

akarta, 2  
piran: K

epada Y  
Romo B  
Di Yogy

Deni

Be  
p  
K

2002

# RETORIK

jurnal ilmu humaniora baru



Matinya  
Kematian

ISSN : 1412-6931 VOL 1 - NO. 3 NOVEMBER 2002

# Daftar isi

- 3 BILA TIBA SAATNYA ...  
KEMATIAN DALAM KONSTELASI BUDAYA JAWA  
Y. Tri Subagya
- 
- 37 MENGHADAPI MAUT, SIAPA TAKUT?  
Christina S. Handayani
- 
- 51 "KEMATIAN ADALAH KEHIDUPAN" ...
- 
- 63 DEATH IN POETRY  
(THE CASE OF AMERICAN AND BRITISH WARS' VICTIMS)  
Bening Parwitasukci
- 
- 85 SUARA SANG KALA DI TEPI GAJAH WONG  
St. Sunardi
- 
- 111 KEMATIAN : TEROR SEKALIGUS HARAPAN  
G. Budi Subarso, Sj
- 
- 127 MENCOBA MEMBUKA RUANG PAMERAN YANG TERKUNCI  
( KETIKA FOTO BERTEMU DENGAN PENONTONNYA )  
Muhammad Zamzam Fauzanah
- 
- 149 THE REFORM OF SOCIETY BY ENLIGHTENMENT THINKERS  
( VOLTAIRE, D'ALEMBERT, POPE, DIDEROT AND LA METTRIE )  
Maria Pakpahan
- 
- 181 DAN KEMATIAN PUN SEMAKIN AKRAB...  
A. Sudarya, Sj

RETORIK ADALAH JURNAL ILMU HUMANIORA BARU YANG DITERBITKAN OLEH PROGRAM PASCA SARJANA ILMU RELIGI DAN BUDAYA UNIVERSITAS SANATA DHARMA. RETORIK DIRANCANG SEBAGAI MEDIA KOMUNIKASI DIANTARA ORANG-ORANG YANG MEMPUNYAI MINAT UNTUK MENGEMBANGKAN ILMU HUMANIORA DALAM MASYARAKAT YANG DITANDAI DENGAN TEKNOLOGI INFORMASI BARU DAN BUDAYA MEDIA. RETORIK MENGAJAI SARANA-SARANA KOMUNIKASI UNTUK MENIEMBATANI PENGALAMAN BERBAGAI KELOMPOK SOSIAL DAN BUDAYA DENGAN LATAR BELAKANG YANG BERBEDA-BEDA. RETORIK MENERIMA SUMBANGAN TULISAN DAN DARIMANA SAJA SEJAUH SESUAI DENGAN SEMANGAT JURNAL INI.



- v c.1
- Snyder, Franklyn Bliss and Robert Grant Martin (Editors). *A Book of English Literature*. 1934, New York, The MacMillan Company.
- Tilak, Rachukul. *Studies in Poets: W.H. Auden Selected Poems* (Twelfth Edition). 2000, New Delhi, Rama Brothers Educational Publishers.
- Wellek, Rene and Austin Warren. *Theory of Literature*. 1949, Middleton, Penguin Books.
- Zawacki, Andrew. *A Winning Essay to the Rhodes Scholarship Competition of the Fall of the 1993*. <http://fsweb.wm.edu/charles/scholarships/national/rhodes/zawacki.html>
- Crane, Stephen. <http://www.infoplease.com/ce6/people/A0813918.html>
- Modernism and Experimentation: 1914 - 1945*. <http://usinfo.state.gov/products/pubs/oal/lit6.htm>
- Poems Written after 1945*. <http://www.aftermathww1.com/poetry2.asp>
- Poems Written between 1914 - 1945*. <http://www.aftermathww1.com/poetry.asp>
- Stephen Crane (1871 - 1900). [http://www.nagasaki-gaigo.ac.jp/ishikawa/mlit/c/crane\\_s19re.htm](http://www.nagasaki-gaigo.ac.jp/ishikawa/mlit/c/crane_s19re.htm)
- The Grolier Encyclopedia of Knowledge, Volume 5 and 20*. 1995, Connecticut, Grolier Incorporated.

## Suara Sang Kala di Tepi Gajah Wong

St. Sunardi

*Siapa tahu besok saya mati,  
saya harus terus melukis dan melukis dan melukis.* Affandi

Pertarungan melawan sang Kala bisa ditelusuri di tepi Sungai Gajah Wong, di mana berdiri Museum Affandi, tempat karya-karya maestro ekspresionis Indonesia (begitu dia biasa dikenal) tersimpan. Bagi Affandi, melukis adalah hidup, tidak melukis berarti kematian. Affandi melukis hidup dengan hidupnya sepanjang hidupnya. "Siapa tahu besok saya mati", demikianlah ucapannya yang banyak dikutip orang, "saya harus terus melukis dan melukis dan melukis". Dia tahu, kita semua tahu, bahwa dia sedang menuju kematian. Melukis adalah cara yang paling berarti untuk mengisi perjalanannya. Demikianlah "tukang gambar" dari Cirebon ini menempatkan kegiatan melukisnya dalam perspektif waktu. Ia tidak mau menyia-nyiakan kesempatan untuk melukis? Sia-sialah hidup ini kalau tidak diisi dengan melukis. Hidup dan lukisan merupakan dua hal yang sama. Hidup berarti menuju tidak-melukis. Affandi adalah *being-painting*. Dia sudah menemukan hidupnya dalam melukis. Karena melukis itu laku? Pertanyaan ini akan saya tunda dulu bahkan tidak sempat saya buat dalam tulisan ini. Kita akan melihat status ontologis dari kegiatan lukisan. Melukis adalah cara untuk mengatasi kematian. Kematian berarti tidak mempunyai kesempatan untuk



melukis. Kematian berarti tidak punya waktu lagi. Siapa tahu? *Che sara?! Waktu dialami baik sebagai dure maupun linear. Dia selalu melukis momen yang tepat*

