

KASSIAN CHEPHAS (1845-1912): Dari Kolektivitas Menuju Subjektivitas

Oleh:

Farhan Adityasasmara

Fakultas Seni Rupa dan Desain
Institut Seni Indonesia, Denpasar
farhanadityasasmara@gmail.com

Abstract

In general, this paper aims at making inventory of the response to the modernity that swept our nation lately. Camera and photography were chosen because it is a physical product of modernity. While the first photographer Kassian Chephas was chosen because he lives in the two worlds, namely Javanese and modernity. The conclusions generated in this study are (1) the world of photography shows the existence of psychological and historical gap between (art) photography and fine arts in Indonesia; (2) there is a change of orientation in view of self, namely: from the drowning silently in the flow of collectivity into an autonomous subject in the midst of modernity flow.

Keywords: *Kassian Chephas, modernitas, kolektivitas, subjektivitas*

Abstrak

Secara garis besar tulisan ini berusaha menginventarisasi respon terhadap modernitas yang melanda bangsa kita. Kamera dan fotografi dipilih karena ia merupakan satu produk fisik dari modernitas. Sementara fotografer pertama Kassian Chephas dipilih karena ia hidup dalam dua dunia, yaitu kejawaan dan kemodernan. Kesimpulan yang dihasilkan dalam studi ini adalah: (1) dalam dunia fotografi menunjukkan adanya kesenjangan psikologis dan historis antara (seni) fotografi dan seni rupa di Indonesia; (2) terjadi perubahan orientasi dalam memandang diri, yaitu: dari diam-tenggelam dalam arus kolektivitas menjadi subjek-otonom di tengah-tengah arus modernitas.

Kata kunci: *Kassian Chephas, modernity, collectivity, subjectivity*

I. PENDAHULUAN

Fotografi tampak simpel, sederhana. Ia mencerminkan sesuatu yang ada. Tak mungkin ada sesuatu dalam foto yang tidak ada dalam yang difoto. Kelihatan datar dan dangkal. Lain daripada lukisan yang langsung menyatakan diri akan terdistorsi dan distorsi itu membuka cakrawala makna. Akan tetapi, fotografi hanya datar dan dangkal bagi yang memang datar dan dangkal. Justru dalam kedataran bisa (memang tergantung dari sang fotografer) muncul dimensi yang sama sekali tidak datar, suatu latar be-

lakang, suatu dimensi, suatu makna, apalagi dalam fotografi hitam putih yang membuka segi kenyataan, bahkan kebenaran yang tertutup bagi mata telanjang. Tidak benar bahwa fotografi tidak dapat memperlihatkan lebih daripada apa yang kelihatan dengan mata juga.

Yang khas bagi fotografi adalah gerak hilang, bahwa dia *frozen in time*. Yang lebih mengherankan lagi: dalam fotografi di mana tak ada yang bergerak, gerakan bisa lebih mengesankan daripada kalau objek bergerak dipandang langsung. Karenanya, seperti yang dikemukakan filsuf eksistensial Perancis Paul Ricour yang berbi-

cara tentang karya-karya seni tekstual, yaitu dunia empiris yang menjadi referensi dan dunia potensial atau dunia proyeksi yang menjadi makna. Bobot sebuah karya seni ditentukan oleh kekuatan dunia empiris yang dipilih seniman untuk membuka ruang pengembaraan menuju pemaknaan. Kalau objek estetis yang dilukiskan adalah sebuah peristiwa masa lalu, nilai estetis karya itu terletak pada kesanggupannya untuk membawa orang pada satu masa depan melalui pergumulan dengan masa lalu tersebut. Karya seni seperti ini mengajak orang berpaling ke masa lalu agar bisa melangkah ke masa depan.

Gerak imaji seperti ini memang tidak mudah dilakukan dengan foto karena foto memotret sesuatu yang ada dan terjadi. Foto lebih gampang menyita perhatian pada objeknya sendiri dan mempersempit ruang pengembaraan pencarian makna di luar objek fotografi. Penikmat foto lebih mudah tergoda untuk tenggelam dalam detail sebuah foto lalu melupakan pencarian makna dan pesannya. Sebab itu, di samping tata letak, tak jarang dibutuhkan pula esai pembantu. Tegasnya: sebuah studi dalam dunia fotografi layak untuk diajukan, produk foto layak dijadikan objek material dalam sebuah studi dan karenanya fotografi harus membuka diri terhadap bidang ilmu lain agar — seperti yang dekemukakan Paul Ricour — mampu membuka ruang pengembaraan dalam rangka pencarian makna.

