



Hak Cipta Dilindungi Undang-Undang

1. Dilarang mengutip sebagian atau seluruh karya tulis ini tanpa mencantumkan dan menyebutkan sumber:
 - a. Pengutipan hanya untuk kepentingan pendidikan, penelitian, penulisan karya ilmiah, penyusunan laporan, penulisan kritik atau tinjauan suatu masalah.
 - b. Pengutipan tidak merugikan kepentingan yang wajar Unand.
2. Dilarang mengumumkan dan memperbanyak sebagian atau seluruh karya tulis ini dalam bentuk apapun tanpa izin Unand.

**REPRODUKSI TEKS DARI SENI RUPA KE PUISI DALAM
KUMPULAN PUISI BULI-BULI LIMA KAKI KARYA NIRWAN
DEWANTO (TINJAUAN INTERTEKSTUAL)**

SKRIPSI



**ESHA TEGAR PUTRA
05184043**

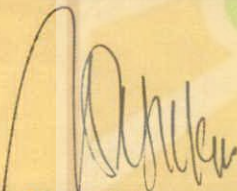
**JURUSAN SASTRA INDONESIA
FAKULTAS ILMU BUDAYA UNIVERSITAS ANDALAS
PADANG 2012**

LEMBARAN PENGESAHAN
DIUJIKAN PADA HARI SENIN, 13 JULI 2012

Reproduksi Teks dari Seni Rupa ke Puisi
dalam Kumpulan Puisi *Buli-Buli Lima Kaki* Karya Nirwan Dewanto
(Tinjauan Intertekstual)

Disetujui oleh:

Pembimbing I,



Dra. Noni Sukmawati, M.Hum
NIP. 196204161990022001

Pembimbing II,



Sudarmoko, M.A.
NIP 197506172006041016

Mengetahui,
Ketua Jurusan Sastra Indonesia



Dra. Hj. Armini Arbain, M. Hum.
NIP 196010061988112001

**SKRIPSI INI TELAH DIUJI DAN DIPERTAHANKAN
DI DEPAN TIM PENGUJI SARJANA STRATA SATU
FAKULTAS ILMU BUDAYA UNIVERSITAS ANDALAS
PADANG**

**PADA TANGGAL 13 Juli 2012
PUKUL 08.00-10.00 WIB**

TIM PENGUJI

No.	Nama	Jabatan	Tanda Tangan
1.	Drs. M. Yusuf, M.Hum.	Ketua	
2.	Ronidin, S.S., M.A.	Sekretaris	
3.	Drs. Danang Susena, M.Hum.	Anggota	
4.	Sudarmoko, S.S., M.A.	Anggota	
5.	Dra. Noni Sukmawati, M.Hum.	Anggota	

Diketahui oleh:

Ketua Jurusan Sastra Indonesia


Dra. Hj. Armini Arbain, M.Hum.

NIP 1960 1006 1988 11 2001

KATA PENGANTAR

Segala puji bagi Allah SWT, Tuhan sekalian alam. Salam serta salawat akan selalu tercurah kepada Muhammad SAW, nabi penutup sekalian nabi, pucuk junjungan sampai akhir masa.

Skripsi ini disusun untuk memenuhi salah satu syarat penyelesaian studi S1, serta untuk meraih gelar Sarjana Humaniora pada Jurusan Sastra Indonesia Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas, Padang. Dalam proses penuntasan skripsi ini, banyak orang telah berjasa, segala yang tidak akan terlupakan. "Hutang emas dibayar emas, hutang budi dibawa mati...". Untuk itu saya mengucapkan terima kasih tidak terhingga kepada:

1. Keluarga besar Jurusan Sastra Indonesia, terutama Ibu Dra. Noni Sukmawati, M.Hum. selaku Pembimbing I, dan Bapak Sudarmoko, M.A. selaku Pembimbing II; kedua dosen yang rasanya telah memerankan lebih dari sekadar pembimbing skripsi. Ibu Dra. Amini Arbain, M. Hum. selaku Ketua Jurusan Sastra Indonesia, Ibu Leny Syafyahya, S.S, M.Hum selaku Sekretaris Jurusan Sastra Indonesia; tempat berkeluh kesah soal penuntasan kuliah. Bapak dan Ibuk dosen pengampu mata kuliah, Dra. Adriyetti Amir, S.U., Drs. M. Yusuf, M. Hum, Dra. Novriati, M.Hum Prof. Dr. Nadra, M.S., Drs. Danang Susena, M. Hum., Drs. Ivan Adilla, M. Hum., Drs. Fadlillah, M.Si, Dr. H. Gusdi Sastra, Dra. Efriyades, M. Hum., Drs. Syafril, M. Hum., Dra. Zuriati, M. Hum., Dr. Fajri Usman, M.Hum., Dra. Sriwahyuni, M. Ed., Zurmailis, S.S, M.Hum., Sonezza Ladyana, S.S, M.Hum., Ronidin,

S.S, M.A., Afrinal, S.S.,M.Hum, Elly Delfia, S.S, M.Hum., Dra. Aslinda, M. Hum., Dra. Sulastri, M. Hum., M. Hum, Drs. Basuki Reksobowo, Drs. Syafruddin Sulaiman, M.Pd., Dra. Lailawati; semua yang telah membuka cakrawala berpikir saya. Terimakasih juga untuk segala pengurusan administrasi, Bapak Ef dan Bapak Yu.

2. Keluarga besar Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas, Dekan, Wakil Dekan I, Wakil Dekan II, Wakil Dekan III, semua staf di Biro Akademik dan Kemahasiswaan. Dosen-dosen dari Jurusan Sastra Daerah, Ilmu Sejarah, Sastra Inggris yang banyak membantu saya.
3. Kawan-kawan yang tergabung dalam Himpunan Mahasiswa Jurusan Sastra Indonesia Universitas Andalas dari seluruh angkatan yang sempat berinteraksi dengan saya; terutama untuk angkatan 2005 di mana sahabat-sahabat terbaik saya dapatkan. Kawan-kawan di Teater Langkah, Bengkel Seni Tradisional Minangkabau (BSTM), semua yang bergiat di Unit Kegiatan Mahasiswa Fakultas Ilmu Budaya, serta kawan sama duduk di Kadai Uniang Kamek—termasuk Uniang Kamek dan pegawainya, terima kasih, semoga berkerelaan.
4. Kepada keluarga besar Rumah Kreatif Kandangpadati: Kotik, Adzan, Benz, Heru, Andha, Wawan, Monda, Kudil, Yonoxs, Pinyu, Ritto, Kiplik, Brutus, Fariq, Andika, Uul, termasuk yang sekedar singgah—Uni Pija sekeluarga dengan segala kelonggaran yang diberikan selama saya tinggal di sana. Terima kasih kepada kawan-kawan di Unit Kegiatan Seni (UKS) Universitas Andalas, terutama Teater Rumah Teduh, salah satu tempat berproses terbaik yang pernah saya rasakan.

Semua kawan-kawan yang mengenal dan pernah bersinggungan secara pikiran dengan saya di dunia kesusastraan, teater, dan seterusnya, terimakasih.

Selanjutnya, skripsi ini saya persembahkan kepada keluarga besar di Saniangbaka, yang dengan besar hati memaklumi segala perangai saya. Kedua orang tua, *Apa* Suryadi Daniel dan *ama* Elfi Cendra, segala do'a yang baik atas kasih tidak terperi yang selalu saya dapatkan. *Amak* Djaruni Tamin, yang selalu berharap saya besar dalam keberbahagiaan. *Adiak* kandung sedarah-seperut dengan saya, Bayu Vincent Anugrah, Lara Anastasia, Dini Suriadi, Siti Jingga Briliana, M. Fadhil; hidup ibarat sebuah jalan, tidak semua lurus dan lempang. Khusus kepada Irmawati Syafril, dengan segala yang tidak dapat diungkapkan lagi dengan sajak.

Sebagai penutup, saya ucapkan terimakasih kepada semua pihak yang tidak dapat saya sebutkan satu per satu di halaman yang terbatas ini. Nama-nama yang akan selalu saya ingat sepanjang hidup. Semoga bantuan yang mereka berikan sejauh ini dibalas Tuhan yang maha kaya, semoga kelapangan hidup menyertai kita semua. Setiap kebenaran di dalam skripsi ini adalah milik Tuhan, yang keliru datang dari saya. Hanya nasehat yang baik yang bisa meluruskan kekeliruan. Semoga skripsi ini berguna. Amin!

Padang, Juli 2012

Penulis

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR.....	i
DAFTAR ISI.....	iv
ABSTRAK.....	vi
BAB I PENDAHULUAN.....	
1.1. Latar Belakang.....	1
1.2. Batasan Masalah.....	1
1.3. Tujuan Penelitian.....	8
1.4. Kerangka Teori.....	8
1.5. Metode dan Teknik Penelitian.....	13
1.6. Tinjauan Kepustakaan.....	14
1.7. Sistematika Penulisan.....	16
BAB II PROSES PEMBACAAN KRITIS NIRWAN DEWANTO TERHADAP KARYA SENI RUPA DUNIA.....	17
BAB III ANALISIS INTERTEKSTUAL.....	35
3.1 Interteks Puisi “Gajah Sulawesi” dengan Lukisan Max Ernst.....	35
3.1.1 Lukisan <i>Elephant Celebes</i> Karya Max Ernst.....	37
3.1.2 Reproduksi Teks Puisi “Gajah Sulawesi”.....	40
3.2 Interteks puisi “Sapi Lada Hitam” dengan Lukisan Francis Bacon..	48
3.2.1 Lukisan <i>Painting 1946</i> Karya Francis Bacon.....	51
3.2.2 Reproduksi Teks Puisi “Sapi Lada Hitam”.....	54
3.3 Interteks Puisi “Nosferatu” dengan Lukisan Edvard Munch.....	57
3.3.1 Lukisan Karya Edvard Munch.....	61
3.3.2 Reproduksi Teks Puisi “Nosferatu”.....	64
3.4 Interteks Puisi “Bulan Madu” dengan Foto-foto Karya Nobuyoshi Araki.....	67
3.4.1 Foto-foto karya Nobuyoshi Araki.....	71

3.4.2	Reproduksi Teks Puisi “Bulan Madu”.....	73
3.5	Interteks Puisi “Dahaga” dengan Karya <i>Pop Art</i> Andy Warhol.....	75
3.5.1	Karya-karya <i>Pop Art</i> Andy Warhol.....	77
3.5.2	Reproduksi Teks Puisi “Dahaga”.....	80
3.6	Interteks Puisi “Telur Chicago” dengan karya Anish Kapoor.....	84
3.6.1	<i>Cloud Gate</i> karya Anish Kapoor.....	86
3.6.2	Reproduksi Teks Puisi Telur Chicago.....	89
3.7	Interteks Puisi “Babi Merah Jambu” dengan Lukisan Agus Suwage.....	92
3.7.1	Lukisan Karya Agus Suwage.....	94
3.7.2	Reproduksi Teks Puisi “Babi Merah jambu”.....	96
3.8	Interteks Puisi “Penunggang Kuda Hitam” dengan Karya Ugo Untoro.....	99
3.8.1	Pameran <i>Poem of Blod</i> Ugo Untoro.....	102
3.8.2	Reproduksi Teks “Penunggang Kuda Hitam”.....	106
3.9	Interteks Puisi “Virgo” dengan Lukisan I Gusti Ayu Kadek Murniasih.....	108
3.9.1	Lukisan-lukisan Karya I Gusti Ayu Kadek Murniasih.....	111
3.9.2	Reproduksi Teks Puisi “Virgo”.....	114
3.10	Interteks Puisi “Roti” dengan Karya Gregorius Shidharta Soegidjo.....	117
3.10.1	Patung-patung karya Gregorius Shidharta Soegidjo.....	121
3.10.2	Reproduksi Teks Puisi “Roti”.....	125
BAB IV	TINGKAT REPRODUKSI TEKS DAN PEMAKNAAN REFERENS	
	KEBUDAYAAN DALAM PUISI NIRWAN DEWANTO.....	130
BAB V	PENUTUP.....	139
4.1	Kesimpulan.....	139
4.2	Saran.....	140
	DAFTAR PUSTAKA.....	141

ABSTRAK

Esha Tegar Putra, 05 184 043. Reproduksi Teks dari Seni Rupa ke Puisi dalam Kumpulan Puisi *Buli-Buli Lima Kaki* Karya Nirwan Dewanto, Kajian Intertekstualitas. Skripsi. Padang. Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas. 2012.

Penelitian ini dilakukan untuk mencari hubungan intertekstual antara puisi-puisi Nirwan Dewanto dalam kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* dengan berbagai karya seni rupa dunia. Dalam penelitian ini, dilakukan analisis terhadap proses kreatif Nirwan Dewanto selaku seorang penyair yang melakukan “pembacaan” terhadap sebuah teks sebelum mereproduksi teks tersebut ke dalam bentuk baru. Selanjutnya, untuk memperoleh pemahaman keterkaitan makna teks, antara teks seni rupa selaku hipogram (teks asal) dengan teks puisi (teks turunan), dilakukan analisis menggunakan hipogram aktual dan potensial; yang merupakan pencarian teks nyata, dapat berupa kata, frase, kalimat, peribahasa, atau seluruh teks yang saling berkaitan.

Dari hasil hasil analisis, dapat disimpulkan bahwa pengalaman estetis Nirwan Dewanto dalam melakukan proses “memandang” atau “membaca” teks seni rupa menjadi kunci dan modal bagi dirinya dalam melakukan proses intertekstual dalam puisi-puisinya. Proses reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto merupakan proses re-interpretasi dari “bahasa gambar” menuju “bahasa tulisan”.

Nirwan Dewanto memanfaatkan inspirasi, me-reinterpretasi-kan makna, bahkan merepresentasikan substansi teks asal ke dalam teks turunan. Dalam artian, ia tidak saja menerima mentah-mentah citraan yang muncul dari teks asal, melainkan dirinya juga melakukan berbagai penolakan. Hal itu disebabkan karena persoalan “memandang” dan “memaknai” teks yang datang dari latar kebudayaan yang berbeda.

Kata kunci: Buli-Buli Lima Kaki, Nirwan Dewanto, Puisi, Seni Rupa, Interteks



BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Proses kelahiran karya sastra, seluruh *genre* termasuk puisi, tidak semata-mata lahir dari kekosongan kebudayaan. Sastra dan kebudayaan, baik secara terpisah, yaitu 'sastra' dan 'kebudayaan', maupun sebagai kesatuan selalu dikaitkan dengan nilai-nilai positif. Artinya, sastra dan kebudayaan, dengan sendirinya dihasilkan melalui aktifitas manusia itu sendiri berfungsi untuk meningkatkan kehidupan. Karya sastra sebagai *katharsis* (Aristoteles), *aesthetic function* (Mukarovsky), *langgo* (Zoetmulder), merupakan aktivitas manusia sebagai pencerahan (Abad Pertengahan), dan sastra sebagai hiburan (Ratna, 2005:9).

Sejarah kesusastraan di Indonesia membuktikan, sebuah peristiwa budaya, akan mengubah proses berkarya seorang sastrawan. Pada puisi, mulai dari pola perpuisian tradisional dengan menggunakan pola pantun, talibun, soneta, dan gurindam yang ditandai dengan karya Gurindam Duabelas Raja Ali Haji, sampai pada pola perpuisian modern yang ditandai pola perpuisian Chairil Anwar.

Pola perpuisian dari tradisional ke modern tidak muncul serta-merta. Proses ini lahir dari semacam *pasemon*, yang merupakan bentuk atau lebih tepat suatu cara ekspresi selama bertahun-tahun. *Pasemon*, dalam istilah Goenawan Mohamad, bisa berarti ekspresi wajah yang tanpa kata-kata akan tetapi menunjukkan suatu sikap pada suatu saat. Sikap ini pun ditunjukkan bukan hanya sebagai bentuk seni bertutur dan berekspresi tapi juga cerminan dari masyarakat

Indonesia, termasuk sastrawannya, dalam menerima kebudayaan sebagai trauma (Mohamad, 2011:29). Istilah *pasemon* tersebut pun menemukan “*conterculture*”, dengan indikasi bahwa sebuah masyarakat yang lemah selalu berusaha menemukan suatu cara ekspresi untuk mengatasi trauma mereka. Hal ini yang melatari proses perpuisian Indonesia untuk menemukan bentuk-bentuk pencarian pola baru dalam puisi melalui konvensi kebahasaan.

Di tahun 1920-an, melalui perwakilan Sutan Takdir Alisyahbana, bentuk soneta menampilkan wajah masa lalu (pantun) dan sekaligus wajah masa depan. Bentuk itu pun ditampik Chairil Anwar dengan pola perpuisian modern pada dekade 1940-an. Meski Sutan Takdir Alisyahbana, dalam salah satu wawancaranya, menyebutkan bahwa puisi Chairil Anwar sebagai “rujak”. Segar, pedas, tapi tak bisa dinikmati terus menerus. Sebab puisi modern, seperti puisi Chairil pada masanya, mudah dituduh sebagai sesuatu yang tidak sesuai dengan suatu rekayasa sosial (Mohamad, 2011:29).

Proses perubahan pola perpuisian ini terus berlanjut dalam sejarah kesusastraan Indonesia. Dari puisi Chairil yang melabrak struktur perpuisian model pantun, puisi dengan struktur mantera Sutardji Calzoum Bachri, puisi pamflet WS Rendra, puisi suasana Sapardi Djoko Damono, puisi lirik Goenawan Mohamad, sampai puisi karya generasi yang kini dianggap mutakhir. Puisi generasi mutakhir seakan tersisip diksi dari hingar-bingar dunia modern¹. Sebagaimana dalam tradisi modernitas dan pemberontakannya, puisi menduduki tempat yang

¹ Catatan penyerta Hasif Amini, *Dari Lirik Menuju “Khaosmos”: Membaca (Kembali) Puisi Goenawan Mohamad*, dalam kumpulan puisi Goenawan Mohammad (Jakarta:Tempo PT. grafiti pers, 2011), hal. ix-xxiv

sejak awal ia (puisi) merupakan bagian yang esensial dari arus besar kecaman dan subversif yang berlangsung dari abad ke-19 dan ke-20. Puisi: pengecam skandal modernitas di antara revolusi dan agama, puisi merupakan *the other voice* (suara lain) karena ia adalah hasrat-hasrat dan visi-visi. Ia berada di dunia yang lain dan di dalam dunia ini, tentang hari-hari pada masa lampau dan pada hari-hari sekarang (Paz, 1991: 192).

The other voice dalam pandangan Octavio Paz ini dekat dengan *Pasemon* dalam pandangan Goenawan Mohamad di atas. Puisi-puisi mutakhir dibangun dari bentuk ekspresi realitas kebudayaan hari ini dan mimpi-mimpi yang berakar lebih ke dalam masa lampau. Tapi bagaimanakah realitas kebudayaan hari ini dan proses pembentukan puisi-puisi mutakhir di Indonesia? Berbeda dari proses penciptaan puisi dari pola gurindam Raja Ali Haji, soneta Sutan Takdir Alisjahbana, atau dengan pola perpuisian Chairil. Realitas hari ini adalah revolusi teknologi informasi dan komunikasi yang telah menjelmakan dunia jadi medan kecamuk citra.

Arif Bagus Prasetyo dalam *Tamsil Tentang Zaman Citra*³ mengungkapkan pada abad digital ini, tiap detik dunia digempur oleh citra yang datang-pergi silih-berganti dengan agresivitas dan intensitas tinggi. Invansi citra kini telah makin jauh menembus teritori realitas. Dengan kapasitasnya melesatkan imaji tanpa batas, citra mampu memanipulasi realitas, atau bahkan menggantinya dengan realitas rekaman yang lebih “real”, lebih meyakinkan, lebih otoritatif. Tapal batas antara “sungguhan” dan “bohongan”, bukan saja semakin kabur, tapi juga tidak relevan lagi. Menjadi penghuni dunia pada Zaman Citra berarti hidup dalam

³Arif bagus Prasetyo, *Tamsil Tentang Zaman Citra*, kumpulan esai lomba DKJ. (Jakarta: DKJ, 2007)., hal,4

sebuah kebudayaan yang didominasi gambar, simulasi visual, steroeotype, ilusi, reproduksi, imitasi dan fantasi. Masyarakat pascamodern dewasa ini dihidupi dan menghidupi rezim budaya citra, dengan visual sebagai panglima (Prasetyo, 2007:4).

Prasetyo juga menjelaskan, bahwa kultur visual yang menguasai kehidupan masyarakat pada abad ke-21, termasuk dalam karya sastra seperti yang dicontohkan dalam sejumlah cerpen Nukila Amal dalam kumpulan cerpen *Laluba*⁴ dengan komposisi karya seni seniman besar Belanda, Maurits Cornelis Escher. Sebagaimana cerpen Nukila yang ditulis berdasarkan seni grafis Escher yang dipahami sebagai karya yang bersifat alegoris, penulis menemukan salah satu pola perpuisian mutakhir yang dibentuk dari dominasi visual, yakni pada puisi-puisi Nirwan Dewanto dalam kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* (Jakarta: Gramedia, 2010).

Beberapa puisi dalam kumpulan tersebut merespon istilah *pasemon* atau *the other voice* kebudayaan zaman ini. Puisi tersebut, oleh penyairnya, dijadikan bangunan baru (reproduksi) atas respon dari karya-karya seni rupa dunia yang pada intinya juga merespon gejala-gejala sosial tertentu. Ia memberikan sebuah bentuk penyajian baru dari gejala sosial dari teks dari bentuk visual menuju teks dalam bahasa tulisan. Sebagaimana Rene Wellek dan Austin Werren (1993: 109) mengatakan sastra sering memiliki kaitan dengan institusi sosial tertentu. Sastrawan sendiri adalah anggota masyarakat; ia terikat oleh status sosial yang menggunakan bahasa sebagai medium; bahasa itu sendiri merupakan ciptaan

⁴Lihat kumpulan cerpen Nukila Amal, *Laluba* (Jakarta:Pustaka Alfabet, 2005)

sosial. Sastra menampilkan gambaran kehidupan dan kehidupan itu adalah kenyataan sosial (Damono, 22:1).

Dalam mengungkap respon puisi terhadap masyarakatnya, melalui proses respon kesejarahan puisi Indonesia dari bentuk tradisional sampai bentuk mutakhir, pada kesempatan ini penulis melakukan penelitian terhadap beberapa puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* karya Nirwan Dewanto. Beberapa puisi yang akan diteliti tersebut adalah reproduksi dari bentuk visual seni rupa (lukisan, instalasi, karya fotografi) yang menurut penulis merupakan salah satu bukti kerja seorang penyair merespon gejala zaman yang dihadapinya. Banyak hal yang perlu dicerminkan dan dieksplorasi dari sebuah puisi, puisi padat akan makna, berisi gagasan, pemikiran yang menjadi jalan alternatif (Fadlillah, 2006). Tak disangsikan lagi puisi adalah estetika paling hulu. Estetika yang merupakan puncak dalam penciptaan karya sastra (Muhammad, 2006).

Beberapa puisi yang akan diteliti dalam kumpulan *Buli-Buli Lima Kaki* di antaranya *Babi Merah Jambu* (hal. 13), *Penunggang Kuda Hitam* (hal. 24), *Sapi Lada Hitam* (hal. 31-34), *Gajah Sulawesi* (hal. 39-40), *Roti* (hal. 58-62), *Nosferatu* (hal. 81-83), *Bulan Madu* (hal. 84-86), *Virgo* (hal. 87-89), *Dahaga* (hal. 122), *Telur Chicago* (hal. 153).

Dari respon penciptaan karya sastra terhadap kebudayaannya sampai pada penciptaan karya sastra mutakhir, bahwa melalui interogasi kreatif terhadap citra, fiksi (termasuk puisi) menawarkan model literel unik pada khazanah sastra Indonesia untuk mengkritisi mediumnya sendiri, di sebuah era dengan kultur yang sepenuhnya didominasi citra yang telah menjadi kemungkinan teknis yang sangat nyata pada skala global (2007:27). Pada penenitan ini, sebagaimana Prasetyo

mencari interteks yang membangun cerpen Nukila adalah seni grafis Escher, penulis akan mencari hubungan antara puisi yang dipilih dengan citraan visual yang datang dari karya-karya berbagai seniman rupa dunia.

Sebagaimana proses kepenyairannya, Nirwan Dewanto dekat secara emosional dengan karya-karya seni rupa. Hal ini bisa jadi respon kehadiran puisi-puisinya, respon ketika ia sebagai seorang penyair dalam keadaan "*passion*", yang berarti suasana jiwa luar biasa. Pengalaman jiwa "*passion*" yang betul-betul disertai emosi mendalam sehingga menghasilkan semangat luar biasa dan mampu menghasilkan ego-integritas dalam puisi-puisi. Dengan "*passion*", puisi mampu mempengaruhi siapapun yang membacanya. "*Passion*" itu terjadi di atas tingkat kreatifitas penyair, yakni pada saat seseorang mengalami kedalaman emosi luar biasa melebihi *mood*.

Berdasarkan alasan-alasan di atas, sebagai nilai-nilai reproduksi ulang kehadiran karya sastra dari karya seni rupa yang merupakan perwakilan proses penciptaan puisi zaman ini menarik untuk dikaji dari sisi intertekstualitasnya. Beberapa puisi dalam kumpulan *Buli-Buli Lima Kaki* dihadirkan karena adanya hubungan intertekstual dengan teks lain, dalam hal ini adalah teks dalam beberapa karya dari perupa Indonesia dan Dunia sebagai hipogramnya. Untuk itu, perlu dilakukan penelitian yang memfokuskan perhatian pada kajian intertekstual sebagai alat pembantu untuk menemukan kaitan antara puisi yang merupakan hasil reproduksi dari karya seni rupa. Pada penelitian ini, proses pencarian sejauh mana kedekatan penyair (Nirwan Dewanto) dengan dunia seni rupa penting dihadirkan sebelum beranjak lebih jauh pada proses reproduksi teks. Penting menghadirkan Nirwan Dewanto, selaku seorang penyair, juga sebagai seorang

yang mulanya menjadi pembaca kritis terhadap teks-teks dunia seni rupa lantas meresponnya melalui karya sastra.

Selain itu menghadirkan penyair selaku seorang pembaca yang melakukan proses intertekstual dari teks yang telah mendahului karyanya, penting juga menghadirkan teks terdahulu yang merupakan hipogram tersebut. Sebagaimana teks terdahulu yang memberikan sumber penciptaan (inspirasi), sumber apresiasi, di mana dalam puisi-puisi terpancang makna ikonografis teks terdahulu meski dengan pembubuhan makna baru. Makna baru ini menjadi sesuatu tambahan baru yang ditumpangkan pada makna orisinal-ikonografis karya yang hadir sebelumnya, sehingga menjadi suatu surplus, kemelimpahan (suatu karya) yang memperkaya kemelimpahan lain. Tapi proses kehadiran sesuatu yang baru dari teks terdahulu bukanlah sekedar imbuhan, melainkan pergantian (Prasetyo, 2007:6). Puisi-puisi Nirwan yang mempunyai hubungan intertekstual dengan karya-karya seni rupa dunia menghadirkan makna baru yang “menghapuskan”, “mengeksplorasi”, atau setidaknya “mengaburkan” makna lama.

1.2 Batasan Masalah

Dalam penelitian ini, terdapat dua masalah pokok yang akan dikaji dan dirumuskan sebagai berikut:

1. Bagaimana proses pembacaan kritis Nirwan Dewanto terhadap karya-karya seni rupa dunia?
2. Bagaimana teks seni rupa direproduksi menjadi teks puisi dalam kumpulan puisi Buli-Buli Lima Kaki dan sejauhmana proses reproduksi tersebut dilakukan?

1.3 Tujuan Penelitian

- 1, Menjelaskan bagaimana proses pembacaan kritis Nirwan Dewanto terhadap karya-karya seni rupa dunia?
- 2, Bagaimana teks seni rupa direproduksi menjadi teks puisi dalam kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* dan sejauhmana proses reproduksi tersebut dilakukan?

1.4 Kerangka Teori

Penelitian ini adalah usaha menemukan hubungan interteks puisi-puisi dalam *Buli-Buli Lima Kaki* dengan karya seni perupa dunia (lukisan, instalasi, foto, karya visual modern) Agus Suwage, Ugo Utoro, Francis Bacon, Marx Ernest, Gregorius Sidharta Soegijo, Edvar Munch, Noboyoshi Araki, Kadek Muniarsih, Andy Warhol, Anish Kapoor. Maka pendekatan utama yang penulis gunakan adalah pendekatan intertekstual.

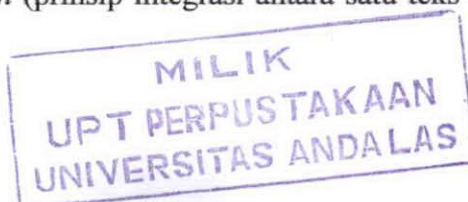
Pada prinsipnya, identifikasi terhadap teks dan interteks di sini didasarkan atas pemahaman bahwa karya sastra merupakan gejala kedua setelah bahasa. Teks yang baru dibangun atas dasar teks lain yang sudah dibaca sebelumnya, sehingga menghasilkan suatu peta umum dalam proses pembacaan.

Teori interteks sangat penting dalam memahami sastra. Pada saat seorang menciptakan suatu karya sastra, menyusun parodi atau ironi, maka ia harus menginterpretasikan sekaligus bergerak di level lain, bahkan genre yang sama sekali baru. Hubungan dengan interpretasi terjadi sebab akibat keharusan kontekstual yaitu dengan hadirnya pola-pola kultural masa lampau yang tersimpan selama proses pembacaan sebelumnya. Interteks dalam hubungan ini berfungsi

membangkitkan memori. Bergerak ke tataran lain dimungkinkan dengan adanya energi kreatifitas, karya seni tidak pernah melukiskan suatu objek yang sama dengan cara yang persis sama. Perbedaan yang dimaksudkan dilakukan melalui bahasa (dalam karya sastra), garis dan warna (dalam lukisan), susunan nada (dalam seni suara), gaya (dalam seni bangunan), dan sebagainya. (Ratna, 2005: 220)

Interteks juga tidak terbatas dimanfaatkan pada disiplin tertentu. Interteks dalam bidang sastra, sebagaimana teori yang lain, seperti strukturalisme, juga dapat dimanfaatkan dalam seni lukis, seni tari, seni bangunan, termasuk studi kultural pada umumnya. Pendekatan interteks adalah sebuah istilah yang diciptakan oleh Julia Kristeva, pada umumnya dipahami sebagai hubungan suatu teks dengan teks lain. Menurut Kristeva, tiap teks merupakan sebuah mozaik kutipan-kutipan, tiap teks merupakan penyerapan dan transformasi dari teks-teks lain. Suatu teks baru bermakna penuh jika berhubungan dengan teks-teks lain (Teeuw, 1983: 65). Teks tertentu yang menjadi latar penciptaan teks baru itu disebut hipogram (Riffatere, 1978:23). Sementara itu, teks yang menyerap (mentransformasi) hipogram itu disebut teks transformasi. Hubungan antara teks yang terdahulu dengan teks yang kemudian itu disebut hubungan intertekstual.

Ada beberapa konsep penting yang harus dijelaskan agar pemahaman secara intertekstual dapat dicapai secara maksimal (Culler, 1977: 137-139). Konsep-konsep yang dimaksudkan, di antaranya: *recuperation* (prinsip penemuan kembali), *naturalitation* (prinsip untuk membuat yang semula asing menjadi biasa), *motivation* (prinsip penyesuaian, bahwa teks tidak arbitrer atau tidak koheren), dan *vraisement* (prinsip integrasi antara satu teks dengan teks atau



sesuatu yang lain. Todorov menunjukkan tiga model hubungan teks dalam kaitannya dengan ciri-ciri *vraisemblation*, yaitu: a) sebagai model hubungan teks tertentu dengan teks lain yang tersebar di masyarakat, yang disebut sebagai opini umum, b) hubungan teks terhadap genre tertentu, c) kedok yang menutupi teks itu sendiri, tetapi memungkinkan untuk menghubungkannya dengan realitas, bukan pada hukum-hukumnya sendiri. Lain dengan Culler, memberikan lima tingkat *vraisemblation*, lima cara untuk menghubungkan teks dengan teks lain sehingga dapat dimengerti teks-teks yang dimaksudkan, yaitu: a) teks yang diambil langsung dari struktur dunia nyata, b) teks kultural general, teks dunia nyata itu sendiri tetapi dalam kerangka dan tunduk terhadap pola-pola kebudayaan tertentu, c) teks sebagai konvensi genre, sebagai teks artifisial literal sehingga terjadi perjanjian antara penulis dan pembaca, d) teks yang dikutip baik secara implisit maupun eksplisit dari genre-genre di atas, dengan menambah intensitas makna dan kualitas otoritasnya, dan e) intertekstual secara khusus, yaitu dengan mengambil teks sebagai dasar dan titik pijak proses kreatif, misalnya, teks sebagai parodi dan ironi (*ibid.* 218:219)

Dalam kaitannya dengan karya, proses intertekstual adalah bentuk fenomena resepsi pengarang terhadap teks-teks yang pernah dibacanya dan dilibatkan dalam ciptaannya (Soeratno, 2001: 151). Pendekatan intertekstual tersebut dipakai berdasarkan pertimbangan bahwa tujuan yang hendak dicapai dalam penelitian ini adalah mengungkap teks yang bergerak ke jeroan aktifitas penandaan serta untuk melihat gerak segala sesuatu yang berubah, berpindah, berganti, diganti, tersebar di dalam karya sastra, imaji, film, lagu dan teater. Dalam penelitian ini akan dilihat teks-teks tersebut dan hubungan antar keduanya. Untuk

mengungkap hubungan nilai-nilai teks yang meliputi juga wacana dalam teks yang direproduksi melalui hipogramnya.

Harus dipahami, teks di sini berbeda penyebutan dengan karya itu sendiri, seperti. Karya dapat dipegang oleh tangan, sementara teks eksis lewat bahasa atau mengada lewat wacana. Teks itu sendiri dapat dipahami dan dialami sebagai reaksi terhadap tanda. Karya berusaha mengejar petanda dan ia akan berakhir jika petanda tersebut telah diraih (Barthes, 2010:162). Teks mengalami sekurang-kurangnya relasi-relasi bahasa: teks adalah ruang di mana tak satu pun bahasa ditopang oleh bahasa lain atau merupakan keberlanjutan dari bahasa yang lain, ruang di mana bahasa bersirkulasi.

Mengenai puisi dalam *Buli-Buli Lima Kaki*, sebagaimana disebutkan dalam pandangan Kristeva sebagai mozaik kutipan, maka melalui kajian interteks akan dapat menembus sekat pemisah antara berbagai disiplin ilmu, sehingga satu disiplin ilmu mejaring hubungan referensial dengan ilmu yang lainnya. Interteks dapat membangun jaringan baru yang selama ini terpecah pecah, mengembalikan yang terdegradasikan, yang terpinggirkan, dan terlupakan, mengembalikan objek yang kurang bermakna menjadi bermakna (Ratna, 2005: 222).

Untuk memperoleh pemahaman makna teks dalam puisi *Buli-Buli Lima Kakisecara* penuh, teks itu harus dipahami dalam hubungannya dengan hipogramnya. Hipogram ada dua macam, yakni hipogram potensial dan hipogram aktual (Riffatere, 1978:23). Hipogram potensial tidak eksplisit dalam teks, tetapi dapat diabstraksikan dari teks. Hipogram potensial merupakan potensi sistem tanda pada sebuah teks sehingga makna teks dapat dipahami pada karya itu

sendiri, tanpa mengacu pada teks yang sudah ada sebelumnya. Sesuai dengan kebutuhan penulisan ini, hipogram potensial tidak akan digunakan.

Dalam penelitian ini digunakan hipogram aktual dan potensial. Hipogram aktual adalah teks nyata, yang dapat berupa kata, frase, kalimat, peribahasa, atau seluruh teks, yang menjadi latar penciptaan teks baru sehingga signifikasi teks harus ditemukan dengan mengacu pada teks lain atau teks yang sudah ada sebelumnya. Teks dalam pengertian umum bukan hanya teks tertulis atau teks lisan, tetapi juga adat-istiadat, kebudayaan, agama dan bahkan seluruh isi alam semesta (dunia) ini adalah teks (Pradopo, 1995:132). Oleh sebab itu, hipogram yang menjadi latar penciptaan teks baru itu, bukan hanya teks tertulis atau teks lisan, tetapi juga dapat berupa adat-istiadat, kebudayaan, agama, bahkan dunia ini. Hipogram tersebut direspons atau ditanggapi oleh teks baru. Tanggapan tersebut dapat berupa penerusan, atau penentangan tradisi atau konvensi (Abdullah, 2001: 110).

Puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* hadir dari respon penyairnya terhadap karyaseni lain yang juga lahir tidak dalam kekosongan kebudayaan. Dalam hal ini, budaya tidak hanya berarti teks-teks kesusastraan yang telah ada sebelumnya, tetapi juga seluruh konvensi atau tradisi yang mengelilinginya. Karena diyakini karya sastra tidak lahir dari situasi kekosongan budaya itulah, dipastikan karya sastra memiliki hubungan erat dengan karya-karya lainnya (Suwondp, 2003:136). Berangkat dari hal demikian, sebagaimana puisi-puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* yang merupakan hasil reproduksi dari sebuah proses intertekstual, terespon dari teks yang melandasinya yang dapat berupa kata,

frase, kalimat, bentuk, gagasan dan sejenisnya itu di dalam teks hasil reproduksi yang diolah sekreatif mungkin.

1.5 Metode dan Teknik Penelitian

Objek dalam kajian ini adalah puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* dan beberapa karya seni dari perupa dunia yang mempunyai hubungan intertekstual dengan puisi tersebut. Dalam penelitian ini digunakan metode kualitatif untuk menghubungkan hipogram dengan teks setelah direproduksi. Metode kualitatif (Ratna, 2004: 47) dianggap sebagai metode sebab penelitian pada gilirannya melibatkan sejumlah besar gejala sosial yang relevan. Objek penelitian bukan gejala sosial sebagai bentuk substantif, melainkan makna-makna yang terkandung di balik tindakan, justru mendorong timbulnya gejala sosial tersebut. Dalam ilmu sastra sumber dasarnya adalah karya (puisi), naskah, data, penelitiannya secara formal adalah kata-kata.

Penelitian juga akan difokuskan pada proses pembaca-tafsiran terhadap hipogram sebelum hadirnya teks yang sudah direproduksi, yakni dengan menghadirkan sejauh mana Nirwan Dewanto selaku penyair yang menulis puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* melakukan proses pembaca-tafsiran terhadap karya-karya seni rupa dunia. Selanjutnya, karya seni rupa yang dalam bentuk gambar dihadirkan dan disandingkan dengan puisi, sebelum mencari hubungan intertekstualnya. Langkah-langkah kerja yang dilakukan dapat diurutkan sebagai berikut:

- 1, Membaca dengan cermat puisi-puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* dan mencari karya-karya seni rupa dunia dunia dengan kata kunci

nama-nama perupa dunia yang terdapat dalam buku puisi, lantas melakukan studi pustaka terhadap dua objek.

2. Melakukan analisis intertekstual terhadap puisi dan karya seni rupa, yang sudah disandingkan, sesuai dengan batasan masalah dan tujuan penelitian.
3. Mengkonkretkan hasil temuan (interpretasi) yang didapat dari hasil analisis.
4. Membuat kesimpulan dan saran dari hasil analisis.

1.5 Tinjauan Kepustakaan

Dari hasil tinjauan pustaka yang penulis lakukan, penulis belum menemukan secara khusus penelitian tentang hubungan intertekstual puisi-puisi Nirwan Dewanto dalam kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* dengan karya seni rupa dunja. Penelitian yang penulis temukan tersebut sebatas membahas persoalan simbol dan analisis strukturalis, di antaranya:

- Eko Sapto Utomo dalam penelitiannya pada tahun 2011 tentang buku puisi *Buli-Buli Lima Kaki* karya Nirwan Dewanto dengan judul *Estetika Simbol dalam Antologi Puisi Buli-Buli Lima Kaki* (Bangkalan: STKIP PGRI Bangkalan). Dari hasil penelitian tersebut dikemukakan bahwa puisi-puisi di dalam antologi puisi tersebut menggunakan banyak simbol-simbol yang kaya akan pemaknaannya.
- M. Tomy Dzikri Firdaus dalam penelitiannya pada tahun 2011 tentang buku puisi *Buli-Buli Lima Kaki* karya Nirwan Dewanto

dengan judul *Analisis Struktural Kumpulan Puisi Buli-Buli Lima Kaki Karya Nirwan Dewanto* (Jember: Universitas Muhammadiyah). Dari hasil penelitian tersebut dikemukakan bahwa gaya bahasa (majas) dan pengimajian (citraan) yang terkandung dalam kumpulan puisi meliputi (1) majas personifikasi dalam puisi “Gajah Sulawesi”, puisi “Apel” dan “Roti”, (2) majas metafora dalam puisi “Senapang”, puisi “Kobra”, (3) majas paralelisme dalam puisi “Sapi Lada Hitam”, (4) majas pertentangan dalam puisi “Hiu”, (5) majas hiperbola dalam puisi “Kopi Luwak”, puisi “Penunggang Kuda Hitam”, (6) majas perumpamaan dalam puisi “Babi Merah Jambu”, (7) majas alegori dalam puisi “Telor Mata Sapi”.

Adapun penelitian intertekstual sebuah karya sastra sudah banyak dilakukan, namun penulis belum menemukan penelitian yang merujuk hipogram objek penelitian terhadap karya-karya seni rupa dunia, hanya sebatas karya sastra yang berhipogram pada karya sastra (tulisan) lainnya, atau berhipogram pada mitos, dongeng, dan cerita rakyat.

Salah satu rujukan penting bagi penulis untuk melakukan penelitian ini adalah ulasan yang membahas persoalan intertekstual cerpen-cerpen Nukila Amal dalam kumpulan cerpen *Laluba* (Jakarta: Pustaka Alfabet, 2005) dengan karya seni grafis M.C Escher. Ulasan tersebut berjudul *Tamsil Tentang Zaman Citra: Perihal Segugusan Cerpen Nukila Amal*, ditulis oleh Arif Bagus Prasetyo, dan merupakan esai sastra pemenang pertama sayembara kiritk sastra DKJ (Dewan Kesenian Jakarta) 2007. Dalam tahapan pengerjaan, ulasan tersebut akan menjadi

rujukan yang sangat penting bagi penulis, dikarenakan pola analisis intertekstual terhadap hipogram yang ditemukan dalam ulasan tersebut sama dengan yang penulis teliti; karya sastra yang bersadar pada karya seni rupa.

1.7 Sistematika Kepenulisan

Penulisan penelitian ini terdiri dari lima bab, yaitu: Bab I, Pendahuluan, terdiri dari latar belakang masalah, batasan masalah, tujuan penelitian, kerangka teori, tinjauan pustaka, metode dan teknik penelitian, dan sistematika penulisan; Bab II, Merupakan penjabaran proses pembacaan kritis Nirwan Dewanto selaku penulis puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* dan kedekatannya dengan karya-karya seni perupa dunia; Bab III, Analisis Intertekstual, yakni hubungan antar teks puisi dalam buku *Buli-Buli Lima Kaki* dengan teks karya-karya seni perupa dunia, dengan menghadirkan sub bab karya seni rupa dan sub bab analisis; Bab IV, Tingkat reproduksi dan pemaknaan referens terhadap kebudayaan dalam puisi Nirwan Dewanto: sebuah pembacaan representatif; Bab V, Penutup, merupakan kesimpulan dari hasil analisis dan temuan-temuan yang didapat dalam penelitian yang dilakukan, serta saran.

BAB II

PROSES PEMBACAAN KRITIS NIRWAN DEWANTO TERHADAP KARYA SENI RUPA DUNIA

Seorang penulis tidak akan dapat membuat teks-teks dalam karya mereka murni dari pikiran mereka sendiri, melainkan teks-teks tersebut hadir dari kompilasi pra-teks, atau teks yang sudah ada sebelumnya. Dalam pandangan Julia Kristeva, teks bukanlah sebuah objek belaka, bukanlah individu yang terisolasi, melainkan individu yang berkompilasi dari tekstualitas budaya. Teks individu dan teks budaya tersebut terdiri dari bahan tekstual yang sama dan tidak dapat dipisahkan satu sama lain.

Dengan demikian, teks menjadi permutasi dari teks-teks, sebuah ruang tekstual yang di dalamnya dihadirkan kembali teks, di mana beberapa ucapan-ucapan, diambil dari teks-teks lain, saling menyilang dan menetralsir satu sama lain⁵. Tidak ada sebuah ungkapan atau karya yang tidak ditemui pada dirinya jejak-jejak kebudayaan atau pengetahuan yang telah ada sebelumnya, baik berupa kutipan, acuan, model, atau titik berangkat yang membentuk arah perkembangannya (Piliang, 2005:182).

Dalam teori intertekstual, Kristeva menegaskan, bahwa teks (dalam arti sempit) tidak bisa eksis keseluruhannya secara mandiri, dikarenakan dua sebab proses kehadiran teks tersebut, yakni proses “penulisan” (penulis) dan

⁵ Thus, the text becomes “a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text,” in which “several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another”, lihat: Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1980), hal.36

“pembacaan” (pembaca). (1) Penulis adalah pembaca teks sebelum ia mencipta teks, dan karena itu karya seni pasti disusupi melalui referensi, dengan berbagai kutipan. (2) Sebuah teks tersedia hanya melalui beberapa proses membaca; apa yang diproduksi pada saat membaca adalah karena fertilisasi silang dari bahan tekstual dikemas oleh semua teks-teks yang membawa pembaca untuk itu⁶. Hal ini disebut juga dengan teks dalam dua sumbu: sumbu “horisontal” yang menghubungkan pengarang dan pembaca teks, dan sumbu “vertikal”, yang menghubungkan teks ke teks lain⁷.

Persoalan “penulisan” dan “pembacaan” menemukan kemiripan dengan pandangan Culler yang menekankan bahwa intertekstualitas melingkupi dua fokus (Culler, 1981: 103). Fokus pertama adalah kesadaran posisi penting *prior texts* (teks-teks pendahulu) yang menandakan bahwa tidak ada yang “otonomi dari sebuah teks,” sebab sebuah teks baru memiliki makna ketika ada teks-teks yang lebih dulu mendahuluinya. Sedangkan fokus kedua, mengenai *intelligibility* (tingkat terpahaminya suatu teks) dan *meaning* (makna) yang ditentukan oleh kontribusi teks-teks pendahulu terhadap berbagai macam efek signifikansi.

Teks sendiri merupakan sekumpulan kode-kode yang nilai signifikansinya ditentukan oleh teks-teks pendahulunya sedangkan pembaca teks juga tidak bergulat dengan teks dalam keadaan murni berdiri sendiri. Sehingga, proses pembacaan dan pemaknaan kemudian dapat dianggap sebagai hal yang sangat

⁶ (1) The Writer: the writer is the reader of texts before s/he is a creator of texts, and therefore the work of art is inevitably shot through with references, quotations. (2) The Reader: a text is available only through some process of reading; what is produced at the moment of reading is due to the cross-fertilization of the packaged textual materials by all the texts which a reader brings to it.

⁷ Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art...* hal.69

kompleks. Barthes mengatakan bahwa setiap pembaca adalah sebuah entitas yang terbentuk dari pluralitas teks-teks lain:

Tidak ada (teks) yang murni berdiri sendiri melainkan berhubungan dengan teks-teks terdahulu... Teks tersebut saling mendekati dan merupakan bentuk pluralitas teks.⁸

Untuk itulah, dalam melakukan pembahasan lebih lanjut mengenai intertekstualitas puisi-puisi Nirwan Dewanto dalam buku kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* yang penulis tenggarai merupakan repduksi teks dari karya-karya seni rupa dunia, dalam hal ini penting menghadirkan sejauh mana proses pembacaan Nirwan Dewanto terhadap karya yang merupakan hipogram (teks pendahulu) dari karyanya tersebut. Merujuk pada pandangan Kristeva mengenai interteks di atas, sebelum menghadirkan puisi tersebut, Nirwan Dewanto tentu melakukan proses pembacaan. Dalam pembahasan ini, ia selaku “penulis” dari teks-teks baru sekaligus “pembaca” dari teks-teks yang sudah ada.

Interteks mengimplikasikan intersubjektivitas, pengetahuan terbagi dalam proses membaca (Ratna, 2005:218). Di bagian inilah keunikan yang dihadirkan oleh Nirwan Dewanto, sebagian besar karya puisinya hadir dengan intertekstulitas bukan dari hasil interpretasi terhadap teks-teks karya sastra, melainkan teks dari karya-karya seni rupa dunia. Ia juga menjelaskan tentang pergerakan tataran antar genre (seni rupa ke sastra) dikarenakan hubungan dengan interpretasi terjadi sebagai akibat keharusan kontekstual, yaitu dengan hadirnya pola-pola kultural masa lampau yang tersimpan selama proses pembacaan sebelumnya.

⁸ *I is not an innocent subject that is anterior to texts ... The I that approaches the text is itself already a plurality of other texts*, lihat Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), hal.102

Pada bagian ini, interteks berfungsi untuk membangkitkan memori. Bergerak ke tataran lain antar genre, dimungkinkan dengan adanya energi kreatifitas. Karya seni tidak pernah melukiskan suatu objeknya dengan cara yang persis sama. Perbedaan yang dimaksudkan tersebut dilakukan melalui bahasa (dalam karya sastra), garis dan warna (dalam lukisan), susunan nada (dalam seni suara), gaya (dalam seni bangunan), dan sebagainya (*ibid.*).

Perihal proses kreatifnya Nirwan Dewanto, selain menulis puisi, ia kerap dikenal sebagai esais sastra dan seringkali menulis esai dalam lintas disiplin ilmu; seni rupa, teater, tari, musik, arsitektur, dan sinema; juga ekonomi, fisika, dan ilmu politik. Buku puisinya yang pertama terbit adalah *Jantung Lebah Ratu* (Gramedia, 2008), disusul buku puisinya yang kedua *Buli-Buli Lima Kaki* (Gramedia, 2010). Selain itu, Nirwan Dewanto mempunyai manuskrip puisi yang berjudul *Cacing* tidak diterbitkan sampai sekarang. Beberapa puisi dalam manuskrip *Cacing* tersebut termuat dalam antologi *Tonggak* suntingan Linus Suryadi AG (jilid ke-empat) dan sempat dibacakan dalam agenda pembacaan puisi *Tiga Penyair Bandung* yang diadakan Komite Sastra Dewan Kesenian Jakarta di Teater Arena TIM pada 19 Juni 1987.

Proses pembacaan kritis Nirwan Dewanto terhadap karya seni rupa dunia dalam buku kumpulan puisinya *Buli-Buli Lima Kaki* yang akan penulis teliti tak bisa dilepaskan dari proses kreatifnya dalam kehadiran puisi-puisi di buku puisi *Jantung Lebah Ratu*, termasuk manuskrip *Cacing*. Manuskrip *Cacing* merupakan hasil pergaulan Nirwan Dewanto dengan kepenyairan Indonesia sepanjang kurun waktu 1983-1986, khususnya kalangan penyair di lingkungan Grup Apresiasi Sastra ITB, tempatnya berkuliah (Jurusan Geologi). Selepas tahun 1987,

manuskrip tersebut hendak diterbitkan, akan tetapi urung, dikarenakan berbagai pertimbangan proses pencapaian estetik. Barulah sejak tahun 1991, Nirwan dewanto menjajal kemampuan “diskursif”-nya dalam menilai kesenian dengan melakukan diskusi intens dengan beragam penggiat dari lintas disiplin ilmu; seni rupa, teater, tari, musik, arsitektur, dan sinema; juga ekonomi, fisika, ilmu politik, botani dan zoologi.

Penjajalan kemampuan diskursif dan tulisan-tulisan kritis yang dihasilkan dari diskusi interdisipliner tersebut dianggap oleh Nirwan Dewanto sebagai pendahuluan untuk penulisan puisi dalam buku kumpulan puisinya yang pertama *Jantung Lebah Ratu* yang ditulisnya kurun waktu 2005-2007. Pada kurun waktu tersebut Nirwan Dewanto mulai menerima bentuk-bentuk lain dalam proses penciptaan puisinya. Bentuk yang berupa citraan, motif, kata, frase, sampai kalimat. Bahkan ia melakukan perombakan sama sekali terhadap bangunan (desain, struktur, bentuk) puisi yang sudah wujud sebelumnya dengan lebih telaten menyediakan sunyi dan bunyi, keselarasan dan ketidakselarasan, terang dan bayangan, dalam proses penciptaan puisi.

Nirwan Dewanto menganggap hal ini adalah hasil seluruh daya dalam bermain dan bertarung dengan gramatika, kekayaan kosakata, semantika dalam bahasa terpakai, termasuk pembauran dengan khazanah perpuisian dunia seluas mungkin. Dalam tahapan ini, Nirwan Dewanto menggap bahwa puisi atau puisi dunia tidak harus terpenjarakan oleh bahasa-bahasa yang dikuasai penyairnya. Sehingga dalam puisi-puisinya ia berusaha melakukan pembaharuan dengan bergerak ke depan (masa depan) dan ke belakang (masa lampau), ke atas (seni luhur) dan ke bawah (seni handap, serta budaya massa). Melalui hal tersebut ia

menganggap dapat menulis puisi bebas atau puisi-prosa, dengan citraan-citraan urban, ultramodernis atau pascamodernis, atau menciptakan beraneka akar tradisi tanpa terarah pada arus fundamentalis atau dunia perpolitikan. Sehingga muncul 46 judul puisi yang ditulis Nirwan Dewanto pada kurun waktu 2005-2007 dengan lesapan-lesapan bahasa dan pencapaian estetik yang ditajaknya dari beragam disiplin ilmu yang berbeda.

Dalam buku kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* yang akan penulis teliti, hadir 55 judul puisi Nirwan Dewanto, beberapa di antaranya memperlihatkan pencapaian serupa dalam kapasitas yang berbeda. Puisi-puisi tersebut semacam interpretasi ulang, transformasi, atau reproduksi dari beberapa karya penggiat seni rupa dunia. Puisi tersebut ditujukan untuk para penggiat seni rupa dunia dan sebagian besar di antara puisi-puisi tersebut ditenggarai merupakan intertekstualitas dari karya-karya penggiat seni rupa tersebut. Penggiat seni rupa dunia di sini, berasal dari berbagai genre, di antaranya seniman lukis, pematung, seniman instalasi, fotografer, yang masing-masing mereka berasal dari generasi dan negara yang berbeda. Hal ini menandakan bahwa Nirwan Dewanto, selaku penyair, telah banyak melakukan persinggungan-persinggungan “pembacaan” tersebut karya-karya penggiat seni rupa tersebut sebelum mengeksplorasinya ke bentuk baru dalam puisi-puisinya.

Dalam sebuah wawancara dengan Ook Nugroho pada bulan April 2008, ketika Nirwan Dewanto menyatakan bahwa dalam proses penciptaan puisi, ia cenderung tak menghalangi proses pembacaannya terhadap karya-karya sastra dunia dan melakukan proses intertekstualitas dan menjadikan karya-karya sastra dunia tersebut sebagai hipogram dari puisinya. Nirwan Dewanto juga

menganggap proses intertekstualitas yang dilakukannya sebagai prinsip. Sehingga dalam puisi-puisi yang diciptakannya dari hipogram tertentu diberikannya semacam “kode” atau isyarat sebagai rujukan terhadap hipogram, baik berupa “kata kunci” atau berupa “nama kunci”.

...Saya gampang tertarik kepada puisi cemerlang dari mana saja, tapi saya sangat berhati-hati dalam mengambilnya sebagai model. Seandainya saja ada model-model itu—yaitu apa yang dalam teori sastra disebut hipogram—dalam sajak-sajak saya, maka saya lebih suka tidak mengatakannya, supaya si penyair tak menghalangi proses pembacaan (juga, supaya saya tak kelihatan keren-kerenan membaca para penyair dari luar sana)⁹.

Dalam wawancara tersebut, Nirwan Dewanto menjelaskan bahwa sebagai penyair ia terbebas dari segala proses pembacaan tersebut dan adalah tugas seorang pengulas (kritikus) untuk menemukan prinsip intertekstual dalam puisi-puisinya. Sebab dalam puisinya sendiri, Nirwan Dewanto, secara langsung atau tidak langsung sudah memberikan beberapa kata kunci:

Adalah tugas anda sekalian—pengulas, pembaca dan penyair—untuk menemukan dan menciptakan kembali model-model itu berdasarkan prinsip intertekstualitas. Namun, tak jarang pula, alusi itu, isyarat terhadap rujukan itu, sudah terbimbing oleh beberapa kata dan nama kunci (misalnya saja, Hiroshi Sekine dan Juan Jose Arreola) dalam puisinya sendiri. Bahkan saya menyertakan pula catatan belakang untuk itu. Namun alusi terhadap penyair tertentu, atau terhadap sejumlah baris dalam sajaknya belaka, tidak dengan sendirinya berarti bahwa sajak saya itu bermodelkan apa yang dialusikan.¹⁰

Ketika melakukan pembacaan kritis terhadap karya-karya yang merupakan hipogram dari puisi-puisinya, Nirwan dewanto sudah menjelaskan bahwa dirinya membebaskan diri dari segala keterikatan. Ia menjadikan berbagai model atau “sumber inspirasi” termasuk menjadikan khazanah seni rupa sebagai hipogram.

⁹ Lihat wawancara Ook Nugroho dengan Nirwan Dewanto, bagian 4 (2008), <http://ooknugroho.blogspot.com/2008/04/wawancara-dengan-nirwan-dewanto-4.html>

¹⁰ *Ibid.*

Sebab bagi Nirwan Dewanto, puisi selalu bersifat subversif, dalam artian bahwa puisi menantang semua bentuk komunikasi yang sudah mengalami komodifikasi. Baginya, puisi juga mengubah cara manusia berbahasa dan memandang dunia. Sehingga, ia menganggap karya-karya seni rupa penting dijadikan model atau sumber inspirasi dan karya-karya tersebut dianggap oleh Nirwan Dewanto sebagai pembuka jalan bagi proses penciptaan puisi-puisinya.

Kebebasan sumber literer dalam proses penciptaan puisi tersebut, dalam buku kumpulan puisi pertamanya, Nirwan mengatakan bahwa model atau sumber inspirasi juga bertolak dari beberapa lirik lagu-lagu populer, termasuk “Selendang Sutra” dan “Sepasang Mata Bola” (keduanya karya Ismail Marzuki) dan “Keroncong Sapu Lidi” (Sukamto); di mana dalam ketiga sumber inspirasi tersebut ia menghasilkan satu puisi berjudul “Selendang Sutra”. Selain itu khazanah seni rupa dunia dikatawakan sudah pasti menjadi sumber inspirasi terpenting baginya dalam menciptakan puisi, hal tersebut diungkapkannya dalam kutipan wawancara berikut:

Khazanah seni rupa sudah pasti merupakan salah satu sumber yang terpenting juga. Ketika menonton pameran “patung” Martin Puryear di Museum of Modern Art, New York, pada awal November lalu, misalnya, citra bubu segera mengembang dalam diri saya; citra itu makin menguat manakala saya menghubungkan Puryear dengan seorang pematung mutakhir kita, Anusapati, yang, seperti Puryear, juga bertolak dari bentuk-bentuk perkakas kampung. Saya ingin menulis kajian perbandingan tentang Anusapati dan Puryear untuk melengkapi (dan “mengoreksi”) ulasan saya tentang pameran Anusapati di Jakarta pada 2001, namun saya berbelok untuk menulis puisi berjudul “Bubu”, yang sudah terlepas sama sekali dari lingkaran dua pematung itu. Selanjutnya, anda akan menemukan sejumlah nama kunci dalam sejumlah puisi saya: karya mereka membuka jalan bagi sajak-sajak saya.¹¹

¹¹ *Ibid.*

Sumber inspirasi literer Nirwan Dewanto seakan memperlihatkan sebuah fenomena intertekstualitas dalam perpuisian Indonesia dalam merefleksikan adanya paralelisme atmosfer sekaligus semangat zaman yang merasuki konstruksi proses kreatif penyair. Pada konteks itu, teks puisi tidak ditujukan dengan sengaja untuk mereaktualisasikan teks dari hipogramnya. Akan tetapi, relasi kemiripan yang muncul di antara keduanya (teks puisi dan teks asal) didasarkan atas persepsi, sikap, pandangan, atau tanggapan yang kebetulan paralel (Saputra, 2009:44). Meskipun begitu, terlepas dari adanya proses reaktulasi, bagi Nirwan Dewanto dirinya tetap merasa telah melepaskan diri dari “lingkaran” karya yang menjadi hipogramnya setelah puisinya selesai.

Pemilihan seni rupa, khususnya seni lukis pun menjadi perwakilan dari semangat zaman yang merepresentasikan kebudayaan citra pada zaman sehabis modern yang merayakan proses reproduksi dan imitasi. Pada dasarnya memang seni lukis menduduki singasana istimewa dalam sejarah Seni Modern, sangat memuliakan otentisitas dan orisinalitas Paham Modernisme menggariskan bahwa lukisan—jika ia benar-benar “karya seni” bukan sekedar “produk keterampilan melukis”—adalah unik, tak ada duanya, dan tak tergantikan (Prasetyo, 2007:28). Kemungkinan anggapan tersebut yang membuat Nirwan Dewanto menjadikan seni rupa merupakan sumber penting dalam proses penciptaan puisi-puisinya.

Judul puisi dalam *Buli-Buli Lima Kaki* yang ditenggarai merupakan hasil reproduksi dari karya Agus Suwage dalam puisi “Babi Merah Jambu” (hal.13-15), Ugo Untoro dalam puisi “Penunggang Kuda Hitam” (hal. 24-26), Francis Bacon dalam puisi “Sapi Lada Hitam” (hal. 31-34), Marx Ernst dalam puisi “Gajah Sulawesi” (hal. 39-40), Gregorius Sidharta Soegijo dalam puisi “Roti” (hal. 58-

62), Edvard Munch dalam puisi “Nosferatu” (hal. 81-83), Noboyoshi Araki dalam puisi “Bulan madu” (hal. 84-86), Kadek Muniarsih dalam puisi “Virgo” (hal. 87-89), Andy Warhol dalam puisi “Dahaga” (hal. 122-123), Anish Kapoor dalam puisi “Telur Chicago” (hal. 153-154). Dari karya-karya perupa dunia itu, Nirwan Dewanto secara garis besar merespon teks-teks citraan seni rupa sehingga memunculkan teks-teks baru berupa motif, kata, frase, sampai kalimat dalam puisi-puisinya.

Proses yang dilakukan Nirwan Dewanto dalam karya puisi-puisi tersebut dalam pandangan Roland Barthes merupakan usaha memunculkan fragmen atau bagian suatu substansi, dari teks-teks yang sebelumnya sudah ada, akan tetapi tidak bermaksud mereproduksi kembali gagasan secara utuh. Teks merupakan proses kehadiran atau “pemerhatian”, suatu proses yang terselenggara lewat aturan-aturan tertentu (atau melabrak aturan-aturan yang sudah tertentu); Teks tersebut bukan hasil dekomposisi terhadap sebuah karya, tetapi karya menjadi ekor imajiner yang membuntuti teks (Barthes, 2010:161).

Proses penciptaan yang dilakukan Nirwan Dewanto dengan membebaskan diri dalam pembacaan terhadap dunia seni rupa dan mereproduksinya dalam bentuk puisi membuktikan bahwa teks tidak berhenti pada sastra; teks tidak dibui dalam suatu hierarki, atau bahkan dalam bagian-bagian dari suatu genre yang sudah sangat spesifik. Justru sebaliknya, teks dibentuk dari gerak subfersif terhadap usaha klasifikasi [pembatasan] teks terdahulu.

Pada bagian terakhir dalam buku kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki*, Nirwan Dewanto menyatakan bahwa beberapa puisi dalam kumpulan tersebut

telah berhutang kepada—menggunakan, mengutip, memiuhkan, dan mengocok—sejumlah frase dan baris dari karya-karya yang sudah ada¹².

Konsep intertekstualitas itu sendiri mengingatkan kita bahwa setiap teks yang ada dalam kaitannya dengan orang lain. Bahkan teks berhutang lebih untuk teks-teks lain daripada pembuat sendiri. Michel Foucault menyatakan, bahwa perbatasan buku tidak pernah jelas: di luar judul, baris pertama dan titik terakhir, di luar konfigurasi internal dan bentuk otonom, ia terjebak dalam suatu sistem referensi untuk buku-buku lain, teks-teks lain, lain kalimat: itu adalah *node* (semacam simpul) dalam sebuah jaringan¹³.

Begitu juga dengan penegasan Nirwan Dewanto bahwa proses kelahiran beberapa puisinya tidak terlepas dari proses tersebut. Hal tersebut sempat dituliskannya dalam *blog* pribadinya, yakni mengenai empat judul puisinya yang termuat di koran *Kompas*, Minggu 24 Agustus 2008, hal. 28. dengan masing-masing judul, “Telur Mata Sapi”, “Piring Terbang”, “Biduanita Botak”, dan “Bulan Madu”. Nirwan Dewanto mengatakan bahwa dalam karya dirinya tetap membuka sedikit celah, kata kunci, atau kode dengan memberi nama-nama di bawah judul masing-masing puisi tersebut sebagai “penghormatan” terhadap karya dari nama-nama tersebut. Meskipun pembacaan (oleh pembaca) terhadap empat puisi tersebut tidak akan terhalang, akan tetapi Nirwan Dewanto selaku penulis merasa berhutang dari karya-karya Sigmar Polke (dalam puisi “Telur

¹² Nirwan Dewanto, *Jantung Lebah Ratu....* hal.165

¹³ *the frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network...* lihat Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London: Tavistock, 1974), hal. 23

Mata Sapi”, Mao Xuhui (dalam puisi “Piring Terbang”), Elfriede Lohse-Wachtler (dalam puisi “Biduanita Botak”), Nobuyoshi Araki (dalam puisi “Bulan Madu”).

Proses ini berhubungan dengan pembacaan terhadap teks-teks hipogram yang sebelumnya sudah ada. Sehingga dari cara pembacaan Nirwan Dewanto tersebut, teks yang dihadirkan dalam puisi menjadi sesuatu yang berbeda dari pembacaan dan tafsiran semi-faktif terhadap teks terdahulu. Pembacaan dan tafsiran, terkait utuh dengan kutipan, referensi, rujukan, bahasa kultural, anteseden atau kekinian, yang melintas dengan stereofon yang sangat luas (Barthes, 2010:164). Proses pembacaan tersebut bisa jadi dengan internalitas Nirwan Dewanto dalam mengunjungi galeri untuk melihat lukisan-lukisan karya penggiat seni rupa dunia, pameran patung, atau pameran fotografi di berbagai tempat.

Di *blog* pribadinya Nirwan Dewanto menjelaskan mengenai pertanyaan beberapa orang tentang nama-nama dan proses intertekstualitas yang ada dalam empat puisinya yang termuat di koran *Kompas*, Minggu 24 Agustus 2008, hal. 28 “Telur Mata Sapi”, “Piring Terbang”, “Biduanita Botak”, dan “Bulan Madu”, bahwa dirinya tidak ingin mencantumkan semacam catatan kaki di bawah puisinya tersebut, sebab nama-nama yang sudah dicantumkan pada bagian bawah judul puisi bisa dicari-tahu di mana-mana, sebab nama-nama tersebut tercatat dalam khazanah kesenian sejagad (seni rupa dunia).

Untuk puisi dengan judul “Telur Mata Sapi”, Nirwan Dewanto sendiri menjelaskan bahwa nama Sigmar Polke yang ditunjukkan di bagian puisi tersebut adalah nama pelukis Jerman. Di mana Goethe Institut pada tahun 2006, pernah menyelenggarakan pameran lukisannya, dengan tajuk *Music from an Unknown Source*. Ia mengatakan di *blog* pribadinya bahwa lukisan Sigmar Polke tersebut:

...karyanya dengan ganjil menggabungkan Ekspresionisme Abstrak dan Pop Art. Tekstur dan warna olahannya mengasingkan yang populer dan yang sehari-hari, atau membanalkan yang asing dan yang tinggi¹⁴.

Sedangkan puisi yang berjudul “Piring Terbang” terdapat nama Mao Xuhui yang merupakan pelukis Cina Daratan. Nirwan Dewanto mengakui dirinya pernah melihat dua lukisannya Mao Xuhui dengan judul “Red Bodies” dan “Scissors and Sofa No.1” pada pameran *Inside Out—New Chinese Art* di Asia Society dan P.S. 1 Contemporary Art Center, New York pada musim gugur 1998. Ia mengatakan bahwa dua lukisan tersebut banyak berbicara seketika ia mengengok katalog pameran lukisan tersebut bertahun-tahun setelah pameran:

Dibandingkan dengan Realisme Pop Cina atau instalasi Xu Bing atau Cai Guoxiang, misalnya, dua lukisan yang didominasi warna merah itu kurang menarik perhatian. Tapi keduanya “bicara” banyak ketika bertahun-tahun kemudian saya menengoknya lagi di katalog pameran¹⁵.

Untuk nama Elfriede Lohse-Wachtler merupakan pelukis Yahudi-Jerman, tergolong sebagai pelukis dengan gaya *Neue Sachlichkeit* (Kelugasan Baru) yang gugur di kamp konsentrasi Brandenburg (1940), dijelaskan oleh Nirwan Dewanto muncul dalam puisinya “Biduanita Botak”. Ia mengatakan mungkin Elfriede kurang dikenal, akan tetapi karya dari pelukis tersebut berjudul “Lissy” (cat air di atas kertas, 1931) pernah dilihatnya pada buku Sergiusz Michalski berjudul *New Objectivity* (1994). Lukisan tersebut menurut Nirwan Dewanto memberinya semacam ironi yang mutlak melalui citraan perempuan.

Selain itu, di salah satu puisinya yang termuat di koran *Kompas* dan termasuk dalam buku kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* tersebut adalah puisi

¹⁴ Lihat catatan Nirwan Dewanto, *Empat Nama*, <http://nirwandewanto.blogspot.com/2008/10/empat-nama.html>

¹⁵ *Ibid.*

dengan judul “Bulan Madu”. Pada puisi tersebut tertera nama Nobuyoshi Araki yang merupakan fotografer Jepang yang cukup dikenal di tanah air, bahkan diikuti sejumlah fotografer tanah air. Nirwan Dewanto sendiri mengakui pernah melihat foto-foto erotis dari fotografer tersebut pertama kali di tahun 1992, pada *Kyoto Journal*. Di kemudian hari, setelah melihat lebih banyak lagi karya fotografi tersebut, Nirwan Dewanto mencatat bahwa Noboyushi Araki menonjolkan genitalia (khususnya farji) sebagai sejenis benda belaka, sementara ia membuat benda jadi berkualitas erotis.

Nirwan Dewanto menegaskan dalam proses penciptaan puisinya, bahwa puisinya secara intertekstual, bukan sekedar ingin menjadi catatan kaki dari karya-karya yang menjadi hipogramnya. Puisi-puisinya bukan sekedar tempelan teks dari serpihan teks yang berupa aspek menonjol dari lukisan, gambar, atau foto dari penggiat seni rupa yang nama-namanya dituliskan sebagai “penghormatan” atas kehadiran teks puisi yang dihasilkannya. Teks-teks puisi tersebut bahkan “memiuh” dan melawan teks yang hadir sebelumnya:

Sajak-sajak saya bukanlah komentar atau catatan kaki tentang karya mereka. Kalaupun mereka telah “mengilhami” saya, maka saya telah memiuhkan aspek paling menonjol dari karya yang bersangkutan. Bahkan karya saya telah melawan karya mereka. Namun, menjelas-uraikan keterhubungan—intertekstualitas?—puisi saya dengan berbagai lukisan, gambar dan foto itu bukanlah maksud tulisan singkat ini¹⁶.

Senada dengan pengungkapan tersebut, Roland Barthes mengungkapkan, bahwa teks adalah ruang yang multidimensional yang di dalamnya ada berbagai tulisan, tidak satupun dari mereka asli, tapi sudah terjadi campuran dan bentrokan. Teks adalah jaringan kutipan, penulis hanya bisa meniru gerakan yang selalu

¹⁶ *Ibid.*

anterior, tidak pernah asli. Satunya kekuatan-nya adalah mencampur tulisan, untuk melawan orang-orang dengan yang lain, sedemikian rupa yang belum pernah untuk beristirahat di salah satu dari mereka¹⁷.