Lukisan - dalam khazanah karya-karya Affandi - adalah cetusan hidup itu sendiri. Hidup dengan berbagai suka dan rintihannya. Bagi Affandi, hidup yang ia lukis adalah hidup penuh pertarungan. Ia tidak melukis keindahan hidup atau romantisme kehidupan. Yang ia lukis adalah hidup sebagai pertarungan. Pertarungan adalah sumber hidup. Hidup terasa dalam pertarungan. Kebenaran adalah pertarungan. Hidup sebagaimana tampak dalam dua jago yang sedang bersiap-siap saling menghujamkan jalu masing-masing; hidup sebagaimana tampak dalam pertengkaran antara *Perahu dan Angin Ribut* (1989); hidup sebagaimana digambarkan dalam diri seorang laki-laki yang mengendalikan seekor kuda yang meronta (*Orang Naik Kuda*, 1959); hidup sebagaimana tampak dalam diri seorang *Ibu Marah* (1960); dan hidup sebagaimana tampak dalam kegembiraan Affandi *Ke Bali Bekerja* (1986), sebagaimana tampak dalam Affandi *Menghisap Pipa* (1977). Pertarungan, pertengkaran, ronta, pengendalian, perjalanan, kemarahan - semuanya adalah gejala di mana dorongan hidup tampak dan dirasakan. Semuanya adalah "nama-nama" yang harus dipahami mengatasi setiap formalitas moral; mengatasi baik dan jahat. Itulah kemanusiaan yang menjadi obsesi Affandi. "Saya tidak berusaha melukis keindahan estetis", katanya, "melainkan kemanusiaan". Bagi Affandi, kemanusiaan yang ia maksudkan adalah kemanusiaan yang meronta, berjalan, bertengkar, marah, mengepul, tapi juga yang bersukaria.

Kemanusiaan yang dilukis Affandi berbeda, misalnya dengan pelukis Auguste Renoir (1841-1919) yang sangat mementingkan keindahan bentuk yang sempurna sebagai ungkapan hidup yang harmonis dan romantis. Bentuk-bentuk itu antara lain

ia ungkapkan dalam diri manusia (*Diana*, 1867; *Bagnante Bionda*, 1881; *Fanciulle al piano*, 1892), pemandangan alam (*La Barca*, 1979), benda-benda sederhana (*Vaso di fiori*, 1869, *Natura morta con cipolle*, 1881); suasana (*Moulin de la Galette*, 1876). Kemanusiaan Affandi juga berbeda misalnya dengan pelukis Spanyol Julio Romero de Torres (1874-1930). Pelukis kebanggaan orang-orang Cordoba ini tak membiarkan lukisannya menunjukkan satu kerutan di wajah lukisannya. Baginya kesempurnaan tubuh yang elok (*Naranjas y limones*; *La Nieta de la Trini*) menjadi medium untuk mengungkapkan kemanusiaan sebagai keindahan, kemanusiaan sebagai buah cinta.

Setiap lukisan memang memiliki kepenuhannya sendiri; ia harus dibaca dan dinikmati lewat lukisan itu sendiri. Berbeda dengan kepenuhan karya-karya Renoir dan Romero de Torres, kepenuhan karya-karya Affandi ditemukan justru dalam semangatnya untuk mengelupas bentuk-bentuk untuk menemukan pusat-pusat pertarungan. Tema orang naik kuda (*Laki-laki dan Kudanya*, 1959) Affandi dan tema naik kuda karya Renoir (*Cavalcata nel Bois de Boulogne*, 1873), misalnya, menunjukkan perbedaan yang jelas, menunjukkan perbedaan obsesi kedua pelukis besar ini. Hal yang sama juga tampak pada tema tentang badai. Membandingkan tema badai karya Affandi (*Badai di Bali*, 1959) dan karya (*Il coplo di vento*, 1873) semakin memperjelas bahwa Affandi mengutamakan gejolak kemanusiaan sebagaimana ia pantulkan dalam alam. Alam menjadi bahasa untuk mengungkapkan kemanusiaan yang selalu resah, selalu mencari bentuk yang baru. Dalam hal ini *Badai di Bali Affandi* lebih mirip dengan *Slave Ship* (1839) karya pelukis Inggris Joseph Turner, yang melukiskan sebuah kapal yang dikocok-kocok oleh gelombang samodra yang bengis. Hidup sebagai *Dasein* mendapat metafor sebuah kapal yang sudah selalu berada di samodra; manusia adalah kapal-di-samodra.



