 1972), hal. 185.
209. tasbih umat Hindu, *Penerj*.

210. kendi dengan dua pegangan dan leher panjang dan sempit,*Penerj*
211. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000), hal. 78–79. *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, ed. Hubert Cancik dan Helmut Schneider (Boston: Brill, 2002–), vol. 1, entri untuk "*amphora*," hal. 614–615.
212. Karl Marx, dalam *The Marx-Engels Reader*, ed. Robert C. Tucker, edisi ke-2. (New York: Norton, 1978), hal. 320.
213. Taussig, *Mimesis and Alterity*, pp. 22–23.
214. Arjun Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value," dalam *Appadurai*, ed., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), hal. 3–63.
215. Glyn Davies, *A History of Money* (Cardiff: University of Wales Press, 2002), hal. 34–65; Jonathan Williams, ed., Money: A History (London: British Museum Press, 1997), hal. 23.
216. yang dalam bahasa Inggris bisa berkonotasi sebagai kartu kredit, *Penerj.*
217. Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies* (Toronto: Knopf Canada, 2000).
218. Benoît Heilbrunn membedakan antara "*branding*" (penciptaan dan pemeliharaan merek) dan "badging" (pemberian cap), yang pertama berarti menciptakan identitas sebuah perusahaan tertentu, berdasarkan produk-produk yang dikenal masyarakat, dan yang kedua berarti memberikan prestise sebuah *brand* pada sebuah variasi produk yang hanya memiliki sedikit hubungan dengan produk utama perusahaan itu yang telah dikenal (misalnya, kacamata hitam Louis Vuitton). Benoît Heilbrunn, "Le luxe est mort, vive le luxe! Le marché du luxe à l'aune de la democratisation," in *Le luxe: Essais sur la fabrique de l'ostentation*, ed. Olivier Assouly (Paris: Editions du Regard, 2005), hal. 361–364.
219. Jean Baudrillard, *The System of Objects*, penerj. James Benedict (New York: Verso, 2005), hal. 100.
220. Makalah Rokeby yang membahas topik ini adalah "The Construction of Experience: Interface as Content," homepage.mac.com/davidrokeby/experience.html (diakses tanggal 30 Oktober, 2008).
221. Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman* (Cambridge,Mass.: Exact Change, 2000), hal. 148–149.
222. Dituliskan dalam Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Berkeley: University of California Press, 1995), hal. 24.
223. perbedaan tak kentara,*Penerj*.
224. Ibid., hal. 129. Kutipan dari Duchamp bisa ditemukan dalam *Marcel Duchamp, Notes* (Boston: Hall, 1983), n.hal., note 18. Cermati juga kutipan berikut ini (ibid., note 35): 2 forms cast in / the same mold(?) differ / from each other / by an infra thin separative / amount—All "identicals" as / identical as they may be, (and / the more identical they are) / move toward this / infra thin separative / difference. Two men are not / an example of identicality / and to the contrary move away / from a determinable / infra thin difference—but . . .[verso] there exists the crude conception / of the déjà vu which leads from / generic grouping / (2 trees, 2 boats) / to the most identical "castings" / It would be better / to try / to go / into the / infra thin / interval which separates / 2 "identicals" than / to conveniently accept / the verbal generalization / which makes / 2 twins look like 2 / drops of water. 15. Ibid., note 1.
225. 15. Ibid., note 1.

226. Pembahasan paling terkenal Benjamin mengenai aura dimuat di bagian III dan IV pada "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility," dalam *Walter Benjamin, Selected Writings*, vol. 3, ed. Howard Eiland dan Michael W. Jennings (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002), hal. 103–105. Tetapi ada banyak lagi referensi lain mengenai karya Benjamin, sebagaimana yang didokumentasikan dalam Miriam Bratu Hansen, *"Benjamin's Aura,"* *Critical Inquiry*, 34, no. 2 (Winter 2008), hal. 336–375.
227. "In Time the same object is not the / same after a 1 second interval—what / Relations with the identity principle?" Duchamp, Catatan-catatan, catatan 7.
228. Ibid., catatan 1.
229. Bruce Sterling, *Shaping Things* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), p. 79. Rujukan berikutnya pada karya ini muncul dalam tanda kurung..
230. Konsumsi kertas meningkat semenjak komputer diperkenalkan; lihat www.cbc.ca/technology/story/2006/11/10/tech-paperless.html?ref=rss (diakses pada March 5, 2010).
231. serangan dengan menghabiskan sumber dari sebuah komputer atau server dalam Internet, *Penerj.*
232. NorbertWiener, The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society (Boston: Houghton Mifflin, 1954), pp. 109–110.
233. Julian Dibbell, percakapan pribadi, 29 November , 2005.
234. Henry Flynt, "Spirituality: A Critical Account," belum diterbitkan, 2007.
235. Pernyataan saya di sini mengacu pada Lisa Trivedi, *Clothing Gandhi's Nation: Homespun and Modern India* (Bloomington: Indiana University Press, 2007). Saya berterima kasih kepada Sunita Kumar yang telah memberitahu tentang politik mimesis *chakra*.
236. bunyi yang bukan hasil dari beradunya dua obyek, *Penerj.*
237. rapalan atau gumam yang sering tidak memiliki makna, *Penerj*.
238. Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010), p. 171. Referensi bagian untuk karya ini ada dalam tanda kurung.