Hál ini berhubungan pendapat Junus, bahwa proses intertekstual semacam yang dilakukan oleh Nirwan Dewanto dalam puisi-puisinya tersebut, bukanlah sekedar fenomena yang berkaitan dengan pengidentifikasian kehadiran teks pada teks lain, melainkan berkaitan juga dengan masalah interpretasi. Dikatakan demikian karena kehadiran teks lain dalam suatu teks akan memberi corak atau warna tertentu pada teks itu. Dan interpretasi itu setidaknya berkaitan dengan pertanyaan mengapa teks lain diserap, apa fungsinya, bagaimana sikap pengarang terhadap teks lain yang diserap, dan apakah pengarang menerima, menegaskan, menentang, ataukah menolak (Junus, 1985:89). Di bagian inilah kemudian muncul maksud atau ideologi tertentu berkenaan dengan teks yang ditulisnya. Jika ditinjau lebih jauh lagi, beberapa pertanyaan itu berhubungan dengan proses resepsi (penerimaan) teks, yaitu bagaimana seorang (pengarang) memperlakukan teks (Suwondo, 2003:137).

Dari pernyataan di atas, juga dapat dipahami bahwa karya sastra memiliki hubungan yang erat dengan karya-karya lainnya. Dalam kasus ini, karya-karya Nirwan Dewanto dengan karya-karya penggiat seni rupa dunia. Hubungan antara kedua karya tersebut harus dapat dipahami secara luas karena hubungan itu tidak hanya dapat berupa persamaan (penegasan, pengukuhan, penerusan, tetapi juga perbedaan (penyimpangan atau penolakan terhadap sesuatu yang telah ada). Pada

¹⁷ *a text is... a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations... The writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them...* lihat Roland Barthes, *Image-Music-Text*. London: Fontana, 1977), hal.146

dasarnya memang prinsip karya sastra selalu berada dalam ketegangan antara konvensi dan inovasi karena aspek kreatifitas memang merupakan ciri utama dalam proses penciptaan karya sastra¹⁸.

Persinggungan beberapa puisi Nirwan Dewanto dalam *Buli-Buli Lima Kaki* dengan karya-karya seni rupa dunia bisa dikatakan persinggungan tekstual. Dari uraian di atas dapat dikatakan bahwa proses perpuisian tersebut lahir karena intensitas kegiatan “penulisan” (menulis puisi) dan “pembacaan” (mencermati karya seni rupa) sangat dekat seakan tidak berjarak. Selaku penyair, Nirwan Dewanto sendiri merupakan pengamat dan kritikus seni rupa yang seringkali melakukan pengamatan dan menulis tentang dunia seni rupa. Hal tersebut bisa dirujuk dalam kitipan dalam salah satu catatan perjalanannya mengenai seni rupa dunia yang berjudul “Berlin—Jakarta—New York” (Delapan Sketsa Pluralisme [4]) berikut:

Di Martin-Gropius-Bau, Berlin, pada musim semi 1993, saya kunjungi pameran besar “American Art in the 20th Century”. Tentulah saya tak mengharapkan seni rupa Amerika terwakili seluruhnya, tetapi saya ingin menyaksikan apa yang inti dan yang puncak dari modernisme Amerika. Yakni, kurang lebih sebuah pelaksanaan dari apa yang dikatakan kritikus Clement Greenberg tentang pencarian dan penggalian seni ke dalam esensinya sendiri, yang klimaksnya adalah “punahnya dengan sempurna isi ke dalam bentuk sehingga karya seni tak dapat diringkaskan baik seluruh maupun sebagian ke dalam apapun yang bukan karya itu sendiri.” Demikianlah, klimaks itu tercapai melalui Ekspresionisme Abstrak: saya bisa memahaminya (secara intelektual) dan belum mencerapnya (secara inderawi), kecuali mungkin Rothko dan Pollock. Dan setelah itu terjadilah serangkaian antiklimaks: Pop Art, seni konseptual, seni instalasi, seni video, dan kemudian Cindy Sherman dan Jeff Koons. Arthur C. Danto bicara tentang akhir seni: “Seni sudah menjelajah sejauh ia yang mampu dalam mencari identitas falsafinya: kinilah tugas filsafat agar menyatakan identitas itu dalam rumusan yang tepat.”¹⁹

¹⁸ A. Teew, *Tergantung Pada Kata...* hal.12

¹⁹ <http://nirwandewanto.blogspot.com/2008/09/delapan-sketsa-tentang-pluralisme-4.html>

Dari catatan di atas, jelas bahwa dalam proses kreatif Nirwan Dewanto telah banyak bersinggungan dengan karya-karya seni perupa dalam negeri dan luar negeri. Terbukti dengan banyaknya perjalanan-perjalanan yang dilakukannya dalam melihat karya-karya seni rupa tersebut. Tidak hanya melihat, ia seringkali menuliskan catatan kecil atau kritik terhadap proses pembacaannya, termasuk dengan melakukan proses reproduksi dari teks citraan seni rupa tersebut menjadi rangkaian teks-teks baru di dalam puisinya. Tidak ada karya yang asli dalam pengertian sesungguhnya, begitu juga dalam puisi-puisi Nirwan Dewanto, dalam artian tidak ada suatu karya seni diciptakan dalam keadaan kosong tanpa referensi dari dunia lain. Karya seni ini, kalau memang ada, justru tidak akan dapat dipahami. Melalui hubungan-hubungan seperti inilah proses interteks dalam kaitannya dengan teks formal dapat mengidentifikasi lautan teks, memasukkannya ke dalam peta pemahaman sehingga menghasilkan karya yang baru.

Ingatan terhadap proses “pembacaan” intertekstual tersebut juga merupakan sesuatu yang penting. Kekuatan dan cara Nirwan dewanto dalam mengumpulkan peristiwa-peristiwa pembacaan masa-lampauya sebagai bahan “pembacaan” ulang untuk melakukan proses reproduksi teks-teks bisa dilihat dalam kutipan catatannya berjudul “Seragam untuk yang Beragam (Delapan Sketsa Pluralisme [7])” berikut:

Hamparan putih salju pada bulan Januari di Midwest, patung berirama *staccato* karya Gregorius Siddharta Soegijo di Taman Pakuwono Kebayoran Baru, daun-daun maple yang merah kuning pada bulan November di sekitar apartemen saya di Eagle Heights, seni publik yang “kiri” pada masa kanak-kanak saya di Banyuwangi, kerumun massa pada lukisan Rivera, Orozco, Djoko Pekik, dan Hariadi, barik dan gumpalan pada lukisan Rothko, Miro

dan Sadali, kaca pateri *art deco* di rumah-rumah tahun 1930-an, lesung tua dengan urat kayu bertonjolan yang teronggok di loteng rumah saya, rumah-rumah desa yang menyatu dengan pepohon beringin dan kamboja di pedesaan Bali... Saya seorang pragmatis, karena saya berurusan dengan rupa; sedangkan pluralisme, hanya berseluk-beluk dengan seni rupa, lebih tepatnya pemikiran seni rupa. Bagi saya, pengalaman, juga pengalaman estetik, mendahului pemikiran....²⁰

Dari kutipan catatan di atas terlihat kedekatan Nirwan Dewanto dengan dunia seni rupa. Ia seakan memahami dunia seni rupa dan mengakui sebagai seseorang pragmatis dalam mendahulukan pengalaman estetisnya dalam melakukan proses “memandang” atau “membaca”. Hal ini menjadi kunci dan modal bagi dirinya melakukan proses intertekstual terhadap teks karya-karya seni rupa dalam puisi-puisinya. Proses yang dilakukan tersebut, merupakan proses reaktulisasi dari “bahasa gambar” menuju “bahasa tulisan”. Implikasi dari proses tersebut dapat saja muncul upaya untuk melakukan penciptaan, penambahan, atau perubahan, atau perubahan bervariasi dengan tujuan beraga, misalkan memanfaatkan inspirasi, me-reinterpretasi makna, atau bahkan merepresentasikan substansi teks asal ke dalam teks baru.

²⁰ *Ibid.*

BAB III

ANALISIS INTERTEKSTUAL

3.1 Interteks Puisi “Gajah Sulawesi” dan Lukisan Max Ernst

Puisi “Gajah Sulawesi” (hal. 39-40) mempunyai hubungan interteks dengan lukisan *The Elephant Celebes* karya pelukis Jerman beraliran Dadais dan Surrealis, Max Ernst. Lukisan yang kini menjadi koleksi Tate Galleri London tersebut oleh banyak kritikus seni rupa dianggap merupakan salah satu karya yang paling terkenal dari awal karya Max Ernst. Lukisan *The Elephant Celebes* diperkirakan terinspirasi oleh pengalaman pelukisnya sendiri di medan Perang Dunia I. Dalam artian, lukisan tersebut merupakan hipogram (teks terdahulu), struktur prateks atau generator teks puitika, sumber dari proses interteks puisi “Gajah Sulawesi”. Dalam analisis ini, penulis menggunakan penyebutan *The Elephant Celebes* untuk lukisan karya Max Ernst dan “Gajah Sulawesi” untuk puisi karya Nirwan Dewanto. Berikut dilampirkan puisi “Gajah Sulawesi” dan gambar lukisan *The Elephant Celebes*:

GAJAH SULAWESI

Hanya jika pesawat terbang bersurai di punggungnya,
Jika sang insinyur rajin menghalus di depan kuntum kana,
Jika paha perempuan Bulukumba terlihat hijau berkilau,
Jika gaunmu koyak melepaskan buah dadamu perunggu,
Akan mampu kita memandang gajah Sulawesi

Jantung atau ususnya tumbuh piawai di atas punggungnya
Seperti derek mainan tiga warna yang menutup-membuka.
Belalainya ialah juga ekornya. Menujur dari lubang paripurna
Berhulu pada kepala banteng Spanyol atau topeng Minotaur.
Gadingnya tersembunyi. Tapi memang ada sepasang perdatang
Menyembul dari balik pahanya, memaksa kita mencintainya.

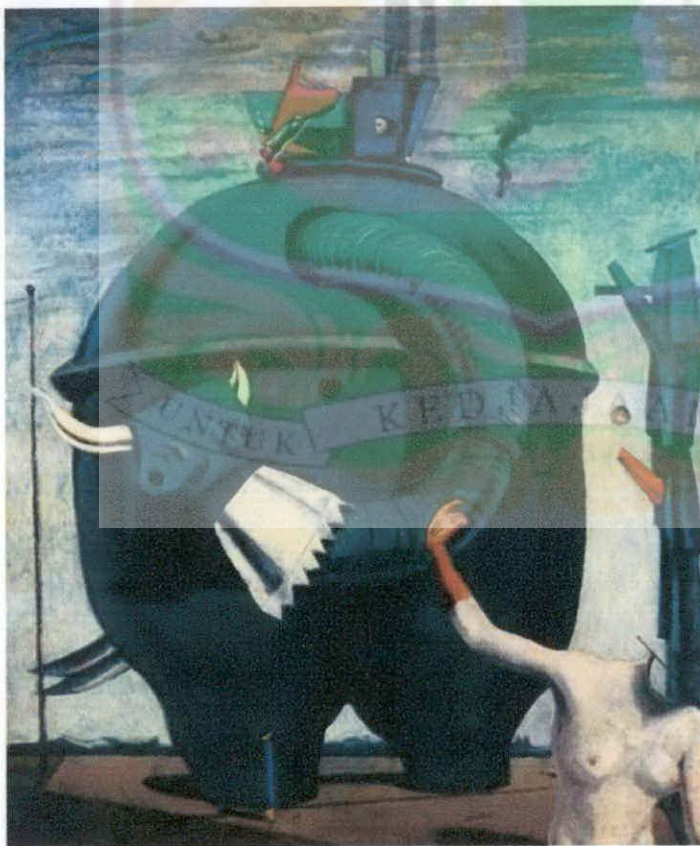
Tentu saja kita tak percaya bila ia mengunjungi kita
Di museum, misalnya. Sebab tubuhnya yang terbuat dari dua
Irisan ketel logam cembung hitam logam rakasasa memang
Layak terpancang di gurun atau di dasar samudra. Lihatlah
Sepasang ikan hijau yang menepi membuka jalan baginya
Dan asap pesawat terbang yang diam-diam membidiknya.

Hampir saja kaum berjubah melarang ia beredar
Di tanah air. Sebab penjaganya memang bertelanjang
Dan mereka mengusirmu, sayangku, setelah kau berkata,
“Si pengawal bukan perempuan, tapi manekin belaka
Yang kepalanya tersembunyi dalam kitab tuan-tuan.”
Kenapa mereka tersesat oleh sekedar torso, sayangku?

Hanya jika majas mulai memamerkan kakinya yang empat,
Jika kilau bahumu tak lagi merusuhkan yang baru khatam,
Jika cumi-cumi menodai halaman rumah sang bupati,
Jika rambutmu boleh kusentuh pada Jumat siang di Parepare,
Akan mampu kita memandang gajah Sulawesi.

(2010)

The Elephant Celebes Max Ernst (Oil on Canvas, 1921, 125.4cm x 107.9cm)



3.1.1 Lukisan *Elephant Celebes* Karya Max Ernst

Pada lukisan *The Elephant Celebes* tergambar seekor gajah mekanistik menyerupai tank dengan jejak asap di langit seolah menunjukkan pesawat yang tertembak jatuh. Dalam fragmen-fragmen lukisan tersebut, termasuk bagian tubuh yang terpisah-pisah, bisa jadi terkait dengan gambaran pertempuran yang mengerikan dan kehancuran. Lukisan tersebut juga ditafsirkan oleh kritikus seni rupa sebagai simbol Surreal dan fantasi psikologis modern pemisahan tubuh dari pikiran, seperti tertulis dalam sebuah ulasan berikut:

The Elephant Celebes adalah lukisan surealis sangat terkenal dengan tanda-tanda pergerakan yang khas. Gambaran dari 'gajah' mekanis yang besar seperti tampak terbuat dari ketel uap dengan pipa panjang menyerupai leher yang sangat gelap. Garis cakrawala rendah dan keluasan dari langit menekankan seberapa besar rakasa tersebut. Ada benda tinggi di sebelah kanan yang terlihat seperti cabang atau tiang totem, yang muncul lebih tinggi dari manekin, dan hanya menaiki (manekin) ini, ada asap hitam di langit mendung yang gelap. Di sisi berlawanan, ada dua ikan terbang di langit. Gambar ini tampak bagi saya untuk menghubungkan dengan revolusi industri dan perang dunia pertama yang terjadi pada saat itu²¹.

Selain pandangan di atas, Ricki Laird dalam tulisannya tentang "*The Creative Mind and Life Of Max Ernst*" menjelaskan bahwa lukisan *The Elephant Celebes* jika dipandang pada pandangan pertama merupakan lukisan yang aneh, di mana ada gambar wanita telanjang tanpa kepala. Latar belakang lukisan tersebut terdiri dari langit luas yang hampir kosong, selain gambar dua ikan dua, dan asap.

²¹ *'The Elephant Celebes' is an incredibly famous Surrealist painting with a typical signs of the movement. The image of a large mechanical 'elephant' made of what looks like a boiler with a long pipe like neck is very dark. The low horizon line and large amount of sky emphasises how large the monster is. There is a tall object to the right that looks like a branch or a totem pole, which appears just over a mannequin, and just up from this, there is black smoke in the dark cloudy sky. On the opposite side to this there are two fish flying through the sky. This image seems to me to be linked to the industrial revolution and the first world war which was going on at the time.* Lihat: <http://lizziedyson.wordpress.com/tag/the-elephant-celebes/>

Pada lukisan tersebut Max Ernst memperlihatkan aura membosankan, dengan padanan warna mendekati abu-abu untuk langit dan latar belakang. Bahkan, Menurut Laird, Max Ernst hampir tidak menggunakan warna-warna cerah sama sekali. Tergambar "makhluk" (dalam lukisan) memiliki tanduk menonjol dari sisinya bersama dengan pasangan di atas kepalanya. Makhluk tersebut memiliki peralatan perak yang melekat seperti pipa yang kemudian tampaknya menjorok ke bagian dalam tubuhnya. Tiga objek vertikal mengelilingi subjek utama, satu ramping dengan ujung bulat, yang lain biru kecil, dan yang terakhir berupa tiang kaku yang menyerupai rak topi. Sebuah lubang kecil terdapat di tengah makhluk rakasa. Selanjutnya di dekat makhluk itu adalah manekin pucat telanjang, seperti wanita, tanpa kepala. Sosok tersebut terpotong bagian tubuhnya dengan lengan terpotong menempel ke arah binatang itu, dan sosok tersebut menggunakan sarung tangan bedah. Semua penggambaran Ernst tersebut berhubungan dengan proses kreatifnya dan ketakutan akan perang:

Sebagian besar karya Dadaist Ernst menggunakan efek kolase, menggunakan campuran bahan yang berbeda untuk membuat sebuah potong. Gerakan Suralis terjadi tak lama setelah masa Dada, di mana Ernst juga menjadi bagian dari masa tersebut. Suralisme merupakan keterlibatan gambaran mimpi atau halusinasi seperti yang termasuk dalam pandangan Freudian mengenai misteri alam bawah sadar. Salah satu bagian penyelesaian dari karya Ernst mengintegrasikan kedua metode, surealis dan Dadaist; "Gajah Sulawesi" adalah salah satu potongan karya Ernst paling terkenal yang juga memegang fragmen alam tak sadarnya yang berhubungan dengan Eropa dan perang²².

²² "Most of Ernst's Dadaist works are collages, a mixture of different materials to create one piece. The Surrealist movement came shortly after the Dada period, in which Ernst also became a part of as well. Surrealism involved dreamlike images or hallucinations and incorporated Freudian ideals such as the mystery of the unconscious. One particular piece Ernst completed integrated both Surrealist and Dadaist methods; "The Elephant Celebes" is one of Ernst's most famous pieces that also hold fragments of his unconscious that pertain to Europe and the war." Lihat: <http://gallagherseniorthonors.blogspot.com/2008/05/creative-mind-and-life-of-max-ernst.html>

Lukisan *The Elephant Celebes* Max Ernst menggabungkan beberapa metode efek kolase Dadaisme serta perasaan dalam mimpi Surealisme. Ernst pernah berkata, berkaitan dengan metode efek kolase yang dikembangkannya dalam lukisan, adalah hasil eksploitasi sistematis atau pertemuan kebetulan dari bentuk artifisial untuk memprovokasi dua realitas yang tidak berhubungan (Walther, 2002:608). Jeffett dalam *International Dictionary of Art and Artists* menuliskan bahwa lukisan *The Elephant Celebes* tersebut unik, dengan menggabungkan citraan dan elemen suku, termasuk ritual-ritual suku Afrika dan terhubung dengan ide primitivisme. Hal tersebut merupakan aspek dari tradisi Dadaisme, upaya dari masyarakat modern untuk kembali ke asal otentik (Jeffett, 1990:865). Max Ernst adalah orang yang menentang perubahan besar, terutama selama dan setelah Perang Dunia I. Oleh karena itu, unsur-unsur yang melambangkan primitivisme seperti tiang totem dan gajah dimasukkan ke dalam karya seninya.

Dalam lukisan *The Elephant Celebes*, Unsur-unsur seperti wanita telanjang tanpa kepala mengenakan sarung tangan bedah adalah aspek umum yang ditemukan di potongan karya-karya surealis kebanyakan. Surealisme berkaitan dengan mimpi dan keinginan kebanyakan seniman. Manekin wanita tanpa kepala bisa menjadi simbol untuk keinginan seks, oleh karena itu, pikiran perempuan yang hanya berguna untuk satu hal. Ini juga bisa mengacu kepada merendahkan perempuan dalam konsep Freudian. Namun manekin dalam lukisan Ernst juga bisa menyinggung mitos penculikan Europa oleh Zeus menyamar sebagai seekor sapi jantan.

Penggambaran lain adalah “ikan terbang” di kiri atas, terlihat seperti pesawat yang muncul dan mendekat ke arah kanan, dan ada asap di langit. Aspek mekanis dari bagian lukisan tersebut adalah kritik yang lebih modern, dan besarnya makhluk itu bisa mewakili prediksi Ernst dari dekadensi modern berskala besar. Aspek ini mengacu kepada “teror mekanik dari pengalaman perang”. “Gajah Sulawesi” bisa jadi berupa kenangan dan mimpi Ernst mengenai teror dan kehancuran yang mendatangkan malapetaka di Eropa selama Perang Dunia I, dan lewat lukisan tersebut Ernst menyinggung ide-ide tersebut dengan menggunakan mitologi dan sejarah.

3.1.2 Reproduksi Teks Puisi “Gajah Sulawesi”

Puisi “Gajah Sulawesi”, Nirwan Dewanto berusaha menginterpretasikan teks visual dalam lukisan *The Elephant Celebes* ke dalam teks tertulis. Puisi “Gajah Sulawesi” terdiri 28 larik yang dibagi dalam 5 bait; bait 1 terdiri dari 5 larik, bait 2 terdiri dari 6 larik, bait 3 terdiri dari 6 larik, bait 4 terdiri dari 6 larik, bait lima terdiri dari 5 larik. Sebagian besar teks dalam puisi tersebut menceritakan apa yang sudah tertera pada teks lukisan dengan memberikan pemaknaan-pemaknaan baru. Melalui proses reproduksi, teks dalam puisi “Gajah Sulawesi” seakan me-reaktualisasi-kan makna baru dari teks yang sebelumnya sudah terdapat dalam lukisan *The Elephant Celebes*. Dalam hal ini, teks dalam puisi “Gajah Sulawesi” berusaha mencari celah peng-interpretasi-an baru untuk teks yang sebelumnya ada di dalam lukisan *The Elephant Celebes*.

Mekanisme kerja reproduksi teks dari teks lukisan *The Elephant Celebes* menjadi puisi “Gajah Sulawesi” yang dilakukan Nirwan Dewanto disebut juga

dengan mekanisme yang dikerjakan dengan penuh kesadaran. Mekanisme tersebut sebagai fenomena penciptaan karya seni atas dasar karya seni lain. Pengerjaan dengan mekanisme tersebut prosesnya disengaja dan penuh kesadaran diciptakan melalui acuan yang konkret, yakni karya seni dengan identitas yang konkret pula (Saputra, 2009:42). Meski teks puisi “Gajah Sulawesi” menceritakan utuh yang terdapat di dalam lukisan *The Elephant Celebes* bukan berarti mekanisme kerja reproduksi yang dilakukan penulis puisi adalah bentuk plagiaris. Dalam proses intertekstual, peniruan bukan berarti merupakan bentuk plagiat, akan tetapi memberikan muatan, arti, dan makna yang baru dari bentuk lama ke bentuk yang baru. Proses peniruan dalam teori kontemporer jelas berbeda, bahkan berlawanan secara diametral dengan pengertian tradisional. Peniruan dalam proses interteks adalah proses identifikasi objek ke dalam level yang lebih tinggi sehingga karya yang dihasilkan jadi baru, seolah dilihat untuk pertama kali (Ratna, 2009:220-221).

Dalam membaca proses reproduksi untuk mencari intertekstualitas puisi “Gajah Sulawesi” dengan lukisan *The Elephant Celebes* kita bisa mempersandingkan dua teks tersebut. Kembali ke wacana relasi intertekstualitas, bahwa sebagai mozaik-mozaik kutipan, antara satu teks dan teks lainnya memungkinkan untuk ditelusuri keterkaitan atau kemiripan, di antaranya mengenai pola, tematik, atau unsur struktural. Teks yang beredar atau dipublikasikan lebih awal dapat mempengaruhi atau memberi inspirasi pada teks-teks sesudahnya. Relasi tersebut bisa dilihat pada teks gambar *The Elephant Celebes* yang sudah dipotong dan disandingkan dengan bagian-bagian dari teks puisi “gajah Sulawesi berikut ini:

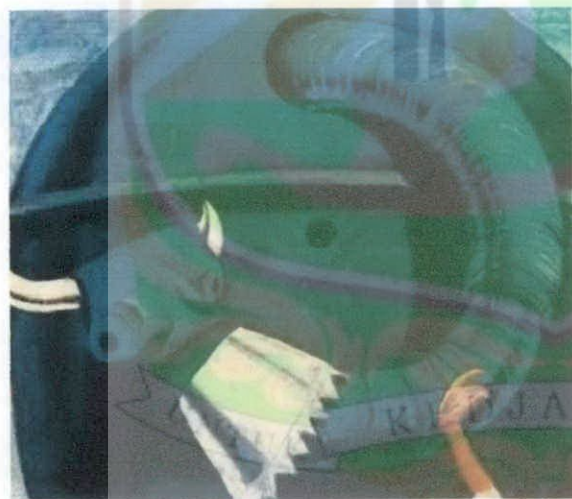
Potongan gambar *The Elephant Celebes* 1:



Bagian puisi “Gajah Sulawesi” 1 (bait 2, larik 1-2):

*Jantung atau ususnya tumbuh piawai di atas punggungnya
Seperti derek mainan tiga warna yang menutup-membuka.*

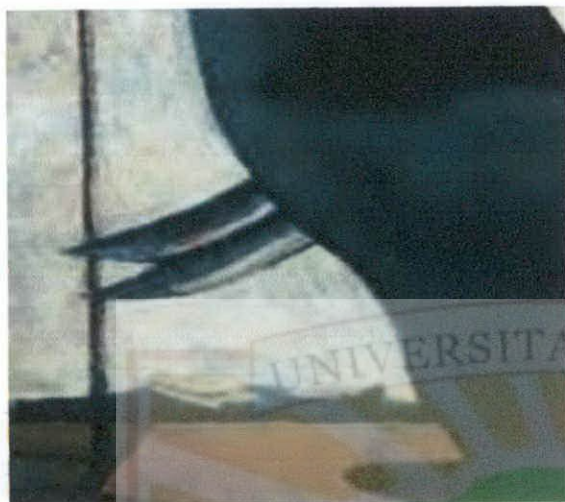
Potongan gambar *The Elephant Celebes* 2:



Bagian puisi “Gajah Sulawesi” 2 (bait 2, larik 3-4):

*Belainya ialah juga ekornya. Menujur dari lubang paripurna
Berhulu pada kepala banteng Spanyol atau topeng Minotaur.*

Potongan gambar *The Elephant Celebes* 3:



Bagian puisi “Gajah Sulawesi” 3 (bait 2, larik 5-6):

*Gadingnya tersembunyi. Tapi memang ada sepasang pedang
Menyembul dari balik pahanya, memaksa kita mencintainya.*

Potongan gambar *The Elephant Celebes* 4:



Bagian puisi *The Elephant Celebes* 4 (bait 3, larik 2-4):

*....Sebab tubuhnya yang terbuat dari dua
Irisan ketel logam cembung hitam logam rakasasa memang
Layak terpancang di gurun atau di dasar samudra....*

Potongan gambar *The Elephant Celebes* 5:



Bagian puisi “Gajah Sulawesi” 5 (bait 3, baris 4-5):

...Lihatlah

Sepasang ikan hijau yang menepi membuka jalan baginya

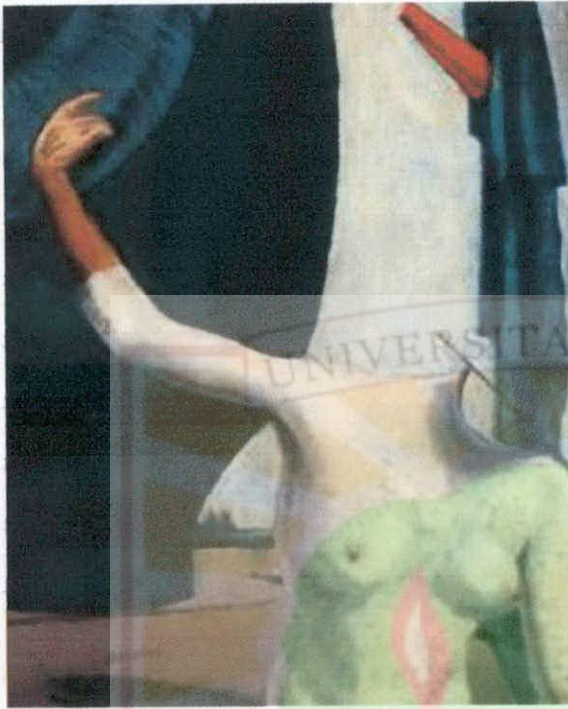
Potongan gambar *The Elephant Celebes* 6:



Bagian puisi “Gajah Sulawesi” 6 (bait 3, larik 6):

Dan asap pesawat terbang yang diam-diam membidiknya.

Potongan gambar *The Elephant Celebes* 7:



Bagian puisi “Gajah Sulawesi” 7 (bait 4, larik 4-5):

*“Si pengawal bukan perempuan, tapi manekin belaka
Yang kepalanya tersembunyi dalam kitab tuan-tuan.”*

Dari potongan-potongan gambar *The Elephant Celebes* dan bagian-bagian puisi “Gajah Sulawesi” di atas, bisa disimpulkan bahwa teks-teks puisi “Gajah Sulawesi” mempunyai hubungan intertekstual dengan gambar *The Elephant Celebes*. Di mana teks-teks puisi melalui kata, frasa, atau kalimatnya menceritakan segala sesuatu yang ada di dalam gambar. Bagian dari puisi no.1 menceritakan bahwa di dalam potongan gambar no.1 terlihat gambar seekor makluk raksasa (gajah mekanik) dengan “jantung” atau barangkali “usus” yang “tumbuh” di atas “punggung”-nya. “Jantung” atau barangkali “usus” dari makluk tersebut terlihat “seperti derek mainan tiga warna” (dalam gambar terlihat warna

merah, hijau, dan biru) yang bisa “menutup-membuka”. Begitu juga dengan bagian dari puisi no.2 menceritakan bahwa dalam potongan gambar no.2 bahwa “belalai” dari makhluk tersebut “ialah juga ekornya”, “belalai” yang mungkin juga “keornya”. Belalai tersebut “menujur” dari “lubang paripurna” hingga ber-“hulu” atau berakhir pada “kepala banteng Spanyol” atau lebih mirip seperti “topeng Minotaur” dalam dongeng-dongeng Yunani.

Sementara itu bagian dari puisi no.3 menceritakan bahwasanya di dalam potongan gambar no.3 terlihat “gading” dari makhluk tersebut “tersembunyi”. Tapi memang “ada” dan memang terlihat seperti “sepasang pedang”, menyembul dari “balik paha” dari makhluk raksasa tersebut. Bagian puisi no.4 menceritakan bahwa di dalam potongan gambar no.4 terlihat potongan “tubuhnya”, tubuh dari makhluk tersebut “terbuat dari dua Irisan ketel logam” seperti alat pemasak air dengan bentuk “cembung” dan berwarna “hitam legam” dan berukuran “rakasasa”. Berkemungkinan makhluk tersebut “terpancang” di daerah “gurun” atau mungkin saja terpancang di “dasar samudra”. Sementara itu bagian puisi no.5 menceritakan bahwa kita (pembaca teks) bisa melihat, “lihatlah” berkemungkinan makhluk raksasa tersebut memang terpancang di dasar samudera sebab ada “sepasang ikan” berwarna “hijau” yang terlihat “menepi” dan “membuka jalan”, “baginya”, bagi makhluk berukuran raksasa tersebut.

Di bagian puisi no.6 diceritakan bahwa dalam potongan gambar no.6 terlihat “asap pesawat terbang” di bagian kanan gambar yang seakan secara “diam-diam”, “membidiknya”, membidik makhluk tersebut. Terakhir di bagian puisi no.7 menggambarkan bahwa dalam gambar no.7 terlihat seorang “pengawal” yang berkemungkinan “bukan perempuan”, tapi semata-mata terlihat

seperti “manekin belaka”, manekin (boneka di toko pakaian) yang tidak mempunyai kepala, dan berkemungkinan “kepalanya tersembunyi di kitab tuan-tuan”.

Meski sebagian besar teks dalam puisi “Gajah Sulawesi” menceritakan kembali gambaran (teks) yang terdapat dalam lukisan *The Elephant Celebes*, akan tetapi pengalihan teks visual menjadi teks puisi (tertulis) yang terdiri dari jalinan kata, frasa, atau kalimat seakan memunculkan makna baru dari dua belahan kutub yang berbeda; dua wilayah geografis, dua zaman, dan dua genre karya yang berbeda. Jika sebagian besar pengamat seni rupa mengatakan bahwa gambaran lukisan “The Elephant Celebes” karya Max Ernst yang tercipta di tahun 1921 merupakan gaya Dadaisme-Surrealisme dengan mimpi-mimpi ketakutan akan Perang Dunia I di belahan Eropa, puisi “Gajah Sulawesi” karya Nirwan Dewanto yang dalam kolofon penciptaannya tertulis tahun 2010, muncul dalam suasana yang berbeda.

Teks-teks puisi “Gajah Sulawesi” muncul dengan pemilihan kata, frasa, dan kalimat yang menunjukkan bahwa “Sulawesi” dalam puisi tersebut bukanlah “Sulawesi” dalam lukisan Max Ernst, meski pada proses penciptaannya mengacu pada teks-teks dalam karya tersebut. Hal ini terlihat pada kata, frasa, atau kalimat “paha perempuan Bulukumba” (bait 1, larik 3), “halaman rumah sang bupati” (bait 5, larik 26), “Jumat siang di Parepare” (bait 5, larik 27); yang menceritakan beberapa nama tempat di daerah pulau Sulawesi yang merupakan bagian dari Indonesia dan menceritakan jabatan struktural yang cuma ada di Indonesia; “bupati”. Juga terlihat padanan kata, frasa dan kalimat berikut, *Hampir saja kaum berjubah melarang ia beredar/ Di tanah air* (bait 5, larik 18-19), ...*Sebab*

penjaganya memang bertelanjang (bait 5, larik 19), seakan menceritakan tentang sebuah kondisi keadaan di tanah air (Indonesia) mengenai “kaum berjubah” yang “melarang” karya-karya seni yang terlihat “bertelanjang”.

Bisa jadi beberapa kata, kalimat, atau bagian frase dalam puisi tersebut menyangkut tentang penokalan sebagian seniman tentang Rancangan Undang-Undang Anti Pornografi dan Pornoaksi (RUU APP) yang pada tahun pembuatan puisi tersebut (2010) sedang gencar disiarkan oleh pemerintah. Atau frasa “kaum berjubah” bisa jadi merujuk pada sekelompok orang atau “kaum” yang melakukan pelanggaran tentang berbagai hal termasuk karya-karya seni yang dianggap “telanjang” atau vulgar dalam pandangan kelompok tersebut.

Dapat disimpulkan untuk proses reproduksi yang dilakukan dalam puisi “Gajah Sulawesi” dari hipogram dari lukisan *The Elephant Celebes* adalah pemindahan teks visual ke teks yang bisa dibaca. Di dalam puisi juga terdapat penafsiran baru dari persoalan yang muncul dari teks visual lukisan. Sehingga dalam teks puisi dihadirkan berbagai kemungkinan-kemungkinan kata yang memunculkan pemaknaan baru.