melukis. Kematian berarti tidak punya waktu lagi. Siapa tahu? *Che sara?! Waktu dialami baik sebagai dure maupun linear. Dia selalu melukis momen yang tepat*

Lukisan - dalam khazanah karya-karya Affandi - adalah cetusan hidup itu sendiri. Hidup dengan berbagai suka dan rintihannya. Bagi Affandi, hidup yang ia lukis adalah hidup penuh pertarungan. Ia tidak melukis keindahan hidup atau romantisme kehidupan. Yang ia lukis adalah hidup sebagai pertarungan. Pertarungan adalah sumber hidup. Hidup terasa dalam pertarungan. Kebenaran adalah pertarungan. Hidup sebagaimana tampak dalam dua jago yang sedang bersiap-siap saling menghujamkan jalu masing-mereka; hidup sebagaimana tampak dalam pertengkaran antara *Perahu dan Angin Ribut* (1989); hidup sebagaimana digambarkan dalam diri seorang laki-laki yang mengendalikan seekor kuda yang meronta (*Orang Naik Kuda*, 1959); hidup sebagaimana tampak dalam diri seorang *Ibu Marah* (1960); dan hidup sebagaimana tampak dalam kegembiraan Affandi *Ke Bali Bekerja* (1986), sebagaimana tampak dalam Affandi *Menghisap Pipa* (1977). Pertarungan, pertengkaran, ronta, pengendalian, perjalanan, kemarahan - semuanya adalah gejala di mana dorongan hidup tampak dan dirasakan. Semuanya adalah "nama-nama" yang harus dipahami mengatasi setiap formalitas moral; mengatasi baik dan jahat. Itulah kemanusiaan yang menjadi obsesi Affandi. "Saya tidak berusaha melukis keindahan estetis", katanya, "melainkan kemanusiaan". Bagi Affandi, kemanusiaan yang ia maksudkan adalah kemanusiaan yang meronta, berjalan, bertengkar, marah, mengepul, tapi juga yang bersukaria.

Kemanusiaan yang dilukis Affandi berbeda, misalnya dengan pelukis Auguste Renoir (1841-1919) yang sangat mementingkan keindahan bentuk yang sempurna sebagai ungkapan hidup yang harmonis dan romantis. Bentuk-bentuk itu antara lain

ia ungkapkan dalam diri manusia (*Diana*, 1867; *Bagnante Biomda*, 1881; *Fanciulle al piano*, 1892), pemandangan alam (*La Barca*, 1979), benda-benda sederhana (*Vaso di fiori*, 1869, *Natura morta con cipolle*, 1881); suasana (*Moulin de la Galette*, 1876). Kemanusiaan Affandi juga berbeda misalnya dengan pelukis Spanyol Julio Romero de Torres (1874-1930). Pelukis kebanggaan orang-orang Cordoba ini tak membiarkan lukisannya menunjukkan satu kerutan di wajah lukisannya. Baginya kesempurnaan tubuh yang elok (*Naranjas y limones*; *La Nieta de la Trini*) menjadi medium untuk mengungkapkan kemanusiaan sebagai keindahan, kemanusiaan sebagai buah cinta.

Setiap lukisan memang memiliki kepenuhannya sendiri; ia harus dibaca dan dinikmati lewat lukisan itu sendiri. Berbeda dengan kepenuhan karya-karya Renoir dan Romero de Torres, kepenuhan karya-karya Affandi ditemukan justru dalam semangatnya untuk mengelupas bentuk-bentuk untuk menemukan pusat-pusat pertarungan. Tema orang naik kuda (*Laki-laki dan Kudanya*, 1959) Affandi dan tema naik kuda karya Renoir (*Cavalcata nel Bois de Boulogne*, 1873), misalnya, menunjukkan perbedaan yang jelas, menunjukkan perbedaan obsesi kedua pelukis besar ini. Hal yang sama juga tampak pada tema tentang badai. Membandingkan tema badai karya Affandi (*Badai di Bali*, 1959) dan karya (*Il coplo di vento*, 1873) semakin memperjelas bahwa Affandi mengutamakan gejolak kemanusiaan sebagaimana ia pantulkan dalam alam. Alam menjadi bahasa untuk mengungkapkan kemanusiaan yang selalu resah, selalu mencari bentuk yang baru. Dalam hal ini *Badai di Bali Affandi* lebih mirip dengan *Slave Ship* (1839) karya pelukis Inggris Joseph Turner, yang melukiskan sebuah kapal yang dikocok-kocok oleh gelombang samodra yang bengis. Hidup sebagai *Dasein* mendapat metafor sebuah kapal yang sudah selalu berada di samodra; manusia adalah kapal-di-samodra.



Obsesi Affandi pada gejala-gejala kemanusiaan yang dimanifestasikan kiranya juga mencerminkan caranya memandang dan menghayati waktu. Kalau orang sudah terbiasa menghadirkan waktu lewat bentuk-bentuk seperti kuda, laut, laki-laki, perempuan, ibu, jago, lewa lukisannya yang abstrak Affandi seolah melarang kita untuk memakainya. Lalu apa yang tinggal dari forma-forma tadi? Lalu bagaimana kita harus menghadirkan waktu? Ini pertanyaan yang mendasar kalau kita hendak melihat karya-karya Affandi dan dimensi temporalitas manusia, dimensi temporalitas kemanusiaan sebagai pertarungan. Bertarung melawan sang waktu berarti hidup sebagai *Sein-zum-Tode*, ada-menuju-kematian. *Sein-zum-Tode* tidak seromantis dengan ungkapan hidup, adalah menuju kepulangan. Pulang mengasumsikan adalah rumah, *home, Heim*. *Sein-zum-Tode* adalah orang yang ingin pulang sekalipun dia sadar bahwa dia tidak punya rumah. Rumahnya adalah *saya-ingin-pulang*.