Karenanya, menarik untuk melakukan studi fotografi di Indonesia, terutama kajian historis-reflektif.

Artikel sederhana ini merupakan upaya penulis untuk melihat sejarah fotografi di Indonesia, terutama dikaitkan dengan modernitas yang melanda bangsa kita. Kamera adalah salah satu produk modernitas yang masuk melalui bangsa penjajah. Menarik untuk menelusuri bagaimana respon bangsa kita dalam merespon seni dua dimensi: fotografi.

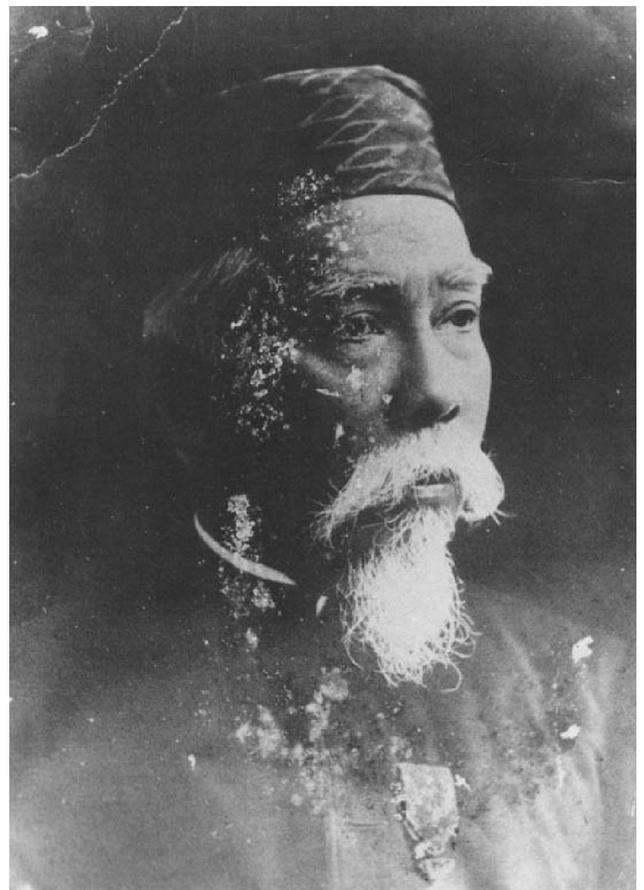
Sebagaimana dikemukakan Gerrit Knap bahwa selama abad kesembilan belas seni fotografi di Hindia Belanda, sekarang Indonesia, sebagian besar berada di tangan orang-orang Eropa. Secara bertahap, para anggota kelompok-kelompok kesukuan lain berpindah ke bidang itu. Sang perintis, sejauh kelompok-kelompok kesukuan asli diperhatikan adalah orang Jawa yang bernama Kassian Cephass (1845-1912), fotografer

istana Yogyakarta.

Lebih menarik lagi: Pada kenyataannya, Kassian, adalah orang Jawa pertama, dan oleh karena itu orang Indonesia pertama, yang menjadi seorang fotografer profesional. Dengan begitu, ia bisa dipahami sebagai seorang 'perintis' modernitas.

Pandangan tersebut ditarik, justru karena kontradiktif dengan kehidupan Cephass sebagai orang Jawa yang unik. Cephass adalah satu dari sangat sedikit orang Jawa yang dibaptis sebagai orang Kristen Protestan, bahkan kepada dirinya pun diberlakukan hukum Eropa. Jadi, Cephass adalah seorang mediator antara dua kebudayaan. Paham bahasa Belanda, menguasai fotografi yang mampu bersaing dengan fotografer Eropa, serta berdiam di pemukiman orang kulit putih, pergaulan relatif lebih luas dan dinamis dari orang Jawa semasa pada umumnya, sebetulnya menunjukkan betapa kehidupan Cephass penuh warna, dalam tarik menarik dua budaya.