3.2 Interteks puisi “Sapi Lada Hitam” dengan Lukisan Francis Bacon

Sebagaimana ditulis Nirwan Dewanto dengan “kata kunci” Francis Bacon di bawah judul puisi “Sapi Lada Hitam” (hal.31-34), secara interteks puisi tersebut seakan mempunyai keterkaitan dengan lukisan Bacon *Painting 1946* (cat minyak di atas kanvas, 1946, 198.1 x 132.1 cm) yang kini menjadi koleksi The Museum of Modern Art, New York. Dalam proses pengerjaan, secara tematik lukisan tersebut tergolong unik, Bacon menjelaskan proses pengerjaannya

semacam kecelakan tematik yang tidak disengaja. Sebagian besar penyuka karya Bacon menginterpretasikan *Painting 1946*, melalui citraan di dalamnya, sebagai salah satu penggambaran ketakutan rakyat Inggris semasa Perang Dunia II. Akan tetapi Bacon berkisah, bahwa berniat akan melukis simpanse di padang rumput luas, lantas ia berubah pikiran untuk menggambarkan gambar burung hinggap di lapangan luas, sebelum lukisan tersebut tampak seolah di *Butcher Shop* (Toko Daging) dengan distorsi warna ketakutan di dalamnya. Berikut akan dilampirkan *Painting 1946* dan puisi “Sapi Lada Hitam” yang ditenggarai mempunyai hubungan intertekstual:

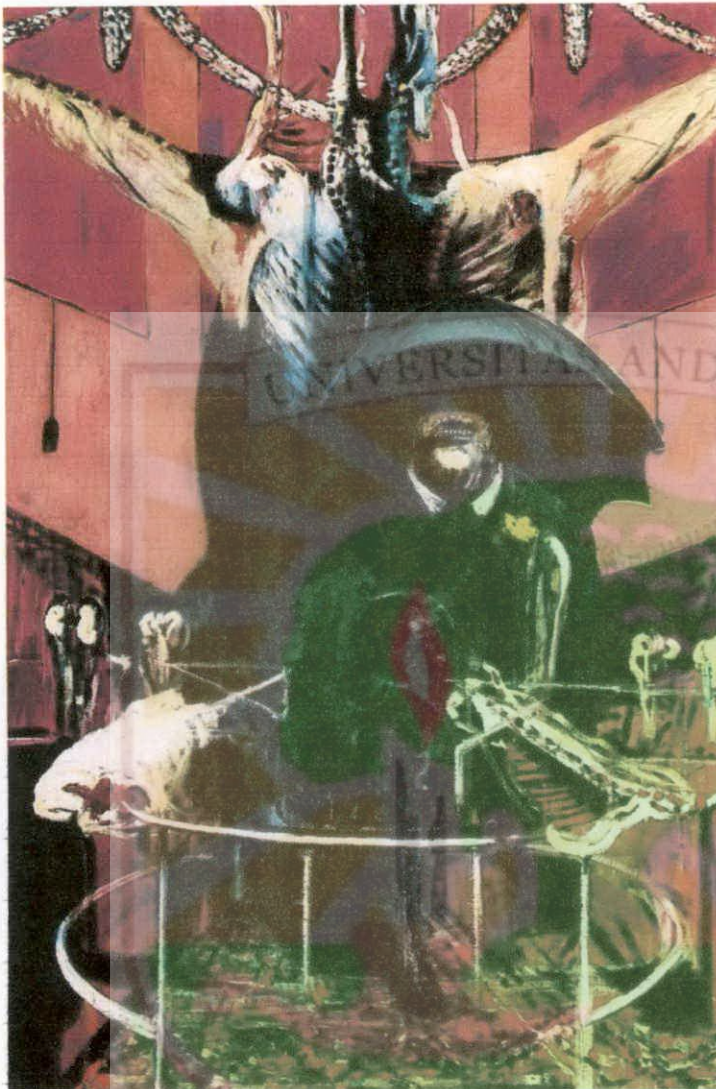
SAPI LADA HITAM
—kepada Francis Bacon

Tenanglah. Ia sudah kulumpuhkan dan kubawa hanya untukmu. Bertahun-tahun kau menghunus pisau dan menyembunyikan dari dirinya, aku tahu. Kau tak akan lagi melihat wujudnya yang biasa mengirismu. Kupanggul ia kini. Sebab ia ternyata tak lebih perkasa ketimbang aku. Terlah kulepas tanduknya, tanduk yang kapan-kapan akan kukenakan untuk memesonamu juga. Buli-buli yang menegang selalu di antara kedua pahanya akan kutanam untuk diriku sendiri, untuk terus mendatangkan serbuk jantan bagiku. Kini kau akan melihatnya seperti seonggok kain belaka. Tapi awaslah, kalau kau tiup ia, akan mekar luas ia seperti angkasa raya, sehingga ruangmu akan termakan olehnya. Jadi bentangkan ia saja. Bentangkan! Jantungnya masih menyala di dalam sana. Pahanya teramat segar sebagaimana biasa, dan pastilah akan menerbitkan nafsumu. Aduh, kau yang dulu takut olehnya! Wajahnya masih tampan, adanya tetap bidang, kulitnya masih licin berkilat—semua yang menghapus nyali para kekasih dan suami. Pastilah kau akan mencari-cari buli-buli yang termasyur itu di antara kedua pahanya! Buli-buli yang selalu kaulukis dengan warna emas dalam mimpimu, agar ia lekas memasukimu dari celahmu yang mana saja, agar kau tak lagi merasa terancam olehnya. Bentangkanlah ia di hadapanmu, dan kau tak akan melihat selekeh darah pada jasadnya, sebab tak pernah aku menyembelinya atau menusuknya. Sekarang asahlah pisaumu baik-baik. Lantas kenakan gaunmu yang paling putih. Sembunyikan

rambut mayangmu di bawah kerudung putihmu, agar aku lupa bahwa kau seorang betina. Betina yang mampu membuat aku tabah menjebak ia ke dalam labirin dan mengakhiri kisahnya. Sebentar lagi kau akan melihat sungai-sungai darah miliknya, yang pernah kita bayangkan bersama. Jadi, mari, cepatlah kita bentangkan ia, agar aneka sungai yang tersembunyi dalam tubuhnya itu mau memamerkan diri, walau untuk sebentar saja. Pilihlah bagian tubuhnya yang terbaik dengan pisaumu, pisau paling tajam di dunia ini. Mungkin sedikit di atas pahanya dan di bawah pusarnya, bagian yang mengandung gegurat putih-perak yang menyilaukan mata. Sayat pelan-pelan, agak dalam di bawah kulit, agar arus darah tak meledak lepas ke udara. Kita akan merapikan ia lagi, seakan-akan ia tak terpiuh sama sekali. Mungkin kita akan menghibahkannya ke museum, atau menghadiahkannya ke seorang pelukis Irlandia. Sementara itu kita akan menyimpannya baik-baik, katakanlah memasangnya di lemari pakaianmu (pastilah ia akan tampak seperti gaunmu). Lalu letakkan sayatan terbaik itu pada nampian logam panas yang telah kusiapkan. Jangan beri terlalu banyak garam, bawang, dan paprika. Abaikan semua resep, nasihat maupun doa. Tapi siapkan bubuk lada hitam agak berlimpah. Taburkan perlahan-lahan, sesuai isyarat api tungku. Atau taburkan sembunyi-sembunyi, agar kita sedikit meneteskan air mata. Bebintik hitam panas ganas itu sangat baik untuk melancarkan sandiwara yang kurang masygul ini. Sabarlah, tabahlah membolak-balik potongan kesayangan kita. Sebab daing bekas penakhluk memang tak gampang alah. Tapi jagalah ia, jangan sampai terlalu matang, ia harus tetap terasa muda belia. Jangan memandang ke arahku, aku hanya akan memelukmu dari belakang. Dan mendesakkan buli-buli emas yang selalu kauimpikan itu ke celahmu yang terbaik tanpa kau tahu. Agar laparmu sempurna. Setelah itu aku akan pura-pura tak sengaja menumpahkan anggur merah ke atas meja makan bertaplak putih di hadapan kita, agar kita bisa juga sedikit membayangkan darah tatkala bersantap. Dan kau akan tahu betapa lembut daging pejantan. Tapi sungai-sungai darah itu akan tetap mengalir rahasia dalam wujudnya, yang sudah tergantung aman di lemari pakaianmu. Dan kau akan perlahan mencintaiku karena betapa mahir aku melenguh kini.

(2009)

Painting 1946 (1946)



3.2.1 Lukisan *Painting 1946* Karya Francis Bacon

Francis Bacon (28 Oktober 1909 – 28 April 1992) merupakan pelukis kelahiran Dublin, Irlandia, yang telah menghasilkan beberapa lukisan dengan ikon luka kemanusiaan dan trauma pasca-perang. Dalam karya-karyanya, ia mendapat inspirasi dari genre pelukis Suralisme, termasuk terinspirasi oleh film, fotografi, dan karya-karya seni rupa lama yang ditempanya dengan khas dan membuatnya menjadi salah satu eksponen seni rupa paling dikenal luas (di negaranya) pada dekade 1940-an dan 1950-an. Sebuah catatan mengenai biografis Francis Bacon

menjelaskan, bahwa dalam karya-karyanya Bacon selalu menggambarkan rakyat (Inggris) sebagai pendistorsian dari kekerasan²³. Gambaran rakyat disajikan bukan sebagai manusia yang bersosialisasi dan karismatik melainkan sebagai bentuk jiwa terisolasi, terpenjara, dan tersiksa oleh dilema eksistensial. Melalui karya lukisannya, Bacon dianggap sebagai salah satu pelukis Inggris paling sukses pada abad kedua puluh. Bahkan setelah kematiannya, ia dipandang dalam khazanah seni rupa dunia sebagai salah satu pelukis yang paling penting.

Salah satu lukisan Francis Bacon yang banyak dibicarakan adalah *Painting 1946* (Lukisan 1946). Lukisan tersebut berfokus pada bentuk manusia dengan distorsi mengerikan serta berbagai citraan yang terus mengganggu di dalamnya. Karen Elzinga (2012) dalam analisisnya di sebuah situs seni rupa terkemuka Amerika menjelaskan, bahwa *Painting 1946* adalah cerminan dari Perang Dunia II²⁴. Hal itu terlihat dari simbol dari bangkai yang tergantung berjumbai-jumbai dan payung sebagai sebuah hiasan kekuasaan.

Menurut Elzinga, dalam proses pengerjaan *Painting 1946*, Francis Bacon tidak bermaksud melukis untuk mencerminkan perang dan pertempuran perang secara periodik. Hal tersebut disampaikan dalam sebuah wawancara yang dilakukan David Sylvester pada tahun 1962 terhadap Bacon²⁵. Dalam wawancara, Bacon mengemukakan, proses hadirnya lukisan tersebut adalah kecelakaan murni. Tidak pernah terpikirkan oleh Bacon penggambaran tentang perang, atau usaha untuk menggambarkan perang, ketika memulai lukisan. Bahkan ia ingin melukis simpanse di padang rumput luas, tapi kemudian ia berubah pikiran untuk

²³ Biografi Francis Bacon di <http://www.theartstory.org>

²⁴ Lihat catatan Karen Elzinga di <http://fineartamerica.com>

²⁵ *He (Bacon) said that it had just happened as a continuous mistake, one accident on top of another, referring to the chimpanzee then the birds of which are believed to be partly visible in the final creation.* Lihat: [http://en.wikipedia.org/wiki/Painting_\(1946\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Painting_(1946))

menggambarkan gambar burung hinggap di lapangan, sebelum lukisan tersebut menjadi bentuknya yang sekarang.

David Sylvester mengatakan lukisan *Painting 1946* sebagai penggambaran *Butcher Shop* (Toko Daging), meski Bacon tidak berniat membuat gambaran tentang hal tersebut atau tidak pernah memikirkan hal tersebut sekita proses penyelesaian.

Meski Francis Bacon mengatakan dalam proses penyelesaian *Painting 1946* telah terjadi kesalahan terus menerus, semacam satu kecelakaan tertimpa di atas kecelakaan yang lain, akan tetapi pengamat seni rupa mengasosiasikan lukisan tersebut sebagai refleksi Perang Dunia II. Hal tersebut berkemungkinan karena pendeskripsian tentang “daging”, yang selanjutnya menjadi tematik dan berpengaruh di banyak lukisan Bacon di kemudian hari. Secara penanggalan, *Painting 1946* memang dikerjakan setelah Perang Dunia II, dan perihal itu memungkinkan pengamat untuk mengasosiasikannya dengan peristiwa perang.

Jika diperhatikan dengan seksama, *Painting 1946* merupakan penggambaran dari seseorang yang dengan laku memberatkan masyarakat, dipersonifikasikan oleh tubuh seorang pria memakai seragam tidak resmi dari politisi Inggris dari waktu. Penggambaran tersebut, menurut Karen Elzinga, bisa ditarik pemaknaannya sebagai seorang personil pemerintah selaku pengirim pasukan untuk perang. Dengan wajah terdistorsi, dan tertutup payung, seolah menyembunyikan perasaan dalam diri yang sesungguhnya. Sseakan hanya ingin memperlihatkan bagian luar dari dirinya; setelahnya; pakaiannya; seragamnya. Seseorang tersebut, diapit oleh bangkai sapi (seperti suasana di toko daging) yang dikuliti, mengindisikasi jiwa-jiwa yang disiksa. Citraan dari lukisan tersebut jika

dijalin hubungan pemaknaannya, bisa jadi penggambaran dari perasaan seorang pejabat pemerintah di Inggris waktu itu, yang telah mengirim orang-orang ke kematiannya di medan perang.

Jika ditarik kesimpulan lebih jauh dalam lukisan *Painting 1946*, seperti diulas Elzinga, bahwa Francis Bacon menggunakan gambaran “daging mentah” dan “toko daging”, ungkapan dari perang yang mengoyak nurani. Namun jika lukisan tersebut dilukis setelah krisis atau bencana Perang Dunia II terjadi, bisa ditarik pemaknaan lain, yakni sebagai penggambaran atau citraan lain; “daging mentah”, “bangkai sapi”, “toko daging” dan “seseorang berpayung hitam” bisa jadi kritik atas susahnyanya lapangan kerja. Meski begitu, pada dasarnya pada wawancaranya dengan David Sylvester, Bacon sudah menerangkan dalam proses kreatif kehadiran lukisan tersebut tidak sedikit pun berangkat dari penggambaran Perang Dunia II.

3.2.2 Reproduksi Teks Puisi “Sapi Lada Hitam”

Hampir sepenuhnya puisi “Sapi Lada Hitam” merefleksikan apa yang terdapat dalam lukisan berjudul *Painting 1946* karya Francis Bacon. Puisi tersebut terdiri dari 1 bait panjang yang terdiri dari 64 baris. Reproduksi puisi dari lukisan seakan hanya dari batasan citaan gambar, lantas dieksplorasi dengan memberikan citraan baru, melalui pemaknaan baru. Puisi “Sapi Lada Hitam” tidak sekedar menceritakan apa yang ada di dalam lukisan, akan tetapi memelintir teks visualnya agar menjadi sebuah struktur teks dengan penceritaan baru.

Di dalam *Painting 1946* terlihat seekor binatang tergantung, seperti sapi, dan ini menjadi kata kunci hubungan intertekstual dari dua karya tersebut: “sapi”.

Nirwan Dewanto menggubahnya dengan penceritaan tentang makanan yang bernama “Sapi Lada Hitam”. Dan makanan tersebut, tidak dihadirkan dengan nikmat; lezat; gurih dan wangi, tapi makan yang memunculkan ironi, seperti citraan visualisasi yang juga bisa dilihat dari lukisan.

Aku-“lirik” dalam puisi seakan menceritakan seseorang di dalam lukisan yang sedang memakai payung, tertutup wajahnya, dan di atasnya tergantung seekor sapi yang sudah disembelih dan dibelah tubuhnya. Sapi tersebut dibahasakan sebagai “ia” dalam puisi. Lihatlah bagaimana si aku-“lirik” dalam puisi seakan telah melumpukan binatang seperti yang tergantung dalam lukisan:

Tenanglah. Ia sudah kulumpuhkan dan kubawa hanya untukmu./
bertahun-tahun kau menghunus pisau dan menyembunyikan/ diri
darinya, aku tahu. Kau tak akan lagi melihat wujudnya/ yang biasa
menggiriskanmu. Kupanggul ia kini. Sebab ia/ ternyata tak lebih
perkasa ketimbang aku....

Si aku-“lirik” dalam puisi berkata “tenanglah” pada seseorang yang entah siapa, barangkali pada seorang perempuan. Bisa jadi seorang perempuan itu adalah kekasihnya, sebab aku-“lirik berkata: *...telah kulepas/ tanduknya, tanduk yang kapan-kapan akan kukenakan untuk/ mempesonamu juga. Buli-buli yang menegang selalu/ di antara kedua pahanya akan kutanam untuk diriku sendiri, untuk terus/ mendatangkan serbuk jantan bagiku.* Dari larik-larik di atas terlihat seolah “ia” yang merupakan sapi (di dalam gambar) telah dilepas “tanduknya” oleh aku-“lirik”, dan jelaslah, seseorang tersebut benar-benar adalah kekasih di mana aku-“lirik” ingin ingin “memesona” kekasihnya dengan menggunakan tanduk dari binatang yang tergantung tidak berdaya. Juga muncul ungkapan “buli-buli” yang “menegang di antara kedua paha binatang yang sudah tak berdaya tersebut akan ditanam untuk diri aku-“lirik”, yang gunanya untuk mendatangkan

“serbuk jantan”. Seolah-olah, “buli-buli” tersebut adalah kelamin sapi yang merupakan obat kejantanan bagi aku-“lirik”.

Acuan interteks puisi “Sapi Lada Hitam” pada *Painting 1946* makin terlihat pada larik berikut: *Jantungnya masih menyala di dalam sana. Pahanya teramat segar/ sebagaimana biasa, dan pastilah akan menerbitkan nafsumu./ Aduh, kau yang dulu takut olehnya! Wajahnya masih tampan,/ dadanya tetap bidang, kulitnya masih licin berkilat...* larik-larik ini mengarahkan teks pada visualisasi lukisan, di mana tergambar “paha” sapi yang tergantung masih terlihat teramat “segar”, seakan baru disembelih dan digantung—di toko daging seperti pemakna *Painting 1946*. Juga pada “wajahnya”, “dadanya”, “kulitnya”, seakan visualisasi lukisan dihidupkan dalam dalam puisi “Sapi Lada Hitam” dengan citraan yang berbeda.

Tapi pada akhirnya, sebagaimana judul puisi, teks lukisan tersebut digubah sedemikian rupa dengan mencari citraan baru yang dieksplorasi melalui puisi. Jika pada citraan lukisan seakan ketakutan muncul dikarenakan berbagai hal yang menakutkan, dalam puisi citraan tersebut dimaknai sebagai sesuatu yang lezat. Visualisasi “sapi yang digantung” di dalam lukisan dibentuk menjadi tatanan baru hingga menjadi “sapi yang akan dimasak dengan lada hitam”.

Di dalam puisi, diceritakan bagaimana aku-“lirik” mengajak kekasihnya untuk segera mem-“bentangkan” sapi yang tergantung tersebut. Lalu meminta kekasih menyiapkan “pisau terbaik” dan mengasah pisau tersebut, si kekasih juga disuruh mempersiapkan gaun yang “paling putih”, seakan sebuah prosesi jamuan makan malam akan dilangsungkan. Lantas aku-“lirik” mereka-reka di bagian mana “pisau terbaik” yang telah dipersiapkan akan disayatkan, mungkin sedikit di

atas “pahnya” dan di “bawah pusarnya”. Ia pun menyuruh sang kekasih untuk menggunakan pisau dengan “sayat pelan-pelan”. Larik berikut akan memperlihatkan bagaimana segala macam bumbu untuk hidangan: *Lalu letakkan sayatan terbaik itu/ pada nampan logam panas yang telah kusiapkan. Jangan beri/ terlalu banyak garam, bawang, dan paprika. Abaikan semua/ resep, nasihat maupun doa. Tapi siapkan bubuk lada hitam/ agak berlimpah. Taburkan perlahan-lahan, sesuai isyarat api/ tungku...*

Puisi “Sapi lada Hitam” jika disandingkan dengan lukisan *Painting 1946* memang akan menemukan sebuah pola yang berbeda, akan tetapi jelaslah puisi bermula, atau mendapat inspirasi dari lukisan tersebut. Dua karya seni dengan latar belakang penciptaan yang berbeda tersebut memang mempunyai pemaknaan yang berbeda. Tapi yang jelas teks puisi sedikit-banyaknya telah mempengaruhi berbagai citraan untuk puisi dieskplorasi. Jika pada lukisan, yang lebih dulu hadir, tampak gambaran kemuraman akan gambaran binatang yang tergantung di toko daging, maka dalam puisi diciptakan sebuah pola baru dengan mengubah kemuraman dari gambaran tersebut menjadi sesuatu yang gurih dan enak: makanan dengan nama “Sapi Lada Hitam”.

3.3 Interteks Puisi “Nosferatu” dengan Lukisan Edvard Munch

Puisi “Nosferatu” (hal. 81-83) sebagaimana kata kunci Edvard Munch yang diberikan di bagian bawah judul puisi tersebut mempunyai hubungan intertekstual dengan karya perupa impresionisme tersebut. Jika ditelisik, judul “Nosferatu” sendiri merupakan judul sebuah film horor Jerman tahun 1922 yang disutradarai oleh F. W Murnaw; *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (dalam

bahasa Inggris: "*Nosferatu: A Symphony of Horror*"; juga dikenal sebagai *Nosferatu: A Symphony of Terror* atau *Nosferatu*). Film tersebut proses syutingnya dilakukan pada tahun 1921 dan merupakan adaptasi dari novel "Dracula" karangan Bram Stoker. Edvard Much, dalam beberapa karyanya, juga pernah mengerjakan tema ketakutan dalam "Nosferatu" atau "Dracula" sebelum karya-karya tersebut hadir. Berikut dilampirkan puisi "Nosferatu" dan beberapa lukisan karya Edvar Munch yang dimungkinkan berhubungan dengan puisi tersebut:

NOSFERATU

—kepada Edvard Munch

Ke dalam mulutmu kutusukkan
Telunjukku yang tetap saja
Biru beku meski lama sudah
Mengawang di tepi perapian.

Di luar salju turun, dan aku
Tak tahu bagaimana pulang
Ketika sepedaku lebih nyaman
Terantai sepanjang malam

Di asramamu. Lagipula rumahku
Jauh di balik danau, dan mantelku
Tak cukup tebal untuk melindungi
Jantung hatiku penuh cemburu—

Pastilah tak akan kubiar iblis
Itu masuk ke kamar belajarmu
Mengajarimu risalah paling kiri
Seraya mengincar buah dadamu.

Kemarin kulihat di perpustakaan
Sang iblis berwajah Diego Luna
Menjilat-jilat kitab antropologi
Dengan gemas, dengan lidah api—

Ia mestinya belajar ilmu jiwa
Kepada aku, budak sebuah negeri
Di mana setiap pejantan bahagia

Tak serong di bawah matahari.

Sungguh kau semacam dewi, meski
Tanganmu berbulu dan tungkaimu
Terlalu panjang dan mulutmu
Selalu menghembus bau keju.

Dengan dua sloki wiski Kentucky
Jadilah aku batang terendam—
Bangkitkanlah sampai kau sabar
Meneliti kulit coklat jahanamku.

Jika sofa kita tak sanggup lagi
Membayangkan ujian Mei nanti
Maka lekaslah tutupkan mataku
Dan ulurkan taring ke leherku.

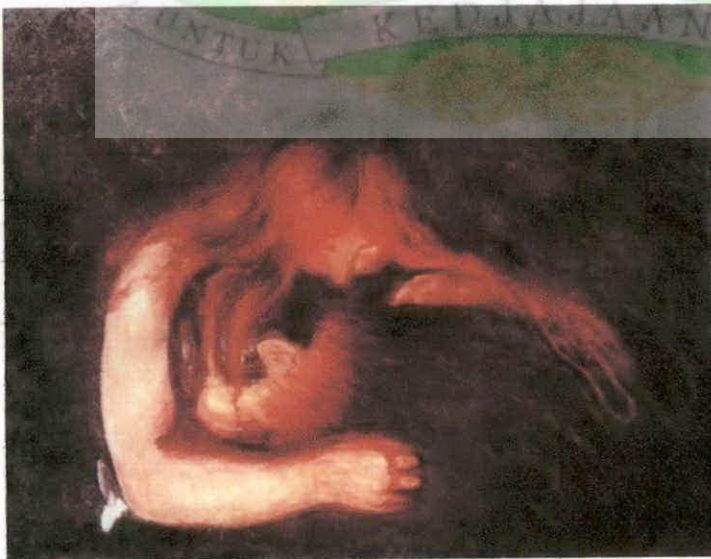
Lalu coklat sawo dan putih roti
Atau gelap manggis dan pucat lili
Berkelindan di depan perapian
Mana sanggup berpisah lagi.

Lalu lidahku mencari lidahmu
Agar esok aku berani mengunyah
Brokoli mentah dan keping *salami*
Dan tak akan berdosa lagi aku—

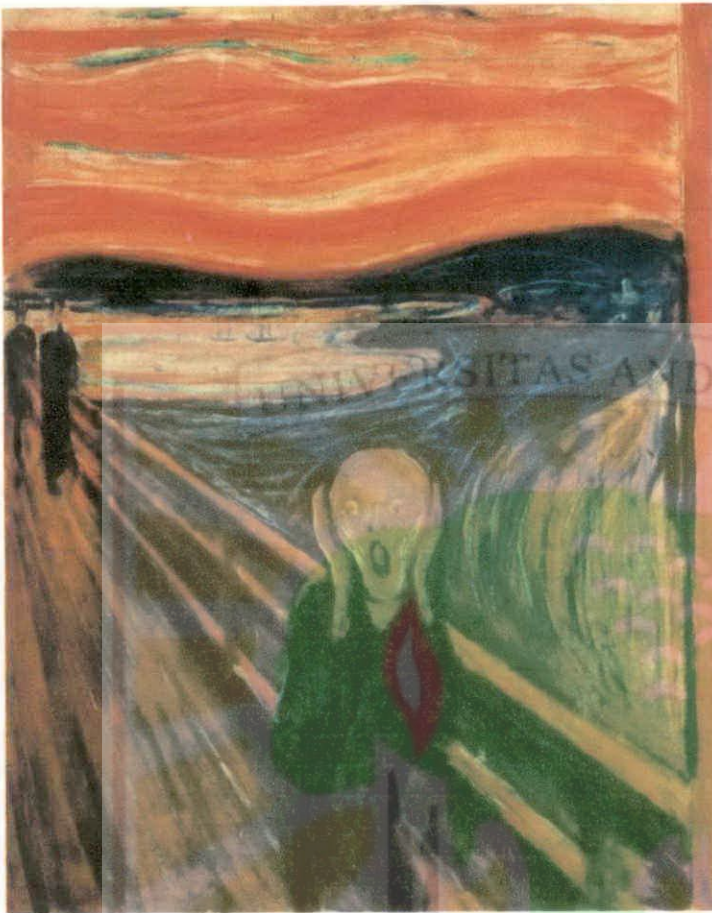
Jika dalam badai salju menantang
Sang iblis Oaxaca. Sebab lidahku
Sudah serupa miliknya. Lidah api
Mahir mencuri jantung hatimu.

(2009)

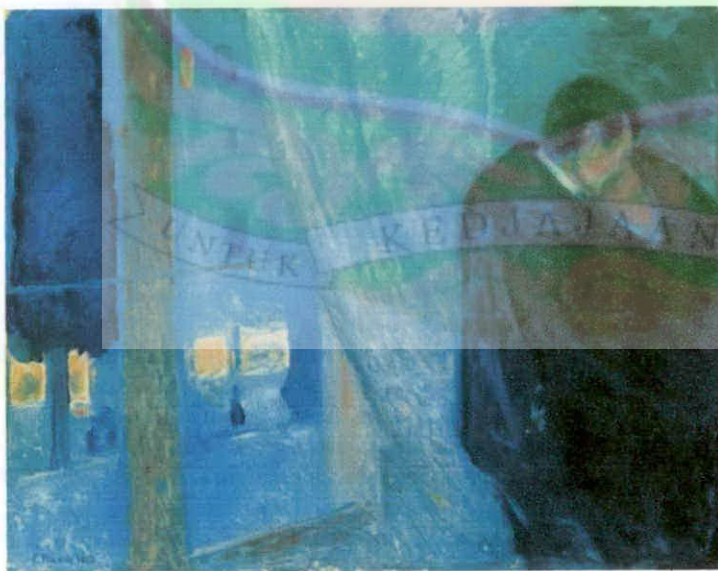
Vampire (1894)



The Scream (1893), 91 cm × 73.5 cm, Oil, tempera, and Pastel on Cardboard



Kiss by the Window (1892), Oil on canvas, 73 x 92 cm



3.3.1 Lukisan Karya Edvard Munch

Edvard Munch (1863–1944) adalah pelukis aliran ekspresionisme dan pencetak (*printmaker*) berkebangsaan Norwegia. Gambarannya terhadap kesengsaraan atau penderitaan sangat memengaruhi perkembangan ekspresionisme di Jerman pada awal abad ke-20. *The Scream* (1893; awalnya disebut *Despair*), merupakan lukisan paling terkenal dari Munch (1863-1944). *The Scream* dianggap sebagai ikon penggambaran penderitaan dan merupakan salah satu bagian dari seri yang disebut *The Frieze of Life*, di mana Munch mengeksplorasi tema kehidupan, cinta, takut, kematian, dan kesedihan.

Pengamat seni lukis menganggap *The Scream* merupakan lukisan ekspresionis pertama. Lukisan tersebut sangat berbeda dari pada masanya, yakni ketika banyak seniman mencoba menggambarkan realitas objektif. Sebagaimana Doug Whaley menganggap Munch adalah sosok dari jiwa yang tersiksa, dan tentu menunjukkan dalam lukisan ini. Dalam perjalanan hidupnya, sebagian besar keluarganya telah meninggal, dan ia sering terganggu oleh penyakit. “The Scream” bukan refleksi dari apa yang terjadi pada saat itu, melainkan penggambaran dari neraka batin pelukisnya sendiri. Citraan dari lukisan tersebut merupakan visualisasi aspek ke-putus-asa-an dengan motif seakan yang menunjukkan citraan tersebut berbicara pada zamannya. (Whaley, 1973:75).

Preble dalam bukunya *Expressionism* mengatakan ketika banyak orang bertanya pada Munch apa yang mengilhami dia untuk melahirkan lukisan *The Scream*, Munch menjawab bahwasanya ia melukis ketika sehabis berjalan di satu sisi kota, ia merasa lelah dan sakit, lantas ia seakan mendengar teriakan dari

alam²⁶. Ketika mereka melihat lukisan ini, menurut Preble, orang-orang hanya akan melihat seseorang berteriak. Lantas mereka akan melihat perpaduan warna cantik, tetapi tidak benar-benar menyadari apa yang mereka lihat. Di dalam lukisan tersebut, tergambar sesuatu telah menghentikan sesosok orang dengan tubuh kurus kering di sebuah jembatan, sesosok orang itu memegangi telinganya, matanya dan mulut terbuka lebar dalam jeritan kesedihan. Di belakang seseorang itu, tampak beberapa (dua temannya) berjalan beriringan ke arah yang berlawanan. Hampir tidak dapat dilihat dalam lukisan tersebut ada semacam gerakan berputar-putar dari matahari terbenam, berwarna merah darah dan biru-hitam, dalam gerakan berputar-putar tersebut ada perahu kecil di laut, dan bangunan kota (Preble, 1972:53).

The Scream adalah yang pertama dari jenisnya, lukisan ekspresionis pertama. Jika banyak orang mengatakan bahwa sebuah gambar bernilai ribuan kata kata, maka *The Scream* dianggap bernilai jutaan. Selain disebut sebagai lukisan ekspresionis pertama, *The Scream* dianggap sebagai contoh lukisan paling ekstrim dari karya-karya Munch, lukisan dari dasar jiwa. Sebuah situs yang mengulas tentang lukisan tersebut mengungkapkan bahwa ada ekspresi wajah menganga besar pada dinamika lukisan itu, ekspresi tersebut berupa warna dan garis²⁷. Sesosok yang merupakan latar di lukisan tersebut bisa disebut aneh sekali karena terdistorsi oleh kehadiran warna yang tidak diambil dari realitas

²⁶ "One evening I was walking along a path, the city on one side of me and the fjord below. I felt tired and ill, I stopped and looked out across the fjord. The sun was setting, the clouds were turning blood red. I felt a scream passing through nature. It seemed to me that I could hear the scream. I painted this picture; painted the clouds as real blood. The colors screamed" lihat Hans Peter Preble. *Expressionism*. Trans. Mary Whittall. (New York: Oxford University Press, 1972), hal.52

²⁷ Lihat: <http://www.mnc.net/norway/munch.htm>

eksternal (luar). Seakan seketika lukisan tersebut dihadirkan, Munch sedang terasuk akan ketakutan neraka, ada visualisasi putus asa, kecemasan berlebihan.

Selain *The Scream*, lukisan Edvard Munch yang sensasional adalah *Love and Pain* atau disebut *Vampire* (1894), dengan gambaran seorang pria didekap dan disiksa dalam pelukan vampir. Tergambar, sang vampir berambut merah dan bertelanjang seolah kulitnya sangat lembut. Seperti yang dilansir situs <http://www.independent.co.uk> pada September 2008 dalam ulasan berjudul *Exclusive: Munch's 'Vampire' Comes Out of the Dark After 70 Years*, sebagian orang percaya bahwa lukisa tersebut sebetulnya acuan Munch dalam penolakannya terhadap dunia pelacuran pada masanya. Sebagian orang bahkan menafsirkan “Vampire” sebagai fantasi mengerikan tentang kematian adik kesayangannya. Beberapa tahun kemudian, setelah permunculan lukisan tersebut, Nazi Jerman mengutuk Munch, karena dianggap telah terjadi kemerosotan moral dalam dirinya.

“Vampire” merupakan salah satu seri dari 20 lukisan yang dikerjakan Edvard Munch dengan tema *The Frieze of Lifes*, di antaranya termasuk termasuk *The Scream*. Lukisan “Vampire” tersebut adalah versi yang paling signifikan dari empat seri Vampir yang diselesaikan Munch sepanjang tahun 1893-1894, dan lukisan tersebut pertama kali dipamerkan pada tahun 1902 di Berlin, di mana karya-karyanya menyebabkan pengunjung kanget sekaligus kagum. Selain itu, dari sekian banyak karya Munch, terdapat juga karya-karya yang secara tematik berlainan akan tetapi saling mendekati dengan *Vampire*, yakni *Kiss by The Window* (1892), yang menggambarkan sepasang orang yang berangkul dan berciuman di dekat jendela, dengan penerangan terlihat dari jendela di seberang

jalan dalam lukisan tersebut. Berdekatan dengan lukisan tersebut adalah *The Kiss* (1896-7), di sini tergambar para pecinta yang sedang berciuman dan hampir telanjang, tanpa malu-malu dan bernafsu satu sama lain.

3.3.2 Reproduksi Teks Puisi “Nosferatu”

Jika membaca puisi “Nosferatu” maka hubungan intertekstual dalam jalinan ceritanya akan mendekati lukisan *Kiss by the Window* dan *Vampire* karya Edvard Munch, di mana kedua lukisan tersebut merupakan kelanjutan dari lukisan *The Scream*-nya yang terkenal. Puisi “Nosferatu” terdiri dari 48 larik, terbagi menjadi 12 bait, yang masing-masing baitnya terdiri dari 4 larik. Jika dilihat dari judul puisi tersebut, tendensi citraan teks lukisan *Vampire* seakan menguasai, tapi dalam jalan cerita puisi tersebut hanya sedikit yang menghubungkan citraannya. “Nosferatu” sendiri, seperti yang dijelaskan di atas, merupakan sebuah judul film horor Jerman tahun 1922 yang disutradarai oleh F. W Murnau; film tersebut juga dianggap gerakan ekspresionisme yang dipengaruhi ketakutan-ketakutan seperti lukisan Edvard Munch.

Pada bait pertama puisi citraan lukisan *Kiss by the window* karya Edvard Munch sudah mulai terlihat. Perhatikan bait berikut: *Ke dalam mulutmu kutusukkan/ Telunjukku yang tetap saja/ Biru beku meski lama sudah/ Mengawang di tepi perapian//* Bait dengan kata-kata “dalam mulutmu” dan “kutusukkan” seakan akan perumpamaan untuk orang yang sedang berciuman (*kiss*). “Biru beku” juga memperlihatkan bagaimana pewarnaan dalam lukisa tersebut dihadirkan dalam puisi. Sebagaimana dalam lukisa tergambar dua orang

sedang berciuman di sebuah apartemen dengan latar warna biru, seakan di luar sedang salju, di mana “biru” menunjukkan udara sedang dingin.

Keadaan dingin, seperti di dalam lukisan, makin diperlihatkan pada bait kedua puisi: *...Di luar salju turun, dan aku/ Tak tahu bagaimana pulang/ Ketika sepedaku lebih nyaman// Terantai sepanjang malam...* Di bait kedua, dihadirkan semacam suasana, bahwa “di luar” ada “salju turun, dan aku-“lirik” seakan terkepung di dalam kamar, di mana dari kamar tersebut cuaca di luar tampak jelas kelihatannya. Meski di dalam lukisan tersebut tidak terlihat gambaran “sepeda”, dalam puisi “Nosferatu” hal-hal yang barangkali bisa difantaskan lewat lukisan dihadirkan. Keadaan “malam” seperti dalam puisi juga makin mengarahkan bagaimana puisi tersebut merupakan sebuah penafsiran dari lukisan, di mana dalam suasana lukisan, “malam” menjadi latar waktu bagi dua orang yang sedang berciuman.