7. Penyalinan sebagai Apropriasi

239. Benjamin H.D. Buchloch, "Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke," dicetak ulang dalam *Appropriation*, ed. David Evans (Cambridge: MIT Press, 2009), hal 180.
240. Secara umum appropriasi tetap menjadi topik yang kurang diteliti. Sebuah perkecualian adalah Rosemary Coombe, *The Cultural Life of Intellectual Properties* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1998).
241. Zhang Boduan, "Essay on Achieving Perfection," dikutip Zhang Jiyu dan Li Yuanguo, "'Mutual Stealing among the Three Powers' in the Scripture of Unconscious Unification," dalam *Daoism and Ecology: Ways within a Cosmic Landscape*, ed. N. J. Girardot, James Miller, dan Liu Xiaogan (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001), hal. 121.
242. Lynn Margulis dam Dorion Sagan, *Microcosmos: Four Billion Years of Evolution from Our Microbial Ancestors* (Berkeley: University of California Press, 1997), hal. 33.

243. Yang Jwing-Ming, *Advanced Yang Style Tai Chi Chuan* (Jamaica Plain, N.Y.: Yang's Martial Arts Academy, 1987), hal. 4–5.
244. Lihat Judith Simmer-Brown, *Dakini's Warm Breath: The Feminine Principle in Tibetan Buddhism* (Boston: Shambhala, 2001), hal. 121–127.
245. Pemahaman saya atas teori kesejarahan hak milik dan hubungannya terhadap apropriasi distimulasi oleh pembacaan saya atas Martin Zeilinger, "Art and Politics of Appropriation" (diskusi, University of Toronto, 2009) dan pembahasan Zeilinger atas Peter Drahos, *A Philosophy of Intellectual Property* (Aldershot, U.K.: Dartmouth, 1996).
246. John Locke, *Second Treatise on Government* (Indianapolis: Hackett, 1980), hal. 20.
247. Petikan ini berasal dari "Economic and Philosophical Manuscripts of 1844,"dalam *Marx's Early Writings* (London: Penguin, 1992), hal. 351. saya mengutip terjemahan Allen Wood's translation dalam *Karl Marx* (London: Routledge, 2004), hal. 40.
248. Caleb Crain, "Bootylicious," New Yorker, 7 September 2009, hal. 74.
249. Bernard Edelman, *Ownership of the Image: Elements for a Marxist Theory of Law,* penerj. Elizabeth Kingdom (London: Routledge and Kegan Paul, 1979), hal. 46. Referensi selanjutnya dari tulisan ini muncul dalam tanda kurung pada teks.
250. Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007).
251. Rute perdagangan budak di Atlantik, yang menghubungkan Afrika, Amerika dan Eropa, *Penerj.*
252. Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 2004), hal. 121–131.
253. Lihat, misalnya, James Young dan Conrad Brunk, ed., *The Ethics of Cultural Appropriation* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009).
254. Coco Fusco, "Who's Doin' the Twist? Notes toward a Politics of Appropriation," dalam *English Is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (New York: New Press, 1995), hal. 65–77.
255. Eric Gable, "An Anthropologist's (New?) Dress Code: Some Brief Comments on a Comparative Cosmopolitanism," *Cultural Anthropology*, 17, no. 4 (November 2002), hal. 572–579.
256. Skenario Bamboozled di www.imsdb.com/scripts/Bamboozled.html (diakses pada 4 August 2008).
257. Gayatri Chakravorty Spivak, "Righting Wrongs," *South Atlantic Quarterly*, 103, no. 2–3 (Spring–Summer 2004), hal. 532.
258. Dalam *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (New York: Viking, 1977), Gilles Deleuze dan Félix Guattari menyatakan, misalnya, bahwa masyarakat tradisional dibentuk khusus untuk menghindari atau menolak kebuntuan modal.
259. Dalam istilah Heideggerian, *enowning* diterjemahkan dalam kaitan dengan sesuatu yang muncul dan tampak, di mana mereka muncul 'ke dalam dirinya sendiri' (*into their own*), *Penerj.*
260. Martin Heidegger, "The Way to Language," penerj. Peter D. Hertz, dalam *Heidegger, On the Way to Language* (New York: Harper and Row, 1971), hal. 129, catatan kaki. Catatan Stambaugh mengenai *Ereignis* dapat ditemukan pada pengantar *Martin Heidegger, Identity and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), hal. 14. Richard Polt mencapai kesimpulan yang serupa sehubungan dengan penerjemahan yang tepat atas *Ereignis* dalam tulisannya mengenai istilah tersebut pada *A Companion to Heidegger*, ed. Hubert Dreyfus dan Mark Wrathall (Oxford:

Blackwell, 2005); dan dalam Richard Polt, *The Emergency of Being: On Heidegger's Contributions to Philosophy* (Ithaca: Cornell University Press, 2006).

261. Lihat bahasan dalam Graham Harman, "Dwelling with the Four-Fold," *Space and Culture*, 12, no. 3 (2009), hal. 292–302, walaupun saya tidak sepakat dengan proyek transformasi filosofi Heidegger menjadi sesuatu yang seluruhnya berpusat pada obyek.
262. Lihat Martin Heidegger, "The Thing" dan ". . . Poetically Man Dwells . . . ," dalam *Heidegger, Poetry, Language, Thought*, penerj. Albert Hofstadter (New York: HarperCollins, 2001), hal. 161–184 dan 209–227.
263. Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy,* penerj. Martin Nicolaus (London: Penguin, 1993), hal. 87–88.
264. Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, penerj. R. J. Hollingdale (London: Penguin Books, 2003), p. 194.
265. Georges Bataille, "The Use Value of the Marquis de Sade," dalam *Bataille, Visions of Excess: Selected Writings,* 1927–1939, penerj. Allan Stoekl, dengan Carl R. Lovitts dan Donald M. Leslie Jr. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), hal. 91–102.
266. Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," dalam *The Norton Anthology of Theory and Criticism,* ed. Vincent B. Leitch (New York: Norton, 2001), hal. 2052.
267. Simone Weil, "Decreation," dalam *The Simone Weil Reader*, ed. George A. Manichas (Mt. Kisco, N.Y.: Moyer Bell, 1985), hal. 350–356.
268. Lucy R. Lippard, ed., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1997). Lihat juga Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).
269. Hakim Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (Brooklyn, N.Y.: Autonomedia, 1991).
270. Simon Reynolds, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture* (London: Routledge, 1999), hal. 291. Reynolds juga menggunakan istilah "*cheesiness*" (kenorakan) dalam berbagai artikel.
271. Fredric Jameson, "Fear and Loathing in Globalization," *New Left Review*, 23 (September 2003).
272. McKenzie Wark, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004).
273. Jacques Derrida, *Given Time, I: Counterfeit Money* (Chicago: University of Chicago Press, 1992). Buku Derrida secara eksplisit mengangkat penyalinan di beberapa poin, karena topiknya sebagian adalah "uang palsu" dan permasalahan kepalsuan. Contohnya: "Dalam 'Counterfeit Money," di sisi lain ini adalah soal (mungkin sah, siapa yang tahu) anak-anak atau minat (mungkin sungguhan dan bagus) yang dihasilkan bukan dari Ide, atau bahkan dari Ide Kebaikan, dari Modal sejati, atau dari Ayah sehati, bahkan bukan dari salinan ide, dari sebuah ikon atau idola, misalnya sebuah tanda (keuangan, konvensional dan artifisial), tetapi dari sebuah simulakra, dari kopi sebuah kopi (fantasma). Fantasma dikenali sebagai memiliki kekuatan, setidaknya kekuatan dan kemungkinan—tanpa—dari kepastian yang mengendalikan, tanpa jaminan kemungkinan—dari menciptakan, menyebabkan, memberikan" (157) Bahasan berikutnya mengenai penyebab dan produksi, walaupun tidak secara langsung berfokus pada penyalinan, sangat relevan terhadap topik tersebut.
274. Moore,*Mix Tape,* hal. 13.