Karenanya, tulisan ini secara sederhana berkeinginan untuk menggambarkan situasi historis dunia seni fotografi dan meninjau secara tematik bagaimana posisi Cephass di dalamnya.



II. PEMBAHASAN

2.1. Fotografi dan Seni di Indonesia

Di Indonesia fotografi tumbuh berbeda dibandingkan seni lukis. Ketika para pelukis Indonesia aktif berjuang, mereka sudah mencantumkan nama mereka di bidang kanvasnya, berbeda dengan kakak beradik Mendur dan kawan-kawan yang tergabung dalam IPPHOS. Foto Pengibaran Sang Saka Merah Putih 17 Agustus 1945 yang tercetak di jutaan buku sejarah, tidak juga menjadikan mereka populer. Begitu juga saat para pelukis (dan pematung) di tahun 1956 mendapatkan buku bergengsi pertamanya: *Koleksi Lukisan Soekarno*, para juru foto harus puas dengan kualitas cetak koran tahun 1950-an. Media cetak pada masa itu memang belum memiliki ambisi menggunakan fotografi sebagai alat komunikasi estetis. Untuk tujuan ini mereka lebih memilih sketsa. Fotografi masih dilihat dalam kapasitasnya sebagai pelengkap berita.

Ketika S. Sudjojono berteori tentang bagaimana seni lukis di Indonesia sebaiknya, fotografi tidak pernah memperlumahkan fungsinya. Sementara sekolah pendidikan seni rupa tingkat akademi dan lanjut telah menghasilkan banyak lulusan, apresiasi pada seni fotografi dilakukan di klub-klub khusus fotografi, dengan prakarsa salon fotografi Indonesia. Klub tentu saja eksklusif, dan dengan kecenderungan estetis teknis tinggi, khas *tableau* fotografi telah menjauhkannya dengan dunia seni murni, bahkan dengan foto jurnalistik. Namun, berbagai kompetisi yang mereka adakan bagaimanapun juga telah mengayomi apresiasi fotografi di Indonesia selama beberapa dasawarsa.

Periode akhir 1970-an dan awal 1980-an fotografi berkembang marak dalam dunia periklanan dan majalah wanita. Para juru foto dianggap sebagai penerjemah kehendak biro iklan dan klien. Teknik dan kreativitas mereka dengan dukungan mutu cetak yang semakin canggih diarahkan untuk mempengaruhi (manipulasi) calon konsumen dan membentuk citra wanita dan remaja Indonesia yang baru. Kecenderungan ini berlangsung cukup lama. Sejak Mei 1998, foto-foto bergaya jurnalistik mendapat perhatian. Foto-foto aksi dan konflik baik yang estetis maupun sensasional selama beberapa waktu mendominasi pasar dan memenuhi halaman-halaman media cetak.

Firman Ichsan dalam artikel 'Satu Cermin

Balik Dunia Fotografi Kita' (Kompas, 5/7/2002) menyebutkan baru tahun 1992, mengantisipasi perkembangan dunia komersil, jurnalistik, dan juga seni murni, IKJ dan ISI membuka jurusan fotografi. Hampir pada saat yang bersamaan lahir Galeri Jurnalistik Antara yang kehadirannya berhasil melahirkan komunitas apresiasi fotografi yang cukup luas dan variatif. Kemudian disusul galeri Komersil Cahya, yang mencoba melahirkan komunitas pasar fotografi di Indonesia. Dalam kaitan ini kiranya perlu juga dicatat usaha kritikus seni Jim Supangkat di tahun 1992 untuk memprakarsai sebuah pameran semua bentuk representasi seni. Dalam pameran tersebut seni grafis murni maupun terapan, fotografi sampai lukis dan patung semua berdiri sejajar: sebuah sikap yang sangat progresif.

Satu kejadian lain yang cukup berarti bagi fotografi (Indonesia) adalah pada *Bienale Seni Rupa Kontemporer* ke-9 di Jakarta (1993/1994). Lagi atas prakarsa Jim Supangkat dihadirkan karya foto dari Yudhi Soerjoatmodjo dan Tata Sosrowardoyo.