Bait ketiga dari puisi “Nosferatu” kembali memberi tafsiran tersendiri bagi lukisan *Kiss by the window: ...Di asramamu. Lagipula rumahku/ Jauh di balik danau, dan mantelku/ Tak cukup tebal untuk melindungi/ Jantung hatiku penuh cemburu—//* Di bagian ini difafsirkan, kamar yang seperti apartemen di dalam lukisan merupakan sebuah asrama perempuan, di mana aku-“lirik” sedang terkepung dari salju yang turun di luar. Perempuan itu mungkin kekasihnya, selingkunghannya, semua serba bisa jadi setelah bait berikut puisi ini. Aku-“lirik” menyatakan bahwa kamar itu memang bukan rumahnya, sebab ia mengatakan, lagipula “rumahku” berada jauh di “balik” danau”. Karena keadaan di luar sedang turun salju, ditambah aku-“lirik” berkata mantelnya tak cukup tebal untuk melindunginya jika pulang ke rumahnya. Mungkin dia sedang kasmaran,

seperti yang terlihat dalam lukisan, dan dibahasakan dalam puisi bahwa “jantung hati” aku-“lirik” dalam keadaan “penuh cemburu”.

Pada dua bait berikutnya dalam puisi terlihat eksplorasi lain dari citraan gambar, seakan waktu dikembalikan, sehari sebelum aku-“lirik” terkepung hujan salju di asrama perempuan itu: *...Pastilah tak akan kubiar iblis/ Itu masuk ke kamar belajarmu/ Mengajarimu risalah paling kiri/ Seraya mengincar buah dadamu.// Kemarin kulihat di perpustakaan/ Sang iblis berwajah Diego Luna/ Menjilat-jilat kitab antropologi/ Dengan gemas, dengan lidah api—//* Bait ini menunjukkan citraan ekspresionis Edvard Munch diperlihatkan dengan kehadiran “iblis”. Penggambaran “iblis” pun dalam puisi “Nosferatu” dihadirkan layaknya sesosok orang yang bisa masuk ke “kamar belajar” perempuan, tempat aku-“lirik” berdiam dari dingin salju. “Iblis” tersebut mungkin laki-laki, ia dikatakan akan mengajarkan “risalah paling kiri” dan “mengincar “buah dada” perempuan yang mungkin kekasih atau selingkuhan aku-“lirik” dalam puisi. Ia dikatakan juga mungkin “iblis” yang pintar, sebab aku-“lirik” bertemu di “pustaka”, ia mempunyai “lidah api”.

Citraan berikutnya menunjukkan bagaimana puisi “Nosferatu” menjadi simpulan untuk beberapa lukisan Edvard Munch, tidak hanya lukisan *Kiss by the window*, akan tetapi juga lukisan *Vampire*. Hal tersebut ditunjukkan dalam perpindahan suasana dalam puisi, di mana aku-“lirik” yang menyatakan perempuan yang kamarnya menjadi tempatnya berteduh dari cuaca salju di luar berubah wujud dari “dewi” menjadi sesuatu yang bertaring. Seketika citraan lukisan *Vampire* diperlihatkan pada bait berikut: *....Jika sofa kita tak sanggup lagi/ Membayangkan ujian Mei nanti/ Maka lekaslah tutupkan mataku/ Dan ulurkan*

taring ke leherku.// Lalu coklat sawo dan putih roti/ Atau gelap manggis dan pucat lili/ Berkelindan di depan perapian/ Mana sanggup berpisah lagi.// Lalu lidahku mencari lidahmu/ Agar esok aku berani mengunyah/ Brokoli mentah dan keping salami/ Dan tak akan berdosa lagi aku—//.

Aku-“lirik” dalam puisi menyuruh perempuan tersebut untuk menutupkan matanya, si perempuan juga disuruh meng-“ulurkan taring” ke arah lehernya. Gambaran ini jelas terlihat di lukisan *Vampire*, di mana seorang perempuan berambut merah sedang menggigit batang leher seorang laki-laki. Tapi seketika itu juga citraan tersebut berpindah lagi dalam puisi, dari citraan lukisan *Vampire* berpindah pada lukisan *Kiss by the window*, dihadirkan melalui perumpamaan untuk ciuman: “lidahku mencari lidahmu”.

Pola reproduksi dari teks asal dalam puisi “Nosferatu” ini seakan memperlihatkan hubungan teks tersebut berkelindan. Sebuah lukisan yang berbeda tema dengan piawai dieksplorasi dalam satu tema. Beragam citraan dan hal-hal lain yang tidak diungkap dalam lukisan pun dihadirkan dalam puisi. Proses ini juga menunjukkan bahwasanya puisi meski merespons lukisan dalam proses penciptaannya, tetapi bisa menghadirkan citraan yang jauh berbeda sama sekali.

3.4 Interteks Puisi “Bulan Madu” dengan Foto-foto Karya Nobuyoshi Araki

Puisi “Bulan Madu” (hal.84-86) mempunyai hubungan intertekstual dengan foto-foto karya Nobuyoshi Araki terutama di dalam buku *Sentimental Journey* (1971) yang sudah beberapa kali cetak ulang. Foto-foto dalam buku tersebut berisikan hasil-hasil pemotretan Araki dalam selama proses bulan madu bersama istrinya. Araki merupakan salah seorang fotografer Jepang yang terkenal

karena kecendrungan objeknya adalah foto yang dianggap vulgar bagi sebagian besar orang. Berikut lampiran puisi dan beberapa hasil pengambilan foto Araki selama proses bulan madunya:

BULAN MADU

—untuk Nobuyoshi Araki

Sebutir kancing kemeja terjatuh ke lantai dan dua-tiga helai benang dari gaun pendek tembus-pandang menancap ke seprei sebelum dua bahu yang semula saling menghela tampak jadi selengkung gelombang tunggal belaka yang segera memadat meninggi memecah ganti-berganti ke jeram jantung yang selalu lalai kapan mesti menutup tirai pada pintu geser kaca.

Alangkah baiknya jika terdengar saja derum mesin pemotong rumput dari arah taman agar erang dan raung mampu melesat tak tertahan dari sepasang kerongkongan yang kian dahaga demi mencapai puncak tamasya sejati tanpa mengganggu sesiapa yang di kamar-kamar sebelah atau atas mungkin sedang membuat sarapan pagi atau bersiap-siap terjun ke kolam renang.

Setelah empat hari di pintu masih juga tergantung DO NOT DISTURB agar tubuh yang hampir hangus oleh surya dan tubuh lain yang masih saja terlihat murni dan berwarna gading kian leluasa mengganas saling mengungkai seakan liburan segera berakhir besok seakan lukisan buah-buahan bergaya Cezanne di dinding cukuplah untuk menggantikan laut dan gugus karang di luar sana.

Muda adalah abadi jika lapar cukup disembuhkan dengan dua-tiga butir apel hijau dan susu kedelai sisa hari kemarin jika manis di bibir tetap bertahan sampai habis senjakala ketika semua katasifat yang digunakan terlalu melambung sepanjang hari harus diperbaharui dengan makan malam di restoran terdekat yang menyediakan salad pepaya ebi dan sup udang Thai dan bir Singha.

Pada hari ketujuh lidah mulai belajar meluncurkan t-i-d-a-k terutama jika telinga mendengar seruan di mana kaus kakiku yang sebelah di mana Femina yang kubaca tadi malam meski darah masih juga berlari kencang ketika sepasang mata berpapasan khususnya di pintu kamar mandi di mana sayang-disayang bisik-membisik bahwa terlaranglah berbasuh bersama atau bernyanyi di bawah pancuran air panas.

Bilah perut dan dada sudah mulai kehilangan api dan rambut menyulur lisut teramat kecut ketika baju-baju yang belum sempat dicuci mesti dimasukkan serampangan ke dalam dua koper geret dan sepatu kets dan sandal kulit yang belum dibersihkan dari sisa pasir dan garam terpaksa membungkus kaki-kaki yang mesti bergegas ke pelabuhan udara mengejar pesawat terakhir ke ibukota.

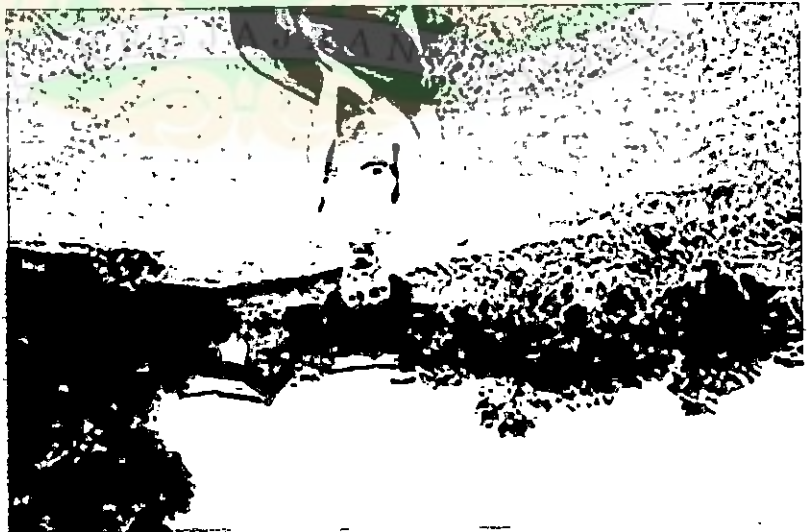
Akhirnya kita harus menyigi apa merek shampoo istri dan di mana terjatuh kacamata suami namun jangan lupa mengambil ruang tamu apartemen mereka ZOOM IN ke arah jambangan keramik hijau gelap kasar dan patung harimau perunggu bergaya Nyoman Nuarta yang dibeli di Sanur dan jika kau terpaksa membidik ke dapur tolonglah gunakan cahaya alamiah sebanyak mungkin—

sebab di sanalah si perempuan yang kita cintai sedang terluka telunjuk kirinya oleh pisau ketika mengiris daun bawang untuk telur dadar sarapannya sendiri sebab kita mual akan si lelaki yang barusan kasar membanting pintu kamar namun tiba-tiba terdengar teriakan CUT CUT CUT kenapa kalian larut ke dalam haru kenapa kalian lupa bahwa kita tengah membuat film pendek yang tanpa alur belaka.

(2008)

Foto-foto dalam *Sentimental Journey* (1971), Noboyoshi Araki





3.4.1 Foto-foto karya Nobuyoshi Araki

Nobuyoshi Araki bisa dibilang fotografer salah satu terbesar Jepang dan paling kontroversial. Energi kreatifnya yang seakan tak habis-habis dibuktikan oleh lebih dari 300 buku yang telah diterbitkan dalam empat dekade terakhir. Karyanya seringkali menantang tabu, seputar seks dan kematian, dan telah menarik perhatian kritis baik di dalam maupun luar negeri. Araki juga dianggap salah satu seniman yang paling produktif di Jepang dan seluruh dunia. Banyak dari foto-fotonya yang erotis, beberapa telah disebut porno. Di antara buku-buku fotografi adalah *Journey Sentimental* (1971) yang merupakan pendokumentasikan prosesi bulan madu dengan istrinya melalui serangkaian foto-foto intim.

Dari proses bulan madu tersebut mereka hidup berumah-tangga, lantas pergi liburan, dan kemudian Araki terus mengeksplorasi foto-foto melalui seri kemudian *Journey Sentimental* selanjutnya *Journey Sentimental*, *Journey Winter In* (1989/90). Dalam sebuah tulisan di <http://www.harpreetkhara.com> berjudul *Reflection: Nobuyoshi Araki – 'Sentimental Journey, Winter Journey'* (2011) diungkapkan bahwa Nobuyoshi Araki terkenal dalam ruang lingkup fotografi dengan citraan *sexually-charged* (foto erotik-pornografi). Nan Goldin, salah seorang fotografer Amerika mengatakan, kita tidak akan dapat melihat pekerjaan fotografi Araki dan memahaminya dari perspektif Barat, ia membebaskan wanita-wanita selaku objek fotonya untuk mengekspresikan keinginan mereka sendiri²⁸.

Dalam majalah *The Guardian* tertulis tajuk *Dirty pretty things* (4 oktober 2005), yang isinya mengatakan bahwa hidup Araki adalah fotografi, ia tidak akan dapat hidup kalau tidak ada fotografi. Selain itu, dalam tulisan tersebut juga

²⁸ Lihat pernyataan Nan Goldin di <http://www.harpreetkhara.com>

dikatakan citraan gambar Araki diinspirasi dengan kehidupan, dan hidupnya yang dibanjiri gambaran objek baik, buruk, acuh tak acuh, acakan, cabul, erotis, menyentuh, vulgar, mesum, seram, sentimentil. Dalam foto-fotonya, Araki dianggap menaruh perhatian dengan keaslian objek, namun karyanya juga penuh dengan drama pada apa yang nyata dan apa yang tidak, apa yang sengaja dihadirkan dan apa yang telah ditemukan.

Beberapa orang menganggap, Araki sama sekali di luar batas, khususnya karena penggambaran perempuan: perempuan dalam Kimono terikat dan tergantung di tali sebagai simbol 'perbudakan' di Jepang, tubuh perempuan tersebut diolesi dengan apa yang tampaknya menjadi darah (pada kenyataannya, itu adalah cat), wanita masturbasi, wanita dengan lipstik dan rokok. Para wanita yang melihat objek foto-foto (wanita) di balik kamera Araki, seringkali menganga miris, menganggap objek tersebut benar-benar dipotret secara terpaksa. Dengan kerja potografinya, Araki telah digambarkan sebagai pornographer, jenius, seorang "Uncle Dirty". Hal tersebut dikarenakan energinya yang dimunculkan dari fotonya terkesan nakal, keji, semacam penggambaran libido didorong oleh subjektivitas dan keinginan yang dipaksakan

Dalam *Sentimental Journey*, *Winter Journey* Araki menyatukan seri terkenal fotonya, ia mengambil gambar pernikahan dan bulan madu, dengan serangkaian pengdokumentasian sewaktu istrinya sakit (Yoko), sampai kematian pada tahun 1990. Kepribadian Araki itu, biografinya, tidak bisa dipisahkan dengan pekerjaannya. Araki merasa dia ada di dalam kamera, yang sering menelusuri kembali ke alat kelamin perempuan, "mata-vagina".

3.4.2 Reproduksi Teks Puisi “Bulan Madu”

Reproduksi teks dalam puisi “Bulan Madu” umumnya hanya membahas *Sentimental Journey* karya Noboyoshi Araki. Puisi tersebut terdiri dari 8 bait yang secara keseluruhan berjumlah 61 larik; bait 1 terdiri dari 6 larik, bait 2 terdiri dari 6 larik, bait 3 terdiri dari 7 larik, bait 4 terdiri dari 7 larik, bait 5 terdiri dari 7 larik, bait 6 terdiri dari 7 larik, bait 7 terdiri dari 7 larik, bait 8 terdiri dari 7 larik. Dalam puisi “Bulan Madu”, hanya narator yang berbicara, seolah-olah menceritakan tafsiran tentang foto-foto Araki yang mengabadikan prosesi bulan madu bersama istrinya dalam *Sentimental Journey*.

Di bagian ini, penulis belum bisa membandingkan foto mana yang bisa dikaitkan dengan pasti terhadap larik-larik puisi “Bulan Madu”. Tapi beberapa foto di atas, dengan citraan yang berbeda, akan bisa menghubungkan secara tematik foto-foto Araki, yang memang penceritaannya sama dengan puisi, yakni bulan madunya dengan sang istri. Bait pertama puisi akan mengarahkan pembacaan pada foto-foto tersebut: *Sebutir kancing kemeja terjatuh ke lantai dan dua-tiga helai/ benang dari gaun pendek tembus-pandang menancap ke spreil/ sebelum dua bahu yang semula saling menghela tampak jadi/ selengkung gelombang tunggal belaka yang segera memadat/ meninggi memecah ganti-berganti ke jeram jantung yang selalu/ lalai kapan mesti menutup tirai pada pintu geser kaca.* Citraan-citraan dari foto-foto dalam *Sentimental Journey* bermunculan dari benda-benda yang dihadirkan dalam puisi, seperti “kancing kemeja” yang terjatuh ke lantai, “sprei”, “dua bahu”, “tirai”, “pintu geser”. benda-benda tersebut seakan tergabung dalam sebuah frame foto, dalam sebuah cetakan gambar yang berbicara, dan lokasinya adalah kamar.

Dari kamar, lokasi tersebut berpindah pada sebuah taman, atau mungkin sebuah pekarangan: *...Alangkah baiknya jika terdengar saja derum mesin pemotong/ rumput dari arah taman agar erang dan raung mampu melesat/ tak tertahan dari sepasang kerongkongan yang kian dahaga demi/ mencapai puncak tamasya sejati tanpa mengganggu sesiapa yang/ di kamar-kamar sebelah atau atas mungkin sedang membuat/ sarapan pagi atau bersiap-siap terjun ke kolam renang.*// Di bait ini, berbeda dengan bait sebelumnya, frame pekarangan hadir sebagai pengganti, seakan kita sedang melihat satu citraan foto ke foto yang lainnya dengan tempat yang berbeda. Maka hadirilah “derum mesin pemotong”, “rumput”, “taman”, “tamasya”, “kamar sebelah”, “kolam renang”. Tempat, suasana, dan benda-benda yang hadir seakan memberi kita sebuah gambaran yang detail tentang sebuah foto.

Begitu pun dengan bait-bait berikutnya dalam puisi “Bulan Madu”, kita seakan dibawa pada frame foto yang lain dengan kehadiran suasana dan benda-benda yang berada pada sebuah ruangan, atau sebuah tempat, seperti “pintu”, tanda “DO NOT DISTURB”, “lukisan buah-buahan”. Muncul juga sebuah frame foto dengan latar “restoran” tempat “makan malam” di dalam puisi, dengan benda-benda, seperti “salad pepaya ebi”, “sup udang thai” dan “bir Singha”.

Selain himpunan benda-benda dengan ruang yang berbeda sehingga puisi “Bulan Madu” seakan mengajak kita pada citraan dari frame foto *Sentimental Journey*, semacam waktu dalam berbulan madu itu sendiri ditunjukkan dalam puisi, misalkan penunjuk “setelah empat hari”, “pada hari ke tujuh”. Tapi berbedanya, di bagian lain dalam puisi tersebut, citraan dari foto-foto Araki dalam album bulan madunya dialih lokasikan pada tempat di Indonesia: “Sanur”—Bali.

Perhatikan bait ketujuh puisi “Bulan Madu: ...*Akhirnya kita harus menyigi apa merek shampoo istri dan di/ mana terjatuh kacamata suami namun jangan lupa mengambil/ ruang tamu apartemen mereka ZOOM IN ke arah jambangan/ keramik hijau gelap kasar dan patung harimau perunggu/ bergaya Nyoman Nuarta yang dibeli di Sanur dan jika kau/ terpaksa membidik ke dapur tolonglah gunakan cahaya alamiah/ sebanyak mungkin—//* “ZOOM IN” dalam bait di atas seakan mengajak kita untuk memperbesar salah satu foto dari album *Sentimental Journey* Araki, memperbesar (“ZOOM IN”) ke arah “jambangan”. Dalam puisi pun diperlihatkan “keramik hijau”, “patung harimau” dan hal-hal yang mungkin tidak ada dalam foto dieksplorasi dan dihubungkan dengan sesuatu yang lain.

Melalui foto Araki, puisi “Bulan Madu” direproduksi oleh Nirwan Dewanto agar menjadi teks yang berdiri sendiri. Meski tidak ada sesuatu yang pasti menghubungkan dua teks tersebut, beberapa citraan memberi jalan, dan menunjukkan bahwa foto bulan madu Araki dengan istrinya dalam *Sentimental Journey* adalah hipogram “Bulan Madu”.

3.5 Interteks Puisi “Dahaga” dengan Karya *Pop Art* Andy Warhol

Puisi berjudul “Dahaga” (hal.122-123) merupakan intertekstual dari karya atau pemikiran seniman *Pop Art* Andy Warhol. Warhol sendiri merupakan seniman yang menggerakkan seni populer di Amerika yang gerakannya dimulai tahun 1950-an. Ia menggunakan teknik seni *silkscreen* dan karya-karya tersebut seringkali dibahas dalam kajian postmodern. Melalui karya-karya populernya, Warhol dikenal atas cetakan ikon-ikon bergambar artis populer yang sangat terkenal seperti Marilyn Monroe dan Elvis Presley. Ia juga mencetak gambar

barang-barang konsumsi sehari-hari seperti sabun Campbell, botol Coca Cola, dan uang kertas dolar. Berikut lampiran puisi “Dahaga” dan beberapa gambar karya-karya Warhol:

DAHAGA

—kepada Andy Warhol

Kau mencuri dari lidahku
Merah muda belia
Atau putih semenjana
Untuk melunakkan coklatmu.

Kau hidup berkalang es
Untuk menyelamatkan aku
Dari kentang goreng Prancis
Pencengkram urat leherku.

Betapa daging bakar Argentina
Gagal (lagi) berjodoh denganmu
Tapi bakmi keriting Shanghai
Bisa masuk perangkapmu.

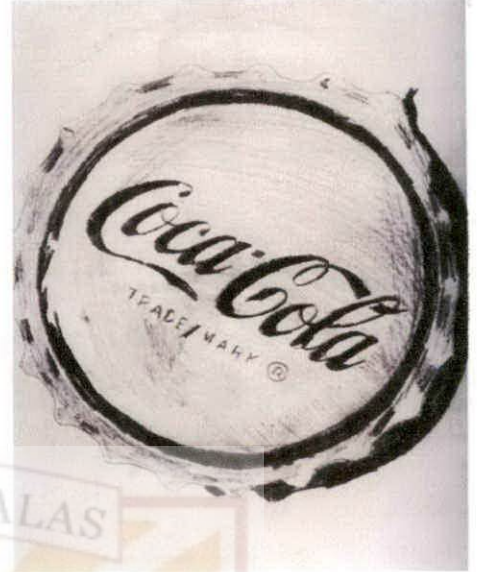
Meski (masih) tumbuh dewasa
Oleh kopi pahit Sidikalang
Lidahku belajar berkhianat juga
Oleh rasa jejarum manismu.

Kau rajin mencabuti akarku
Supaya aku membumbung tinggi
Ketika puisi ini kering bertanya
Coklat itu darahmu atau hujanmu.

Tapi (diam-diam) masukilah aku
Seperti sayap dari Timbaktu
Jadikan puisi ini ringan belaka
Seperti kaki gila pemain bola.

Namamu Coca Cola, bukan?

(2009)



3.5.1 Karya-karya Pop Art Andy Warhol

Andy Warhol, melalui karya-karyanya dianggap sebagai pencetus gerakan Pop Art (seni populer). Ia adalah seorang tokoh kunci dalam Pop Art, sebuah gerakan seni yang muncul di Amerika dan di tempat lain pada tahun 1950 menjadi menonjol selama dua dekade berikutnya. Media-media di Amerika menyebutnya sebagai Pangeran Pop. Ia lahir (6 Agustus 1928 - 22 Februari 1987)

dari keluarga kelas pekerja Pittsburgh untuk menjadi legenda sebagai Seniman, Sutradara avant-garde, penulis, dan figur sosial asmyarakat.

Karya-karya Warhol yang banyak dikenal adalah Lukisan-Lukisan (cetakan sablon; seni grafis) kemasan produk konsumen dan benda sehari-hari yang sangat sederhana dan berkontras tinggi, misalnya *Campbell's Soup Cans*, *Poppy's Flower*, dan gambar sebuah pisang pada cover album musik rock *The Velvet Underground and Nico* (1967), serta potret-potret ikonik selebritis abad 20, seperti Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jacqueline Kennedy Onassis, Judy Garland, dan Elizabeth Taylor.

Teknik seni grafis favorit Warhol adalah *silkscreen* dan karya-karya tersebut seringkali dibahas dalam kajian postmodern. Dominic Strinati dalam bukunya *An Introduction to Theories of Popular Culture* (1995) mengatakan, bahwa salah satu contoh yang bagus dari apa yang ada dalam teori posmodernis ada pada cetakan multi gambar Andy Warhol dari lukisan terkenal Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa*. Contoh seni pop menyorotkan argumen yang kita amati di atas pada karya Walter Benjamin (1973) maupun versi plesetan dari lukisan karya Marcel Duncamp. Cetakan tersebut memperlihatkan bahwa keunikan, aura artistik, Monal Lisa dihancurkan oleh daya reproduksi tak terbatas melalui teknik cetak kain sutra yang digunakan oleh Andy Warhol. Malahan, lukisan itu menjadi sebuah lelucon—judul cetakan itu adalah "*Thirty are better than One*" (Tiga Puluh Lebih Baik Dibanding Satu). Hal ini digarisbawahi oleh kenyataan bahwa Warhol dikenal atas cetakan ikon-ikon budaya populer yang terkenal seperti Marilyn Monroe dan Elvis Presley maupun barang-barang konsumsi sehari-hari seperti sabun Campbell, botol Coca Cola, dan uang kertas dolar.

Dominic menganggap, salah satu aspek dari proses ini adalah seni makin terintegrasi dengan ekonomi keduanya karena digunakan untuk mendorong orang mengkonsumsi melalui peranan besar yang dimainkannya dalam iklan maupun karena seni telah menjadi barang komersial tersendiri (Strinati, 2005:258). Aspek lainnya adalah bahwa budaya populer posmodern menolak menghargai pretensi maupun kekhasan seni. Oleh karena itu, penjabaran pemilahan antara seni dan budaya populer maupun persilangan di antara keduanya sudah semakin menyebar.

Warna Pop Art karya-karya Warhol memang tidak menggambarkan sensasi batin artis dunia. Karya-karyanya mengacu pada budaya populer, yang juga mengilhami Warhol bereksperimen dengan teknik cetak *silkscreen*, teknik yang populer digunakan untuk produksi secara massal. Dengan demikian, Warhol bergerak menjauh dari tradisi avant-garde elitis. Awalnya, banyak penikmat seni menerima penggabungan baru antara seni dan budaya komoditas dengan sedikit antusiasme. Pada kejadian bunuh diri Marilyn Monroe pada Agustus 1962, Warhol menggunakan gambar tersebut untuk sablon nya. Gambar tersebut dipublikasikan untuk pengambilan gambar film Niagara karya Gene Korman yang dibuat pada tahun 1953.

Warhol memang terpesona dengan konsep-konsepp bersih dalam karyanya. Sebagian penikmat karya-karyanya menganggap hasilnya luar biasa indah, seperti, gambar beresonansi berwarna cerah dari Marilyn Monroe tersebut. Berbagai kanvas bergambar Marilyn adalah contoh awal penggunaan cetak *silkscreen* yang dikembangkan Warhol. Dalam sebuah ulasan dikatakan, Warhol mendapat ide dan berekspresimen dalam kejadian yang menimpa Marilyn:

Pada bulan Agustus 62 saya mulai mengerjakan *silkscreens*. Saya menginginkan sesuatu yang lebih kuat melebihi dimunculkan dari

efek garis. Dengan silkscreening anda memilih sebuah objek foto, menimpalnya, ditransfer menggunakan lem ke kain sutra, lantas anda dapat melelehkan tinta di atasnya sehingga tinta tersebut menelusuri celah sutra tetapi tidak melalui lem. Dengan cara itu Anda akan mendapatkan gambar yang sama, sedikit berbeda memang setiap kali pengulangan gambar. Semuanya sederhana dan untung, pengerjaannya cepat. Saya sangat senang dengan cara itu. Ketika kejadian meninggalnya Marilyn Monroe bulan itu, saya mendapatkan ide untuk membuat layar dari wajahnya yang cantik dan itulah karya tentang Marilyn yang pertama²⁹.

Dalam karyanya, Andy Warhol memang menggunakan gambar foto untuk *screenprints*-nya. Layar tersebut disusun sesuai dengan proses fotografi, dan dengan menggunakan tinta warna yang berbeda, kemudian dicetak menggunakan lem (karet) *squeegee* untuk menekan cat ke lukisan melalui layar. Selain mengenai Marilyn, karya-karya Warhol banyak digunakan dalam produk *Coca-Cola*. Minuman yang dunia dan paling diakui tersebut seringkali ditafsirkan dalam berbagai efek oleh Warhol. Sebagian besar lukisan-lukisan, sketsa pensil dan *screenprints* tersebut kini tersimpan di Museum Warhol, di Pittsburgh.

3.5.2 Reproduksi Teks Puisi “Dahaga”

Puisi berjudul “Dahaga” (hal 122-123) berhubungan dengan karya-karya *Pop Art* Andy Warhol, umumnya yang memvisualisasikan tentang *Coca-Cola*, yang dianggap salah satu lambang kapitalisme global, di mana minuman bersoda kola tersebut dijual di berbagai restoran, toko, dan mesin pengecer di lebih dari 200 negara. Perusahaan *Coca-Cola* memang piawai dalam menciptakan perhatian

²⁹ *In August 62 I started doing silkscreens. I wanted something stronger that gave more of an assembly line effect. With silkscreening you pick a photograph, blow it up, transfer it in glue onto silk, and then roll ink across it so the ink goes through the silk but not through the glue. That way you get the same image, slightly different each time. It was all so simple quick and chancy. I was thrilled with it. When Marilyn Monroe happened to die that month, I got the idea to make screens of her beautiful face the first Marilyns. Lihat ulasan berjudul Andy Warhol's Marilyn Prints, di <http://www.webexhibits.org>*

konsumen dengan cara membuat berbagai macam benda-benda cinderamata berlogo *Coca-Cola*. Benda-benda tersebut kemudian dibagi-bagi di lokasi-lokasi penjualan penting yang berkesinambungan. Gaya periklanan yang inovatif, seperti desain warna-warni untuk bus, lampu gantung hias dari kaca, serta serangkaian cinderamata seperti kipas, tanggalan dan jam dipakai untuk memasyarakatkan nama *Coca-Cola* dan mendorong penjualan. Andy Warhol, melalui karya *Pop Art*-nya merupakan salah seorang yang seringkali mendapat tawaran dalam pembuatan iklan-iklan dari perusahaan raksasa pemilik minuman itu.

Dalam puisi “Dahaga” beberapa teks di dalamnya seakan mengarah pada bentuk penolakan Nirwan Dewanto, melalui puisi, terhadap wacana yang diusung Warhol melalui seni, khususnya wacana citraan dari karya dengan tema *Coca-Cola*. Puisi “Dahaga” terdiri secara struktur dari 25 larik dan terbagi atas 7 bait; bait 1 terdiri dari 4 larik, bait 2 terdiri dari 4 larik, bait 3 terdiri dari 4 larik, bait 4 terdiri dari 4 larik, bait 5 terdiri dari 4 larik, bait 6 terdiri dari 4 larik, bait 7 terdiri dari 1 larik.

Dalam puisi tersebut terdapat si aku-“lirik” yang seakan bertanya-tanya tentang sebuah minuman sebagai pemuas segala macam dahaganya; tidak hanya dahaga lahir, tapi dahaga batin. Mulai dari awal puisi tersebut sudah mulai diarahkan pada pembacaan tentang *Coca-Cola*, dan pada terkahir puisi barulah dijelaskan, meski disandingkan dengan sebuah pertanyaan. *Kau mencuri dari lidahku/ Merah muda belia/ Atau putih semenjana/ Untuk melunakkan coklatmu.* Bait pertama puisi “Dahaga” ini seakan menjelaskan persoalan “lidah” aku-“lirik” dalam puisi, dengan pernyataan bahwa seseorang atau sesuatu yang disebut dengan “kau”, yang telah “mencuri” lidah itu. Simbolisasi pun mulai diarahkan

pada *Coca-Cola*, bahwa yang telah mencuri lidah si-“aku” adalah sesuatu yang berwarna “coklat”.

Pada bait berikutnya pada puisi “Dahaga”, si-“aku” seakan memberikan pernyataan bahwa hidupnya telah terselamatkan dari sebuah makanan berminyak: *Kau hidup berkalang es/ Untuk menyelamatkan aku/ Dari kentang goreng Prancis/ Pencengkram urat leherku*. Susunan kata “hidup berkalang es” seakan memberikan gambaran bahwa minuman yang dimaksudkan si-“aku” itu adalah benda hidup, dan hidupnya “berkalang” dengan “es”, seakan kesehariannya adalah sesuatu yang dingin. Hal ini merupakan simbolisasi lanjut untuk *Coca-Cola* yang memang sebagian besar orang akan merasa lepas dahaganya apabila minuman tersebut dingin, atau dicampur dengan es. Selanjutnya, jenis makanan “kentang goreng” yang dimaksudkan dalam puisi memberi penegasan lebih lanjut. Memang makanan berminyak tersebut akan membuat kerongkongan kering, si-“aku” yang memakannya seolah “terselamatkan” setelah bertemu dengan “kau” yang “hidup berkalang es” tersebut.

Bait selanjutnya pada puisi “Dahaga” sekan memberi penolakan terhadap karya *Pop Art* Warhol, atau sejenis pernyataan bahwa tidak semua makanan “berjodoh” dengan minuman *Coca-Cola*. Perhatikan bait berikut: *Betapa daging bakar Argentina/ Gagal (lagi) berjodoh denganmu/ Tapi bakmi keriting Shanghai/ Bisa masuk perangkapmu*. Di bagian ini seolah-olah “daging bakar” yang berasal dari “Argentina” seakan menolak, setelah beberapa kali perjodohan. Seakan-akan bagian dari puisi itu memberi pernyataan bahwa “Argentina” menolak minuman *Coca-Cola*. Dalam percaturan politik dunia, Argentina dan sebagian lain dari belahan Amerika Latin memang banyak melakukan penolakan

terhadap produk-produk kapitalis Amerika Serikat. Akan tetapi dalam puisi tersebut “bakmi Shanghai” dikatakan telah “masuk” ke dalam “perangkapmu”, perangkap dari minuman tersebut. Penolakan lain di dalam puisi ini, bisa jadi bertujuan untuk menyindir karya *Pop Art* Warhol. Dalam artian, Warhol dengan karya-karyanya yang mengiklankan produk minuman *Coca-Cola* tetap tidak bisa membuat semua “makanan” untuk masuk ke dalam “perangkap” kapitalisme global.

Tapi di balik penolakan si-“aku” dalam puisi, “pengkhianatan” muncul juga, melalui “lidah”, dalam artian ia berkhianat untuk sebuah minuman: *Meski (masih) tumbuh dewasa/ Oleh kopi pahit Sidikalang/ Lidahku belajar berkhianat juga/ Oleh rasa jejarum manismu*. Pada bagian puisi “kopi pahit” dari “Sidikalang” seakan menjadi minuman yang membuat si-“aku” tumbuh “dewasa”. Padanan kata “rasa jejarum” dan “manis” selanjutnya memberi pernyataan lebih untuk yang dituju puisi “Dahaga” memang benar *Coca-Cola*. Terlebih di bagian terakhir, dengan pertanyaan: “Namamu Coca Cola, bukan?”.

Nirwan Dewanto melalui puisi “Dahaga” seakan berusaha mereproduksi teks visual karya Andy Warhol yang bertema *Coca-Cola* dengan mengangkat isu yang besar. Melalui penarikan atau perlawanan yang terungkap dari pemaknaan puisi seakan menunjukkan bahwa tidak semua orang dapat menerima minuman tersebut. Meski pun iklan-iklan kreatif yang diusung *Coca-Cola*, termasuk iklan yang dibuat Warhol, tetap ada pengungkapan-pengungkapan lain di balik iklan-iklan yang menginginkan minuman bersoda tersebut diminum setiap waktu oleh banyak orang-orang. Misalnya, sebuah penelitian yang menunjukkan bahwa soda dan minuman manis merupakan sumber utama kalori yang tinggi. Banyak ahli

gizi mengatakan bahwa *Coca-Cola* dan minuman ringan lainnya dapat berbahaya jika dikonsumsi secara berlebihan, terutama untuk anak-anak muda yang sering meminum minuman ringan. Penelitian telah menunjukkan bahwa pengguna secara teratur minuman ringan memiliki asupan rendah kalsium, magnesium, asam askorbat, riboflavin, dan vitamin A. Minuman ini juga telah menimbulkan kritik untuk penggunaan kafein, yang dapat menyebabkan ketergantungan fisik. Sebuah situs menunjukkan bahwa mengonsumsi dalam jangka panjang yang teratur menyebabkan osteoporosis pada wanita yang lebih tua (tapi tidak laki-laki). Hal ini diperkirakan karena adanya asam fosfat. Puisi “Dahaga” setidaknya berusaha membicarakan hal itu semua.