275. John Giorno, "Everyone Gets Lighter," in Giorno, *Subduing Demons in America: Selected Poems, 1962–2007* (Berkeley, Calif.: Soft Skull / Counterpoint, 2008), hal. 352–353.
276. www.dalailama.com/news.42.htm (diakses pada 23 Oktober 2009)

Coda

277. R. C. Barrington Partridge, *History of the Legal Deposit of Books throughout the British Empire* (London: Library Association, 1938).
278. Lihat, contoh, Kenyon Wallace, "Textbook Piracy Thriving around City's Campuses," *Toronto Star,* 10 Januari 2009, www.thestar.com/News/ GTA/article/568628 (diakses 21 Februari 2010); Elizabeth Kagedan dan Tim Legault, "Busted!" *Varsity,* 19 Oktober 2009, thevarsity.ca/articles/21369 (diakses 21 Februari 2010); dan tekanan Access Copyright hubungannya dengan gagalnya Quality Control Copy, www.accesscopyright.ca/docs/News%20Releases/15Oct2009.pdf (diakses 21 Februari 2010).
279. Lihat www.accesscopyright.ca/Default.aspx?id=35 (diakses 21 Februari 2010).
280. *Fair dealing* di Kanada, lihat Samuel Trosow dan Laura Murray, *Canadian Copyright: A Citizen's Guide* (Toronto: Between the Lines, 2007), hal. 74–89. Kata transaksi/kesepakatan (*deal*) juga mempunyai sejarah yang menarik, berasal dari abad pertengahan untuk menggambarkan sebuah proses berbagi dan distribusi serta mempunyai arti yang sama hanya dalam zaman Renaissans.
281. Kate Eichhorn, "Breach of Copy/rights: The University Copy District as Abject Zone," *Public Culture,* 18, no. 3 (2006), hal. 555.
282. Lihat Martin Zeilinger, "Art and Politics of Appropriation" (diss., University of Toronto, 2009), sebagai sebuah tinjauan penggunaan apropriasi. Lihat juga John Locke, *Second Treatise on Government* (Indianapolis: Hackett, 1980), hal. 20; Karl Marx, "Economic and Philosophical Manuscripts of 1844," dalam Marx, *Early Writings* (London: Penguin, 1992), hal. 351.
283. Lihat Rosemary Coombe, *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1998); dan McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004).
284. Georges Bataille, *The Accursed Share,* vol. 1, trans. Robert Hurley (New York: Zone, 1988).
285. En.wikipedia.org/wiki/Captain_Copyright (diakses 22 Februari 2010).
286. *Hegel's Philosophy of Right,* trans. T. M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1967), hal. 37ff.
287. Hakim Bey, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (Brooklyn, N.Y.: Autonomedia, 1991).
288. Michael Hardt dan Antonio Negri, *Empire* (Cambridge,Mass.: Harvard University Press, 2000); idem, *Multitude* (New York: Penguin, 2004); dan idem, *Commonwealth* (Cambridge,Mass.: Harvard University Press, 2009).

Persembahan

Selayaknya sebuah buku yang dituliskan "Memuliakan Penyalinan", saya berterimakasih pada banyak orang atas apa yang hadir di sini dengan nama saya. Untuk gagasan, diskusi, dukungan, komentar atas berbagai draf, ilham, oposisi kreatif, dan banyak lagi. Terimakasih saya kepada: Spiros Antonopoulos, Martin Arnold, Barbara Balfour, Ian Balfour, David Banash, Cary Berger, Ritu Birla, Alan Bishop, keluarga Boon (khususnya Derek), Eric Cazdyn, Eric Chenaux, Jace Clayton, Rosemary Coombe, Erik Davis, Julian Dibbell, Cheryl Donegan, Dorian dan Dorian (a.k.a. Alex Livingston dan Merike André-Barrett), Henry Flynt, FM3,Jay Garfield, John Giorno, Kenneth Goldsmith, David Goldstein, Richard Grant, Ruth Hawkins, Tim Hecker, Louis Kaplan, Sri Karunamayee, Michele Laporte, Alan Licht, Clea McDougall dan almarhum Ascent, Kembrew McLeod, Raz Mesinai, Tim Morton, Richard Nash, Nicholas Noyes, Aki Onda, keluarga Pearson dan Patch , Sarah Peebles, Liz Phillips, Dawson Prater, Anais Prosaic, Ben Ratliff, Trace Reddell, Avital Ronell, Marina Rosenfeld, Joseph Sonnabend, Sparrow, Chrysanne Stathacos, Louis Suarez-Potts, Michael Taussig, Andrew Wedman, Tobias van Ween, Darren Wershler, John Whalen-Bridge, Jennifer Wicke, Peter Lamborn Wilson, semua di The Wire, Misha Yampolsky, La Monte Young, Marian Zazeela, dan Martin Zeilinger.