Sayang pada *Bienale* selanjutnya fotografi kembali surut. Hingga walau perangkat apresiasi (informasi, wacana intelektual dan pasar) masih juga belum cukup memadai. Periode reformasi juga berperan besar dalam melahirkan juru foto dengan kecenderungan jurnalistik estetis seperti Kemal Jufri dan Iqbal, untuk menyebut dua dari sekian banyak lainnya. Pada dunia seni murni, tidak banyak perupa yang menggunakan fotografi secara utuh sebagai media ekspresi. Biasanya fotografi digunakan sebagai perantara (*pantograph*) menuju karya akhir bergaya photorealism atau superrealism dari cat minyak atau akrilik di atas kanvas. Dalam pembahasan, fotografi masih cukup jauh dari wacana intelektual (Firman Ichsan, 2002: 34).

Pokok penting lain yang menjadi agenda pada era ini adalah soal kredit juru foto pada sisi foto di media massa dan juga hak cipta serta hak pakai foto yang sering disalahartikan. Sedangkan para pakar media khusus fotografi meskipun sadar, masih dibebani masalah teknis dan estetis khas industri fotografi: perkembangan teknologi. Dari gambaran di atas dapat dikemukakan sepintas bahwa situasi di atas menunjukkan adanya kesenjangan psikologis dan historis antara (seni) fotografi dan seni rupa di Indonesia. Nama Cephas justru semakin lirih terdengar.

2.2. Biografi Singkat Kassian Cephas

Pada sub-bab ini berisi ringkasan hidup Cephas yang diambil dari buku Gerrit Knaap, *'Cephas, Yogyakarta: Photography in the service of the Sultan'*.

Kassian, yang selanjutnya menggunakan nama Cephas, dilahirkan pada tanggal 15 Januari 1845 di Yogyakarta. Kartodrono 'asli setempat' sebagai ayahnya dan Minah 'perempuan asli setempat' sebagai ibunya. Kassian dilahirkan dari orang tua Jawa. Namun demikian, keturunan 100% Jawa telah dipertanyakan, terutama oleh beberapa keturunan Kassian sendiri. Kassian sendiri sendiri menyebut Kartodrono dan Minah sebagai orang tuanya.

Kata 'kassian' bisa dihubungkan dengan *kassihan* dalam bahasa Melayu, dan kata 'cephas' adalah nama baptis dari bahasa yang digunakan Yesus Kristus sendiri, yaitu bahasa Aramaic, berarti: "karang tak tergoyahkan". Keduanya menjurus pada pengecilan diri, pelenyapan diri ke dalam tiada.

Pada tanggal 27 Desember 1860, pada usia lima belas, Kassian, setelah memeluk agama Kristen, dibaptis di gereja di Purworejo di Bagelen, di luar kepangeranan Yogyakarta. Dari sejak itu, Kassian menggunakan *Cephas* sebagai nama keluarganya. Tampak bahwa Kassian menggunakan masa kanak-kanak di rumah Mrs. Philips-Steven, barangkali sebagai seorang pelayan.

Christina Petronella Steven dilahirkan pada bulan Januari 1825 di Yogyakarta. Pada bulan Agustus 1844 ia menikahi Jan Carolus Philips, adalah seorang mandor penanaman nila. Ia ditempatkan di Ambal, Bagelen. Setelah perkawinannya, Mrs. Philips-Steven berpindah bersama suaminya ke Bagelen. Kassian muda, apakah menyertai orang tuanya atau tidak, barangkali ikut berpindah setelah itu. Mrs. Philips-Steven tinggal di Bagelen sampai kematiannya pada bulan Mei 1876.

Kassian Cephas kembali ke Yogyakarta pada awal tahun 1860an. Ia mengawini perempuan Jawa Kristen, Dina Rakijah, di gereja di Yogyakarta pada tanggal 22 Januari 1866. Kassian Cephas mempelajari profesinya dari fotografer selama tahun 1860an. Kassian adalah seorang magang dari *Isidore van Kinsbergen*, yang bekerja secara tidak tetap di Jawa Tengah dari sekitar tahun 1863 sampai sekitar tahun 1875, terutama untuk tujuan membuat foto-foto peninggalan antik Jawa-Hindu. Fakta menunjukkan bahwa

Kassian Cephas dididik sebagai seorang fotografer suatu ketika di antara tahun 1861 dan 1871. Ia barangkali ditunjuk sebagai pelukis dan fotografer istana oleh Sultan sudah sejak tahun 1871.