Penghayatan kemanusiaan sebagai pertarungan menghendaki cara penghayatan waktu lebih sebagai titik-titik kreatif daripada periodik. Kemanusiaan dalam lukisan Affandi justru tampak pada saat forma mulai retak, ekor ayam jago *njeprak*, kapak terapung miring di pucuk ombak, seorang anak kecil berkaki pinggang dengan sorot mata *mencicil*, seorang gadis mengerang sambil menggenggam kuping. Waktu sebagai ekstensi linear tidak diperlukan lagi; atau - paling tidak - bukan satu-satunya realitas temporal. Karena ekstensi linear justru membutuhkan keajegan forma. Demikianlah lewat lukisan-lukisannya Affandi menunjukkan dimensi waktu yang tidak harus berkembang secara ritmis, tidak harus *connected* melainkan justru poliritmis, *disconnected*. Waktu direpresentasikan sebagai titik-titik kreatif daripada titik-titik periodik. Horison temporalitasnya lebih bersifat kedalaman daripada linear. Disebut kreatif, karena setiap titik menuntut gerak lanjutan

Oleh karena itu tidaklah mengherankan kalau ia banyak melukis tema-tema yang sama seperti jago bertarung, potret-diri, laut/pantai. Ini, menurut saya, justru menunjukkan bahwa ia tidak mau terikat oleh forma yang ada; dan bukan sebaliknya. Lewat forma yang sama, Affandi *tidak bermaksud untuk menyempurnakan* lukisannya. Kesempurnaan lukisan tercapai ketika *first feeling* untuk melukis sudah berakhir; gagasan segar sudah menurun, sudah pudar. Lukisan dianggap selesai begitu *first feeling* hilang. Tidaklah mengherankan bahwa ada beberapa lukisan Affandi tidak selesai. "Tidak selesai" bukan berarti ia dapat diselesaikan, melainkan tidak mencapai "forma konvensional". Dilihat dari variasi obyek dan obyek. Akan tetapi variasi tema bukanlah prioritas utama Affandi. Yang ia pentingkan adalah variasi dan kedalaman gerak dalam menghadirkan gejala-gejala kemanusiaan lewat tema. Kegiatan melukis Affandi barangkali ibarat gerak-gerik tarian "primitif" yang secara sepintas terkesan statis dan monoton, tidak seperti gerak-gerak tarian karya koreografer kontemporer.

Berkaitan dengan tema potret-diri, misalnya, Affandi tidak bosan-bosannya melukis dirinya yang - menurut standar para fotografer foto model - mungkin mengerikan! Mengapa Affandi begitu obsesif melukis dirinya sendiri? Apakah ia sedang hendak mempersiapkan "sejarah" hidupnya lewat lukisan? Apakah ia sedang mengoleksi potret-diri untuk disiapkan sebagai otobiografi seperti orang-orang besar jaman sekarang? Affandi "terpaksa" melukis dirinya sendiri karena ia tidak berhasil mendapatkan obyek yang cocok untuk menuangkan ilhamnya. Ilham itu harus segera dituangkan, karena - kalau tidak - kesegarannya akan lenyap. Demikianlah dirinya merupakan obyek yang paling akrab baginya. Dari arah lain juga dapat ditafsirkan bahwa ia sedang menjajagi diri terus-menerus. Apa yang dijajagi? Gejala-gejala kemanusiaan



sebagai pertarungan. Ia tidak sedang menjejerkan karya potret-diri yang satu dengan yang lain secara kronologis (sekalipun hal ini kini dapat dilakukan oleh kritikus karya-karya Affandi). Mereka, kalau hendak dijejerkan, justru harus ditempatkan dalam hubungan yang *disconnected*.

Cara melihat potret-diri di atas dapat kita pakai untuk mengamati lebih jeli sebuah karya Affandi, di mana ia menjejerkan tiga wajahnya dalam satu kanvas. Lukisan itu berjudul *Tiga Suasana Batinku* atau *Three Mood of Me* (1966). Tiga wajah ini tidak dimaksudkan untuk melukiskan periode hidupnya seperti buku-buku biografi. Dalam skala yang lebih kecil saya menduga bahwa ia melukiskan satu cakupan pengalaman kreatif yang meliputi tiga suasana batin. Bentuknya relatif sama. Yang berbeda adalah *mood*, *Laune*-nya dan ekspresi yang ditimbulkan oleh beberapa garis lengkung. Lukisan ini semacam tiga "metamorfose" batin sang *maestro*. Dengan agak serampangan saya menyejajarkan ini dengan tiga dimensi manusia Heideggerian: *state of Mind*, *understanding-interpretation*, dan *discourse*. *Tiga Suasana Batinku* adalah representasi keinginan Affandi untuk melukiskan hidup apa adanya. Namun tidak bisa. Apa adanya sudah meliputi negativitas.