Terimakasih kepada para guru Budhis saya Gehlek Rimpoche, H.H., Dalai Lama, Khenpo Tsültrim Gyatso, dan Khenpo Sonam Tobgyal yang telah berbagi pengetahuannya tentang Buddhadharma dengan saya. Saya berharap agar jejak-jejak ajaran mereka yang membekas menemukan jalannya ke dalam buku ini. Terimakasih kepada semua mahasiswa saya di kelas-kelas sarjana dan pascarsarjana tentang sampeling dan sastra kontemporer di York University, mereka yang menjadi teman mendiskusikan banyak gagasan dan soal yang diangkat dalam buku ini. Khususnya untuk komentar dan pertanyaanya: Liza Chiber, Tyler Crick, Tom Cull, Francesca D'Angelo, Jason Demers, Erin Gray, Sabina Kim, Sean Kolenko, Sunita Kumar,Yves Lamson, Martin Leduc, Rea McNamara, Mark Pascual, Jacqueline St. Bernard, Terry Sudeyko, Sarah Trimble, Stephen Voyce, Suzanne Zelazo.

Juga terimakasih pada agen saya Paul Bresnick, yang pertama kali menyarankan pada saya untuk menulis buku tentang budaya penyalinan kontemporer; kepada Kenneth Goldsmith, dengan siapa saya menuliskan proposal buku yang kemudia berutasi menjadi proyek-proyek kami masing-masing; kepada editor saya LindsayWaters atas kesabaran, dukungan, dan kepercayaannya atas kemampuan saya menghasilkan buku ini; kepada Phoebe Kosman, Hannah Wong, dan Maria Ascher di Harvard atas pekerjaan mereka yang teliti untuk buku ini; untuk para asisten mahasiswa saya Tom Cull dan Stephen Voyce atas riset dan pemeriksaan ulang data mereka yang rajin; pada Kim Michasiw, Julia Creet,dan Art Redding atas dukungan saya pada apa yang saya lakukan ketika mereka masih mengetuai departemen-departemen di York; dan para pengulas anonim di Harvard University Press yang telah menantang saya untuk mengembangkan argumen-argumen saya sepenuhnya.

Saya berterimakasih sepenuhnya atas dukungan SSHRC Standard Research Grant dari pemerintah Kanada, dan beasiswa di York University Faculty of Arts untuk studi agama-agama dan sastra Asia, topik yang menjadi kajian utama dalam buku ini, dan

juga York Faculty of Arts Research Grants and Specific Research Grants, yang memberi bantuan selama penyelesaian berbagai aspek penelitian di proyek ini

Akhirnya, terimakasih pada istri saya Christie Pearson dan anak saya Jesse atas kesabaran, kasih sayang dan dukungannya di sepanjang iterasi, kopi dan transformasi yang ditempuh buku ini. Buku ini adalah hasil dari pengorbananan dan kegembiraan mereka, satu manifestasi kecil bagi rasa cinta saya pada mereka.

Indeks

A

Access Copyright, 263, 265-267, 271
Adorno, Theodor, 180, 182, 183, 187
Allen, Woody, 86, 112
Amplifikasi, 208, 209
Analog, 183-188
Appadurai, Arjun, 202
Apropriasi, 11, 28, 48, 50, 56
  dalam seni kontemporer, 158, 213
  montase dan, 171, 173, 174, 185, 189
  plagiarisme sebagai, 120
Ariel Pink, 255
Asanga, 247
Assemblage, 157, 177, 182. Lihat Montase.
Aturan, 167, 175, 176, 183

B

Badiou, Alain, 69, 172, 241
Bailey, Derek, 249, 250, 252
Bakhtin, Mikhail, 54, 55, 74
Barang palsu, 13, 15, 16, 126-129
Barthes, Roland, 176
Bataille, Georges, 68, 69, 107, 205, 245, 269, 270
Baudrillard, Jean, 3, 26, 141-143, 150, 174, 181, 257
Being John Malkovich, 95
Bellamy, Dodie, 178, 179
Benjamin, Walter, 32-34
Berbagi file, 6, 47, 48, 57, 81. Lihat Digitalisasi.
Bergson, Henri, 170
Bhabha, Homi, 237
BitTorrent, 5, 185
Body Worlds (pameran), 107-109, 113
Bourgeois, Louise, 246
Bourriaud, Nicolas, 158, 227
Boyle, Shary, 7, 246, 264
Branding, 5, 14, 43, 165, 205-208
Bruno, Giordano, 38
Buchloch, Benjamin, 227
Budha, Mahayana, 146, 149, 210, 247, 259
Burroughs, William, 53, 172
Burtynsky, Edward, 194
Butler, Judith, 113
Buzz Rickson's, 138, 140

C

Cage, John, 53, 163
Caillois, Roger, 131, 141

Califia, Patrick, 113
Canetti, Elias, 99, 100, 104, 106
Chaplin, Charlie, 193
Chuang Tzu, 83-86, 107, 112, 113
Cixous, Hélène, 246
Commons. Lihat *Public domain*
Copia, 45-55, 58-61, 65, 70-74, 78-82
  etimologi 52
Cornell, Joseph, 157, 158, 164
Craigslist, 187
Cut-ups, 172, 174, 177, 178, 184