3. 6 Interteks Puisi “Telur Chicago” dengan karya Anish Kapoor

Puisi berjudul “Telur Chicago” (hal. 153-154) mempunyai hubungan intertekstual dengan *Cloud Gate* (Gerbang Awan) merupakan sebuah tugu (patung) yang didesain pematung Inggris, Anish Kapoor kelahiran Mumbai, India, 12 Maret 1954. Tugu tersebut dijuluki banyak orang dengan sebutan “*The Bean*” (Si Kacang) karena bentuknya yang memang menyerupai sebutir kacang. Adapun proses pengerjaannya dimulai antara tahun 2004-2006, terdiri dari susunan 168 pelat baja *stainless steel* dengan ukuran (tinggi) 10 m x (panjang) 20 m x (lebar) 13 m, dengan berat kira-kira 110 ton. *Cloud Gate* berdiri megah di pusat AT & T Plaza di Millenium Park, di antara Michigan Avenue, yang merupakan area multi guna dan ruang rekreasi bagi masyarakat di jantung kota Chicago, Illinois, Amerika Serikat. Berikut lampiran puisi “Telur Chicago” dan beberapa foto *Cloud Gate*:

TELUR CHICAGO

—kepada Anish Kapoor

Telur adalah nama yang keliru
Begitu bentuk lebih menyerupai
Bulir air raksasa atau kacang kedelai
Penghisap Michigan Avenue

Cermin mungkin tak boleh berlaku
Bagi lengkung baja yang memantulkan
Wujudku sebagai petinju kelas bulu—
Mesti septung Brancusi, bukan?

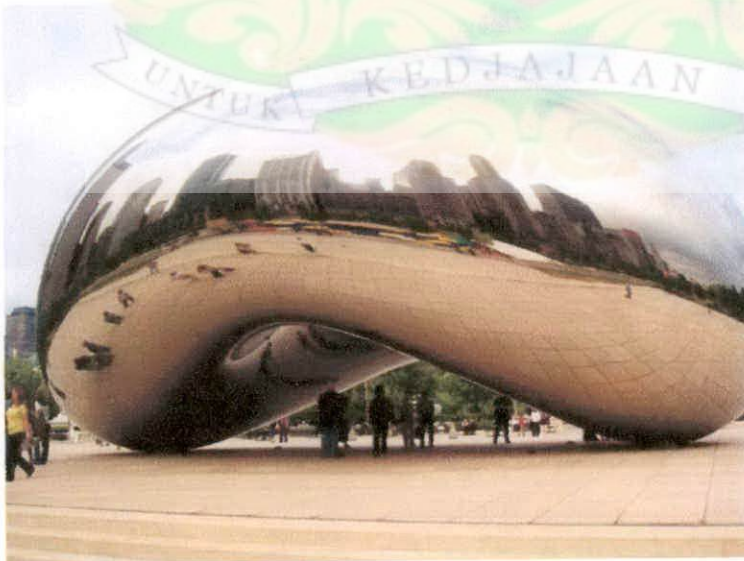
Punggungnya membumbung tinggi—
Mungkin nisbi, seperti menyangkal
Rangkanya sendiri, palangan
Yang makin mahir unjuk gigi.

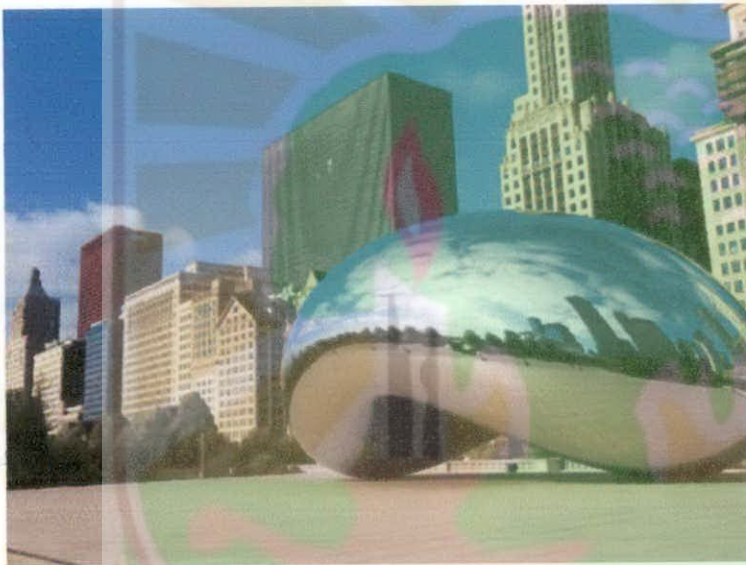
Kilau cangkangnya ialah musuh pertama
Bagi kau yang nekad membedaka
Pipi dan kakinya, perut dari dahinya
Setelah badai salju Februari.

Tapi telur ini pastilah berakar
Jika kita rajin sungguh menetaskannya
Mata kita di tengah kendir Chicago—
Telinga di ujung tanduk Chicago.

(2010)

Cloud Gate (2004-2006), bahan pelat baja, 10 m x 20 m x 13 m, berat 110 ton





3.6.1 *Cloud Gate* karya Anish Kapoor

Cloud Gate didirikan setelah diadakannya sebuah kompetisi desain yang diselenggarakan oleh pejabat Millenium Park dan sekelompok kolektor seni, kurator, dan arsitek di tahun 1999. Tugu tersebut terpilih setelah dilakukan tahap penyeleksian di antara 30 proposal desain yang masuk, dan pada tahap penyeleksian terakhir, desain “*Cloud Gate*” berhadapan dengan desain Jeff Konns yang merupakan perupa Amerika; ia mengajukan proposal untuk mendirikan sebuah tugu instalasi sekaligus taman bermain seluas 46 meter dan tinggi 27 meter dengan desain baja; tugu instalasi yang dari ketinggianya dapat menjadi

semacam dek observasi (ruang melihat pemandangan) dan dapat diakses melalui lift. Akan tetapi pada akhirnya panitia penyeleksi kompetisi tersebut memilih desain Anish Kapoor yang aneh, yang di dalam dunia seni rupa modern perupa tersebut juga sudah dikenal luas. Dalam desainnya, Anish Kapoor menampilkan tugu yang terinspirasi dari merkuri cair, seperti pantulan cermin. Permukaan tugu tersebut dapat mencerminkan cakrawala Chicago, dan dari bentuknya yang melengkung akan mendistorsi dan memutar gambar yang tercermin.

Di bagian bawah *Cloud Gate* terdapat semacam titik pusat, sebuah lengkungan yang dicerminkan oleh bagian permukaannya dan dapat merefleksikan setiap subjek yang muncul di bawahnya, puncak dari titik pusat tersebut setinggi 8,2 meter dari atas tanah. Bagian bawah tugu yang mempunyai ruang dan melengkung memungkinkan pengunjung untuk berjalan di bawahnya, dan dapat melihat titik pusat dari *Cloud Gate*. Ketika tahap penyelesaian tugu tersebut, masyarakat dan media yang mengunjungi memberi julukan "*The Bean*", karena bentuknya memang berupa kacang (polong). Beberapa bulan kemudian, masih dalam tahapan penyelesaian, Anish Kapoor resmi memberi nama *Cloud Gate*.

Beberapa tinjauan Kritis menggambarkan *Cloud Gate* sebagai bagian antara alam dan manusia. Dari tiga perempat permukaan luar tugu tersebut tercermin langit, meski nama *Cloud Gate* yang diberikan akan membuat persepsi pengunjung mengacu pada sebuah tugu yang dapat menjembatani atau menjadi ruang menuju langit. Tesis Traci McDowell Matthews (2010), untuk The Florida State University, dengan judul *Anish Kapoor's Clod Gate and Phenomenological* tertulis bahwa dalam proses kreatifnya Anish Kapoor menciptakan konsep *Cloud*

Gate sebagai kritik dari salah seorang eksponen seni akan kesejarahan seni rupa. Melalui penalaran fenomenologis karya tersebut dalam fungsinya diwujudkan sebagai sebuah media kesadaran.

Matthews juga mengungkapkan, bahwa melalui *Cloud Gate* Anish Kapoor tengah berusaha mencari kontekstual seni rupa modern dan berusaha mendahului tradisi seni rupa saat ini. Hal ini dibuktikan dengan interior bagian luar “*Cloud Gate*” yang memungkinkan seseorang menjadikan tugu tersebut, melalui imajinasinya, sebagai gerbang menuju langit. Dalam pandangan Matthews, tugu karya Anish Kapoor tersebut merupakan karya seni abad-21 yang telah memberikan satu basis dari kesejarahan dunia seni rupa (patung; kriya; instalasi) yang dapat memperluas interpretasi (Matthews, 2010:10).

Jacob Mikanowsky dalam tulisannya di <http://www.thepointmag.com> dengan judul *Cloud Gate, Tilted Arc* (2012) menjelaskan, melalui karya tersebut Anish Kapoor telah menemukan cara untuk menyenangkan penikmat seni, sembari meninggikan kepentingan pemesan *Cloud Gate*, dan karya itu memunculkan efektivitas retorika visualnya yang berasal dari keanggunan desainnya. Sebagai objek seni, *Cloud Gate* memang menggoda, sekaligus monumental dan mengundang banyak orang untuk melihatnya.

Di balik keanggunan karya tersebut terdapat juga keburaman. Dari kejauhan terlihat seperti tetesan air raksa yang ditiup hingga ukuran besar. Dari dekat, menjadi jelas bahwa tetesan air tersebut melengkung, seakan menghubungkan garis cakrawala timur-barat di Millenium Park. Ruang cekung di atas *Cloud Gate*, menciptakan rongga sentral, yang dijelaskan Anish Kapoor sebagai titik pusat atau titik sebuah pusaran. Bagian luar, *Cloud Gate*

mempertahankan seakan mempertahankan genre populer dari seni rupa berupa bentuk resonansi-balon, sel darah, jamur, donat, UFO, sementara dalam prosesnya tidak pernah mengarah pada hal tersebut. Melengkung di setiap titik permukaannya, menurut Mikanowsky, *Cloud Gate* memiliki penampilan sebagai objek yang tidak mungkin, terlalu mulus sebagai objek yang menjadi buatan manusia dan terlalu eksentrik untuk objek datang begitu saja dari alam. Karya tersebut seakan hampir tidak menyentuh tanah, menciptakan sebuah ilusi ringan yang luar biasa. Ketidakcocokan antara eksterior dan interior di lengkungan permukaan luar didukung oleh semacam tegangan yang dimunculkan permukaan.

Efek yang dimunculkan *Cloud Gate* paling spektakuler lebih berkaitan dengan bentuk kulitnya. Sebelum diresmikan, semua paku dan jahitan yang menghitam susah payah diampelas, sebagaimana instruksi pengerjaan dari Anish Kapoor, untuk "menghapus semua jejak tangan." Pada akhirnya, seluruh permukaan itu, dipoles dengan kemilau-perak, seakan rumah cermin, yang mencerminkan setiap orang yang lewat di kaki langit Chicago pada derajat yang sama akan distorsi sembari membawa mereka ke semacam ruang visual yang bersama. Hal tersebut adalah ilusi mengejutkan, seakan menyebabkan langit, kota dan warga negara untuk bertemu di ruang yang sama ketika mengunjunginya.

3.6.2 Reproduksi Teks Puisi Telur Chicago

Puisi "Telur Chicago" yang terdiri dari 20 larik dibagi dalam 4 bait; masing-masing bait terdiri dari 5 larik, dapat dikatakan berusaha menafsir lagi bentuk dari patung (monumen) yang diberi nama *Cloud Gate* oleh perupanya, Anish Kapoor. Tak banyak yang direproduksi ulang dalam puisi "Telur Chicago"

oleh Nirwan Dewanto, akan tetapi jika dilihat dari judul puisi tersebut, tampaknya melalui tafsir citraan visual yang dihadirkan oleh *Cloud Gate*, Nirwan Dewanto memberi pemaknaan baru dengan sebutan “telur” yang terletak di kota “Chicago”.

Lihat saja pada bait pertama puisi tersebut, penyebutan “telur” pada puisi sendiri seakan disangkal di dalam isi puisi tersebut: *Telur adalah nama yang keliru/ Bagi bentuk lebih menyerupai/ Bulir air raksasa atau kacang kedelai/ Penghisap Michigan Avenue....* Pada bait pertama ini, isi puisi berusaha mereka-reka, apa sebutan yang pas untuk *Cloud Gate* tersebut. Jika benda itu disebut “telur” maka dikatakan dalam puisi adalah “keliru”. Hal ini disebabkan karna bentuk dari benda itu sendiri yang disebutkan lebih menyerupai “bulir air raksasa” atau “kacang kedelai”. Sebagai mana yang sudah dijelaskan tentang *Cloud Gate* di atas, bahwasanya jika dilihat dari kejauhan maka benda tersebut terlihat seperti bulir air, dan sebagian pengunjung mengatakan benda tersebut menyerupai bentuk kacang. Di bagian puisi di atas, dikatakan juga benda tersebut sebagai “penghisap Michigan Avenue”. “Penghisap” bisa jadi untuk perumpamaan dari benda raksasa yang terletak di lokasi Michigan Avenue tersebut.

Pada bait kedua dalam puisi dibahasakan: *Cermin mungkin tak boleh berlaku/ Bagi lengkung baja yang memantulkan/ Wujudku sebagai petinju kelas bulu—/ Mesti sepatung Brancusi, bukan?* Kalimat-kalimat ini lebih membicarakan persoalan bagaimana fungsi *Cloud Gate*. Beberapa literatur, seperti juga yang sudah dijelaskan di atas, bahwa posisi benda tersebut akan memantulkan setiap gambaran orang yang berjalan di depannya. Bait kedua puisi “Telur Chicago” menghadirkan diksi “cermin”, “lengkung baja”, yang merupakan bagian dari wujud *Cloud Gate*. “Wujudku” adalah penyebutan untuk diri si aku-

“lirik” yang menjadi penafsir dalam puisi, dan ia berusaha mengatakan wujudnya sebagai “petinju kelas bulu” yang merupakan frasa untuk memberi makna bahwa setiap wujud yang berjalan di *Cloud Gate* tersebut akan memantulkan gambaran yang sama, tidak peduli apakah ia dari golongan manapun. Tetap saja setiap orang yang melintasi benda raksasa tersebut, jika berjalan di bagian sudut manapun, akan sama pantulannya bagi setiap orang yang melewati.

Begitu juga dengan bait ketiga dari puisi “Telur Chicago” yang masih seakan berusaha menafsirkan benda apakah sebetulnya *Cloud Gate* tersebut: *Punggungnya membumbung tinggi—/ Mungkin nisbi, seperti menyangkal/ Rangkanya sendiri, palangan/ Yang makin mahir unjuk gigi...* Terbaca bahwa memang *Cloud Gate* merupakan sebuah benda raksasa, “punggungnya” jika dilihat memang “membumbung tinggi” akan tetapi dibasahkan juga “nisbi” yang seolah dari punggung yang membumbung tersebut, benda itu sendiri seperti menyangkal “rangkanya”. Barangkali, ini penggambaran dari perwujudan seseorang yang seakan tidak percaya, atau masih mempertanyakan, bagaimana bisa benda raksasa seperti *Cloud Gate* didirikan di posisinya itu.

Di bait terakhir puisi terlihat bagaimana seseorang seakan mencari pemaknaan filosofis dari benda yang pada bait pertama dikatakan bukan telur juga bukan pula kacang tersebut. Tapi di bagian terakhir seakan muncul lagi keraguan, dengan menyebutkan benda tersebut adalah telur: *Tapi telur ini pastilah berakar/ Jika kita rajin sungguh menetaskannya/ Mata kita di tengah kendir Chicago—/ Telinga di ujung tanduk Chicago.*

Dari perbandingan di atas dapat dimaknai, memang puisi “Telur Chicago” merupakan hasil reproduksi dari pengalaman persobal Nirwan Dewanto yang

mungkin saja pernah melihat *Cloud Gate* karya Anish Kapoor. Dalam kata, frasa, atau kalimat puisi seolah tergambar seseorang yang terus mempertanyakan tentang sebuah benda dan seseorang tersebut juga menyebutkan bagaimana bentuk benda tersebut, lokasinya, dan anggapan-anggapan lain persoalan keberadaan benda yang sudah bisa dipastikan adalah *Cloud Gate*.

3.7 Interteks Puisi “Babi Merah Jambu” dengan Lukisan Agus Suwage

Puisi dengan judul “Babi Merah Jambu” (hal.13-15) mempunyai hubungan intertekstual dengan beberapa lukisan Agus Suwage, terlebih pada dua karyanya yang berjudul *Oh plastik... oh daging* (2005) dan *Man Bites Man, Pig Eats Pig* (2005). Melalui citraaan lukisan, Agus Suwage berusaha menghadirkan persoalan ketegangan antara kesadaran individu, seperti pernyataan pandangannya, bahwa ada bermacam-macam paksaan yang tidak bisa ditolak dan membuat kita tidak punya pilihan. Sehingga, lukisan tersebut memunculkan sejumlah persoalan semisal; tubuh, gender, seni rupa, citra fotografi, persoalan sosial-politik, sejarah, eksistensi diri manusia, kritik sosial, hingga kritik diri. Berikut lampiran puisi “Babi Merah Jambu” dan lukisan Agus Suwage:

BABI MERAH JAMBU
—untuk Agus Suwage

Barangkali buluku sepantas sutera, tapi sungguh aku enggan
bercermin. Sebab pantulanku akan terlihat suci, dan aku tak
suka bersaing dengan mereka yang beriman.

Bangun sebelum fajar itu, aku masuk ke dalam sisa tidurmu,
menyaru sebagai penghibur berpupur putih lesih dan
bermoncong merah jambu dan berhujah betapa kau terlihat
bahagia di antara para musuhmu.

Terjaga tiba-tiba, kau mencariku di dekat nyala api dan berharap sebagian rusukku hangus untuk menebalkan rasa laparmu dan menghapus sisa tawamu.

Wahai kau yang selalu memamerkan kaki kijangmu untuk memperbesar jumlah para penyanjungmu. Kakiku lebih sempurna daripada kakimu, meski aku lebih suka menghunjamkan kakiku ke dalam lumpur belaka.

Sudah kubaca riwayat kaumku sampai aku tahu bahwa kami memang bukan pedandan. Ketika kami berpindah ke kota, kaummu menghibahkan pakaian berlimpah ruah kepada kami, namun kami tetap saja gemar mengendus cacing dan umbi-umbian.

Ketika kautikam leherku, dari lubang tusukanmu menjulurlah gaun merah luas, luas tak terhingga. Gaun yang kaupikir serasi dengan tubuhku yang menggelembung menggeletar di bawah matahari.

Ketika aku terguling sempurna, kau sudah lupa betapa subur wajahku, wajah yang berlipat ganda untuk menutupi sosok para pembunuh yang senantiasa mengitarimu.

Kukatakan dengan hati-hati bahwa kau bukan tukang jagal, dan para penyembah berhala akan percuma saja membuat aku sebagai sekutu mereka.

Jiwaku tak terbang ke langit tinggi, tapi menyelam ke lapisan bumi paling dalam, di mana Tuhan akan diam-diam membuka pintu gerbang bagiku.

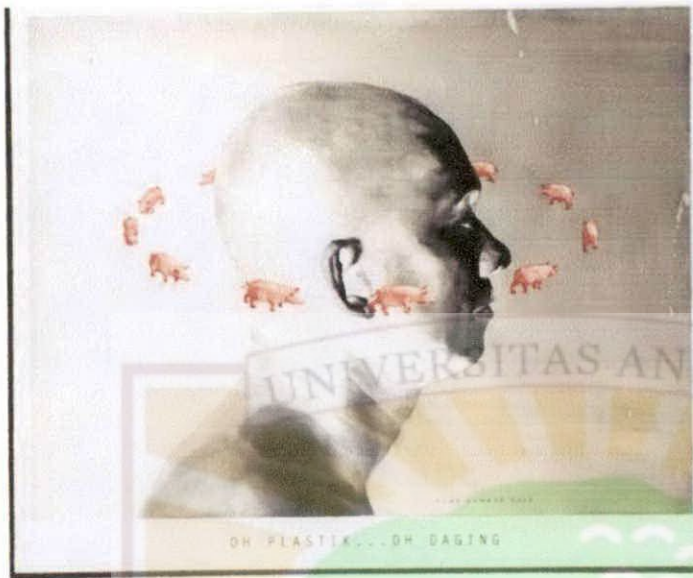
Di ujung jalan, telingaku tampak sebagai mawar penghabisan. Mawar hitam legam. Mungkin mawar lapar, lapar mengembang sampai hari kiamat nanti. Kau sungguh ingin memetikinya. Tapi jangan.

Bagi umat manusia, tidaklah baik mengagumi kembang gelap gulita, yang pastilah mengganggu doa mereka. Lagipula aku tidak bermakam, setelah menghiburmu sekadarnya dalam mimpimu yang betapa terang dan sebentar itu.

Kau tak mendengar doaku. Amin.

(2009)

Oh plastik... oh daging, 2005, cat minyak di atas kanvas 165 x 200 cm



Man Bites Man, Pig Eats Pig, 2005, cat minyak di atas kanvas, 145 cm x 150 cm



3.7.1 Lukisan Karya Agus Suwage

Agus Suwage (kelahiran Purworejo, Jawa Tengah, 14 April 1959) merupakan salah satu seniman kontemporer terkemuka di Indonesia saat ini. Sejak akhir tahun 1980-an ia mulai aktif berkiprah dalam peta seni rupa kontemporer. Karya-karya Agus Suwage dianggap berhasil menghidupkan kembali jenis seni

rupa yang nyaris diabaikan selama ini yaitu gambar (*drawing*). Dalam karya-karyanya Agus Suwage berusaha menghadirkan persoalan ketegangan antara kesadaran individu pada karya-karyanya, seperti pernyataannya yang menyatakan pandangannya, bahwa ada bermacam-macam paksaan yang tidak bisa ditolak dan membuat kita tidak punya pilihan. Paksaan itu tidak bisa dibilang jahat, tapi kenyataannya mengikat, menyakitkan, bahkan menakutkan. Sebuah karya berjudul "Potret-diri" (*self-portrait*) merupakan *trademark* karya seni rupa Agus Suwage yang merupakan hasil pengolahannya yang intens untuk menghadirkan sejumlah persoalan; tubuh, gender, seni rupa, citra fotografi, persoalan sosial-politik, sejarah, eksistensi diri manusia, kritik sosial, hingga kritik diri.

Heru Hidayat, salah seorang kurator seni rupa Indonesia dalam tulisannya *Suwage Memfiksikan Kenyataan* di koran Pikiran Rakyat, Minggu, 18 Oktober 2009 membahasakan Agus Suwage sebagai figur khas dalam seni rupa kontemporer Indonesia. Kekhasannya tersebut, menurut Hidayat, dalam segala macam penggunaan media campuran, pelintasan batas disiplin seni, penihilan kategori seni tinggi-seni rendah, ruang yang dibikin bias dan bersilangan, eklektik, parodi, apropriasi, dan masih banyak lagi berbagai istilah teknis kaum posmodernis yang bisa diterapkan pada karya-karyanya. Karya-karya Suwage seperti membenarkan klaim bahwa seni kontemporer memijakkan dirinya pada posmodernisme.

Tahun 2009, menandai lima puluh tahun masa hidupnya, Suwage menginisiasi pameran besar berupa tampilan seleksi karya-karyanya dari rentang 1985 hingga 2009. Pameran dilaksanakan Juli (2009) di Jogja National Museum dan di Selasar Sunaryo Art Space (SSAS), 9 Oktober – 1 November 2009.

Kurator pameran tersebut, Enin Supriyanto telah menggaris-bawahi peran gambar sebagai unsur dasar penting dalam pameran. Ia menyatakan Agus Suwage telah merevitalisasi teknik-teknik dalam gambar. Pilihan karya-karya dalam pameran perayaan ulang tahunnya yang ke-50 tersebut, menurut Enin Supriyanto, menunjukkan bagaimana teknik gambar dirayakan. Pada banyak bagian gambar dalam pameran tersebut terlihat Agus Suwage membuat gambar kemudian mengolah idiom yang sama dalam bentuk trimatra.

Banyak gambar karya Suwage, terutama hingga 1990-an, menampilkan ruang trimatra yang didatarkan. Semisal karya "Keberangkatan", menampilkan satu "perahu-gerobak" berdayung mengangkut sejumlah kepala. Karya dilengkapi mekanik berbunyi gemuruh membuat gerak mendayung perlahan. Latar belakang "kendaraan" tersebut adalah gambar *charcoal* berupa gerobak yang sama membawa tubuh-tubuh tanpa kepala.

Gambar-gambar Agus Suwage, menurut Heru Hikayat, merupakan citraan dari zaman kita di Indonesia, fiksi adalah cermin dari fakta. Figur-figur di dalam gambar yang telah dilahirkan oleh Suwage, dianggap merupakan representasi dari manusia nyata dilengkapi dengan berbagai properti, ditempatkan dalam situasi-dalam ruang, pada gilirannya mendatangkan berbagai pertanyaan.

3.7.2 Reproduksi Teks Puisi "Babi Merah jambu"

Kata kunci dalam yang paling dekat, dan mengabungkan puisi "Babi Merah Jambu" dengan dua lukisan Agus Suwage yang dilampirkan di atas, adalah "babi" dengan warna "merah jambu". Puisi tersebut terdiri dari 41 larik yang terbagi dalam 12 bait; bait 1 terdiri dari 3 larik, bait 2 terdiri dari 4 larik, bait 3

terdiri dari 3 larik, bait 4 terdiri dari 4 larik, bait 5 terdiri dari 5 larik, bait 6 terdiri dari 4 larik, bait 7 terdiri dari 3 larik, bait 8 terdiri dari 3 larik, bait 9 terdiri dari 3 larik, bait 10 terdiri dari 4 larik, bait 11 terdiri dari 4 larik, bait 12 terdiri dari 1 larik. Jika diperhatikan, proses reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto bisa dimulai pembacaannya dari judul puisi itu sendiri. Menilik dari isi puisi secara keseluruhan, proses kehadiran setiap kata, frasa, atau kalimat dalam puisi ini sangat berbeda dengan tahapan yang dilakukan Nirwan Dewanto terhadap puisi “Gajah Sulawesi”.

Jika disandingkan puisi “Babi Merah Jambu” dengan dua lukisan Agus Suwage di atas, tak ada yang bisa dihubungkan selain persoalan “babi” yang berwarna “merah jambu” yang juga terlihat di dalam gambar. Isi puisi pun membahas persoalan si-“babi” sebagai aku lirik dalam puisi, dari awal sampai terakhir. Lihat saja bagaimana di dalam puisi tersebut, bagaimana pengaruh besar “babi” yang berwarna “merah jambu” tanpa judul di atas puisi. Barangkali, sebagian besar pembaca puisi tak akan tahu kalau aku-“lirik” dalam puisi tersebut adalah citraan dari “babi” itu sendiri, “babi” yang bermula dari lukisan Agus Suwage.

*Barangkali buluku sepantas sutera, tapi sungguh aku enggan/ bercermin.
Sebab pantulanku akan terlihat suci, dan aku tak/ suka bersaing dengan mereka
yang beriman//* ini merupakan tiga baris di bait pertama puisi. Citraan “babi” yang berwarna “merah jambu” mulai dihadirkan dengan pembacaan terhadap diri si-“babi” selaku aku-“lirik” di dalam puisi itu sendiri. Ia menggambarkan dirinya “enggan” untuk “bercermin” sebab cermin akan memantulkan dirinya sehingga

“akan terlihat suci”; “suci” dalam agama Islam, memegang babi apalagi memakannya memang haram, ia tidak “suci” melainkan mengandung *hadas*.

Si-“babi” mulai memperlihatkan wujudnya pada bait kedua puisi, ia menyatakan pada seseorang yang entah siapa bahwa: *...aku masuk ke dalam sisa tidurmu,/ menyaru sebagai penghibur berpupur putih lesi dan/ bermoncong merah jambu...* lantas pada bait ketiga si-“babi” mulai mengaskan dirinya, bahwa seserang yang entah siapa, yang dimasuki si-“babi” dalam tidurnya tersebut mencarinya ke “dekat nyala api” dan berharap si-“babi” tersebut telah menjadi makanan. Liat saja pernyataan si-“babi” di bait ketiga di dalam puisi tersebut:

*...Terjaga tiba-tiba, kau mencariku di dekat nyala api dan berharap/
sebagian rusukku hangus untuk menebalkan rasa laparmu dan/
menghapus sisa tawamu.//*

Sampai di bait ketiga puisi “Babi Merah jambu” tak satupun citraan visualisasi dari lukisan Agus Suwage selain persoalan “babi” yang berwarna “merah jambu” yang menjadi aku-“lirik” dan bercerita. Lanyak puisi tersebut hanya bercerita persoalan si-“babi” yang mungkin diinginkan oleh seseorang untuk menjadi santapannya. Hal ini terlihat di bait ketujuh dimana si-“babi” menyatakan *....Ketika aku terguling sempurna, kau sudah lupa betapa subur/wajahku,* seakan si-“babi” membayangkan dirinya sedang menjadi *barbeque* yang sedang terguling di atas api panggangan. Dan dinyatakan lagi seakan diri si-“babi” seakan berada di “ujung jalan” ketika dirinya sudah siap menjadi santapan di mana bagian dari telinganya terlihat seperti “mawar hitam legam”, dan dinyatakan seseorang “sungguh ingin memetikanya” barangkali untuk dimakan.

Di bagian terakhir puisi terdapat gabungan kata dan frasa yang tersusun di dalam puisi yang menyatakan bahwa “umuat manusia” tidak baik mengagumi

“kembang gelap gulita”, yang mungkin adalah diri si-“babi” itu sendiri. Si-“babi” tersebut, mungkin hanya ada di dalam mimpi seseorang, seperti di akhir kalimat dinyatakan: *...setelah menghiburmu sekedarnya dalam/ mimpimu yang betapa terang dan sebentar itu.*

Sampai pada bagian terakhir pun tak terlihat citraan lain antara puisi “Babi Merah jambu” dengan lukisan karya Agus Suwage di atas. Hubungan intertekstual kedua karya tersebut seakan hanya berbatas pada citraan visualisasi “babi” yang berwarna “merah jambu” di dalam lukisan yang direproduksi menjadi teks baru dalam puisi.

3.8 Interteks Puisi “Penunggang Kuda Hitam” dengan Karya Ugo Untoro

Di bawah judul puisi “Penunggang Kuda Hitam” (hal. 24-26), tertulis nama Ugo Untoro, dan dari beberapa teks puisi tersebut ditemukan hubungan intertekstualitas dengan beberapa karya seni rupa Ugo Untoro. Hubungan tersebut, terutama dengan karya *Poem of Blood* yang pernah dipamerkan di Taman Budaya Yogyakarta (9-17 Maret) dan di Galeri Nasional Jakarta 12 April-24 April 2007. *Poem of Blood* merupakan pameran karya Ugo Untoro yang menggabungkan unsur instalasi, benda, seni video, fotografi sampai lukisan, yang kesemuanya tersebut mencerminkan semacam perjalanan peradaban yang membawa kuda dari era tertentu sampai sekarang; kini kuda berupa hewan peliharaan yang melambangkan hasran maskulin.

Pameran *Poem of Blood* menggambarkan tentang kuda yang merupakan saksi utama berutalan manusia. Kuda dikesampingkan ketika manusia menciptakan kreasi-kreasi baru, salah satunya berupa mesin perang. Ia

menganggap bahwa kuda membawa manusia menuju peradaban cemerlang, sementara itu, kuda dibiarkan tewas dalam rumah potong hewan atau di jalanan yang berdebu. Berikut dilampirkan puisi “Penunggang Kuda Hitam” serta beberapa foto pameran “Poem of Blood”:

PENUNGGANG KUDA HITAM

—untuk Ugo Untoro

Ia belum lulus dari sekolah fantasi ketika ia tiba-tiba sampai di depan rumah jagal di mana kuda-kuda bertaji mengantri untuk melihat genangan darah mereka sendiri. Setelah mencoba mengingat-ingat wajah mereka satu demi satu, ia segera lupa bahwa hari itu ia harus menempuh ujian menggambar.

Gurunya, yang biasa mengajari ia menggubah sosok lelaki penunggang kuda atau penjaga pintu kaum bendahara, entah kenapa sudah berada di sampingnya dan berkata, “Para pengantri itu sedang berbahagia. Dan hari ini engkau sudah dewasa. Marilah,” dan segera menarik ia ke sebuah klinik, yang mirip ruang kelasnya sendiri,

di mana ia disudutkan oleh—entahlah, ia sungguh ragu siapa—*bapanya sendiri, dokter jaga, komandan kompi, atau si guru,* “Berapa banyak yang engkau bunuh hari ini, anakku? Lekaslah gambarkan rupa para kekasih yang telanjur punah itu. Agar kami mampu memercayaimu.”

Ia tak kunjung mengerti, tapi di layar raksasa yang dibentangkan untuknya di ruang terang-benderang itu ia segera melukis karung tinju, sedan Impala, boneka kain bekas, satria wayang kulit, daun anturium, sepatu hak tinggi, ular Warhol, benteng batako, sepeda Raleigh, sangkar burung balam, kolam renang, penyair mata pisau, penggemar ikan asin, sepur Mutiara, sapu ijuk Yu Sri—

sampai ia terjaga oleh pukulan di perutnya, yang tersusul teriakan sekerumun umat, “Wahai lelaki penunggang kuda, kenapa engkau hanya membawa kami berpacu dengan lautan benda belaka? Di mana kudamu, jantung hatimu, yang akan menghela kami menuju khazanah penuh hikmat kebijaksanaan dari kumpulan orang mati?”

Ia pun sadar bahwa ternyata tangannya sudah berlumur darah sejak pagi tadi, ketika ia mampu menyelamatkan hanya seekor

kuda hitam, yang terpaksa disembunyikannya ke balik baju saat ia harus bergegas mengejar langkah gurunya ke arah matahari terbenam. Segera ia mendengar reringkik teramat akrab mendekati ke arahnya.

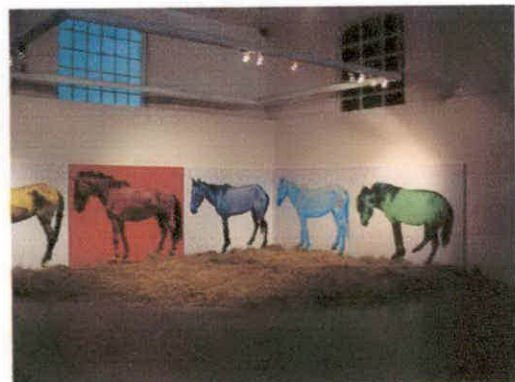
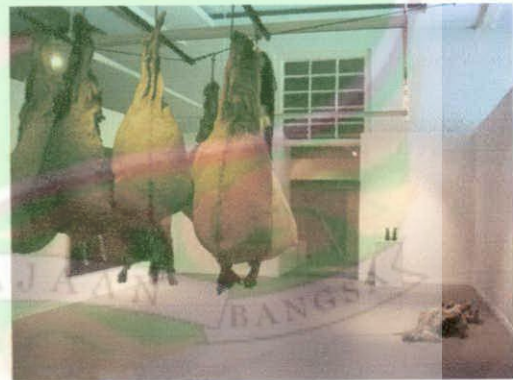
Maka dengan jemarinya belaka, hanya dengan warna darah yang mulai kusam-garing itu, ia menggoreskan seekor kuda terpanas, terpanas, terpanas, kuda hitam, kuda andan, kuda Troya, kuda Kroya, kuda kepang, kuda dremolen, kuda bendi, kuda sembrani, kuda bertaji, kuda Larasati, kuda Kandinsky, atau kuda Umbu, dan ia berkata kepada kaum pemirsa yang kian dahaga itu, "Naikilah ia, wahai pemuja keindahan. Pergilah dalam damai, sebab kau sekalian sudah terlalu lama memeramku di tangsi serdadu atau klinik psikiatri ini."