Wajah pertama melukiskan sebuah sosok yang dipenuhi dengan energi bahkan sampai-sampai memberikan kesan suasana gemetar. Warna biru (yang tergores di mulutnya) dan hitam yang dominan memperkuat kesan menegangkan. *Laune* kedua menggambarkan sosok yang sedang terbakar oleh suatu kekuatan. Merah. Bahkan merah padam. Lidah menjulur keluar. Seperti lidah anjing yang baru saja bertarung dengan babi hutan di rimba. Ada suasana resah, tapi pasrah. Kontras dengan sosok pertama dan kedua, sosok ketiga memberikan suasana yang sama sekali berbeda. Ia adalah sebuah sosok ceria, terkekeh-kekeh, *joyful*, *released*. Sosok yang sedang tertawa, entah mengapa. Rupanya sedang menertawakan

dua wajah di kanannya. Ia adalah seorang Affandi yang sedang menertawakan dirinya, mengagumi dirinya. Kalau karya ini dimaksudkan untuk menggambarkan pengalaman akan saat kreatif, sosok ketiga tampak ceria karena ia sudah berhasil menuangkan *insight*- akan kemanusiaannya yang dinamis. Dan memang itulah yang menjadi cita-cita Affandi setiap jam, setiap hari. Ia merasa bahagia kalau hari itu sudah dapat melukis dengan baik.

Tiga macam suasana batin ini rupanya juga dapat dipakai untuk memahami karya-karya Affandi pada umumnya dan, secara khusus, untuk memahami masalah yang berhubungan dengan temporalitas. Saya tak bermaksud melakukan teoritisasi tentang lukisan Affandi. Hanya saja, *Three Mood of Me* memuat secara penuh dan jelas tentang suasana-suasana batin Affandi dengan ciri khasnya masing-masing, terutama diungkapkan lewat ekspresi wajah dan dukungan warna yang berbeda-beda. Perbedaannya memang tidak digariskan secara jelas. Bahkan, kalau dibandingkan dengan karya-karyanya yang lain, *Three Mood of Me* merupakan satu-satunya karya di mana goresan garis terasa sangat lemah. Fungsi goresan garis digantikan dengan penggunaan warna yang kontras yang memberikan efek yang dahsyat. Penggunaan warna lebih dekat dengan yang dipakai oleh para impresionis daripada ekspresionis. Kalau harus diungkapkan dalam kata-kata, tiga suasana batin ini masing-masing saya namakan: pengalaman *agoni*, pengalaman *ekstasi*, dan pengalaman *joy*. Dalam kategori Affandi, dalam ketiga pengalaman inilah kemanusiaan yang dinamis benar-benar ada, nyata, dan dialami. Masing-masing memiliki suasananya sendiri; masing-masing memiliki saatnya sendiri. Ketiga pengalaman ini menuntaskan setiap suasana "seolah-olah" menjadi suasana real. Nyata atau real, menurut Affandi, berarti benar-benar ada tenaga, pertarungan. Jadi realisme Affandi lebih tertuju pada realisme batin daripada realisme bentuk.



Dalam pengalaman agoni orang merasakan semacam pengalaman "tertekan" secara dahsyat dan menyesak. Ia bagaikan seekor ayam jago petarung yang sedang menatap rivalnya sambil menghimpun seluruh kekuatan. Atau seperti sosok Affandi yang sedang bermobil menuju Bali untuk melukis di sana (1986). Dalam ekstasi, orang merasakan dirinya sedang terbakar. Dinding-dinding kulit tersengat, terkelupas, tak tahan menanggung denyut panas yang membara. Rambut-rambut kepala seakan hendak terlepas dari kepala. Kediriian luluh, lumat, mencari-cari bentuk yang lebih pantas. Ia pun tak kuasa mengontrol lidahnya: menjulur keluar seperti orang yang menderita penyakit dahaga; atau mungkin minta lidah baru yang mampu menyalurkan getaran panas yang terus menggebu. Tubuh yang lemah menjadi kuat; dan tubuh yang kekar menggelepar. Itulah pengalaman ekstasi Affandi. Sebuah pengalaman akan *formlessness*, krisis bentuk sebagai efek dari tenggelamnya orang dalam kekuatan, *qadr* sebagaimana dialami orang-orang besar baik di Getsemani maupun di padang pasir. Pengalaman ini diikuti dengan pengalaman *joy*, di mana orang dapat terkekeh-kekeh dengan penuh rasa bangga. Sesuatu yang besar telah terjadi. Orang merasa menjadi *homo novus*, manusia baru. Ia seolah baru saja keluar dari *Tobong Gamping*. Itulah pengalaman Affandi tentang *saat*.

Dengan memperhatikan *Three Mood of Me* di atas, karya-karya potret-diri Affandi memang merupakan dermaga kemana Affandi terus-menerus kembali. Akan tetapi ia bukanlah merupakan potret-diri yang statis, monoton. Setiap kali melukis dirinya sendiri, Affandi seolah ingin melihat goresan-goresan baru, luka-luka segar setelah ia bergumul dengan dunia di sekitarnya. Kita juga bisa mengatakan yang sebaliknya: dengan melukis obyek-obyek di sekitarnya Affandi ingin melihat goresan-goresan baru; luka-luka baru yang ditimbulkan oleh sang *maestro* itu sendiri. Manusia adalah

hanya satu: kemanusiaan yang dinamis, entah itu dituangkan dalam potret diri maupun obyek di sekitarnya. Affandi, khususnya pada periode terakhir, bukanlah seorang realis; ia tidak sedang melukis obyek sebagaimana adanya, ia tidak sedang memotret. Dalam lukisan *Adu Jago* (1968), Affandi menemukan dirinya; dalam *Tobong Gamping* (1985), ia adalah bara api yang hidupnya terus berkobar.