D

Dalai Lama, 260, 296
Darwinian, 91, 104, 199
Daur Ulang, 162, 216, 227
Deleuze, Gilles, 25, 69, 87, 128
Depropriasi, 243, 246-255, 259, 260
Deren, Maya, 99
Derrida, Jacques, 134, 135, 153
Détournement, 161, 173, 174
Dibbell, Julian, 219
Digitalisasi, 186, 217
Disney World, 1, 3, 11
Duchamp, Marcel, 211-213, 219
Dylan, Bob, 45, 62, 63, 79, 223

E

eBay, 252
Edelman, Bernard, 234, 235
Eisenstein, Sergei, 159, 161, 163,
  178, 189
Ekonomi, 18, 39-43, 48-51, 58, 59,
  64, 68, 69, 78, 80, 81, 106,
  110-112, 121, 122, 135, 142,
  179, 190, 194, 196, 198, 204,
  205, 255-259, 266, 271-274
  Lihat juga Kapitalisme.
Eliade, Mircea, 105
Energi, 1, 38, 39, 50, 69, 82, 95,
  100, 102-104, 109, 139,
  148, 166-170, 178, 191
Erasmus, 51, 52, 54, 128
Ereignis, 225, 239, 240, 244, 245

F

Fair use, 233
Feldman, Morton, 155, 209, 210
Festival, 47, 54, 55, 70, 192
  Lihat Karnaval.
Fetish, 72, 237
Fotografi, 234
Foucault, Michel, 26, 269
Fragmentasi, 74, 158, 159, 162
Frazer, James, 36, 160
Freud, Sigmund, 36, 92, 95, 190,
  199, 221
Fusco, Coco, 238

G

Gandhi, Mohandas, 222
Gaya, 32, 37, 40, 45, 51-54, 75
Genetik, 114, 220
Geng, 57, 74, 75, 80, 103, 106, 111
Gibson, William, 138, 158
Gilroy, Paul, 79
Giorno, John, 258
Girard, René, 38, 39, 50, 75, 95,
  101-107, 110
Globalisasi, 7, 17, 25, 158, 182,
  199, 223, 258
Goldsmith, Kenneth, 152-155
Goodman, Steve, 223, 224
Gould, Glenn, 76, 140
Grafton, Antony, 127-129, 136, 137
Grandmaster Flash, 162, 164
Gursky, Andreas, 194, 195
Gysin, Brion, 53, 172-174, 178, 182,
  195, 211

H

Hadiah, 50, 59-64, 68, 202, 240,
  246, 255, 256

Hak, 225-239, 241-245, 251, 254
Hak cipta, 226, 227, 232, 234, 251, 254, 258
Hardt, Michael, 57, 254, 273
Hašek, Jaroslav, 136
Haw, Brian, 191, 192
Hegel, George Wilhelm Friedrich, 34, 123, 128, 129, 214, 232, 269, 272
Heidegger, Martin, 20, 21, 26, 27, 92, 147, 195, 215, 225, 239-245, 255, 269
Herder, Johann, 55
Hip-hop, 4, 47, 56, 73-79, 102, 103, 136, 162, 165-168, 188, 221, 223, 235, 236, 273
Höch, Hannah, 159, 160, 165, 178, 189
Hory, Elmyr de, 143, 144

I

Ilusi, 9, 12, 133, 141-146, 150
Imitasi, 4, 19, 20, 31, 51-54, 77, 87-91, 126, 140, 146
Impermanensi, 134, 136, 170, 171, 260, 269
Improvisasi, 76, 176, 249, 250, 252
Industrialisasi, 56, 196, 201, 216
Internet, 46, 51, 57, 110, 121, 133, 140, 158, 207, 215, 251, 255, 271, 274
Irigaray, Luce, 97, 107, 179
iTunes, 58, 59, 125, 214, 249

J

Jackson, Michael, 136
Jacob, François, 90
Jameson, Fredric, 252
Jansch, Bert, 62-64, 69
J Dilla, 188
Jullien, François, 146, 147

