

Erotika

Goenawan Mohamad
gmgoenawansusatyo@gmail.com

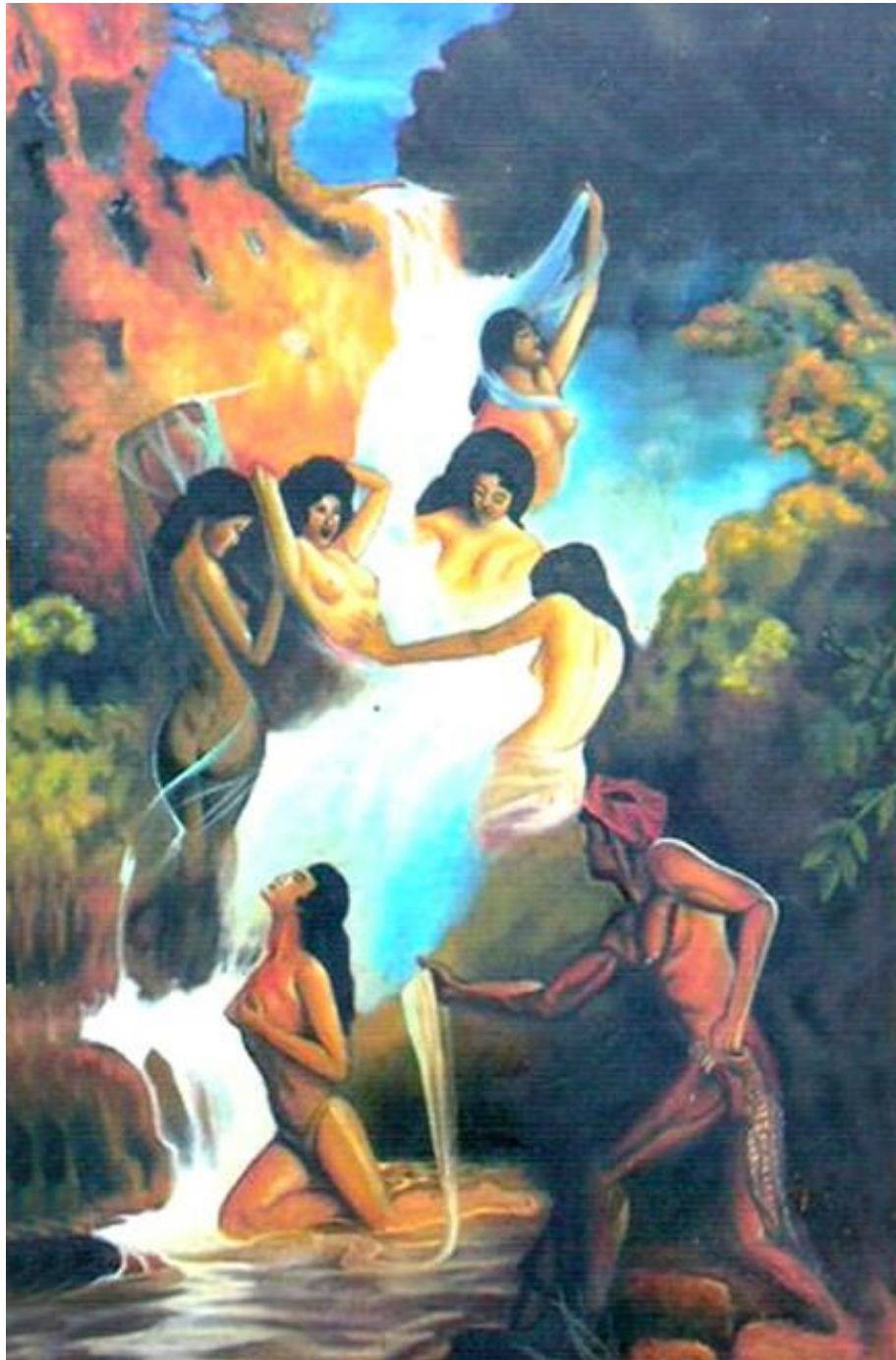
I

Dalam cerita rakyat Jawa ada seorang pemuda bernama Jaka Tarub. Ia bernasib mujur: di tempat ia berburu, ada sebuah telaga. Ke sanalah bidadari, ada tujuh, mandi. Mereka melepaskan pakaiannya dan meletakkannya di tepian air. Syahdan, dari semak-semak di tepi danau itu Jaka Tarub mengintip. Dikisahkan kemudian, pemuda itu menyembunyikan pakaian salah seorang dari ketujuh bidadari itu. Akibatnya, yang kehilangan busana tak bisa terbang kembali ke langit. Jaka Tarub kemudian mengembalikan pakaian itu dan dengan demikian ia bisa menuntut sang bidadari, Nawang Wulan, jadi isterinya.

Tampak bahwa Nawang Wulan berada dalam posisi lemah bukan karena ia telanjang, tapi karena ia telanjang dan diintip. Dan Jaka Tarub berada dalam posisi yang lebih unggul: ia melihat ketelanjangan itu dan pada saat yang sama menguasai sarana anti-ketelanjangan. Pelukis Basoeki Abdullah menurunkan kisah Jaka Tarub dalam sebuah kanvas yang tampaknya direproduksi dan diminati di mana-mana. Berbeda dengan beberapa lukisan rakyat tentang dongeng ini, kanvas Basoeki Abdullah menangkap saat ketelanjangan yang, jika ditelaah dengan baik, ditampilkan untuk kita, yang memandang kanvas itu. Dengan memakai dongeng itu, kita jadi pengintai atau penatap. Kita jadi Jaka Tarub sebelum menyodorkan selendang Nawang Wulan kembali. (*Gambar 1*).

Sang pelukis mengasumikan, kita akan menyukai itu – dan melihat populernya gambar ini, ia agaknya benar. Tatapan Jaka Tarub adalah sebuah gejala umum, gejala *scopophilia*, ‘kenikmatan memandangi liyan’. Unsur erotik tak bisa dilepaskan dari gejala ini, dan ini agaknya berlaku secara universal. Bila kita simak *Gambar 2*, sebuah lukisan lama Persia, kita memang tak bisa mengetahui

reaksi apa yang timbul dalam diri lelaki pengintai di balik pohon itu. Tapi sang perupa tak akan menampakkannya begitu terkesima memandang perempuan-perempuan mandi telanjang.



Gambar 1 – Basoeki Abdullah, “Jaka Tarub”.



Gambar 2 – “Gadis-gadis dan Pengintip”, tenunan Iran, sekitar abad 15.

Dalam tiga esei psikoanalisa yang terbit tahun 1905 Freud menunjukkan hubungan antara ‘memandangi’ dan dorongan seksual. Ia menulis: 'Kesan visual tetap jadi jalan yang paling sering dilalui bangkitnya eksitasi libido (*libidinöse Erregung*).’ Dari sini berkembanglah 'keindahan dalam obyek seksuil' yang kita dapatkan dalam hidup sehari-hari, dalam film, televisi dan seni rupa. Tapi hampir berbareng dengan itu tubuh, obyek yang ditatap dan diintai, dibungkus. Tubuh dibungkus di masyarakat, terutama masyarakat tempat Freud hidup, dan kemudian justru timbul rasa kehilangan, atau rasa ingin tahu, atau rindu yang intens. Rindu jadi rindu-dendam.