Bahkan dalam beberapa lukisannya yang bertema wanita, goresan wajah Affandi tersirat di sana dengan nuansa jalangnya. Bukan hanya wajah, melainkan juga dan terutama adalah perkembangan *Laune* Affandi. Dalam *Wanita Telanjang* (1968), misalnya, kita menemukan sosok wanita dalam *Laune* agoni dengan bayangan wajah Affandi (yang hanya tampak samar-samar) dan menjadi latar belakang dengan warna kehijau-hijauan tak tegas. Hal yang sama, namun dengan efek yang jauh lebih kaya, juga tampak pada *Wanita Telanjang* yang dilukis pada tahun 1966. Mata wanita (saya tidak tahu siapa modelnya, mungkin istrinya) sebelah kanan itu mengingatkan kita pada mata yang menjadi ciri khas wajah potret-diri sang *maestro*. Di sini pengalaman agoni, ekstasi dan *joy* mengambil medium yang lain, yaitu medium sosok wanita telanjang yang terkapar. Kedua kakinya yang menjulur sambil dihipitkan - dipekuat dengan efek warna gelap - mengingatkan kita pada ekspresi bibir Affandi dalam *Three Mood of Me* atau gerak kaki dari salah seekor jago dalam *Adu Jago* (1966). Sementara tangan kiri lunglai yang melingkar di kepala memberikan efek ketidakberdayaan dalam pertarungan. Kemiripan antara potret-diri seorang *maestro* dengan karya yang dihasilkan mengingatkan kita pada *Mona Lisa* karya pelukis genius *Renaissance*, Leonardo da Vinci. Kalau kita amati secara cermat antara *Mona Lisa* dan potret-diri Leonardo, kita juga menemukan sosok Leonardo da Vinci dalam wajah perempuan. Hal serupa juga tampak dalam *Rafaella* karya Romero de Torres.



Kalau kita kembali pada persoalan temporalitas, melukis bagi Affandi berarti kegiatan penguraian waktu kedalam saat lewat deformalisasi bentuk kedalam garis-garis dinamis; penguraian waktu linear menjadi saat-saat atomik. Pertama-tama akan dibahas dulu soal deformalisasi, baru kemudian kaitan deformalisasi dalam masalah temporalitas. Deformalisasi bentuk dalam lukisan Affandi kiranya memiliki tujuan ganda. *Pertama*, ia dimaksudkan untuk mengurai forma simbol ke dalam garis-garis yang dinamis. Suatu forma yang memiliki potensi dinamis namun pada waktu yang sama sudah tidak lagi menghadirkan gerak kemanusiaan. *Kedua*, yang lebih penting daripada yang pertama, Affandi ingin menghadirkan gerak kemanusiaan yang dinamis dengan jalan menyusun kembali lewat garis-garis tersebut. Jadi semacam maksimalisasi kekuatan garis lewat forma baru. Ini memang suatu penjelasan yang sangat simplistik. Akan tetapi yang hendak saya tonjolkan adalah bahwa bagi Affandi melukis berarti mengembalikan lagi garis-garis dinamis dari ikatan bentuk yang mengikat, yang cenderung tiranis. Melukis berarti mengurai garis-garis dinamis dari genggaman bentuk. Dalam karya-karya Affandi hal itu tampak sangat nyata. Lukisan-lukisannya penuh dengan goresan-goresan garis yang - secara sepintas kacau-ditarik dari pusat-pusat konflik, dari episentri untuk menciptakan konflik dan episentri baru. Melukis berarti memaksimalisasi efek dinamis dengan jalan meminimalisasi efek statis yang diberikan oleh forma.

Inilah yang mengesankan lukisannya - seperti kebanyakan orang menilainya - anarkis. Dalam arti tertentu memang benar. Lukisannya adalah semacam ungkapan pemberontakan, *rebellions*. Lihat, misalnya, wajah *Ibuku* (1967) yang tampak dinamis namun juga kacau dan mengerikan, dan bandingkan dengan *Ibuku* (1936) yang - menurut Affandi - dilukis secara realis. Bagi Affandi, lukisan realis terlalu miskin untuk menjadi medium kemanusiaan sebagai

pertarungan. Oleh karena itu ia memilih corak ekspresionis (seperti kebanyakan orang katakan, meskipun Affandi tidak setuju) yang dianggapnya sebagai medium paling efektif untuk menimbulkan efek gerak sedahsyat mungkin. Akan tetapi ini tidak berarti bahwa forma lenyap dalam karya-karya Affandi. Orang memang membutuhkan waktu untuk melihat "forma" rekonstruktif yang tersembunyi di balik suasana kekacauan itu (misalnya dalam *Ibuku*, 1967). Yang ditonjolkan bukan formanya melainkan gerak yang mendukung forma itu. Prinsip regulatif tidak lagi forma mapan, kekuatan rasio yang bersifat "mengharuskan demikian". Prinsip itu kini berubah menjadi gerak, dinamika, dari satu kekuatan ke kekuatan lain. Gerak yang memaksimalisasikan kekuatan.