Orang lain yang sangat penting bagi karir Kassian hidup di Yogyakarta pada tahun 1869 adalah Isaac Groneman. Groneman, seorang dokter, dilahirkan pada tahun 1832 di Zutphen Belanda, dan bekerja selama beberapa tahun di Bandung sebelum datang ke Yogyakarta. Pada akhir tahun 1870an dan 1880an, Groneman telah mengembangkan sebuah ketertarikan kuat pada sejarah dan budaya Jawa. Pada tahun 1885, ia menjadi salah satu dari anggota pendiri *Vereeniging voor Oudheid-, Land-, Taal-, en Volkenkunde de Jogjakarta*, atau *Union for Archeology, Geography, Language and Ethnography of Yogyakarta*. Kassian Cephas menjadi anggota kesatuan ini, nama panjangnya biasa disingkat sebagai *Archeologische Vereeniging*, dan sebagai fotografer untuk usaha penelitian organisasi itu maupun penelitian Groneman sendiri.

Kassian dan Dina dikaruniai dua anak. Anak pertama adalah perempuan, dilahirkan pada tanggal 28 Juni 1866, diberi nama Naomi. Anak kedua diberi nama Jacob, dan barangkali dilahirkan pada tahun 1868, namun sayangnya meninggal pada tahun yang sama. Pada tanggal 15 Maret 1870 seorang anak laki-laki, Sem, telah dilahirkan dan pada tanggal 30 Januari 1872 anak laki-laki lain, Fares. Yang paling muda dari anak-anak itu yang berhasil mencapai masa dewasa adalah Jozef, yang dilahirkan pada tanggal 4 Juli 1881.

Keluarga Cephas tinggal di Yogyakarta di Lodji Ketjil Wetan, sekarang dikenal sebagai Jalan Mayor Suryotomo. Ketika koran pertama Yogyakarta, *Mataram*, dicetak pada tahun 1877, Cephas segera menempatkan iklan di terbitan pertama itu, mengumumkan bahwa studio itu buka untuk umum dari pukul 7.30 sampai 11.00 di pagi hari. Iklan itu diulang selama beberapa bulan. Pada bulan Juni 1877, studio itu tutup sejenak, karena hujan deras, membanjiri wilayah Lodji Ketjil Wetan, dan telah menyebabkan kerusakan cukup luas pada bangunan itu. Setelah itu, Cephas tidak lagi memasang iklan secara berkala untuk bisnis fotografinya di koran. Iklan itu jelas tidak lagi penting. Namun demikian, kadang-kadang ia menempatkan iklan untuk produk-produk seperti rokok, pelana kuda, cer-

min dan pakaian.

Studio Cephas di Lodji Ketjil Wetan pasti telah menjadi babak dari banyak potret fotografi pribadi dan keluarga. Sulit dikatakan apakah banyak potret anggota Keluarga Mataram, termasuk Sultan, juga diambil di studio itu atau tidak. Mereka telah diambil di tempat-tempat khusus dalam Kraton. Di samping potret-potret, Cephas juga menghasilkan banyak gambar bangunan, jalan dan monumen-monumen kuno, baik di alam kota maupun di tempat-tempat yang jauh dari kota.

2.3. Dari Kolektivitas ke Subjektivitas

Kassian Cephas adalah fotografer Jawa pertama. Ini berarti ia tumbuh dalam suatu tradisi fotografi Eropa di tanah jajahan, yakni fotografi yang mengabdikan diri untuk dokumentasi. Pada dasarnya foto-foto Cephas dikerjakan dengan semangat dokumentasi, yang menuntut penampilan objek sejelas-jelasnya sebagaimana adanya mereka.