Seni rupa, yang lahir dari 'kesan visual', memberi ruang bagi rindu-dendam itu. Bahkan, seperti kita kenal dalam analisa ala Freud, karya seni adalah sebuah hasil sublimasi: proses yang terjadi akibat para perupa dan peminat selamanya berada di dalam acuan 'Tata Simbolik'. Kita ingat ini istilah Lacan, ketika ia menyebut bangunan bahasa, hukum, moralitas, dan agama — dari mana

'pembungkusan' datang. Di hadapan dan di dalam Tata itu, naluri tak bisa jadi dirinya sendiri. Ia harus bernegosiasi, beradaptasi, dan berubah. Dari proses ini lahirlah karya.

Tapi tak berarti naluri itu punah. Salah satu sumbangan penting teori Lacan ialah menunjukkan bahwa Tata Simbolik itu juga tak bisa utuh, tak bisa penuh, berkekurangan -- dan peradaban ikut dibentuk hal-hal yang oleh Lacan disebut *le reel*: hasrat, berahi, naluri, dan gejolak yang tak bisa diutarakan, apalagi dijinakkan bahasa, hukum, moralitas atau agama. Walhasil, sederet kontradiksi dan ketegangan. Dan itulah yang kita lihat dalam pameran foto Nico Dharmajungen. Seperti ditulis Nirwan Dewanto dalam kata pengantar katalogus pameran itu, 'Rasa rindu-dendam kita akan ketelanjangan mungkin justru dibentuk-gerakkan oleh tata susila dan tata agama'. Akibatnya, tata itu 'hanya membuat mata menjadi mata-mata belaka'.



Gambar 3 - Loker di samping Pintu Galeri Salihara.

Nirwan memakai kata 'mata-mata' karena 'sang mata terus mencari apa yang terlarang'. Ia tak lagi 'dapat melihat tubuh dengan wajar'. Akhirnya 'Ia terus menjadi pengintip di satu pihak, dan penindas di pihak lain'. Kata 'pengintip' dan 'penindas' itu sangat kena -- dan paling pas untuk Jaka Tarub: pemuda dalam dongeng ini sekaligus menjadi kedua-duanya. Seperti saya katakan tadi, ia memandangi ketelanjangan dan pada saat yang sama menguasai sarana anti-ketelanjangan, yakni pakaian sang bidadari. Tatapan Jaka Tarub menunjukkan posisi yang paradoksal. Paradoks itu juga

tampak dari pameran Nico Dharmajungen. Seorang teman yang hadir dalam pembukaan pameran ini mengatakan bahwa baginya yang penting dicatat dari Galeri Salihara hari itu adalah loker yang berdiri di sisi pintu (*Gambar 3*): ini adalah sebuah peristiwa tatkala karya fotografis dipamerkan dan sekaligus juga ketika karya fotografis tak diperkenankan. Loker itu dipakai untuk menyimpan kamera para pengunjung sebelum masuk. Orang hanya boleh melihat dengan batasan tertentu.

'Melihat', dengan demikian, sebuah laku yang dianggap punya daya yang berarti. Terutama karena kaitannya dengan yang erotik. Di Galeri Salihara kita menyaksikan bahwa 'melihat' telah menghasilkan kamera, model, kanvas, karya fotografis, peminat, undang-undang, satpam, loker. Dengan kata lain, 'melihat', sebagai gejala skopophiliak, adalah bagian penting dari kebudayaan, atau katakanlah kehidupan, terutama di masa setelah teleskop, kamera, teknologi perupaan lain ditemukan dan zaman yang ditandai oleh, untuk meminjam kata-kata Henri Lefevbre, 'gempuran visualisasi'.

Gempuran itu begitu meluas hingga menjangkau dunia di luar seni rupa. Realisme dalam sastra Prancis abad ke-19 adalah contoh yang menonjol: sastra ini didominasi deskripsi visual. Tokoh utama adalah Gustave Flaubert. Hubungan Flaubert dengan dunia seni rupa tak saya ketahui, tapi hubungannya dengan gairah visual cukup dikenal. Dalam novel *Madame Bovary* orang memang bisa terpesona atau bingung mengikuti 120 kata yang dipakai Flaubert untuk mendeskripsikan secuil topi si bocah Charles. Emma Bovary sendiri, seperti Frédéric dalam *L'Éducation sentimentale*, sering terasa dipergunakan pengarangnya sebagai mata yang merekam dan memantulkan objek-objek yang menjejali dunia. Dalam *L'Éducation sentimentale* malah pembaca seakan-akan menemukan pelbagai *tableaux* yang tak jelas relevansinya bagi cerita utama, sejumlah deskripsi yang hanya seperti menegaskan bahwa obyek-obyek itu memang diperlakukan tokohnya sebagai suar (*phares*) di cakrawala hidupnya.

Flaubert: 'Aku memperoleh perasaan nikmat yang kaya hanya dengan melihat'. Kata 'perasaan nikmat yang kaya' saya terjemahkan dari kata *sensations voluptueuses*. Mirip kata Inggris, *voluptuous*, padanan *voluptueux* terkait dengan kenikmatan, sifat sensual, erotik, berlimpah. Dengan menggunakan kata itu Flaubert menyugestikan sesuatu yang ditegaskan dalam seni rupa, terutama dalam karya-karya Titian dan Renoir. (*Gambar 4, 5*). Di kanvas yang menampilkan tubuh-tubuh

perempuan yang montok dan lentuk itu, ‘memandang’ seakan-akan jadi kelanjutan ‘menyentuh’ lekuk dan permukaan yang *voluptuous*.



Gambar 4 – Titian, “Venus dari Urbino”, 1538.



Gambar 5 – Renoir, “Habis Mandi”, 1910.

Indra visual juga merapat dengan indra yang meraba dalam karya forografis Nico Dharmajungen (*Gambar 6*) dan lebih jelas lagi dalam beberapa karya fotografis Mapplethorpe yang memotret tubuh lelaki, terutama ini: (*Gambar 7*).



Gambar 6 - Nico Dharmajungen, “15”, 1998.



Gambar 7 – Mapplethorpe, “Anggota”.



Gambar 8 - Yakshi, abad ke-2, dari India Utara.

Pertautan indrawi dalam rasa (tepatnya: sensasi) itu merupakan peristiwa tubuh yang jadi dasar apa yang erotik dalam seni rupa dari zaman ke zaman. Tentu saja terutama kita menemukannya dalam bentuk tiga dimensi, seperti dalam patung dari India lama ini (*Gambar 8*).

II

Tapi pada umumnya seni rupa bukanlah semata-mata peristiwa optik. Picasso menyebutkan yang-erotik dalam karyanya sebagai momen *l'œil en erection* ('mata dalam ereksi'). Mata dan kelamin bersatu. Bahkan ketika pada suatu hari penulis dan penulis André Verdet bertanya kepadanya bagaimana ia tahu kalau goresannya menggambar perempuan telanjang sudah bisa disebut 'rampung', Picasso menjawab: 'Aku bangun mendekat ke kelamin perempuan itu. Jika aku bisa menciumnya, aku akan tahu gambar itu selesai'.