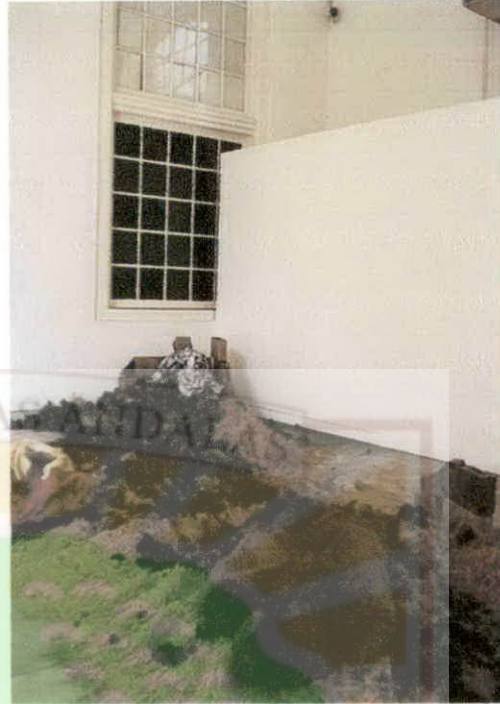
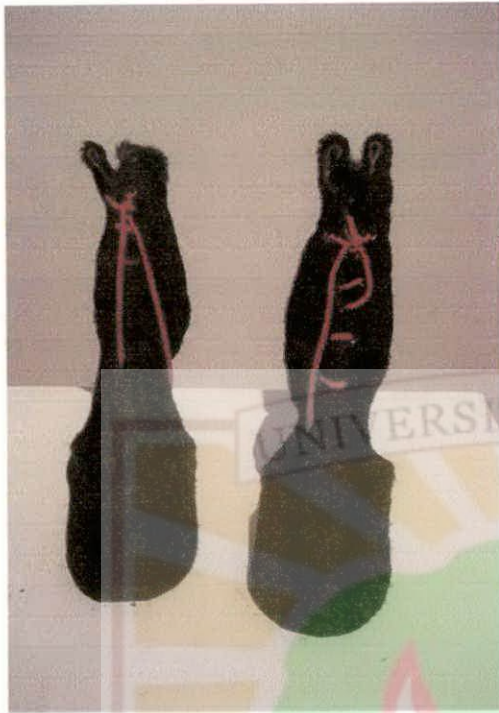
Di lebuh menuju sekolah fantasi, di mana mereka yang merampas kudanya menghilang ke balik seribu raut rekaannya, ia mulai belajar menyimak suaranya sendiri, yang sepiantas

terdengar hanya seperti jerit lemah si guru ketika tenggelam di rumah jagal itu.

(2008)

Poem of Blod; instalasi, benda, seni video, fotografi, lukisan





3.8.1 Pameran *Poem of Blod* Ugo Untoro

Ugo Untoro (Lahir di Purbalingga, Jawa Tengah, 28 Juni 1970) dianggap oleh sebagian besar kritikus seni rupa sebagai salah satu perupa “mbeling” yang selama ini mengaburkan batas antara gambar, teks, lukisan, cerita, puisi dalam karya-karyanya. Hal tersebut diperlihatkan Ugo Untoro pada pameran berupa rangkaian instalasi yang diberi judul *Poem of Blood* yang pernah dipamerkan di Taman Budaya Yogyakarta (9-17 Maret) dan di Galeri Nasional Jakarta 12 April-24 April 2007. Pameran tersebut didominasi oleh kehadiran obyek dan instalasi berbahan kulit kuda asli, atau semacam taksidermi, terkemas dalam bahasa ungkap instalasi.

Sebuah ulasan di <http://www.indonesialogue.com/> menggambarkan tentang suasana ketika memasuki ruangan pameran tersebut, bahwa seketika melewati pintu, pengunjung langsung diapit oleh kuda mati atau kuda yang merangkak kesakitan yang terbaring di pasir. Di dalam galeri lukisan, terdapat

karya kuda tiga dimensi, kuda tersebut ditampilkan dalam berbagai bentuk dan segala jenis kuda. Pada instalasi gantung terdapat sekumpulan kuda mati digantung dan terdapat tulisan-tulisan kengerian seperti "darah", "air mata", "api" dan "puisi", sehingga instalasi gantung tersebut hampir menyerupai kios tukang daging di pasar tradisional. Selain itu, di dalam ruang juga ditampilkan sebuah video yang menunjukkan proses pembantaian kuda sehingga menimbulkan efek rasa sakit yang begitu nyata.

Jim Supangkat salah seorang kritikus seni rupa dalam katalog pameran tersebut mengatakan bahwa pameran tersebut merupakan ekspresi seniman dalam mencerminkan pengkhianatan manusia atas dedikasi kuda³⁰. Dalam artian, pameran tersebut melalui kuda, seolah mewujudkan sejarah umat manusia. Berbagai instalasi dihadirkan untuk ini pengungkapan ini, semisal penggambaran "tenggelamnya kesejarahan manusia"; ditunjukkan melalui potongan kecil kulit kuda muncul kemudian tenggelam dalam kubus semen besar; "menggantung kesejarahan" disajikan melalui sekumpulan kuda yang digantung di satu batangan besi; "sejarah yang dilipat" dimunculkan melalui metafora tubuh (kulit) kuda yang dilipat-lipat.

Sementara itu Suwarno Wisetrotomo dalam katalog pameran tersebut menyebutnya bahwa *Poem of Blod* merupakan sebuah bibliografi visual dari rasa sakit dan jalan menuju pencerahan³¹. Sebagaimana Ugo Untoro dalam karya tersebut dengan caranya sendiri seperti memuliakan kuda sebagai saksi dari peradaban manusia, sebagaimana kuda pernah menjadi bagian besar dari proses

³⁰ Lihat tanggapan Jim Supangkat tentang pameran *Poem of Blod* di:
<http://www.indonesialogue.com/destinations/ugo-unveils-blood-stained-exhibition-national-gallery-jakarta.html>

³¹ *Ibid.*

kemerdekaan sebuah bangsa. Namun peradaban dan kendaraan modern telah membuat kuda kehilangan fungsi, dianggap hanya binatang belaka, yang setelah mereka telah menjadi tua, sakit atau tidak berguna, akan dianiaya, dibunuh dan dibantai.

Enin Supriyanto menjelaskan tentang *Poem of Blod* bahwa kegemaran dan kecintaan Ugo Untoro pada kuda peliharaan yang dimilikinya, akhirnya membawanya pada upaya untuk memahami kuda³². Ia mulai menggali segala seluk-beluk yang perlu ia ketahui untuk merawat dan memelihara kuda-kudanya. Tahap ini terus berkembang sampai pada upayanya untuk tahu makin banyak dan makin dalam tentang kuda: sejarah domestikasi kuda, kisah-kisah heroik orang-orang besar dan kudanya, cara mengembangbiakkan kuda, dan lain-lain. Pada tahap ini, kuda mulai hadir dalam sejumlah lukisannya. Ia mulai mengenali kuda tidak hanya sebagai binatang mamalia dengan struktur dan anatomi gerak yang memikat, tapi sebagai bagian dari pengalaman pergaulannya dengan sosok kuda. Dari sinilah kita bisa melihat bagaimana kuda dalam sejumlah karya Ugo telah berubah dari sosok binatang jadi wujud simbolik dan kisah.

Menurut Enin Supriyanto, melalui *Poem of Blod*, kita bisa merasakan juga bahwa di sana-sini ada semacam sikap romantik dalam cara pandang Ugo Untoro terhadap kuda³³. Cara pandang dan suasana orang yang sedang dirundung cinta: campur aduk antara romantisme, sensualitas, seksualitas, erotisme yang ia kenali dan ia rasakan hadir dalam sosok kuda-kuda itu. Dalam suasana kasmaran pada kuda itu, Ugo Untoro tampak terpengaruh oleh berbagai mitos tentang kuda. Mistifikasi tentang kuda dan persahabatannya dengan manusia, yang mungkin

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

tidak ada saat awal mula upaya manusia menangkap dan menjinakkannya di padang-padang stepa Asia tengah sejak sekitar 4.000 tahun lalu.

Pameran *Poem of Blod* juga telah membawa Ugo Untoro pada pengenalan tentang kuda di tahap yang sangat lanjut. Ia melihat bahwa pada kuda, atau tepatnya dalam nasib kuda, di sepanjang sejarah hubungan persahabatannya dengan manusia, ada ironi dan kisah tragis yang menjadikan kuda jadi sosok pahlawan yang terlupakan, jadi korban. Dalam karya-karyanya di pameran tersebut Ugo Untoro justru menunjukkan betapa kuda, dibalik segala mitos dan gambaran romantis tentang perannya bersama sejumlah pahlawan dan orang hebat, lebih sering cuma direduksi jadi sekedar benda yang dihitung “nilai guna”nya. Ketika nilai gunanya hilang, atau berkurang, ia dijagal, dikorbankan.

Catatan proses kreatif Ugo Untoro dalam dunia seni rupa memang menunjukkan bahwa berbagai tema kuda telah digarapnya jauh sebelum pameran *Poem of Blod*. Efix Mulyadi mengulas tentang pameran *Silent Text* karya Ugo Untoro, 28 Juli-8 Agustus 2004, di Edwin’s Gallery di Jakarta, bahwa lukisan-lukisan tentang kuda dalam pameran tersebut merupakan lambang keperkasaan³⁴. Hal tersebut tampak pada lukisan berjudul *I am Falling in Horse II* (2004), yang menggambarkan kuda mainan yang digambarkan Ugo Untoro mampu membaurkan lapis kenyataan dengan lapis khayal. Selain itu pada lukisan *Pada Mau Menjadi Napoleon* (2004) terdapat desakan karena perbauran antara yang nyata dan yang khayal. Efix juga menjelaskan, lewat sejumlah lukisan kudanya, ungkap Ugo Untoro berhasil menimbulkan hasrat bertanya-sebuah ajakan untuk merenung, menyingkap sesuatu yang lebih dalam di balik yang terlihat.

³⁴ Lihat Ulasan Efix Mulyadi di *Koran Kompas*, Minggu, 8 Agustus 2004.

3.8.2 Reproduksi Teks “Penunggang Kuda Hitam”

Jika disandingkan puisi “Penunggang Kuda Hitam” dengan karya-karya Ugo Untoro dalam pameran *Poem of Blod* seperti yang sudah dijelaskan di atas (bab 3.3.1), maka bisa diambil kata kunci yang menghubungkan kedua karya tersebut adalah kata “kuda. “Kuda” di dalam puisi Nirwan Dewanto bisa dikaitkan dengan karya-karya Ugo Untoro yang berhubungan dengan kuda. Kata “Penunggang” di judul puisi, bisa dikaitkan dengan proses pemikiran Ugo Untoro yang dieksplorasi dalam puisi. Bisa dikatakan, di dalam puisi “Penunggang Kuda Hitam”, secara keseluruhan tergambar bagaimana proses kreatif Ugo Untoro yang berhubungan dengan “kuda” dimanifestasikan, terkhusus pada pameran “Poem of Blod”. Puisi “Penunggang Kuda Hitam” terdiri dari 49 larik di mana ada 8 bait yang membagi; bait 1 terdiri dari 5 larik, bait 2 terdiri dari 6 larik, bait 3 terdiri dari 5 larik, bait 4 terdiri dari 7 larik, bait 5 terdiri dari 6 larik, bait 6 terdiri dari 6 larik, bait 7 terdiri dari 9 larik, bait 8 terdiri dari 5 larik.

“Ia” di dalam puisi tersebut seakan menceritakan diri Ugo Untoro dalam pergumulan kreatifnya dengan segala sesuatu yang berhubungan dengan kuda. Lihat saja pada baris pertama puisi menggambarkan bagaimana puisi menggambarkan “ia” seakan mempunyai masa lalu yang berhubungan dengan genangan darah kuda. Perhatikan bait pertama puisi “Penunggang Kuda Hitam” berikut:

Ia belum lulus dari sekolah fantasi ketika ia tiba-tiba sampai di/
depan rumah jagal di mana kuda-kuda bertaji mengantri untuk/
melihat genangan darah mereka sendiri. Setelah mencoba/
mengingat-ingat wajah mereka satu demi satu, ia segera lupa/
pahwa hari itu ia harus menempuh ujian menggambar.

Seakan seseorang yang sedang menempuh “ujian menggambar” itu adalah Ugo Untoro, yang baru saja melihat rumah jagal di mana “kuda-kuda bertaji” mengantri untuk melihat “genangan darah”. Seakan penggambaran di atas membahasakan bagaimana kenangan Ugo Untoro tentang kuda dan bagaimana ia membentuk karya-karyanya atas bagaimana kuda diperlakukan oleh sebagian besar orang. Dalam bait selanjutnya pada puisi “Penunggang Kuda Hitam” juga seakan menceritakan bagaimana proses kreatif Ugo Untoro sebagai “ia” dalam puisi, kembali pada “kuda”, setelah ia melukiskan banyak hal: *di ruang terang benderang itu ia segera melukis/ karung tinju, sedan Impala, boneka kain bekas, satria wayang/ kulit, un antrium, sepatu hak tinggi, ular Warhol, benteng/ batako, sepeda Releigh, sangkar burung balam, kolam renang,/ penyair mata pisau...*

“ia” dalam puisi pun tersadar setelah seseorang di dalam puisi menyebutnya sebagai “lelaki penunggang kuda hitam” yang mempertanyakan “di mana kudamu, jantung hatimu”. Maka dalam bait-bait selanjutnya dalam puisi digambarkan “ia” mulai melukis dengan berbagai macam bentuk kuda, “ia” menggoreskan seekor kuda “terpantas”, “terganas”, “kuda hitam”, “kuda andan”, kuda Troya”, “kuda Kroya”, “kuda kepang”, “kuda dremolen”, “kuda bendi”, “kuda sembrani”, “kuda bertaji”, “kuda Larasati”, “kuda Kandinsky”, “kuda Umbu”, segala macam kuda ini terus mendekatkan isi puisi dengan karya-karya Ugo Untoro sebagai “ia” dalam puisi.

Di bait selanjutnya, bait 7 puisi, beberapa kalimat seakan menggambarkan bagaimana Ugo Untoro melalui karyanya seakan merefleksikan pada penikmat karya-karyanya bahwa kuda pernah menjadi sesuatu yang bermanfaat dan telah menghantarkan manusia ke puncak peradaban, tapi sayang manusia mengabaikan

kuda bahkan memperlakukan dengan kejam. Penikmat digambarkan sebagai “pemuja keindahan”, dan “ia” di bagian ini adalah kuda itu sendiri, kudayang menyarakan bahwa manusia telah terlalu lama “memeram” si kuda di dalam “tangsi sedadu” atau “klinik psikiatri”. Perhatikan petikan berikut:

”Naikilah ia, wahai pemuja keindahan./ Pergilah dalam damai, sebab kau sekalian sudah terlalu lama/ memeramku di tangsi serdadu atau klinik psikiatri ini.”

Dari penjabaran di atas, dapat disimpulkan, bahwa puisi “Penunggang Kuda Hitam” mereproduksi berbagai hal tentang Ugo Untoro. Termasuk karya-karyanya yang berhubungan dengan kuda, dan pikiran-pikirannya menghadirkan kuda tersebut di dalam karyanya. Intertekstual antara kedua karya tersebut seakan erat hubungannya. Meski secara penuh “ia” di dalam puisi akan berbeda kenyataannya secara utuh tentang bagaimana proses pemikiran Ugo Untoro, akan tetapi puisi tersebut melalui berbagai refleksi seakan memberi kesadaran bagi pembaca untuk menafsir ulang karya-karya Ugo Untoro. Citraan-citraan dari karya Ugo Untoro dalam *Poem of Blod* khususnya, sangat terlihat dalam puisi “Penunggang Kuda Hitam”.

3.9 Interteks Puisi “Virgo” dengan Lukisan I Gusti Ayu Kadek Muniarsih

Puisi berjudul “Virgo” (hal. 87-89) mempunyai hubungan intertekstual dengan karya-karya perupa Bali, I Gusti Ayu Kadek Murniasih. Puisi tersebut seakan berbicara persoalan tema-tema lukisan Murni yang selalu di seputar persoalan yang berhubungan dengan genitalia dan dunia fantasi yang menghubungkan-kaitkan dengan objek kasur, tikar, meja makan, topi, sepatu, kuas,

topeng, bawang, ikan, cicak, bahkan pisau dan gergaji. Objek-objek yang melingkupi tubuh dalam karyanya itu dibangun untuk keluasan fantasi sekitar biografi pelukis tersebut. Berikut dilampirkan puisi “Virgo” dan beberapa karya lukisan I Gusti Kadek Murniasih:

VIRGO

—kepada Kadek Murniasih

Segitiga sama sisi
Bercelah, bergigi—
Permisi, permisi—
Izinkan aku masuk.

Telah aku habiskan
Kainmu, agar kau kian
Kilau terapit sepasang
Sepatu berkaki tinggi.

Menatap kau pun aku jadi
Linggis beliung kaku kelu
Tak puas tersadai hanya
Pada lengkung payudara.

Terlalu lama lelidah api
Menjantankan aku, hingga
Lupa aku kapan harus
Menebusmu, menembusmu.

Sejulai rambut terlalu
Menahanku ke bilah bahu
Bila aku mengilap diri
Pada luas lepeng betina.

Pada pusar aku hampir jadi
Pemuas sejati, tapi jemari
Kalajengking menarikku
Ke bawah, ke bawah lagi.

Permisi. Menyibak serumpun
Ubur-ubur, aku selamatkan
Arloji di balik celahmu
Di pangkal paha. Permisi—

Betapa tik-tak kedaluarsa

Mengais jantung segera
Sebelum aku tergerus atau
Tertelengkung oleh gigimu.

Kau menguncup karena
Aku rajin sekali mengelabui
Tiga sudutmu dengan getar
Gelombang tinggi laut pagi—

Kau mengembang ketika
Ujungku mengorakkan luka
Penuh jarum benang sari
Lebih terang dari surya.

Ternyata telah aku tusuk
Lubukmu. Lihat jasadku
Gembung atau bening sekali
Tercelup arus, arus mani.

(2009)

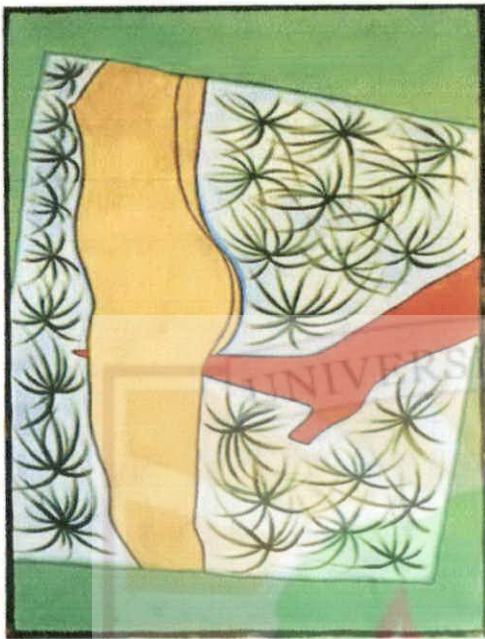
Menikmatinya (1999)



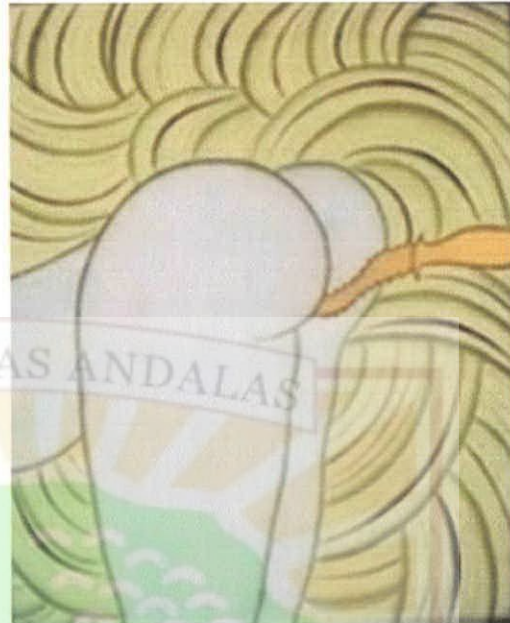
Pink Shoes (tahun?)



Rasanya kok enak ya (1997)



Trauma II (1998)



3.9.1 Lukisan-lukisan Karya I Gusti Ayu Kadek Murniasih

I Gusti Ayu Kadek Murniasih (1966-2006), dipanggil akrab Murni, adalah seseorang pelukis perempuan Bali yang meletakkan kembali sikap umum terhadap kaum perempuan. Tetapi banyak orang Bali menganggap karyanya terlalu berani. Perlawanan pada karya seninya dan kepribadiannya, memperkuat nekatnya Murni untuk tetap berkarya sesuai keinginannya sendiri. Dengan demikian dia meraih visinya yang unik atas kebebasan.

Dalam proses kreatifnya, Murni mulai melukis sungguh-sungguh pada tahun 1988, pada saat usianya 22 tahun. Dia bertemu dengan dua seniman di Ubud, yaitu Dewa Putu Mokoh dari Bali, dan Mondo dari Itali yang membantu Murni dalam mengembangkan seninya. Terutama dalam membantu Murni mengekspresikan diri dan visi uniknya pada dunia dengan memakai fantasi dalam gaya lukisannya yang khas.

Karya seni Murni sebagian besar diilhami oleh masa lampaunya yang sangat pedih: pada usia tujuh tahun dia diperkosa oleh ayahnya sendiri. Sejak itu dia menyadari betapa besar pengaruhnya kekejaman pada jiwa. Murni mulai melukis perasaan-perasaannya yang kacau ketika dia menemukan kesanggupannya untuk mengekspresikan pengalamannya yang istimewa di kanvas. Selain itu, Murni, pada masa perkawinannya juga mengalami kehidupan rumah tangga yang tidak mulus. Sekian tahun berumah-tangga, mereka tak dikaruniai anak. Suaminya minta kawin lagi untuk memperoleh anak. Murni tidak bisa menerima. Ia menggugat cerai. Kemudian, ia hidup seorang sendiri. Ia membangun rumah yang merangkap studionya di Ubud. Rumah tinggal yang juga merangkap studionya terletak di tengah-tengah kebun. Di rimbunnya berbagai jenis pepohonan dengan sebagian tanaman yang dibiarkan tumbuh damai, rumah-studio Murni terasa sejuk.

Di rumah-studio dengan lantai bata dan semen ini ia terus berkarya, mengubah lukisan sebagai pernyataan diri atas ketidakadilan gender. Tak henti-henti, ia terus mempersoalkan tubuh dalam lukisannya. Persoalan rumah tangga. Persoalan laki-perempuan. Persoalan alat reproduksi. Persoalan genital. Persoalan-persoalan itulah yang membekas dalam biografinya. Bagi Murni, tubuhnya adalah penderitaan. Hal-hal itulah yang kemudian muncul menjadi motivasi atau konsep dalam lukisannya. Dari konsep ini ribuan lukisan telah digubahnya sejak awal kariernya sebagai perupa.

Tak mengherankan kalau kemudian menyebut nama I Gusti Ayu Kadek Murniasih, ingatan para apresiasi seni rupa langsung terkunci pada kata “genital”. Tema-tema lukisannya memang selalu di seputar persoalan yang berhubungan

dengan genitalia. Hal tersebut ditegaskan Hardiman dalam tulisannya berjudul *Interpelasi Jagad Seni Rupa Bali* di koran Bali Pos, 5 Oktober 2003. Menurut Hardiman, kalau menyebut nama Murni, ingatan kita langsung terkunci pada kata "genital". Tema-tema lukisannya memang selalu di seputar persoalan genitalia. Sejak 1995 Murni terus-menerus mengeksplorasi diri ke atas kanvas. Tubuh menjadi representasi biografinya.

Melalui tubuh itu juga, Murni memainkan dunia fantasinya dengan cara menghubungkan-kaitkan dengan objek kasur, tikar, meja makan, topi, sepatu, kuas, topeng, bawang, ikan, cicak, bahkan pisau dan gergaji. Objek-objek yang melingkupi tubuh dalam karyanya itu dibangun untuk keluasan fantasi sekitar biografinya. Persoalan tersebut juga disinggung dalam tulisan di Majalah TEMPO edisi 08/XXXVIII (13 April 2009), Hendro Wiyanto salah seorang kurator sekaligus pengamat seni rupa mengatakan, bahwa lukisan karya Murni menorehkan pemberontakan di kanvas dari kaca mata seorang perempuan. Hal tersebut dikatakannya seketika mengomentari lukisan Murni yang ikut dipamerkan dalam pameran bertajuk *10 Perupa Perempuan* di Galeri Salihara, Jakarta Selatan, 3-17 April 2009.

Murni sebagai perupa di Bali, menurut Hendro, muncul akibat aktivitas individu, bukan aktivitas berkelompok. Ia hidup di lingkungan seni di Bali dan belajar melukis secara otodidak, maka ia pun menorehkan pengalaman-pengalaman kewanitaannya tanpa beban, dan lahirlah lukisan-lukisan yang mengeksplorasi keintiman dan seksualitas. Sebagian besar galeri pada awalnya enggan memamerkan karya-karya Murniasih. Alasannya beragam: lukisan itu

terlalu erotis, tidak layak dipajang, nama si seniman jarang muncul. Lama-kelamaan Murniasih mulai berkibar melalui pameran-pameran tunggal.

3.9.2 Reproduksi Teks Puisi “Virgo”

Puisi “Virgo” (hal. 87-89) berhubungan dengan lukisan I Gusti Ayu Kadek Murniasih, termasuk dengan citraan-citraan visual yang seakan membalut dan menjadi tema sebagian besar karyanya. Umumnya, seperti yang telah dibahas di atas, lukisan-lukisan Murniasih berhubungan dengan perempuan dan terkesan mengkritik dengan keras perlakuan-perlakuan buruk terhadap perempuan. Berkemungkinan besar, judul puisi “Virgo” sendiri diambil untuk menggaris-bawahi lukisan Murniasih secara keseluruhan.

Dilihat dari asal kata, Virgo sendiri adalah suatu rasi bintang dari zodiak (ramalan yang menghubungkan putaran tatasurya dengan nasib manusia) yang berarti “perawan”. Satu-satunya di antara 12 rasi bintang yang digambarkan dengan perempuan, atau seorang putri cantik, adalah Virgo. Rasi bintang itu pun bisa ditemui dalam mitologi Yunani tentang penciptaan, yang menceritakan sebelum manusia dan binatang menempati bumi, makhluk raksasa yang disebut Titan memerintah bumi ini.

Diceritakan, dua titan bernama Prometheus dan Epimetheus diperintahkan untuk menciptakan manusia dan binatang. Setelah dilaksanakan, Epimetheus di tugaskan untuk memberikan hadiah yang beragam untuk hewan-hewan itu seperti sayap, cakar dan lain-lain. Ia sangat murah hati sehingga pada saat sampai ke manusia sudah tidak ada lagi yang bisa diberikan, sehingga dia minta bantuan

pada Prometheus. Prometheus kembali ke surga dan datang dengan membawa api sebagai hadiah. Ini yang membuat manusia superior terhadap spesies lainnya karena api membuat tetap hangat dan juga mengembangkan perdagangan dan pengetahuan. Jupiter, rajanya para dewa-dewi marah besar karena rahasia api ini diberikan kepada manusia sehingga ia mengikat Prometheus di gunung batu Kaukasus di mana seekor burung elang setiap saat memangsa hati sang titan. Ia juga mengirim kutukan ke bumi yang dibawakan oleh wanita pertama bernama Pandora, yang mempunyai arti “hadiah dari semua dewa”.

Pandora membawa sebuah kotak dimana ia diperintahkan untuk tidak membukanya. Suatu hari karena sangat penasaran, ia membuka kotak itu dan keluarlah wabah mengerikan yang menghantui manusia selamanya, yaitu penyakit dan kematian, kemarahan, iri hati dan balas dendam. Namun di dasar kotak itu terdapat hal yang tidak pernah dapat keluar, yaitu harapan. Selama hari-hari buruk yang mengikuti manusia pada saat itu, satu demi satu dewa-dewi itu meninggalkan bumi kembali ke surga, dan yang terakhir pergi adalah Astraea, dewi kesucian dan kemurnian. Setelah meninggalkan bumi, konon menurut mitos Yunani, Astraea ditempatkan di antara bintang-bintang dan menjadi konstelasi bintang Virgo. Virgo sendiri simbol dari bekerja dan peningkatan harkat diri. Seorang Virgo katanya adalah seorang yang perfeksionis, yang mencari kesempurnaan dalam fakta untuk mengungkapkan kebenaran.

Begitulah Virgo dikisahkan dalam mitologi Yunani, akan tetapi puisi “Virgo” Nirwan Dewanto hanya memindahkan perlambang dari rasi bintang tersebut untuk mengikat tema yang diusung dalam lukisan-lukisan Murniasih.

Puisi “Virgo” secara struktur, terdiri dari 44 larik, terdiri dari 11 bait, yang masing-masing baitnya terdiri dari 4 larik.

Lihat saja bagaimana dalam puisi “Virgo” dieksplorasi persoalan genital (alat kelamin perempuan) dan memberi perumpamaan. Bisa dibaca dari permulaan puisi “Virgo”: *Segitiga sama sisi/ Bercelah, bergigi—/ Permisi, permisi—/ Izinkan aku masuk.// Telah aku habiskan/ Kainmu, agar kau kian/ Kilau terapit sepasang/ Sepatu berkaki tinggi*. Seakan “segitiga sama sisi” dan “bercelah” tersebut adalah sela-sela paha seorang perempuan di mana seseorang, atau sesuatu meminta “izin” untuk masuk. Reproduksi teks dari lukisan Muniarsih pun mulai terlihat dalam puisi “Virgo”, di bagian kalimat “kilau terapit sepasang sepatu berkaki tinggi”. Perhatikan saja lukisan dengan judul *Menikmatinya dan Rasanya kok enak ya* karya Murniasih seperti yang sudah dilampirkan di sub-bab sebelumnya.

Di bagian berikutnya pada puisi “Virgo” pun seakan dituliskan dengan jelas bagaimana fantasi seksual seperti yang seringkali dilukiskan Murniasih. Perhatikan saja kata-kata “payudara”, “menjantankan”, “menembusmu”, “lempeng betina” “pemuas sejati”, “celahmu” atau “pangkal paha”. Nirwan seakan menafsirkan lukisan Murniasih dengan citraan yang juga sudah dimiliki dalam karya-karya tersebut.

Terlebih lagi pada bagian terakhir puisi “Virgo” benar-benar mengarah pada sebuah proses seksual dengan padanan kata-kata yang masih tampak jelas maknanya meski dengan berbagai perumpamaan. ...*Ternyata telah aku tusuk/ Lubukmu, Lihat jasadku/ Gembung atau bening sekali/ Tercelup arus, arus mani*. “lubukmu” di bagian akhir puisi benar-benar diarahkan pada genital perempuan, di

mana kata “tusuk”, seakan menjadi perlakuan buruk. Dan “mani”, kata terakhir pada puisi juga seakan menyudahkan sebuah hasrat setelah peristiwa bersebadan yang tidak lazim, terbaca seakan kasar. Reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto, selain mengeksplorasi citraan dari lukisan karya Murniasih, juga seakan membicarakan biografi pelukis tersebut, di mana kekerasan seksual pernah terjadi padanya di waktu kecil. Peristiwa yang menjadi fantasi kebanalan lukisan Murniasih, fantasi yang juga direproduksi pada puisi “Virgo.”

3.10 Interteks Puisi “Roti” dengan Karya Gregorius Shidharta Soegidjo

Puisi “Roti” (hal. 58-62) mempunyai hubungan intertekstual dengan beberapa patung karya Gregorius Shidharta Soegidjo. Sidharta, dalam proses kreatifnya merupakan pematung yang menjelajahi semua media seni rupa, seperti patung, seni lukis, cetak saring, keramik, kerajinan tangan, dan lain-lain, ia juga memiliki peran menonjol dalam menghadirkan karya-karya seni rupa di tengah publik.

Dalam berkarya, ia ingin ingin mengaitkan diri kembali dengan jalur kehidupan tradisi, di samping sekaligus tetap berdiri di alam kehidupan masa kini, yang berarti satu keinginan untuk menghilangkan jarak antara kehidupan tradisional dan masa kini. Dalam perspektif Sidharta, tradisi dan masa kini itu baginya sudah merupakan suatu keserentakan sesuatu yang sekarang barangkali lebih mudah dipahami orang sebagai gejala seni kontemporer. Berikut kutipan puisi “Roti” dan beberapa gambar karya patung Shidharta yang mempunyai hubungan dengan puisi tersebut:

ROTI

—untuk Gregorius Sidharta Soegijo

Kami duduk bertiga belas: meja ini sangat panjang, panggung ini terlalu lapang. Aku dan ia ibarat dua bintang jauh-berjauhan, dua kerdip yang berupaya bertukar getar. Ia berada di ujung sana, seakan di puncak semenanjung: wajahnya tertutup gelap, gelap yang hampir sempurna. Tapi ia seperti tumbuh mendekat ke setiap kami. Sungguh, kami takut jika wajah kami menulari wajahnya, tapi kami bahagia mencium bau tubuhnya di antara rasa lapar kami. Aku tahu ia mengenali kami satu demi satu; sedangkan kami serupa murid yang, setengah-dungu setengah-angkuk, hanya bisa menebak nama satu sama lain, dan saling mencurigai siapa di antara kami akan berkhianat lebih dulu.

Ia memandang ke segala penjuru, ke wajah kami, juga ke balik tengkuk kami, ke arah kapal-kapal yang datang dan pergi nun di bawah sana. Sedangkan kami gementar diam-diam, takut melepaskan diri dari wujudnya. Jadilah aku suka membayangkan satu atau beberapa di antara kami akan melenyapkan ia sebelum tengah malam, sebelum kami benar-benar mabuk dan saling menggandrungi. Semoga di parak pagi kami tak lagi bertempur atau sekadar melihat pasukan kami saling membasmi: dan kami akan beroleh kembali negeri kami, kampung halaman kami, masing-masing, dengan damai.

Kudengar ia berkata di puncak lapar kami, (semoga aku tak keliru menirukannya), "Seseorang di antara engkau akan menyerahkan aku." Mungkin tak seorang pun menyimaknya selain aku, sebab kami mulai menyentuh tergesa-gesa piring dan cawan dengan tangan yang tetap saja mengandung tilas darah dan nanah dan getah, noda yang telah mengerak hingga ke kulit jangat. Baru saja kami mengucapkan selamat tinggal kepada segenap senjata dan kereta kami, agar kami lebih mahir berunding dan bersantap. Sungguh kami telah mencuci muka kami hingga berkilau-kilau, agar kami bukan lagi penyaru yang membekuk dari belakang. Lihat, kami telah bergerak begitu cepat ke gelanggang jamuan ini, menembus berlapis-lapis dinding, menyangkal bertangkup-tangkup labirin.

Tapi ia bergerak lebih lekas ketimbang kami, ia tahu kami akan tiba kemari dengan wajah orang suci, sedangkan ia menggambarkan dirinya sebagai pendosa belaka. Ia mengizinkan wujudnya tersaput kabut, bahkan larut dalam kabut; ia membiarkan luka-lukanya tak terlihat (tapi sebentar lagi, sabarlah, ia akan memamerkannya sebagian—lelubang tusukan di kedua telapak tangan dan lambung kanannya). Ketika kami tiba, ia sudah menunggu di ujung paling ungu itu, sedangkan kami hanya bisa

bersemayam di titik-titik merah padam ini, di mana lingkaran cahaya akan menghiasi kepala kami. Dalam lindap pohonan di taman ia berkata kepada kami, (semoga aku tak berlebihan mengulanginya untukmu), "Malam ini, sebelum ayam berkokok, engkau akan menyangkal aku tiga kali."