Seno Gumira Ajidarma (2016: 119-128) menyebutkan, fotografer Belanda di Hindia Belanda, sesuai dengan kepentingan kolonialisme untuk memahami koloninya, bekerja untuk mendapatkan gambaran setepat-tepatnya mengenai masyarakat tanah jajahan. Dalam tugas semacam itulah Cephas direkrut, sebagai fotografer bayaran yang kemudian juga diangkat sebagai pegawai Lembaga Bahasa dan Antropologi Kerajaan Belanda. Pengertian pegawai di sini tentu adalah sebagai fotografer, atau tepatnya dokumentalis gambar. Sehingga bisa diterima pada tahun 1901, pekerjaan Cephas sudah dikomentari sebagai, 'mereduksi fotografi kepada kerajinan mekanis biasa' Dengan kata lain, tidak ada subjektivitas dalam karya-karya Cephas. Dalam catatan semacam ini tentu terandaikan bahwa Cephas tidak menganggap ekspresi diri sebagai fotografer adalah penting.

Foto-foto Cephas adalah foto potret para anggota keluarga Keraton Yogyakarta semasa Hamengkubuwana VII; foto upacara-upacara Keraton; foto tarian-tarian Keraton; berbagai lokasi dalam Keraton; berbagai jalan di Yogyakarta; foto-foto dokumentasi Candi Borobudur, Prambanan, Sewu, Kalasan sampai ke relief-reliefnya; foto berbagai lokasi di pantai Selatan, seperti Parangtritis, Rongkop, Mancingan, dan Gua Langse; serta berbagai gedung dalam kota Yogyakarta.

Sebagaimana kita ketahui, masa itu, pencapaian kualitas dalam kebudayaan istana merupakan suatu kompensasi atas ketertindasan politik, ketika para penguasa Jawa kehilangan dominasi politiknya oleh desakan Kompeni, sehingga kerajaan terbelah empat tanpa pengaruh yang cukup kuat untuk memerdekakan diri. Pada saat itu kebudayaan istana mencapai suatu kecanggihan artistik maupun spiritual yang penuh pesona, dengan suatu orientasi pada masa lalu, yang rupanya juga menggetarkan Cephas. Hal ini merupakan antusiasme yang tertuju dengan baik.

Posisi Cephas dipertegas oleh fotografer Yudhi Soerjoatmodjo (dalam Seno Gumira Ajidarma, 2016: 119-128). Menurutnya, "fotografer pribumi ini, di sisi lain lebih merupakan kekuatan diam di balik pemandangan, seorang Jawa yang meniadakan dirinya sendiri". Cephas juga disebut memotret "dengan kejernihan yang memuaskan bahkan mata abad dua puluh yang manja" Secara keseluruhan Soerjoatmodjo menyimpulkan: "Citra-citranya merupakan contoh dokumentasi yang sebenarnya."

Ambiguitas kehidupan Cephas tidak pernah jelas kelihatan dalam foto-fotonya. Karenanya, Soerjoatmodjo (dalam Seno Gumira Ajidarma, 2016: 119-128) juga mengingatkan, pujian maupun kecaman kepada sifat dokumentasi foto-foto Cephas, harus disampaikan pula kepada tradisi fotografi Hindia Belanda abad XIX yang telah disebutkan, yakni dalam penggunaan sistematik pertama dari medium tersebut yang merupakan fotografi bergaya langsung, yaitu: memperlihatkan objek dengan jelas dan formal. Inilah fotografi yang diabdikan pada perdagangan dan kolonialisme. Terdapat suatu keterbatasan teknik dan estetika dari masa itu.