Perupa, kata penyair Paul Valery, 'membawa tubuhnya ke mana-mana.' Kalimat ini juga yang jadi pangkal Merleau-Ponty untuk menelaah tubuh yang memandang dan melukis atau menikmati lukisan, 'bukan sebagai seonggok ruang atau sebundel fungsi, melainkan tubuh sebagai satu jalinan antara penglihatan dan gerakan'. Merleau-Ponty saya anggap penting untuk didengar di sini. Pendekatan fenomenologisnya menjumpai sejenis ambiguitas ketika seni rupa ketika memandang tubuh *liyan*. Ambiguitas: di satu sisi ada peran 'melihat' dan penguasaan, di sisi lain ketika 'melihat' juga menyambut apa yang justru tak tampak.

Jika kita perhatikan kanvas *Ingress*, misalnya, yang melukiskan perempuan-perempuan telanjang dalam 'mandi Turki' (*Gambar 9*), kita akan bersua dengan sebuah fantasi tentang sebuah dunia yang memikat mata tapi sekaligus tidak merdeka. Ia tak merdeka bukan karena yang dilukis adalah satu saat dalam kehidupan sebuah harem, tapi karena lukisan ini ada dalam lingkaran (atau lebih baik 'kungkungan') sebuah konsep atau ide tentang harem. Persisnya sebuah ide tentang dunia asing yang sensual, mengasyikkan, menggoda, juga dekaden dan, dalam penilaian seorang Eropa waktu itu, di

luar tatanan moral. Kanvas itu bagian dari khayal ‘Orientalisme’ Eropa yang meletakkan ‘Timur’ sebagai obyek yang dibentuk oleh tatapan ‘Barat’. Sang pengintip dan sang penindas bertemu di sini.

Awalnya tentu saja bukan penaklukan ‘Timur’ oleh ‘Barat’. Ada sesuatu yang lebih dahulu dan lebih mendasar ketimbang itu: tatapan sebagai bagian dari obyektifikasi liyan. Albrecht Dürer (1471-1528) pernah membuat satu cukilan kayu yang saya sukai karena bercerita banyak tentang ‘tatapan’ atau ‘melihat’ sebagai proses obyektifikasi. Dari karya ini (*Gambar 10*) ada empat hal yang bisa dicatat:



Gambar 9 – Ingres, “Mandi Turki”, 1852.



Gambar 10 – Dürer, “Menggambar Perempuan”, 1525.

Pertama, si lelaki penggambar menatap si perempuan yang digambar dengan mengikuti garis yang tetap, tegar, lurus – semacam ukuran yang telah disiapkan lebih dulu. Ada kembang di bendul jendela sana, ada pebukitan di luar jendela, tapi anasir alam itu tak masuk ke dalam perhitungan.

Kedua, perempuan yang ditatap (atau disimak) itu diletakkan dengan posisi yang lebih menampakkan bentuk tubuhnya yang montok dan telanjang ketimbang ekspresi wajahnya; sebaliknya kita lihat satu pribadi yang hidup dari ekspresi muka si penggambar.

Ketiga, ada penyekat yang memisahkan subyek (si penatap) dari obyek (yang ditatap). Penyekat itu memang tembus pandang; tapi dengan kata lain, persentuhan antara sang penggambar dan si perempuan hanya bersifat optik.

Keempat, penyekat itu sebenarnya sebuah pigura. Dengan pigura itu terbangunlah ruang bagi si perempuan – sementara si penggambar, si penatap, berada di luar ruang, seakan-akan tak dikondisikan oleh sebuah ruang.

Tak perlu banyak ditambahkan kiranya dari catatan itu bahwa dalam gambar ini, seni rupa diasumsikan lahir dari dualisme (subyek/obyek dan melihat/dilihat) di mana subyek merepresi obyek, menentukan ukuran dan ruangnya, sementara subyek, dengan tatapannya yang menentukan, seakan-akan terlepas dari sudut pandangnya dan tak terpengaruh si obyek.

Di abad kita, cukilan kayu karya Dürer ini bisa tampak sebagai sebuah karikatur yang menertawakan sebuah hubungan yang timpang antar gender. Tapi Dürer tak bergurau. Ia seorang perupa dan juga seorang matematikus yang yakin bahwa dengan matematikanya ia bisa menghadirkan gambar yang indah. Ia menulis buku tentang pengukuran matematis dengan kompas dan mistar dalam hal garis, dataran dan badan, *Underweysung der Messung mit Zirckel und Richtscheyt in Linien, Ebnen und gantzen Corporen*, yang terbit di tahun 1525 – tahun yang sama dengan gambar yang kita bicarakan tadi.

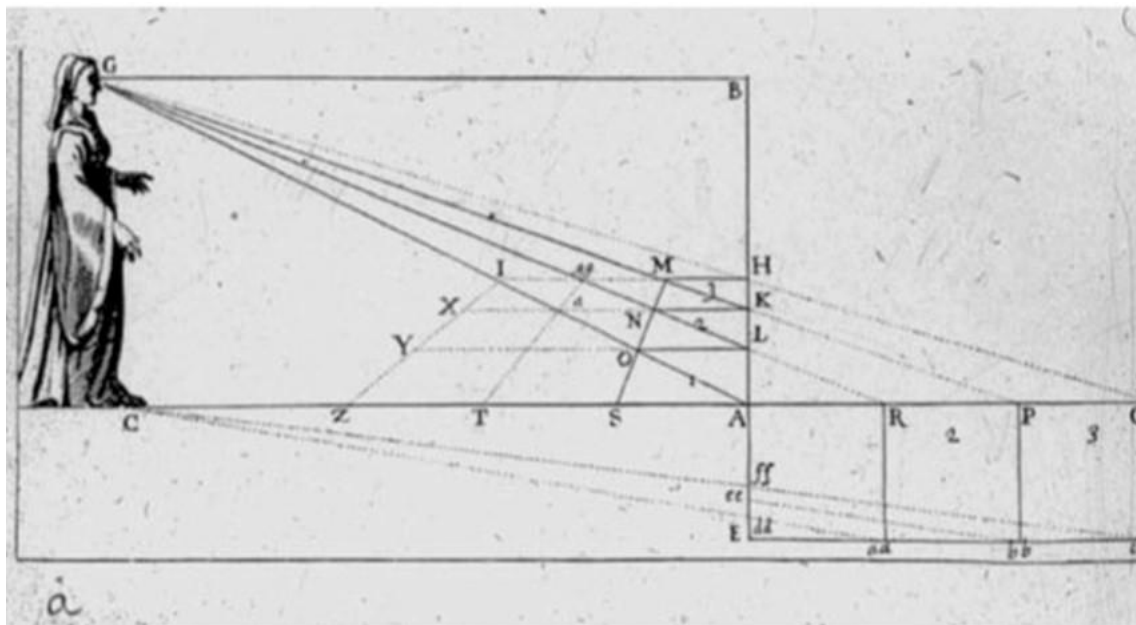
Di akhir 1494 ia ke Italia dan tinggal di sana setahun, dan kemudian sekali lagi di tahun 1505 untuk dua tahun, untuk mendapatkan “[pengetahuan] rahasia tentang perspektif”. Ia pasti mengenal karya arsitektur Brunelleschi yang mengagumkan dan teori arsitek itu tentang perspektif. Teori ini, yang dikemukakan Alberti (1404-1472) dalam *Della Pittura*, menegaskan efektifnya secara visual ruang yang direpresentasikan di atas bidang datar dengan perhitungan matematis. Gambar 10 menunjukkan bagaimana ia menerapkan teori perspektif itu dalam menggambar tubuh perempuan.