Dimanakah hubungan antara deformalisasi bentuk dengan masalah temporalitas? Saya melihat adanya kemungkinan untuk membuka analogi antara keduanya. Kalau waktu sebagai eksistensi linear kita analogikan dengan forma dan saat kita analogikan dengan garis, maka dapatlah dikatakan bahwa melukis berarti meluluhkan waktu dengan jalan mengurainya menjadi saat-saat yang kreatif dan dinamis. Itu akan tercapai ketika orang menemukan cara baru untuk mengatur garis-garis yang bisa menimbulkan efek gerak (Salvador Dali adalah seorang kampion dalam hal ini). Akan tetapi di sini harus diperhatikan bahwa 'saat' jangan dianalogikan dengan 'titik' sebagai satuan terkecil dari 'garis.' Sebab kalau demikian, kita masih berfikir dalam kerangka garis lurus atau waktu sebagai ekstensi linear. Kalau demikian, melukis tidak lebih daripada menghadirkan garis atau forma atau waktu linear, melukis tidak lebih daripada memerikan suatu model ideal. Persis itulah yang tidak dimau oleh Affandi. (Inilah risiko orang memakai analog. Setiap analogi mengandung unsur yang hendak dikatakan sekaligus unsur yang tidak hendak dikatakan).



Analogi semacam ini tentunya bukan tanpa alasan. Formasi merupakan pendukung paling dominan untuk menghayati waktu secara periodik, secara linear. Dan pada waktu yang sama ia cenderung mengabaikan waktu sebagai saat dan mengabdikan waktu sebagai ekstensi linear. Affandi bersedia mengulang-ulang goresan garis lengkung justru untuk memudarkan forma dan sekaligus mencari forma baru. Ia justru sedang membebaskan garis berwarna dari tirani forma. Presiden Soekarno pernah memuji Affandi karena lukisan-lukisannya mencerminkan semangat memuja nasionalis sejati dan orisinal. Akan tetapi, di kemudian hari ia menyebut lukisannya sebagai "crazy", "ia meninggalkan bumi kerohanian Indonesia". Barangkali karena Affandi tidak lagi setia dengan forma nasionalis. Seorang Affandi yang konsisten untuk mengudar forma, mungkin hanya tertawa terkekeh-kekeh, karena prinsip lukisannya tidak terletak pada forma nasionalisme tapi gerak dinamis. Prinsip gerak ini tidak hanya dapat ia temukan di Indonesia, namun di mana-mana: baik pada *Wanita Birma* (1956), *Wanita Jawa* (1968), maupun pada *Anak-anak Bernstein* (1962); baik pada *Gubuk Reot di Pinggir Jalan* (1968), *Padi Roboh*, maupun pada *Taman di Brussel* (1977); baik pada *Adu Jago*, maupun pada *Lobster* (1962); baik pada *Ke Bali Bekerja* (1986) maupun pada *Pantai di Brazilia* (1966) dan *Pantai Carmel* (1958); baik pada *Ibu Marah* (1960) yang menakutkan maupun pada *Wanita Telanjang* (1958) yang menggairahkan. Demikianlah Affandi tidak terikat oleh sebuah forma atau tema. Lukisannya justru hendak memberikan efek deformatif pada forma yang terlalu angkuh, dan efek formatif pada forma yang terlupakan.

Forma paling ampuh untuk menghadirkan temporalitas adalah tubuh manusia itu sendiri. Ia bukan hanya bisa menjadi lambang temporalitas melainkan juga sebagai medium temporalitas yang dihayati. Lewat rasa lelah dan kantuk tubuh seolah berucap

"hari sudah malam", lewat rasa lapar ia seolah berucap "hari sudah pukul satu", lewat pandangan yang kabur dan keriput wajah ia seolah berucap "usia sudah senja", dan sebagainya. Lewat pengalaman kebertubuhan ini, siapa yang tidak menolak bahwa waktu terus berjalan - *tempus flavit*? Siapa yang tidak berkeinginan menghanyutkan diri dalam arus waktu sambil menikmati hari ini - *carpe diem*? Demikianlah dimensi kebertubuhan manusia sebagai forma menjadi medium paling ampuh untuk menghayati temporalitas. Dalam lukisan-lukisannya, Affandi justru menunjukkan pertarungan sengit dan mendebarkan melawan bahasa atau ucapan-ucapan yang diberikan lewat pengalaman kebertubuhannya, melawan *tempus flavit* dan *carpe diem*. Pengalaman yang cenderung mengajak manusia untuk surut. Kalau ia melukis ayam yang bertarung, gunung yang menjulang, semangka di meja makan, lobster, pipa yang mengepulkan asap, dan sebagainya, juga dapat kita tafsirkan dari segi perlawanan ini. Ia seolah sedang meminjam tubuh ayam, gunung, semangka, lobster, dan pipa untuk mengalami gerak kemanusiaan yang *crescendo*. Mereka adalah kepanjangan dari tubuh Affandi sendiri. Paling nyata hal ini dapat kita saksikan pada karya-karyanya yang bertema matahari.