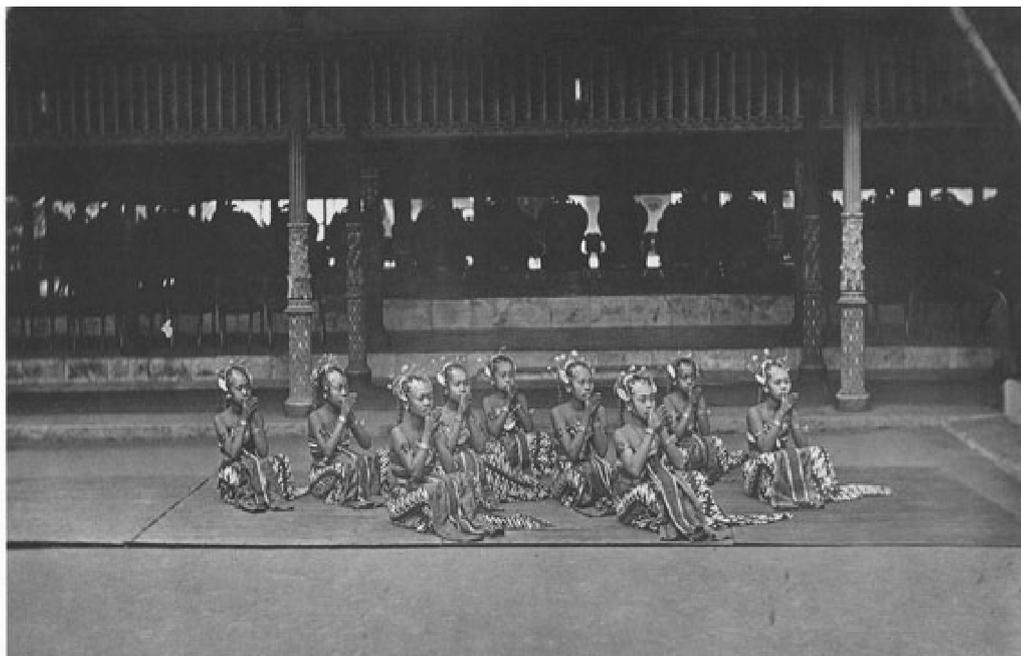
Dalam pengamatan foto-foto Cephas, Soerjoatmodjo akhirnya melihat suatu karakter dalam foto-foto Cephas. Ia berpendapat, Cephas adalah fotografer yang menempatkan diri sebagai seorang penonton. Menurut Soerjoatmodjo, dunia di sekitar Cephas ibarat sebuah panggung. Sebuah dunia dengan kebudayaan yang penuh dengan upacara. Foto-foto Cephas tentang upacara-upacara itu, yang pada dirinya sendiri sudah indah, seperti tari Serimpi dan semacamnya, memang membangkitkan campuran antara kekaguman, penghormatan, dan pesona-tetapi ini bukan ekspresi artistik seorang kreator: foto-foto ini ibarat teater yang dilihat oleh seseorang yang terpesona oleh suatu atraksi.

Menurut Seno Gumira Ajidarma (2016: 119-128), apa yang penting bagi Cephas atau mereka yang mengorder foto-fotonya, bukanlah citra yang mengekspresikan individualitas, melainkan citra yang merepresentasikan suatu martabat. Hal ini, memang, berlawanan dengan tumbuhnya konsep semasa dari para fotografer yang bekerja dengan latar sosial dan kultural yang sama sekali berbeda di Eropa. Keanggunan penari Serimpi, penampilan adu jago, dan potret dela-

pan perempuan aristokrat membawa perangkat upacara kepada Sultan, tidaklah terletak dalam karakter individual mereka sendiri, melainkan apa yang mengelilingi karakter-karakter tersebut, mulai dari busana, perhiasan, ronce di konde, motif batik, upacara itu sendiri yang hanya bisa dibawakan oleh golongan ningrat, bahkan posisi tangan dan kaki semua ini menghadirkan kembali tradisi dan identitas Keraton Yogyakarta.



Sultan Hamengkubuwono VII dengan pakaian kebesaran, 1890



Tari Bedaya, 1884



Borobudur, 1890

Cephas menenggelamkan diri pada arus deras kolektivitas kebudayaan Jawa. Ia, selaku pribadi atau satu subjektivitas tengelam dalam diam pada satu pentas kebudayaan yang sedang dijajah oleh Hindia Belanda. Namun hal yang demikian tak bertahan sepanjang hayatnya. Artinya, — sebagaimana pengamatan Soerjoatmodjo dalam foto-foto Cephas tentang candi sangat menarik. Menurutnya, di antara keheningan monumen-monumen Hindu-Jawa, Cephas bahkan bisa menusukkan suatu keriangkan ke dalam foto-foto dengan memasukkan diri sendiri dalam beberapa citranya, yang mungkin diambil oleh anaknya, Sem. Itulah yang terlihat dalam foto Candi Borobudur dan Mendut. Cephas yang pemalu dan meniadakan diri tiba-tiba berada di panggung, tetapi dengan suatu peran terkecil, meskipun menyenangkan, karakter kehadirannya diwajibkan hanya demi puncak-puncak keagungan pemeran utama (Seno Gumira Ajidarma, 2016: 119-128).