Dürer hidup di masa ketika keyakinan sedang tumbuh kepada ilmu pasti. Ia tak jauh dari masa ketika Leonardo da Vinci (1452 –1519) mengaitkan ilmu pasti dengan paparan visual -- sebuah pembaruan di masa ketika wacana ilmiah berlangsung tanpa menggunakan bantuan gambar, bahkan tak jarang bersifat oral. Dengan semangat itu, tak mengherankan bila Dürer dan orang semasanya percaya bahwa keindahan, sebagai kesan visual, bisa dijabarkan sebagai sesuatu yang bisa diukur secara obyektif. Ia percaya bahwa ‘melihat’ bisa menangkap dengan pasti dunia di luar diri subyek.

Semangat seperti itu berlanjut terus ke masa Descartes (1596-1650) – ketika Eropa mengalami perang agama yang memporak-pandakan kehidupan (1560-1715), ketika para penjelajahnya menemukan wilayah baru di dunia, ketika ilmu-ilmu maju pesat. Itu semua membuat keyakinan-keyakinan lama,

khususnya agama, tergugat, guyah. Descartes, kita ingat, memulai filsafatnya dengan satu ‘keraguan yang radikal’; ia meragukan segala-galanya, termasuk pancaindera dan tubuhnya sendiri. Dari sana ia terdorong mendapatkan kepastian yang tak bisa diragukan lagi. *Dubito, ergo cogito, ergo sum*.

Maka dalam hal persepsi visual, ia berusaha menemukan pandangan yang bisa mengatasi sudut-lihat yang berbeda-beda. ‘Archimides,’ tulis Descartes, ‘menghendaki hanya satu titik yang tegar dan tak bergerak agar bisa menggeser seluruh bumi. Saya juga dapat berharap menemukan hal yang satu-satunya, yang betapapun sepele, bersifat pasti dan tak terguyahkan.’ Akhirnya ia berkesimpulan bahwa ‘titik Archimides’ itu – posisi di mana kita bisa secara obyektif melihat dunia, dan melihatnya secara lengkap – terletak pada *ego cogito*, ‘aku-yang-sepenuhnya-berpikir.’



Gambar 11- Perspektif Brunelleschi.

Di sini tampak kesejajaran pemikiran Descartes dengan teori Alberti tentang perspektif dalam seni rupa. Tentu, berbeda dengan Descartes, Alberti tak bertolak dari keraguan tentang sahnya penginderaan. Tapi di abad ke-16 dan 17, telaah tentang perspektif makin digiring jadi risalah matematik. Karena kian terpisah dari praktek melukis, gambar perspektif Alberti dipakai sebagai

metafor bagi rasionalisme Descartes. Memang keduanya bertolak dari ‘titik Archimides’ yang kukuh dan terang benderang. Descartes: *ego cogito*. Alberti: subyek yang memandang ke luar jendela itu menganggap dirinya sebagai asal usul yang mengendalikan pandangan. Ia juga sekaligus titik dari mana segala yang di luar sana diukur dan dibandingkan (Gambar 11).

Pada posisi itu, sang subyek dianggap sepenuhnya sebuah kekuatan yang tak terganggu atau tercampuri perasaan ataupun oleh ruang di mana dia ada; ia tak terpaut dengan sebuah tubuh yang jadi bagian dari satu tempat di dunia. Dengan itu ia dianggap bisa menangkap dunia secara 'benar'. Apalagi tatapan itu tak terbentuk atau terpengaruh biji mata sebagai bagian dari jasad yang fana, yang bisa cacat dan berubah. Sebab bagi Descartes, *ego cogito* itu tak ada hubungannya dengan indra penglihatan. Bagi Descartes, bukan mata itu yang melihat, melainkan rasio, atau sukma (*âme*).

Dengan demikian, menurut pemikir Prancis ini, kebenaran yang tanpa distorsi bisa hadir melalui pandangan yang 'murni' itu – sesuatu yang bukan saja benar, tapi juga terang benderang dan bisa dengan jelas diidentifikasi, *clair et distinct*. Tapi bisa dikatakan, dan sudah banyak dikatakan, ada yang salah dalam pandangan Descartes ini. Ia berangkat dari satu titik Archimides yang terpancang seperti lampu sorot yang tak berkedip tak bergerak. Yang melihat bukanlah sepasang mata yang jadi bagian tubuh di dunia yang penuh, dunia yang bukan hanya bidang geometris yang linear. Yang ditangkapnya sebenarnya hanya sebuah produk optik yang menyendiri, bukan manusia hidup bersama manusia lain yang hidup dalam waktu.

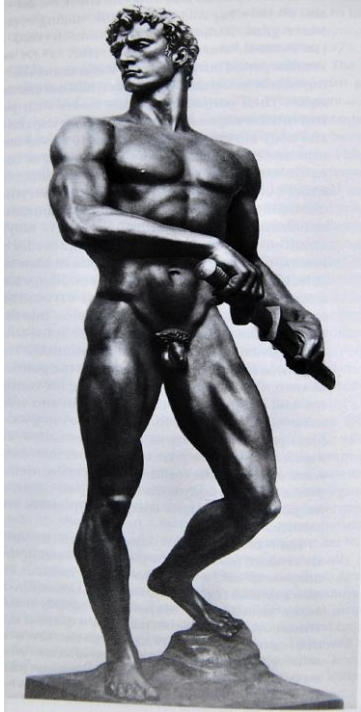
Dalam pada itu, ada satu ciri dalam dualisme Descartes. Kita ingat, epistemologinya dibangun dari dua sisi: di satu sisi ada ‘aku’ yang berpikir, dan di sisi lain dunia yang dipikir; di satu sisi: *res cogitans* dan di sisi lain *res extensa*; di sisi sini subyek, dan di sisi sana: obyek. Tapi dualisme itu hanya mengenal gerak satu arah: dari subyek ke obyek, dan tak bisa sebaliknya. Sambil mengingat cukilan kayu Dürer di atas, yang memakai perspektif ala Alberti, menarik untuk melihat relevansi pemikiran Descartes dalam hubungan yang-erotik dengan seni rupa. Descartes sendiri tak banyak bicara tentang lukisan. Tapi memang ada yang yang menganggap, realisme di Eropa abad ke-19 lahir sebagai gema pemikirannya yang sangat berpengaruh di zaman itu. Orang melihat analoginya dengan pengaruh Alberti pada seni rupa Renaissance Italia di abad ke-14.

Memang ada dasar untuk beranggapan demikian. Descartes bisa disebut seorang ‘realis’: ia tak menganggap *res extensa* hanya bayangan sebuah ide, seperti anggapan Plato (meskipun dengan catatan: dualismenya terkadang miring ke arah monisme). Tapi jika realisme adalah doktrin bahwa lukisan (seharusnya) merupakan ‘representasi’ dari apa yang ada dan yang nyata’, seperti dirumuskan pelopornya, Pelukis Gustave Courbet, di Prancis di tahun 1861, satu catatan perlu disertakan: pandangan Courbet tak bisa dikatakan sepenuhnya berada dalam satu tempat dengan ‘realisme’ (tanda kutip ini perlu) ala Descartes. Dalam risalahnya tentang optik Descartes menegaskan, ‘Tak ada imaji yang harus dalam semua hal menyamai obyek yang mereka hadirkan kembali’. Cukup, tulisnya pula, bila imaji-imaji itu ‘menyamai obyeknya hanya dalam beberapa cara saja’.