Bagi Affandi, matahari lebih dipandang sebagai simbol kekuatan itu sendiri daripada sebagai petunjuk waktu. Ia lebih sebagai petunjuk *saat kreatif* daripada petunjuk *waktu periodik*. Juga sumber tenaga yang senantiasa memancar. Cahayanya ibarat anak panah yang meluncur dari busurnya: terus menghujam untuk mengukir sasaran-sasaran yang diterpanya, tidak ke kanan atau ke kiri tapi ke dalam. Affandi - sejauh saya tahu - tidak pernah melukis matahari di pagi hari atau di senja hari. Matahari selalu ia hadirkan sebagai siang, saat sekarang. Matahari tidak ia jadikan sebagai petunjuk *nanti* (matahari pagi) atau *tadi* (matahari senja). Matahari baginya adalah simbol tenaga daripada petunjuk waktu.



Dalam *Menara Eiffel*, misalnya, keperkasaan dan keangkabuan menara di Paris itu ia jejerkan dengan matahari yang bulat dan angkuh pula. Dua kekuatan yang sedang saling bertarung, tanpa ada yang kalah dan menang. *Menara Eiffel* dan *Matahari* tidak lain adalah *mood* lain dari perjumpaan dua jago yang hendak saling menjalu. Dalam lukisan ini matahari tidak ia tampakkan sebagai matahari di senja hari - yang pasti bisa memberikan efek keindahan estetis yang luar biasa romantis - namun matahari yang senantiasa melepaskan jalu-jalu cahayanya, yang senantiasa mencari sasarannya.

Matahari sebagai siang, matahari sebagai sumber tenaga juga tampak dalam *Matahari Biru* (1982). Biru? Mengapa biru? Warna yang sama juga dipakai dalam salah satu wajah Affandi (dalam *Three Mood of Me*) yang sedang dalam keadaan agoni. Warna yang tergores di mulutnya. Itulah rupanya warna simbol kekuatan (*Laune agoni*) dalam karya-karya Affandi. Warna yang juga mendominasi matahari dalam *Menara Eiffel*. Dalam *Matahari Biru*, Affandi mengambil tanaman padi sebagai sasaran cahaya matahari. Di sanapun kita melihat sebuah kehadiran yang kreatif, kehadiran yang mencipta: sebuah kehadiran sebagai efek interaksi antara padi dan matahari. Kekuatan matahari tidak hanya tampak dalam bentuknya yang bulat dan membiru melainkan juga dalam tangkai-tangkai padi yang menunduk dengan bulir-bulir yang penuh. Warna kuning yang mendominasi *Matahari Biru* juga memberikan efek lain, yaitu efek *joy* yang terpancar pada bulir-bulir padi. Demikianlah tema matahari dalam karya Affandi dipakai lebih sebagai medium untuk mengungkapkan kekuatan dahsyat daripada sebagai petunjuk waktu. Lebih daripada itu tema matahari kadang-kadang juga ia kaitkan dengan pengalaman *joy* sebagai hasil dari terpaan cahaya matahari yang kreatif. Pengalaman semacam ini tampak juga dalam lukisan-lukisannya yang bertema bunga matahari.

Dalam *Bunga Matahari* (1964) ia menampilkan suasana yang riang. Warna kuning (seperti warna mobil kesayangan Affandi) mendominasinya. Ia adalah wajah bunga matahari yang sudah mensublimasikan cahaya ke dalam bunga-bunga. Akan tetapi ada juga tema bunga matahari yang lain, di mana Affandi menonjolkan warna suram, warna agoni, warna yang belum mencapai *joy*. Ia adalah bunga matahari yang sedang menyerap energi-energi matahari.

Dari tema matahari di atas dapat ditafsirkan bahwa Affandi menggunakan matahari lebih sebagai simbol kekuatan daripada petunjuk waktu. Dalam refleksi kita tentang temporalitas, hal ini mempunyai arti yang sangat mendalam. Kehadiran matahari tidak ditempatkan dalam perputaran hari (pagi, siang, sore, malam, dan seterusnya) melainkan dalam perputaran muncul dan tenggelamnya kekuatan, dalam pergulatan dan munculnya gejala kemanusiaan sebagai pertarungan. Pepatah Latin bilang: *iuctor et emergo* (dengan bergulat saya muncul). Apa artinya berada di siang hari tapi tidak melihat matahari? Apa artinya kena terpa cahaya matahari tapi tidak mengelupaskan kulit kita? Ya, Affandi telah menonjolkan terpaan matahari daripada perjalanan dan orbitnya. Pendulum matahari sebagai simbol siklus waktu ia geser menjadi simbol siklus suasana batin atau *mood*.

Kesadaran orang terhadap waktu yang dapat diukur dengan jam, hari, tahun, dan seterusnya memang tidak sepenuhnya membantu manusia untuk menghayati waktu. Seandainya - ini pengandaian tolol dan gila namun berguna demi *iuctor et emergo!* - kesadaran manusia akan waktu sebagai periode lenyap, ukuran apakah yang akan dipakai untuk mengenal manusia, peradaban, bangsa, sejarah, dan sebagainya? Bagaimanakah wajah peradaban kita bersama kalau diukur dengan semangat *Three Mood of Me* karya