K

Kahn, Douglas, 160, 161
Kambing hitam, 97, 102, 111, 119, 148-151, 234
Kapitalisme, 3, 10, 39, 56, 102, 159, 174, 180, 182, 222, 234, 266
  apropriasi budaya rakyat, 82
  dan mimesis, 101
  montase dan, 171-174, 185, 189
  ontologi legal, 24
  produksi massal, 158, 195-205, 213, 214, 217, 221
Karnaval, 55, 81, 136, 264
Keacakan, 163
Kekaisaran Romawi, 50
Kekerasan, 39, 75, 94, 95, 100-106, 111, 115, 148, 149, 154, 168, 178, 179, 183, 235, 241, 247, 260, 266
Kematian, 54, 84, 95, 100-102, 105-110, 113
Kerahasiaan, 231
Keunikan, 42, 63, 70, 72, 108, 200, 207, 213
Khenpo Tsültrim Gyatso Rinpoche, 2, 260, 296
Kolaborasi, 14, 17, 24, 42, 179
Kolonial, 74, 237, 253
Kompresi, 187, 208, 209
Komputer, 5, 46, 51, 57-61, 124, 125, 147, 158, 161, 164, 183-188, 200, 205, 214-220, 243, 251
Kool Herc, 73
Kristeva, Julia, 283
Kuasa, 75, 80, 133-136, 142, 154, 162, 166, 172, 182, 190, 201, 229, 232, 237, 238, 240, 241, 243, 252, 255

L

Lacan, Jacques, 85, 130, 282
Laclau, Ernesto, 57, 80, 81, 281

Lacoue-Labarthe, Phillipe, 25, 97, 147, 148, 282, 286
Latour, Bruno, 28, 158, 192, 202
Lee, Spike, 235, 236, 238, 239
le Musée de la Contrefaçon, 124
Lessig, Lawrence, 7, 46, 264
Lévi-Strauss, Claude, 56, 181, 288
Locke, John, 61, 232-234, 269, 291
Lotring, Wayan, 182
Lucretius, 89, 181

M

Magliola, Robert, 36, 278
Maharaj, Sri Nisagadatta, 101, 283
Makanan, 46, 70, 96, 176, 177, 272
Marx, Karl, 56, 122, 128, 201, 232, 233, 243, 244, 289
Merek dagang, 14, 15, 23, 43
Mix tapes, 59, 61
Montase, 81, 103, 157-168, 170-185, 187-192
Moore, Thurston, 59, 187, 257, 280
MP3s, 6, 58, 61, 64, 125, 164, 184, 208, 217, 242, 249, 256, 270
Multiplisitas, 20, 52, 55, 65-67, 69, 128, 129, 181, 182, 254, 257
Murakami, Takashi, 4, 14, 16, 17, 24, 42, 43
Museums, 16-18, 53, 109, 124-126, 190, 192, 213, 227, 252, 253, 273
MySpace, 200

N

Nancy, Jean-Luc, 166, 287
Napster, 47, 55
Negri, Antonio, 57, 254, 273
Niblock, Phill, 196, 223
Nietzsche, Friedrich, 25, 123, 243, 244

O

Ovid, Metamorphosis, 45

P

Pascamodernisme, 142, 182, 235
Pemalsuan, 14, 120, 124-130, 136, 137, 143, 204
Pembajakan, 93, 124, 265
Penamaan, 160, 165, 228, 232, 253
Pencurian, 46, 80, 226, 228, 229, 232, 255
Pengecohan, 117, 119, 125, 127, 129, 130, 133-138, 140, 145-152, 154-156, 230, 256
Pengemasan, 58, 125, 126
Penularan, 10, 36, 38, 108, 110, 169, 198, 232, 255
Perang, 53, 101, 103, 130-136, 146, 160, 162, 171, 184, 190, 191, 217, 240, 243, 251, 264, 270
Perbudakan, 74, 102, 228, 229, 247
Percetakan, 52, 117, 217
Permainan, 25, 26, 35, 45, 58, 73, 140-144, 146, 149, 165, 167, 168, 171, 176, 189, 207, 221, 245, 257
Permutasi, 34, 71, 164, 171, 174, 180-183
Photoshop, 5, 188
Picasso, Pablo, 128, 145, 171, 174, 189, 227
Plagiarisme, 120, 122, 152, 154, 155, 212, 225
Plastisitas, 97, 114, 177, 178, 204, 205
Platonisme, 25, 26, 27
Posner, Richard, 120, 134
Potong dan Tempel, 56, 158, 159, 184
Produksi massal, 45, 50, 52, 158, 195, 196-201, 203, 205, 208, 212-214, 217, 221-224
Propaganda, 133, 168, 211
Properti, 23, 41, 70, 81, 111, 114, 197, 225, 226, 244, 253, 256, 258, 260, 269, 270, 271, 272, 274
Public domain, 5, 233, 264

Q

Quilting, 162, 165, 178
Quintilian, 52

R

Rabelais, François, 54, 55
Radnóti, Sándor, 127-129, 136, 137
Ramakrishna, 141
Rammellzee, 79
Rasa, 65
Rasa memiliki, 241
Repetisi, 87, 89, 90, 128, 144, 193, 194, 198-200, 209, 223, 272
Reproduksi seksual, 90, 91, 96, 134, 178
Retorika, 19, 36, 51, 52, 54, 60, 64, 67, 69, 70, 72, 78, 80, 87, 88, 135, 207, 266
RFIDs, 215
Rokeby, David, 208
Rowling, J. K., 117-122, 129
Russell, Bertrand, 134, 136, 200, 283