Meskipun demikian realisme abad ke-19 tak bisa dikatakan lepas sama sekali dari pengaruh pemikiran Descartes. Pengaruh itu tak langsung: realisme bertaut dengan modernitas. Ada tiga pertautan.

Pertama, peran penulis risalah *Dioptrique* (Optik) itu besar dalam menggaris-bawahi kecenderungan zaman modern untuk meletakkan indra penglihatan sebagai yang dominan. Kedua, kecenderungan okularosentrik makin kuat untuk menyamakan ‘melihat’ dengan kemampuan kognitif – satu hal yang tampak dari perkembangan teknologi optik. Dengan kata lain, ‘melihat’ disamakan dengan ‘mengetahui’, dan mengetahui harus dicapai dengan menghasilkan yang *clair et distinct*. Ketiga, masih kuat, terutama dalam tradisi ilmu modern, kecenderungan meneruskan rumusan Aquinas bahwa ‘kebenaran’ adalah ‘*adequa rei et intellectus*’, sesuainya secara pas antara sesuatu (benda) dengan pikiran tentang benda itu.

Tapi seperti saya katakan tadi, bukan realisme ala Courbet yang menerjemahkan perspektif Descartes. Pada hemat saya, perspektif itu punya jejak dalam corak yang bisa disebut ‘kuasi-realisme’ -- seperti yang kita dapatkan dalam *Gambar 12*:



Gambar 12 - Arno Breker, “Siap Tempur”, 1939.

Patung ini bagian dari kecenderungan kuat karya seni rupa Nazi di masa totaliterianisme Eropa tahun 1930-an. Bukan karena sifat ‘siap perang’-nya, tapi karena tubuh yang digambarkannya adalah sebuah imaji yang, untuk memakai kata-kata Descartes, ‘menyamai obyeknya hanya dalam beberapa hal saja’. Dengan mengambil ‘hanya dalam beberapa hal saja’ dari realitas, dan menyisihkan yang lain, tubuh ini – yang menyarankan kesempurnaan – adalah sebuah tubuh yang diorganisir untuk menghadirkan sebuah ide tertentu. Tak jauh berbeda dari tubuh perempuan-perempuan yang molekul dalam kanvas Ingres, dalam patung ini tubuh itu pun tak merdeka. Justru ketika ia *clair et distinct*. Sejar dengan tubuh perempuan dalam *Gambar (13, 14)*, karya Basoeki Abdullah:



Gambar 13, 14 - Dua kanvas Basoeki Abdullah

Yang-erotik dalam dua kanvas itu adalah sesuatu yang diatur: perempuan-perempuan yang dipasang pasif dalam sebuah ruang untuk mentaati sebuah ide (laki-laki) tentang kecantikan seksual. Jernih, mudah terlihat, tapi kaku dan nyaris beku. Dari yang kita lihat, ‘kuasi-realisme’ berangkat dari sebuah sikap yang juga sikap Descartes. Seperti diungkapkan Marleau-Ponty, Descartes menganggap seni rupa hanya ‘satu varian dalam berpikir’.

Sebagai salah satu varian ‘berpikir’, ia juga dibangun oleh dualisme subyek dan obyek yang satu arah: dari isi pikiran ke artikulasi fisik dari isi itu; dari ide ke representasi sang ide dalam cat pada kanvas. Dengan kata lain, di sini pikiran-lah yang mengkondisikan bentuk, garis, warna. Itu sebabnya seni rupa ‘kuasi-realis’ berbeda jauh dari seni rupa Affandi atau Kandinsky. Dalam kanvas Affandi (*Gambar 15*) ada dua pusat enersi yang tak putus-putusnya berganti-ganti antara sapuan kuas dengan ide (yang mengarahkan bentuk): sapuan itu melahirkan ide, ide itu melahirkan sapuan kuas.



Gambar 15 - Karya Affandi.

Kanvas dengan demikian semacam *chiasma* antara dua anasir yang berpasangan, tidak hanya antara ide dan sapuan kuas, tapi juga antara bentuk dan warna. *Chiasma* – istilah ini dipinjam dari biologi – adalah satu titik di mana sepasang kromosom yang baru berpisah berhubungan, dan pertukaran bolak-balik antara bahan-bahan genetiknya berlangsung. Hal ini lebih jelas dalam lukisan perempuan telanjang oleh Kandinsky (*Gambar 16*).



Gambar 16 – Kandinsky, “Telanjang”, 1911.

Dualisme itu di sini seakan-akan runtuh: sapuan kuas adalah ide, ide adalah sapuan kuas, warna adalah bentuk, bentuk adalah warna. Di kanvas ini, sang subyek, dari mana ide datang, dari mana intelek bekerja, lebur ke dalam gerak dan paduan cat, ke dalam bidang kanvas dan bahkan mungkin ke sekitarnya – tapi ia tak hilang sama sekali, bahkan tumbuh dari sana. Pada akhirnya sebuah lukisan adalah sebuah situs saling-silang, sebuah *chiasma*.

Pada *chiasma* itu, tubuh yang telanjang tak bisa ditertibkan dan diarahkan oleh sang perupa dan sang penikmat. Selalu ada yang luput. Tubuh itu tak sepenuhnya obyek, dan yang-erotik di sini bukanlah penaklukan. Maka tak akan ada yang jernih, terang benderang dan jelas bisa diidentifikasi dalam kanvas itu; tak ada yang *clair et distinct*. Jernih, terang, lurus, mudah dikenali – itu adalah hasil intelek sepenuhnya, yang merepresi emosi, gerak, tubuh, dan dunia yang berproses terus di luar dirinya.

Tapi itu agaknya yang menyebabkan hanya dalam karya ‘kuasi-realis’ yang ekstrim, seni rupa tak mengenal ambiguitas yang saya sebut di atas: ambiguitas dalam seni rupa ketika memandang tubuh liyan. Ambiguitas, karena di satu sisi ada peran ‘melihat’ dan penguasaan, di sisi lain ketika ‘melihat’ juga menyambut apa yang tak tampak.

Ambiguitas itu justru yang menyebabkan seni rupa lebih bisa berbicara tentang dunia kehidupan – tentang hidup yang kita jalani, tentang ‘pengetahuan’ yang lahir dalam laku manusia ---ketimbang ilmu-ilmu. Dalam seni rupa, kata Merleau-Ponty, ‘cara kita berhubungan dengan benda-benda di dunia tak lagi sebagai akal murni yang mencoba menguasai sebuah obyek atau ruang yang berdiri di hadapannya’. Hubungan ini, katanya pula, ‘sesuatu yang ambigu, antara wujud yang bertubuh dan terbatas dan sebuah dunia penuh teka-teki yang kita tangkap secerah’. Tapi kita menangkapnya ‘selamanya hanya dari titik pandang yang mengungkap tapi juga menyembunyikan.’

III

Dalam salah satu dialog Sokrates yang dihidupkan kembali lewat karya Plato, ada satu perumpamaan terkenal tentang ‘melihat’ dan ‘mengetahui’.

Syahdan, Sokrates meminta agar kawan dialognya membayangkan sebuah gua. Di dalamnya sejumlah manusia dirantai, sejak bayi hingga dewasa. Mereka hanya bisa menghadap ke dinding gua di depan, di mana terlontar bayang-bayang dari semua hal yang ada di belakang punggung mereka. Adapun di belakang punggung mereka ada sebuah jalan tempat pelbagai benda dan makhluk lewat, diterangi cahaya yang datang dari matahari di luar. Orang-orang yang terbelenggu itu selama itu berasumsi, bayang-bayang itulah benda dan makhluk yang sebenarnya. Baru setelah diberi kesempatan untuk menengok ke jalan yang diterangi cahaya, mereka tahu: kebenaran ada di situ.