Dalam foto-foto pantai Selatan, Cephas juga membuat perkecualian ketika di antara penampakan pantai dan laut yang mistis bagi orang Jawa itu, Cephas tampil santai dengan senyuman yang sangat jarang. Foto para pencari sarang burung di Rongkop, bukan hanya istimewa karena posisi vertikalnya, tetapi juga karena merupakan suatu jepretan *action-picture*. Sementara itu, di antara foto-foto komersial, dijual sebagai *souvenir*, Cephas membuat foto studio gadis Jawa yang sangat eksotik. Berbagai perkecualian ini sangatlah berbeda dengan foto-foto Cephas pada umumnya, diam dan melenyapkan diri —

tengelam dalam kolektivitas — sungguh-sungguh suatu sisi lain dalam dunia sang fotografer (Seno Gumira Ajidarma, 2016: 119-128). Subjektivitas Cephas muncul dengan ekspresi yang misterius.

Demikianlah, saat Cephas menempatkan diri dalam posisi fotografer, ia menemukan diri dalam ruang gelap yang memandang kejadian-kejadian di pentas, saat dirinya tidak ikut menentukan jalannya cerita. Dalam penatapan itulah sebuah retakan terjadi, ketika Cephas tiba-tiba memunculkan diri (baca: subjektivitas) di pentas. Fotografer Jawa ini telah menyeberangi garis imajiner yang memisahkan dunia panggung dan dunia nyata, dengan menghadirkan dirinya di sana.

Menurut Soerjoatmodjo, kombinasi kerja Cephas ini dikarenakan tugas-tugas yang terhubung oleh status sosialnya dalam masyarakat terbelah saat itu. Dalam kariernya Cephas menempuh kerja fotografi yang beragam, dari foto studio, foto dokumentasi, untuk pesanan kegiatan ilmu pengetahuan maupun arsip istana. Soerjoatmodjo merumuskan Cephas sebagai pengamat yang serius dan penuh dedikasi (Seno Gumira Ajidarma, 2016: 119-128).

III. PENUTUP

Beberapa kesimpulan bisa diambil pada bagian ini, diantaranya:

1. Kassian Cephas adalah seorang mediator antara dua kebudayaan. Cephas paham



Kassian Cephas (duduk ketiga dari kanan) di Mancingan Parangtritis bersama Asisten Residen TJ Halberstma di sebelah kirinya

- bahasa Belanda, menguasai fotografi yang mampu bersaing dengan fotografer Eropa, serta berdiam di pemukiman orang kulit putih, pergaulan relatif lebih luas dan dinamis dari orang Jawa semasa pada umumnya, sebetulnya menunjukkan betapa kehidupan Cephas penuh warna, dalam tarik menarik dua budaya.
2. Cephas adalah fotografer yang menempatkan diri sebagai seorang penonton. Dunia di sekitar Cephas ibarat sebuah

panggung. Sebuah dunia dengan kebudayaan yang penuh dengan upacara. Foto-foto Cephas ibarat teater yang dilihat oleh seseorang yang terpesona oleh suatu atraksi.

3. Berkaitan dengan modernitas, terjadi perubahan orientasi dalam memandang diri, yaitu: dari diri-diam-tenggelam dalam arus kolektivitas menjadi subjek-otonom di tengah-tengah arus modernitas.

DAFTAR PUSTAKA

- Firman Ichsan, 2002, *Satu Cermin Balik Dunia Fotografi Kita*, Kompas, Jakarta
Gerrit Knaap, *Cephas, Yogyakarta: Photography in the service of the Sultan'*
Seno Gumira Ajidarma, 2016, *Kisah Mata: Fotografi antara Dua Subjek: Perbincangan tentang Ada*, Galang Pres, Yogyakarta