S

Sastra, 54, 57, 111, 112, 121, 127, 189, 296
Seduksi, 142, 145, 174
Seni bela diri, 257
Sex Pistols, the, 169
Shakespeare, William, 121, 136, 172, 226
Sihir, 36-38, 78, 143, 144, 161, 168, 174, 195, 198, 206, 207, 215
Simulasi, 100, 131, 142, 181, 285
Sinema, 163, 167, 173, 178, 179, 234
Situasionis, 161, 173, 174, 250, 273
Skala, 67, 102, 155, 175, 176, 183, 208, 209, 210, 234
Smith, Jack, 164, 167
Smith, Mark E., 80, 281
Snyder, Gary, 235
Souleyman, Omar, 63, 64
Spivak, Gayatri, 57, 81, 179, 239, 269, 280, 288, 291
Sterling, Bruce, 215, 216, 253, 290
Stockhausen, Karlheinz, 155, 190
Striphas, Ted, 121, 284
Strugatsky, Arkady and Boris, 46, 279
Subkultur, 5, 9, 10, 56-58, 79, 80, 143, 224, 234, 259, 271, 273
Sublime Frequencies, 80, 81, 281
Sugarhill Gang, 73
Sun City Girls, 80, 81
Sun Tzu, 130
Surealis, 162, 189, 250

T

Tabu, 104-111, 113-115, 153, 177, 201, 254
Tai Chi Chuan, 230, 291
Taktilitas, 96
Taoisme, 141, 229
Tarde, Gabriel 89, 90, 98, 282
Taussig, Michael, 36, 38, 103, 154, 161, 168, 170, 194, 198, 202, 278, 287, 288
Tawa, 145, 170, 171, 236
Teknologi rekam, 72
Thurman, Uma, 37, 38
Transformasi, 122, 128, 146, 148, 154, 157, 160, 161, 162, 167, 170, 176, 186, 189, 196, 197, 201, 206, 209, 221
Turnitin.com, 151

U

Uang, 198, 202-205
Universitas, 5, 151, 152, 263-265, 268

V

Value Village, 57, 251, 252
Vedanta, 101, 141, 142

Vertov, Dziga, 163, 173, 286
Vinge, Wernor, 214
Virilio, Paul, 132, 133
Virus, 91, 167, 217
Vuitton, Louis, 13-26, 28-31, 37-43, 200, 207, 208

W

Wallinger, Mark, 190, 191
Wang Xizhi, 138
Wang Youxuan, 35
Wareham, Dean, 59, 60
Warez, 125
Warhol, Andy, 42, 53, 126, 213, 227
Weil, Simone, 248, 260, 292
Welles, Orson, 143-145, 167
Wiener, Norbert, 184, 288

Z

Zhang Boduan, 228
Žižek, Slavoj, 85, 130, 150, 159, 182, 268

Selain hukum dan stigma yang melekat padanya, budaya kontemporer dipenuhi hasil penyalinan yang bisa ditemukan di mana saja. Mulai dari dompet Louis Vuitton sampai Harry Potter dan hip-hop: sebut apa saja dan kemungkinan besar ia telah disalin di suatu tempat, dengan suatu cara. Namun sebagai konsep filosofis, penyalinan tidak dipahami dengan baik. Bekerja secara komparatif melintasi budaya dan waktu, Marcus Boon melakukan pemeriksaan mengenai arti penyalinan—lewat tinjauan sejarah, budaya, filosofis—dan bagaimana ia menimbulkan ketakutan dan menarik perhatian kita. Dia berargumen bahwa perkembangan hukum, kekayaan intelektual telah mengacuhkan proses imitasi yang lebih luas dan yang turut menyusun komunitas manusia serta terus membentuk berbagai bentuk subkultur saat ini. Boon mendiskusikan sikap penolakan terhadap penyalinan yang ada di berbagai masyarakat, menelusurinya kembali pada ketakutan terhadap kefanaan dan transformasi, dan mengajukan model filosofis untuk berdamai dengan ketakutan tersebut.

Menelusuri seni kontemporer, musik dan film, sejarah estetika, teori kritis, dan filsafat Budha, *Memuliakan Penyalinan* berupaya menunjukkan bagaimana penyalinan bekerja, mengapa ia menjadi aktivitas fundamental manusia, dan apa yang dipertaruhkan secara politis dalam cara kita melihat penyalinan di era globalisasi.

KUNCI Cultural Studies Center

FORDFOUNDATION

ISBN 602-19692-1-9

9 786021 196921 2