Alegori itu sering dianggap sebagai awal dari peradaban yang ‘okularosentris’, yang menganggap *kawruh* (pengetahuan) datang dari *wruh* (melihat) – peradaban yang melihat ‘terang’ sebagai satu-satunya jalan.

Tapi seni rupa adalah sebuah proses bolak-balik antara ‘terang’ dan ‘gelap.’ Bahkan lebih dari itu.

Sejarah seni rupa dimulai dengan eros dan yang tak tampak. Seorang gadis ditinggalkan kekasihnya yang pergi berperang. Sebelum lelaki itu berangkat, gadis dari Korintus itu meminta sang pacar berdiri di samping sebuah lampu, lalu ia guratkan arang di tembok mengikuti bayangan kepala laki-laki itu. Maka jadilah sebuah bentuk. Ayahnya, seorang juru gerabah, membuat relief dari lempung berdasarkan bentuk bayangan itu. Karya seni rupa pertama pun lahirlah.

Riwayat itu saya ceritakan kembali, dengan tambahan di sana-sini, dari penuturan Gaius Plinius, penulis Romawi yang hidup antara tahun 23-79. Tentu tak bisa dipastikan, akurat atau tidakkah cerita Plinius. Tapi setidaknya dengan itu kita mengerti, kenapa sampai hari ini ada enam anasir pokok dalam seni rupa.

Yang pertama yang tak tampak, yang tak ada. Yang kedua rasa rindu. Yang ketiga laku 'memandang'. Yang keempat ruang. Yang kelima cahaya. Yang keenam kegelapan.

Saya akan mengulas tiga yang terakhir. Cahaya dan kegelapan melahirkan bayangan pada ruang-- termasuk siluet sang pacar gadis Korintus yang tampak di tembok. Bayangan adalah kontinuitas kegelapan yang muncul dalam pertemuan bolak-balik dengan terang. Hegel pernah mengatakan, dan saya kira ia benar: dalam terang benderangnya penglihatan yang tak tersaput redup, *die Klarheit ungetrüben Sehens*, tak akan ada yang terlihat sebagaimana juga bila kita berada dalam kegelapan yang absolut. 'Cahaya murni dan kegelapan murni adalah dua kehampaan yang sebenarnya sama'.

Dalam *chiasma* antara cahaya dan kegelapan itulah bayangan yang berbentuk, atau rupa, juga warna, terjadi. Juga antara bentuk-warna di satu sisi dan ruang di sisi lain. Tapi seperti saya katakan tadi, pada mulanya adalah yang tak ada, kehampaan, dan rasa rindu karena ketak-hadiran itu. Hasrat timbul.

Dalam pengertian yang lebih luas, hasrat itu dorongan yang membuat apa yang tak tampak jadi kelihatan dan membuat kehampaan bisa (sejenak) terlupakan. Dalam pengertian yang lebih khusus, seperti dalam kisah sang gadis Korintus, hasrat itu eros. Hasrat itu berahi.

Tapi dalam proses itu jelas, pertautan yang optik dan yang fisik bukanlah segala-galanya. Dalam karya Bonnard (*Gambar 17*)



Gambar 17 – Bonnard, “l’Indolente”, 1899.

berahi justru muncul dari sapuan kuas yang tak ‘*distinct*’. Yang-erotik berproses di antara yang ambigu, dari sebuah suspens antara terang dan gelap. Bayang-bayang makin membuat sisi yang telanjang, yang terang, menggugah.

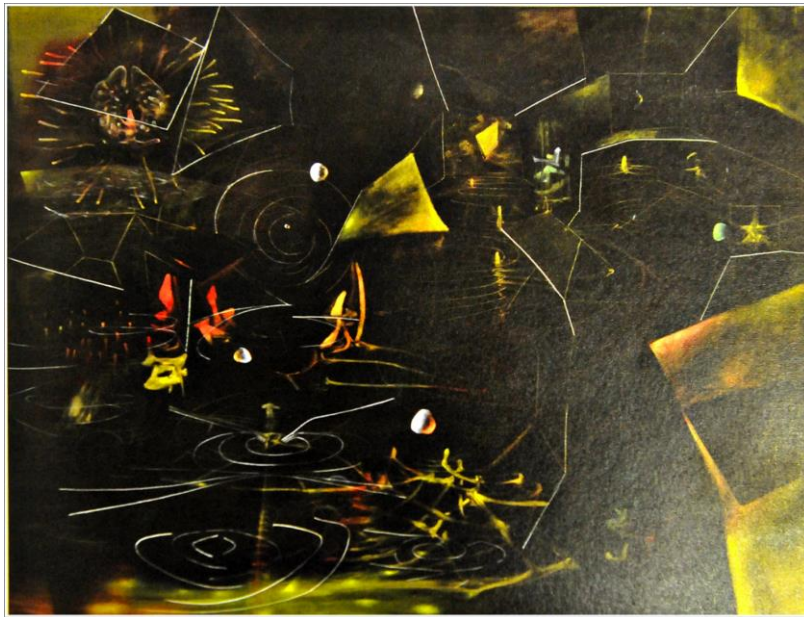
Dalam karya Modigliani, (*Gambar 18*),



Gambar 18 – Modigliani, “Telanjang Merah”, 1917.

praktis tak ada bayangan yang menimpa tubuh yang telanjang terang itu. Tapi tak juga cahaya mengungkapkan semuanya. Wajah perempuan itu seperti sebuah topeng, tapi pada saat yang sama rata, nyaris dua dimensional. Tubuh yang bergelombang di bawahnya mendadak dihentakkan sebuah enigma.

Dengan itu, seni rupa menerima, bahkan menyambut yang enigmatik dan tak tampak. Dalam satu esei tentang ketelanjangan Agamben menulis tentang ‘kegemeteran’ yang membuat tubuh yang telanjang ‘dapat diketahui’ sementara dalam dirinya sendiri tetap ‘tak tertangkap’. Yang-erotik bergerak antara jaga dan mimpi, dalam kesadaran dan ketak-sadaran, antara yang kasat mata dan yang tidak -- sebuah perpusaran yang tak dapat diterjemahkan seutuhnya dalam bahasa dan lambang, sesuatu yang hanya bisa ditampilkan oleh Matta dalam *Vertigo Eros* (Gambar 19) dengan bidang dan garis meliuk-liuk.



Gambar 18 – Matta, “Vertigo Eros”, 1944.

Kanvas pelukis Surrealis asal Chile ini termasuk dalam seri ‘Morfologi Kejiwaan’ yang ia kerjakan di tahun 1940-an, ketika sang perupa menjelajah, melalui analisa ala Freud, wilayah antara kesadaran dan bawah-sadar dalam dirinya.

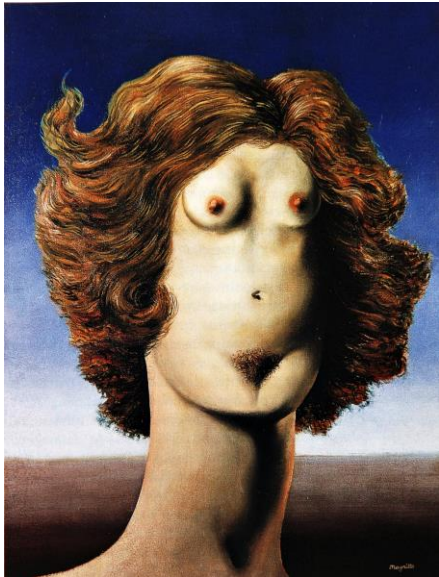
Psikoanalisa memang berjasa menghubungkan kembali bahasa dengan tubuh yang menyimpan hasrat yang terpendam dan tak disadari. Sebelum Freud, pendapat yang dominan menganggap peradaban bermula semenjak manusia meletakkan indra visual di atas indra lain, seakan-akan penglihatan bukan bagian dari proses badani. Tapi psikoanalisa menegaskan peran ‘yang di bawah’ dalam peradaban. Kristeva mengembangkannya lebih lanjut. Kesimpulannya yang terkenal mengetengahkan elemen ‘yang semiotik’, *le sémiotique*, atau dorongan badani itu, ikut membentuk makna bersama-sama bahasa, bersama-sama ‘yang simbolik’.

Tak berhenti di situ, Kristeva, melebihi Lacan, tak hanya memperhatikan artikulasi yang diskursif, di mana makna bahasa sebagai bangunan simbolik sangat dominan. Lacan, bagi Kristeva, mengabaikan dorongan naluri, melalaikan *jouissance* dari elemen ‘yang semiotik’, yang terungkap dalam desah nafas, intonasi, ritme, patahan kata. Dengan kata lain, dalam nonsens.

Tak berarti sebuah karya lepas sama sekali dari Tata Simbolik. Selalu ada dari dalamnya yang bisa diidentifikasi – makna atau bentuk yang kurang-lebih stabil dan dikenali bersama – yang membuat karya seni berbeda dari guratan yang mengigau. Surrealisme, jika kita mengikuti prinsip pendirinya, André Breton, menghendaki sejenis ekspresi otomatis (‘sebuah monolog yang diucapkan secepat mungkin, tanpa campur tangan dari kapasitas kritis pikiran’). Tapi dalam prakteknya, perupa-perupa Surrealis, seperti dalam analisa Kristeva, tak melepaskan diri sama sekali dari ‘yang simbolik’.

André Masson, misalnya, menunjukkan bahwa tak bisa *le sémiotique* sepenuhnya mengambil alih kreatifitas. Di tahun 1940-an itu Masson meninggalkan Surrealisme ala Bréton. Baginya yang primordial dalam kreatifitas bukanlah otomatisme, melainkan semangat Dinoisius (*l’esprit dinoysiaque*) -- dewa Yunani yang oleh Nietzsche dijadikan lambang prinsip estetik yang lepas, liar, bergairah, sebagai lawan dari Apollo, lambang penglihatan jernih, bentuk rapid an kecantikan.

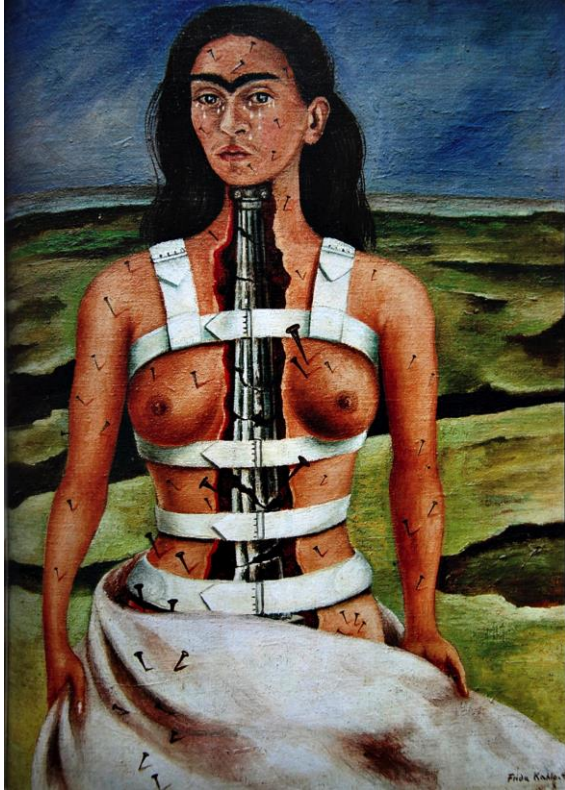
Semangat yang lepas, liar, bergairah itu tak berarti jadi daya yang tunggal: bayang-bayang Apollo tetap ada. Juga dalam kanvas Magritte (*Gambar 19*),



Gambar 19 – Magritte, “Perkosaan”, 1934.

yang pernah dipakai oleh Bréton sebagai kulitmuka majalah gerakan Surrealis awal. Ia merupakan dialog kesadaran dengan ketak-sadaran, antara ‘ide’ yang *clair et distinct* (bentuk itu jelas, bukan?) dan naluri terpendam yang sesekali muncul dalam mimpi buruk. Wajah itu tampak hanya sebagai ketelanjangan tubuh; lainnya dilenyapkan. Ada yang secara seksual merangsang, tapi juga (nama karya ini ‘Perkosaan’) ada kesan bengis, seram, muram.

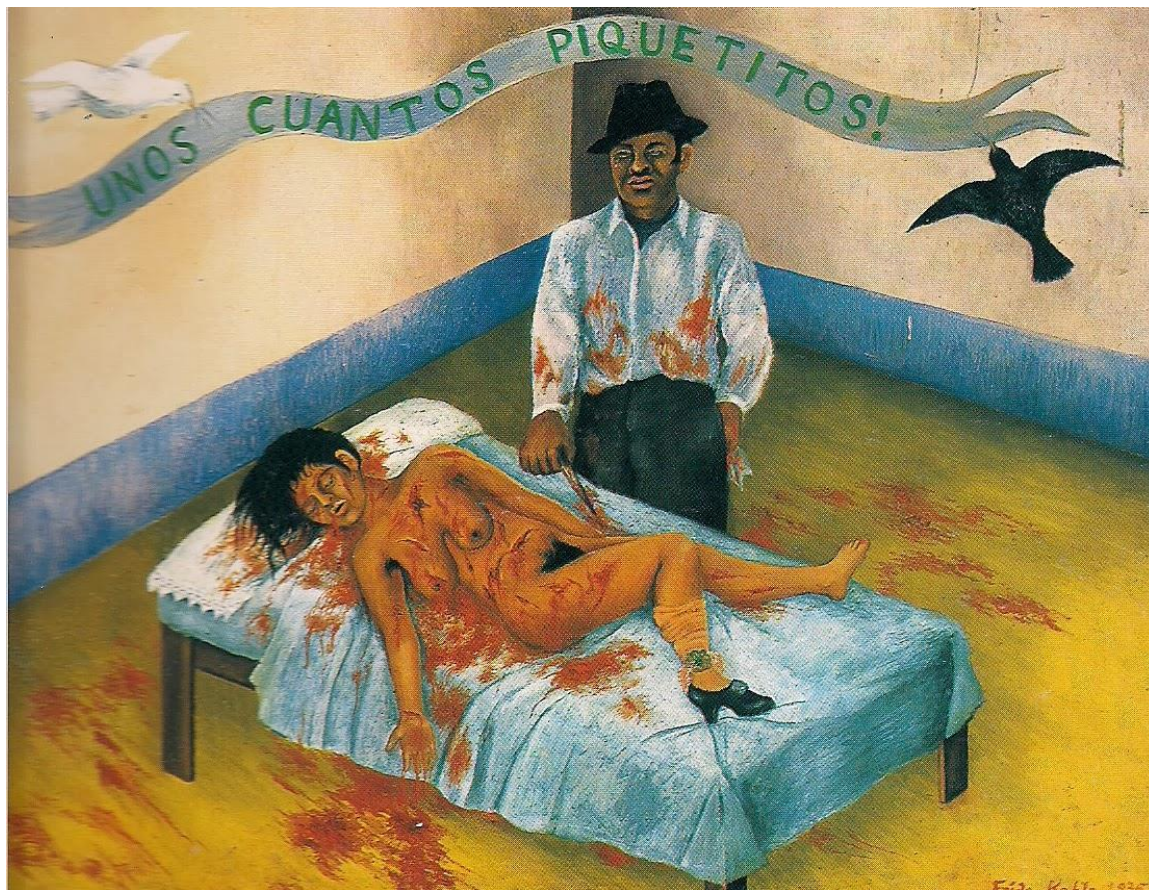
Dengan *chiasma* antara yang muram dan yang jelas, yang erotik dan yang pedih, yang informatif dan seduktif, itu pula karya Frida Kahlo, *Tiang Patah* (*Gambar 21*).



Gambar 21 – Kahlo, “Tiang Patah”, 1944.

menggugah kita. Buah dada yang ranum itu ditusuk paku. Badan yang mulus itu terbelah dua dengan celah yang merongga. Sebuah tiang logam yang patah-patah menopang kepalanya. Alis yang seperti sepasang sayap hitam itu gagah, tapi mata itu meneteskan eluh. Kita tak perlu tahu apa yang dimaksudkan lukisan itu, tapi kita bisa merasakan tubuh yang semestinya sempurna itu dirajam rasa sakit yang akut.

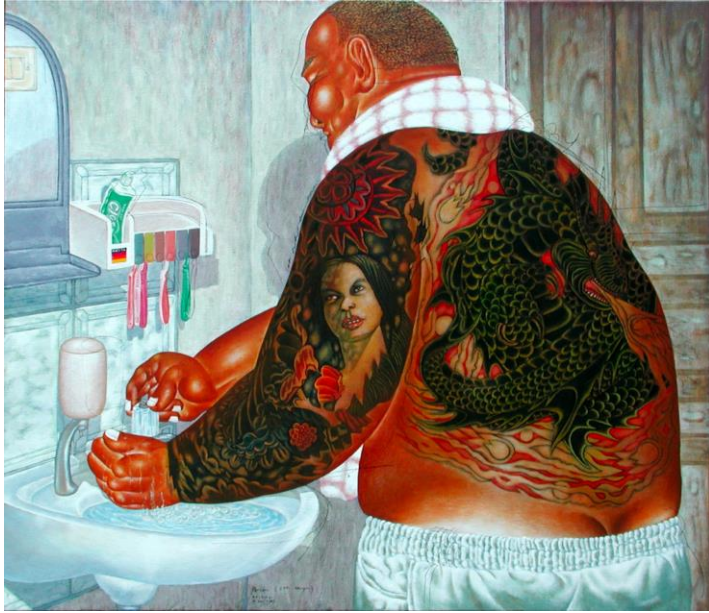
Kesakitan menjadi fisik dan harfiah, bukan lagi sugestif, dalam karya Kahlo yang lain, *Unos Cuantos piquetitos* atau *Hanya Beberapa Tusukan*. Tapi kesakitan itu juga tampil dalam tubuh yang membuka diri merangsang, di antara gelepotan darah (*Gambar 22*)



Gambar 22 – Kahlo, “Hanya Beberapa Tusukan”, 1935.

Horor dan erotisme seperti itu tak bisa dibahasakan, tak bisa dianalisa, tak bisa dijadikan sesuatu yang obyektif. Hanya dari kanvas tentang yang tak nampak dan yang terpendam itu kita merasakan bahwa dalam bagan tentang kesadaran manusia yang disusun oleh Freud dari psikoanalisisnya, di lapis bawah sadar itu bersembunyi rasa takut, motif kekerasan yang bisa sadistis, hasrat seksual yang tak bisa diterima ‘moral’ masyarakat – semua dorongan naluriah yang gejolaknya direpresi. Semua yang ‘gelap’ itu harus ditekan atau salurkan dengan sublimasi; para seniman itu, seperti kita, hidup dengan apa yang disebut Lacan *le Nom du Père*: hidup di bawah bayang-bayang Asma Bapa dan Larangan Bapa, hukum paternal yang berkuasa.

Paradoks yang tampak ialah bahwa kekuasaan dan kekerasan itu menyembunyikan dan sekaligus menghasratkan yang-erotik. Kita melihatnya pada kanvas Masriadi ini (*Gambar 23*):



Gambar 23 – Masriadi, “Cuci Tangan”, 2004.

Sosok yang melakukan hal sehari-hari yang bersih dan tanpa dosa, ‘mencuci tangan’, hadir dalam tubuh besar yang penuh *tattoo*, imaji tubuh pembunuh, tubuh yang bergambar buaya yang ganas dan wajah sensual perempuan yang terselip.

Dari bawah sadar, kekerasan dan yang- erotik memang sering bertautan. Terkadang masih terkendali, seperti dalam kanvas Max Beckmann ini (*Gambar 23*).



Gambar 23 – Beckmann, “Siegfried & Sieglinde”, 1934.

Guratan kanvas Beckmann membentuk garis yang jelas dalam mengendalikan bentuk tubuh. Warna-warna tak saling menerabas. Ruang datar. Tubuh perempuan itu tak peyot seperti dalam banyak karya ekspresionisme Jerman tahun 1930-an. Tak ada wajah yang menakutkan. Tapi pisau atau keris itu menonjol: gelap dan mengancam.

Kekerasan dan seks lebih tampak ketika cetusan datang lebih spontan – seakan-akan nafsu semata yang menggerakkan sang perupa. Ini tampak pada guratan pena dan tinta Picasso pada *Gambar 25*.



Gambar 25 – Picasso, “Minoatur Memperkosa”, 1933.

Ada sadisme di sini – sesuatu yang dalam karya Masson (*gambar 26*):



Beckmann

Gambar 26 – Masson, “Justine”, 1928.

makin menegas, justru karena bukan lagi cetusan spontan. Garis-garis Masson itu ‘linear’, menampilkan bentuk, meskipun membentuk sketsa-sketsa yang tak rampung, seakan-akan tak sabar tapi juga cemas dan sekaligus buas. Yang tampak bukan sosok-sosok yang bisa diidentifikasi, hanya imaji (atau ‘ide’) tentang sado-makhisme.

Karya ini dimaksudkan untuk jadi ilustrasi bagi edisi lux buku Marquis de Sade, *Justine*, yang diterbitkan kembali. Di tahun 1928 itu penerbitnya di Prancis tak berani mencetaknya, dan hanya baru muncul di tahun 1961 di Jerman.

Seperti tak henti-hentinya terjadi, yang- erotik dalam seni rupa menimbulkan konflik, atau ia sendiri merupakan cetusan konflik – karena tubuh adalah sebuah situs persengkataan. Joko Tarub yang mengintip, Joko Tarub yang menatap, tak bisa melepaskannya.