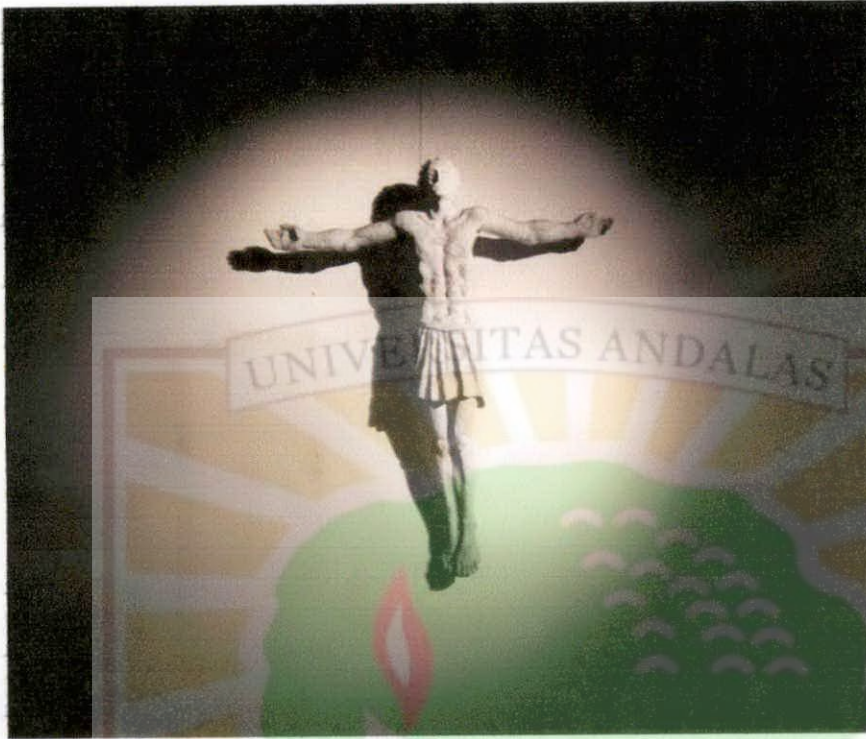
Bukankah kami gagal membatasi ruang di mana kami harus saling bertatapan? Lihat, ternyata kami hanya dikitari dinding angin, dan kuping kami masih juga mengembara ke dunia sana, mencari bebisik dari segenap musuh dan sekutu kami, meski kami ingin saksama mengindahkan pepatah-petitihnya yang terakhir. Kami mendengar jerit beburung dan debur ombak ketika ia mulai menyentuh rotinya, dan gema panjang itu berkelindan dengan suaranya. Dan kami bayangkan jemarnya berkilat seperti ujung pedang namun lembut seperti tampuk daun pandan, dan roti itu seperti sebungkah daging, percayalah, seperti daging kami yang menakutkan. Tidak, kami tak akan menghadiahkan daging kami untuk siapa pun, sehingga kami yakini ia memecah-mecah roti itu dan membagikannya untuk kami semua seraya berkata, (semoga aku tak mengutipnya demi diriku sendiri), "Ambillah, makanlah, sebab inilah tubuhku."

Barangkali kami telah keliru: kami mengira gelanggang ini dikitari pepohon zaitun dan kurma. Kenapa pula kini kami melihat rerimbun kana, kesumba, dan kembang sepatu mengepung kami? Kenapa kami lupa apakah khazanah kami bermusim dua atau empat, ketika kami merasa telah mengikuti ia membaca kitab-kitab paling rahasia, memuliakan kaum perempuan, memakzulkan para raja dunia, atau berkhotbah di atas bukit? Sesekali bau amis dari laut naik ke meja mahabesar ini, menyadarkan kami bahwa kapal-kapal kami masih memuat senjata dan para serdadu kami di kemah-kemah sana terus menunggu isyarat kami kapan mereka harus mulai menyerang. Dengan sabar kami mengimpikan cahaya jingga-kencana fajar tumpah ke wajahnya, dan cerlang wajah itu pastilah akan memojokkan kami berdua belas ini sebagai semacam rasul yang tak mampu menyainginya sampai kapan juga.

Tiba-tiba sosok yang lama terpaku di sebelah kiriku—betapa wajah kami serupa, dan kami mengenakan jubah hijau lumut yang sama, dan kurasa kami pernah bertarung di tepi selengkung sungai atau di bawah sepucuk tiang kayu palang—berseru, "Kitalah yang membuat ia berada di sini. Mari kita adili ia sebab ia memang bakal martir sejati. Terlalu lama kita memperebutkan ia sebagai panglima kita. Bukankah ia terlalu berani untuk dunia ini?"

(2008)

Salib Kemenangan (2004), patung berbahan perunggu, 100 x 80 x 30 cm.



Salib Kedamaian (2006), patung berbahan perunggu, 50x45x8 cm



3.10.1 Patung-patung karya Gregorius Sidharta Soegidjo

Gregorius Sidharta Soegidjo (lahir di Yogyakarta, 30 November 1932 – meninggal di Surakarta, Jawa Tengah, 4 Oktober 2006 pada umur 73 tahun), adalah seorang pematung terkenal Indonesia. Ia juga dianggap sebagai tokoh pembaruan seni patung Indonesia. Namanya mulai mencuat ketika ia menyajikan karyanya yang berjudul "Tangisan Dewi Betari" yang kini menjadi koleksi sebuah museum di Jepang. Karya patungnya itu melawan konvensi seni patung Barat maupun lokal, karena bentuknya yang pipih, sehingga dianggap bukan patung. Sidharta juga menggunakan media yang tak lazim dalam seni patung, seperti beras atau mata uang. Ia juga menjelajahi berbagai media seni rupa lainnya, seperti seni lukis, cetak saring, keramik, dan kerajinan tangan.

Dalam proses kreatifnya, Sidharta menjelajahi semua media seni rupa, seperti patung, seni lukis, cetak saring, keramik, kerajinan tangan, dan lain-lain, ia juga memiliki peran menonjol dalam menghadirkan karya-karya seni rupa di tengah publik. Sebut saja, monumen *Tonggak Samudra* di kawasan Tanjung Priok, Jakarta Utara, *Tumbuh dan Berkembang* di sebuah taman di Kebayoran Baru, Jakarta Selatan, *Garuda Pancasila* di atas podium Gedung MPR/DPR, sampai *Piala Citra*, yang diberikan kepada yang terbaik di dunia film pada acara tahunan Festival Film Indonesia.

Jim Supangkat dan Sanento Yuliman (1982) dalam buku *G Sidharta di Tengah Seni Rupa Indonesia* mengungkapkan, bahwa Sidhartha dalam prosesnya berkarya ingin mengaitkan diri kembali dengan jalur kehidupan tradisi, di samping sekaligus tetap berdiri di alam kehidupan masa kini, yang berarti satu keinginan untuk menghilangkan jarak antara kehidupan tradisional dan masa kini.

Dalam perspektif Sidharta, tradisi dan masa kini itu baginya sudah merupakan suatu keserentakan sesuatu yang sekarang barangkali lebih mudah dipahami orang sebagai gejala seni kontemporer. Dalam artikelnya (dikutip dari <http://tamanismailmarzuki.com/tokoh/sidharta.html>) di tahun 1996, pemusik Suka Hardjana mengutip pernyataan Sidharta di tahun 1973 saat Sidharta membuat kesaksian bahwa dirinya sebagai seniman kontemporer asal dunia berkembang. Seperti dikutipkan berikut:

“Saya berkarya mengikuti nafas, dari hari ke hari, dari pagi hingga malam. Ke depan saya berjalan ke belakang saya menengok agar perjalanan tak pernah putus. Dahulu adalah leluhurku, kini saya berada dan esok adalah keturunanku. Satu rangkaian yang bersambung tak terputus menyongsong masa depan yang abadi”.

Pada sebuah pameran memperingati 1000 hari wafatnya Sidharta yang bertajuk *G Sidharta Soegijo Dalam Seni Rupa* di Jogja National Museum, tanggal 23–5 Februari 2010, panitia penyelenggara agenda tersebut mengungkapkan bahwa Sidharta adalah seniman yang karya-karyanya merupakan pelopor bagi perkembangan seni rupa moderen Indonesia, dan ide-idenya memberikan sumbangan penting di dalamnya. Rizki A. Zaelani, salah seorang kurator dalam tulisannya berjudul *HOMAGE : G. Sidharta Soegijo dalam Seni Rupa Indonesia* menuliskan bahwa Sidharta memiliki banyak pandangan dan sikap seni yang bisa dinilai ‘orijinal’, dan kontroversial, pada masanya³⁵. Salah satunya yang penting ketika ia mengatakan ingin mengaitkan kembali dengan jalur kehidupan tradisi, di samping sekaligus tetap berdiri di alam kehidupan masa kini, yang berarti satu keinginan untuk menghilangkan jarak antara kehidupan tradisional dan masa kini.

³⁵ Lihat catatan kuratorial di <http://1000harigsidharta.blogspot.com/2010/01/homage-g-sidharta-soegijo-dalam-seni.html>

Sidharta memilih cara pendekatan melalui pergaulan yang terus menerus, yang dekat dan akrab, dengan benda-benda, bentuk-bentuk, cerita, jalan pikiran dan segalanya yang merupakan hasil dan pengungkapan cita-cita dari kehidupan dan pergaulan tradisional. Rizki A. Zaelani juga menuliskan, pandangan Sidharta, muncul di akhir tahun 1970'an, di Bandung, di tengah gemuruh prinsip universalisme seni dan kecenderungan Modernisme yang sedang dominan. Bagi kecenderungan Modernisme, sebagaimana juga dibayangkan oleh Marcel Duchamp pada awalnya, tradisi adalah pengertian yang tak lagi aci bagi prinsip kebebasan dan penciptaan seni.

Praktek estetika Formalisme sama sekali tak mengizinkan hadirnya segala jenis bentuk di luar bentuk karena analisa formal. Tak ada patung yang berwarna-warni dengan berbagai ragam bentuk ornamen (sebagaimana yang dikerjakan Sidharta saat itu), selain sejatinya sebuah karya dengan bentuk yang jelas, terukur, dan analitis. Tradisi, bagi prinsip universalisme seni, dianggap 'hanya' bisa menyediakan asumsi-asumsi bagi pokok nilai kebenaran yang bersifat lokal dan sektoral (karena sedemikian banyaknya tradisi budaya yang ada di seluruh dunia). Karenanya tradisi dianggap gagal menyiapkan pokok prinsip yang esensial yang dibayangkan mampu dirangkul seluruh proyek penciptaan seni yang bersifat mendunia.

Sebuah ulasan Majalah Tempo Interaktif, 01 Februari 2010, berjudul *Menepis Formalisme, Menelusuri Tradisi* meuliskan bahwa eksperimen yang dilakukan Sidharta ketika menoleh ke seni tradisi lewat medium grafis mulai dimunculkan berupa karya patung figuratif, dari patung figur memainkan kendang, berbagai bentuk pengantin adat, hingga patung figur yang sangat

dekoratif semacam karya *Tangisan Dewi Batari*, yang dikoleksi Fukuoka Asian Art Museum, Jepang. Sidharta tak cuma bermain-main dengan ragam hias seni tradisi, tapi juga mulai memasukkan narasi ke dalam karya patung yang bercorak representasional, semacam *Lingkar Pesan dan Perdamaian* (2002). Pemberontakan Sidharta terhadap pakem patung inilah yang menghasilkan bentuk patung kontemporer saat ini, ketika patung tak lagi sekadar eksplorasi bentuk formal dengan mengekspos kualitas bahan, tapi juga sikap rasional terhadap bentuk bercampur-baur dengan ekspresi emosi. Hasilnya, Sidharta dikenal sebagai satu dari sedikit pematung yang bisa hidup dari karya patung individual, saat sebagian besar pematung sangat bergantung pada proyek patung monumen.

Oei Hiong Djien, pengantar pengamat dan pecinta seni dalam tulisannya *Menilai Kembali "Prof." G. Sidharta Soegijo* pada genda mengenang 1000 Sidharta menjelaskan dalam proses kreatifnya, Sidharta tidak berhenti dengan apa yang ia dapat dari Barat, karena ia seorang yang dinamis dan kreatif, tak pernah berhenti mencari hal-hal baru. Ia kemudian jenuh dengan modernisme yang diperoleh dari Barat dan menggali kembali tradisi serta mengadopsinya namun dengan penedekatan dan pengolahan baru. Ia beranggapan bahwa seni rupa modern Indonesia harus menunjukkan ke Indonesiaannya di samping kemodernannya. Karena orang tak pernah bisa mengingkari asal-usulnya. Maka muncullah patung-patungnya dari kayu yang berbalut cat warna-warni yang mengandung elemen tradisi namun modern. Karya grafisnya menunjukkan perubahan yang serupa.

Selain itu, menurut Oei Hiong Djien, keluarga Gregorius Sidharta adalah keluarga Katolik yang baik, maka bila menyangkut patung-patung yang ada kaitan

dengan agama katolik seperti penyaliban Kristus, G. Sidharta tak ada tandingannya³⁶.

Ia sangat menghayati penyaliban Kristus. Sering Sang Penebus tak dihadirkan secara kasat mata namun spiritNya bisa dirasakan. Maka ia sering diminta membuat patung Salib Kristus untuk gereja-gereja Katolik dan patungnya menarik perhatian karena berbeda dengan patung Salib konvensional yang menghiasi gereja pada umumnya. Patung-patung Salib yang bisa dikoleksi oleh kolektorpun mempunyai karakter yang sama dan kualitas yang seimbang dengan patung Salib gereja.

3.10.2 Reproduksi Teks Puisi “Roti”

Hubungan intertekstual antara puisi “Roti” (hal.58-62) dengan karya Gregorius Sidharta Soegijo bisa dikaitkan dengan patungnya yang bertemakan penyaliban Yesus dalam kepercayaan umat kristiani disebut sebagai kisah Paskah. Karya Sidharta yang direproduksi dalam bentuk puisi oleh Nirwan Dewanto tersebut masing-masingnya bisa dikaitkan dengan patung berjudul *Salib Kemenangan* dan *Salib Kedamaian* (seperti terlihat pada gambar di atas). Sebelumnya, bisa dikatakan Sidharta juga telah mereproduksi teks-teks dalam Al-Kitab di dalam patungnya tersebut.

Lihat saja bagaimana Sidharta menggambarkan Yesus yang tidak berdaya pasrah diating salib. Dalam hal ini, puisi “Roti” berusaha menggali dengan bahasa puisi bagaimana kisah penyaliban tersebut dimulai, yakni kisah Perjamuan Terakhir atau Perjamuan Malam (*The Last Supper*). Dalam Alkitab (Injil)

³⁶ Lihat catatan Oei Hiong Djen tentang Sidharta di:
http://1000harigsidharta.blogspot.com/2009/11/pengantar-pameran_12.html

Terjemahan Baru terbitan Lembaga Alkitab Indonesia dituliskan, bahwa Perjamuan Terakhir, adalah prosesi makan malam terakhir Yesus bersama keduabelas muridnya, sebelum seseorang di antara muridnya tersebut berkhianat dan ia disalib. Peristiwa tersebut dituliskan dalam Matius 26:17-29, Markus 14:12-25, Lukas 22:7-38, dan Yohanes 13:1-38 dengan tajuk Yesus makan Paskah dengan murid-muridnya. Perjamuan terakhir telah menjadi subyek dari banyak lukisan, di antaranya yang paling terkenal oleh Leonardo da Vinci yang secara muatan tekstualnya digarap juga dalam puisi "Roti".

Puisi "Roti" sendiri terdiri dari 7 bait yang secara keseluruhan adalah 85 larik; bait 1 terdiri dari 11 larik, bait 2 terdiri dari 10 larik, bait 3 terdiri dari 13 larik, bait 4 terdiri dari 13 larik, bait 5 terdiri dari 15 larik, bait 6 terdiri dari 15 larik, bait 7 terdiri dari 8 larik. Dapat dibaca dalam puisi "Roti", bagaimana seorang narator, sebagai perwakilan yang membahasakan dirinya sebagai "kami", menceritakan keadaan seketika perjemuan Terakhir tersebut. Si narator mulai menyebutkan jumlah orang yang ada dalam peristiwa tersebut, lalu menggambarkan bagaimana raut wajah Yesus sendiri yang diwakilkan dengan sebutan "ia". Perhatikan bagian awal dari puisi "Roti" berikut:

Kami duduk bertiga belas: meja ini sangat panjang, panggung/ ini terlalu lapang. Aku dan ia ibarat dua bintang jauh-berjauhan,/ dua kerdip yang berupaya bertukar getar. Ia berada di ujung/ sana, seakan di puncak semenanjung: wajahnya tertutup gelap,/ gelap yang hampir sempurna. Tapi ia seperti tumbuh mendekat/ ke setiap kami....

Narator dalam puisi sendiri menyebutkan dirinya adalah "kami" yang merupakan 12 orang murid Yesus yang berada di dalam peristiwa tersebut. Dalam *Injil sinoptik* (ditulis oleh Matius, Markus, dan Lukas), yang merupakan *Injil*

Perjanjian Baru dalam Alkitab, tertulis bahwa 12 murid Yesus tersebut adalah: Simon Petrus, Andreas, Yakobus, Yohanes, Filipus, Bartolomeus, Tomas, Matius, Yakobus (anak Alfeus), Tadeus, Simon orang Zelot, Yudas Iskariot. Pada baris selanjutnya, dalam puisi “Roti” digambarkan bagaimana ketakutan para murid Yesus tersebut tentang siapa yang akan berkhianat terlebih dahulu. *Kudengar ia berkata di puncak lapar kami, (semoga aku tak/ keliru menirukannya), "Seseorang di antara engkau akan/ menyerahkan aku."...* Bagian dari puisi “Roti” selanjutnya ini sama halnya dengan kalimat yang diucapkan ketika perjamuan sedang berlangsung, Yesus berkata: "Aku berkata kepadamu, sesungguhnya seorang di antara kamu akan menyerahkan Aku." (dikutip dari Injil, Matius 26:21-22; Markus 14:18-19). Di bagian ini diceritakan bagaimana Yesus akan diserahkan oleh seorang muridnya yang berkhianat pada pemuka agama yang membencinya, dan dikatakan Yesus tahu siapa yang akan berbuat itu: "Lihat, tangan orang yang menyerahkan Aku, ada bersama dengan Aku di meja ini." Lukas 22:15-20.

Pada bagian selanjutnya dalam puisi “Roti” diulang juga kalimat tentang penyangkalan yang diungkapkan oleh Yesus pada murid-muridnya, perhatikan bagian dari puisi berikut:

....Dalam lindap pohonan/ di taman ia berkata kepada kami, (semoga aku tak berlebihan/ mengulanginya untukmu), "Malam ini, sebelum ayam berkokok,/ engkau akan menyangkal aku tiga kali."

Ungkapan di dalam bagian puisi di atas sama halnya dengan apa yang tertulis di dalam Injil Perjanjian baru: "Aku berkata kepadamu, sesungguhnya pada hari ini, malam ini juga, sebelum ayam berkokok ("dua kali", menurut catatan Markus), engkau (=Petrus) telah menyangkal Aku tiga kali." Matius 26:34,

Markus 14:30, Lukas 22:7-38; Yohanes 13:34. Lantas ditafsirkan juga dalam puisi bagaimana prosesi Yesus membagi-bagikan “roti” yang dianggap sebagai “tubuh”-nya. Perhatikan bagian puisi berikut:

...Kami mendengar jerit beburing dan debur ombak/ ketika ia mulai menyentuh rotinya, dan gema panjang itu/ berkelindan dengan suaranya. Dan kami bayangkan jemarinya/ berkilat seperti ujung pedang namun lembut seperti tampuk/ daun pandan, dan roti itu seperti sebungkah daging, percayalah,/ seperti daging kami yang menakutkan. Tidak, kami tak akan/ menghadihkan daging kami untuk siapa pun, sehingga kami/ yakini ia memecah-mecah roti itu dan membagikannya untuk/ kami semua seraya berkata, (semoga aku tak mengutipnya demi/ diriku sendiri), "Ambillah, makanlah, sebab inilah tubuhku."//

Bagian dari puisi di atas sama halnya dengan catatan Matius dan Markus dalam Injil perjanjian baru, yang menceritakan ketika mereka sedang makan, Yesus mengambil roti, mengucap berkat, memecah-mecahkan roti tersebut lalu memberikannya pada murid-muridnya dan berkata: "Ambillah, makanlah, inilah tubuh-Ku." (Matius 26:26-29; Markus 14:12-16). Roti dalam puisi “Roti” barangkali sama halnya pemaknaannya dengan kepercayaan umat Kristiani yang menganggap Yesus adalah “Roti Kehidupan”.

Bisa dianalisis proses reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto adalah pembacaan lebih lanjut terhadap patung Sidharta yang menampilkan sosok Yesus sedang berada di tiang salib ketika ia dihukum oleh pemuka agama Yahudi. Proses reproduksi itu pun banyak menghadirkan lagi kutipan-kutipan kalimat Yesus yang terdapat di dalam Injil Perjanjian baru. Hal ini membuktikan ada tahapan pembacaan lebih lanjut dari Nirwan Dewanto terhadap patung Sidharta, Nirwan tidak berhenti pada teks yang berupa visualisasi patung Yesus yang disalip, melainkan ia mengeksplorasi lagi sebelum peristiwa itu terjadi. Akan

tetapi, puisi “Roti” bukanlah penceritaan penuh dari kisah “Perjamuan Terakhir” itu sendiri, melainkan sudah menjadi keutuhannya dari struktur penceritaan puisi, penceritaan yang sudah menjadi milik puisi.



BAB IV

TINGKAT REPRODUKSI TEKS DAN PEMAKNAAN REFERENS

KEBUDAYAAN DALAM PUISI NIRWAN DEWANTO:

SEBUAH ANALISIS INTERPRETATIF

Reproduksi teks dari seni rupa ke puisi tidak akan mungkin dilakukan jika penulis puisi tidak memahami latar belakang teks yang menjadi tolak-ukur penciptaan puisinya. Hal tersebut dibuktikan Nirwan Dewanto dalam proses kreatifnya menulis puisi dan persinggungannya dengan dunia seni rupa. Proses reproduksi teks yang dilakukannya merupakan pola intertekstualitas keterpahaman. Dalam artian, ia mengetahui sejauhmana akan mengolah teks yang menjadi acuan hadirnya sebuah puisi. Ia mencari celah pada sebuah citraan karya yang akan diolahnya menjadi teks puisi dan ini seakan menjadi tantangan tersendiri.

Proses memahami karya seni rupa pun tidak terjadi serta-merta karena kebetulan belaka, akan tetapi karena Nirwan Dewanto memang berhubungan langsung dengan dunia seni rupa. Terlihat dari perjalanan-perjalanan kreatif dari dalam hingga luar negeri yang dilakukannya. Ia juga kerap menjadi kurator untuk sebuah kegiatan seni rupa, menulis telaah tentang seni rupa, dan hampir setiap akhir tahun ia membuat catatan tentang dunia seni rupa.

Pada buku kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki*, seperti yang sudah dibahas pada bab III, sebagian dari keseluruhan (55 judul) puisi yang terdapat di dalam kumpulan tersebut mempunyai hubungan intertekstual dengan karya seni rupa. Dari 10 puisi yang sudah diteliti, dengan menghubungkan teks asal dengan

puisi, beberapa pola reproduksi ditemukan keberbedaan. Umumnya, pola reproduksi tersebut mengeksplorasi citraan visual yang terdapat dalam lukisan, termasuk mengeksplorasi teks kebudayaan yang melatar-belakangi karya seni itu lahir. Kedua karya, baik teks asal, maupun puisi, mempunyai muatan sendiri-sendiri yang tidak bisa dibedakan mana yang paling baik di antaranya.

Pada bagian pembahasan, diurutkan 10 pembahasan (sub-bab), dimulai dari karya-karya seni dari perupa luar negeri dan dilanjutkan pada karya-karya seni dari perupa Indonesia. Hal ini untuk dapat menemukan semacam referensi, sejauh mana Nirwan Dewanto dalam proses reproduksinya, melakukan penerimaan dan mengeksplorasi teks yang bukan berdasarkan latar budayanya sendiri.

Dari hasil pembacaan terhadap teks-teks puisi, sebagian dapat melakukan penerimaan terhadap latar budaya tersebut dan sebagian lagi seakan terjadi penolakan. Sebagaimana praktik sastra pada akhirnya akan sampai pada muara persamaan tentang sifat dasar manusia. Di mana pun, kapan pun, dengan latar belakang kebudayaan, ideologi atau agama apa pun, manusia tidak akan terlepas dari sifat dasarnya sebagai manusia. Tapi dalam hal itu akan ada perbedaan, perbedaan yang tidak terlepas dari persoalan kebudayaan dan kepercayaan yang mendekam dan berada di belakangnya³⁷.

Nirwan Dewanto dalam proses kreatifnya membahasakan karyanya ber-“bapak” pada khazanah kesenian dunia dan ber-“ibu” tetap pada bahasa Indonesia. Tapi perihal itu bukan hanya persoalan menanggung khasanah (kanonik) Barat

³⁷Tulisan Maman S. Mahayana, *Sastra Bandingan: Pintu Masuk Kajian Budaya*, Kertas Kerja Seminar Kesusasteraan Bandingan Antarbangsa 2007 diselenggarakan Persatuan Kesusasteraan Bandingan Malaysia, Kuala Lumpur, 8—9 Juni 2007 di Menara Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, Malaysia.

namun juga khasanah dari penjuru mana pun, termasuk pelosok di Tanah Air sendiri³⁸. Mereguk pelbagai khasanah di dunia, meletakkan dunia dalam diri tentu untuk kewajaran dan kesehatan tindak sastra itu sendiri. Ini menandakan bahwa dalam proses kreatif, sejauh apapun pencerapan yang dilakukan terhadap khasanah kesenian dunia, termasuk seni rupa, tetap akan ada penolakan-penolakan kecil yang dilakukan terhadap beberapa hal yang tidak sesuai dengan dirinya sendiri.

Boleh jadi, ini proses pemikiran yang juga terjadi di dalam diri Nirwan Dewanto. Sehingga dapat dikatakan bahwa ia tidak begitu saja melakukan penerimaan terhadap teks-teks yang didapat dari citraan visual seni rupa dunia untuk kemudian direproduksi menjadi karya miliknya. Usaha tersebut semacam reproduksi makna dan gagasan yang dibingkai kemauan untuk mengubah kondisi perpustakaan yang konvensional³⁹. Pikiran ini sejalan dengan apa yang pernah dikembangkan Louis Althusser dan Raymond William, dalam menerapkan wajah ideologi sebagai sebuah gerakan alternatif. Bagi Althusser dan William, “ideologi”, adalah satu praktik memproduksi ungkapan tertentu, memproduksi makna-makna tertentu (lewat media bahasa), yang mengharuskan subjek-subjek tertentu sebagai penyokongnya, sebagai pengguna bahasa. Subjek-subjek tersebut ada pada lingkaran kebudayaan yang melakukan reproduksi makna.

Dapat dilihat pada puisi “Gajah Sulawesi” yang direproduksinya melalui lukisan *The Elephant Celebes* karya Marx Ernst. Pada bagian ini, meski Nirwan Dewanto mengambil-alih beberapa visualisasi gambar di dalam lukisan tersebut, akan tetapi di dalam puisi ia mengembalikan referens-nya pada kebudayaan

³⁸Lihat tulisan Nirwan Dewanto, Dalam Bayangan Kanon Sastra, Koran Kompas, Minggu, 29 Januari 1995, hal.17 (lihat juga <http://freedom-institute.org/id/index.php?page=profil&detail=artikel&detail=dir&id=369>)

³⁹Lihat tulisan Edi A. Effendi, *Fanatisme dan Keseragaman dalam Puisi*, Koran Kompas, Minggu, 9 Maret 1997.

Indonesia. Dalam puisi tersebut ia berusaha menafsir beberapa citraan teks yang hadir di dalam lukisan. Citraan yang tentu mempunyai posisi penting dalam proses memaknai lukisan tersebut. Tapi tetap saja di dalam puisinya Nirwan Dewanto melakukan proses kehadiran makna dalam puisi, melalui berbagai hal yang berhubungan dengan Indonesia. Sebagaimana judul lukisan dan judul puisi tersebut, “Sulawesi” merupakan tempat yang dekat dengan iklim proses kreatif Nirwan Dewanto. Persoalan-persoalan mengenai hal-hal yang tidak sesuai dengan pemikiran Nirwan Dewanto dihadirkan secara tidak disadari.

Bisa dilihat juga pada puisi “Sapi Lada Hitam” yang mereproduksi karya Francis Bacon yang berjudul *Painting 1946*, sedikit citraan dari lukisan tersebut direpresentasikan dalam kejadian berbeda. Sebagian orang-orang memaknai lukisan tersebut merupakan ketakutan akan Perang Dunia II, akan tetapi Nirwan Dewanto menafsirkan lain dalam puisinya. Ia mengambil satu citraan gambar yang juga mengambil posisi penting dalam lukisan tersebut, yakni gambaran “sapi”. Melalui gambaran itulah ia menghadirkan sebuah gambaran makanan dengan nama *Sapi Lada Hitam* yang juga sudah akrab dengan lidah orang Indonesia. Sejenis makanan, yang dari penamaannya, bukan dari negeri di mana Nirwan Dewanto berproses atau si aku-“lirik” dalam puisi.

Di dalam puisi dengan anasir makanan tersebut, ia menghadirkan semacam jamuan makan malam, tapi terasa dari proses pembacaan, bahwa Nirwan Dewanto seakankembali meraba-raba dan mereka-reka jenis makanan apa sebenarnya yang ingin ia hadirkan di dalam puisinya. Bisa jadi makanan tersebut sebenarnya belum akrab dengan lidah subjek dalam puisinya; dikarenakan bumbu-bumbunya—seperti tertulis dalam puisi—masih bisa ditakar untuk

menjadi sebuah hidangan yang lezat. Atau bisa jadi, sengaja dibuat “meraba-raba” agar memunculkan bahwa subjek dalam puisi tersebut berbeda dengan citraan di dalam teks asalnya.

Begitu juga dengan reproduksinya terhadap teks lukisan Edvard Munch dalam puisi “Nosferatu”, hadir sebuah dunia yang seakan menjadi dunia kedua bagi seseorang di dalam puisi tersebut. Citraan yang dihadirkan Nirwan Dewanto seakan menegaskan bahwa ada keberbedaan budaya di dalam lukisan tersebut dengan sebuah jalan cerita yang ia reproduksi di dalam puisi. Nirwan Dewanto mengambil beberapa bagian dalam lukisan *Kiss by the window* dan *Vampire*. Di dalam puisi, ada bagian yang dieksplorasi untuk semacam penegasan, misalkan pada pembahasan “kulit coklat”. Seakan warna tersebut adalah semacam penanda kebudayaan bagi kulit orang Indonesia yang berada pada iklim tropis. Di dalam puisi tersebut juga berseliweran harum keju, wiski, dingin salju, brokoli, dan keping salami, tapi benda-benda itu hadir sebagai penanda untuk rasa keingintahuan yang lebih.

Penerimaan dan penolakan terhadap sebuah referens kebudayaan tergantung pada tingkatan proses berpikir seorang senimannya dan sejauh mana ia mengetahui kebudayaan itu. Sebagaimana kesenian, seni, dan seniman tidak akan meninggalkan kebudayaan sendiri meski sejauh apapun ia mengeksplorasi kebudayaan lain. Sedikit atau banyak referens kebudayaan sendiri akan hadir di dalam karyanya, sengaja atau tidak disengaja.

Pada puisi Nirwan Dewanto dengan judul “Bulan Madu” yang merujuk pada *Sentimental Journey* karya fotografer Jerman Nobuyoshi Araki. Ada ketakhlukan atau kelebihan Nirwan Dewanto dalam membaca teks. Beberapa

citraan yang coba ia tafsir dari foto Araki coba ia hadirkan dalam ke-Indonesiaannya. Misalkan sebuah patung, mungkin ada dalam citraan foto Araki, dihadirkan dengan “bergaya Nyoman Nuarta” seorang perupa dari sanur, Bali. Citraan lain yang direproduksi dari teks-teks yang bersilewaran dari foto tersebut di-garis-besar-kan menjadi “bulan madu”. Karena memang foto Araki tersebut adalah prosesi bulan madunya bersama istri yang dibentuk jadi semacam majalah foto.

Penolakan lainnya bisa terbaca dalam puisi “Dahaga” yang direproduksi dari karya-karya *Pop Art* Andy Warhol yang bertemakan *Coca-Cola*. Dalam puisi ini jelaslah Nirwan Dewanto ingin menghadirkan semacam kebimbangan dalam menerima citraan yang muncul dari karya Warhol, atau kebimbangan terhadap minuman yang tersebar pemasarannya di seluruh dunia itu. Nirwan Dewanto menghadirkan seseorang yang bimbang dalam menerima sebuah kebudayaan luar. Hadir citraan “kopi Sidikalang” dalam puisi tersebut seakan menjadi sebuah perbandingan rasa untuk minuman soda yang bernama *Coca-Cola*. Citraan *Coca-Cola* memang sudah mendapat tempat sendiri dalam pembahasan persoalan kapitalisme global oleh berbagai pengamat kebudayaan. Sementara Nirwan Dewanto dalam puisi “Dahaga” ingin memberi penegasan lebih lanjut tentang karya seni Warhol yang merupakan penanda permunculan kebudayaan populer di Amerika,

Selanjutnya pada puisi “Telur Chicago”, reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto seperti seorang yang sedang melancong dan melihat benda hasil karya Anish Kapoor di tengah-tengah megahnya pusat kota Chicago. Nirwan Dewanto mengambil citraan bentuk dari karya seni tersebut dan dihadirkan

dengan mempertanyakan lagi bentuk benda tersebut. Subjek puisi dijadikan seorang pelancong yang “bertanya” dan “berpikir”.

Masuk pada citraan “babi” dalam lukisan Agus Suwage yang direproduksi Nirwan Dewanto untuk puisinya berjudul “Babi Merah jambu”, citraan yang mungkin akrab dengan Nirwan Dewanto. Wilayah kebudayaan mungkin tidak jadi soal bagi seorang Nirwan Dewanto yang sudah melakukan berbagai perjalanan ke banyak penjuru dunia. Tapi pembacaan tersebut tentu akan berbeda dalam proses intertekstual yang ia lakukan di dalam puisi. Dari citraan “babi” dalam lukisan Agus Suwage tersebut, Nirwan Dewanto kembali memunculkan semacam kebingungan. Sebuah peristiwa mengenai “babi” seakan berkesan dalam puisi, peristiwa pemaknaan antara “halal” dan “haram”. Pada bagian ini, Nirwan Dewanto mencoba menghidupkan citraan “babi” sebagai binatang yang bisa berbicara mengatakan persoalan “halal” dan “haram”.

Keberbedaan tingkatan reproduksi dan referens kebudayaan terlihat pada puisi “Penunggang Kuda Hitam” yang merupakan penceritaan proses perupa Ugo Untoro dan karya seninya. Di bagian ini Nirwan Dewanto ikut menjadi seseorang yang menafsir proses kedekatan Ugo dengan binatang “kuda”. Ia seakan ikut berbicara tentang apa yang diusung Ugo dalam karya seninya. Tingkat penerimaan Nirwan Dewanto terhadap karya seni Ugo dalam *Poem of Blod* jelas terlihat dan dihadirkan dalam puisinya. Begitu juga pada puisi “Virgo” yang mengeksplorasi secara tematik karya-karya lukis Kadek Murniasih. Nirwan Dewanto seakan mereproduksi tingkat kebanalan seks dan kekerasan terhadap perempuan yang divisualisasikan lukisan Murniasih. Pada dasarnya, memang pada puisi ini Nirwan Dewanto mengambil judul dari perlambang rasi bintang

yang hadir dari kisah-kisah Yunani, akan tetapi ia sepenuhnya membahas persoalan kebanalan seks.

Pola intertekstual bertingkan bisa dilihat dari puisi “Roti” yang berangkat dari citraan Yesus dalam patung Gregorius Sidharta Soegijo, di mana secara struktur penceritaan patung tersebut juga telah mengeksplorasi cerita tentang penyaliban Yesus dalam kitab suci umat kristiani. Nirwan Dewanto dalam puisi “Roti” mencari pola untuk citraan Yesus dari patung Sidharta dengan mencari pemaknaan lain, yakni latar cerita di balik penyaliban Yesus. Beberapa tatanan bahasa dalam puisi juga diambil dari kata-kata di dalam kitab suci umat kristiani.

Suatu pemetaan dapat diambil dari tingkat reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto dari teks seni rupa yang melatar-belakangi puisi-puisinya hadir. Jika melihat pada pemaknaan teks, puisi-puisi tersebut mengambil-alih sebagian dari citraan, terkadang hanya tema, atau menceritakan tentang karya seni rupa itu sendiri. Terbaca juga dari isi puisi Nirwan dewanto, penerimaan atau penolakan terhadap sebuah teks kebudayaan yang hadir dari karya seni rupa. Tidak semua referens kebudayaan dihadirkan dan diungkapkan sepenuhnya. Terjadi semacam *counterculture* dalam puisi-puisi Nirwan Dewanto, dari kata, frasa, atau kalimat.

Tingkat reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto yang menyandarkan proses kreatif beberapa puisinya dari karya seni rupa juga menjadi sebuah tantangan. Beberapa citraan visual atau teks kebudayaan yang muncul dari karya seni rupa tersebut seakan diambil-alih untuk dijadikan milik puisi itu sendiri. Hal tersebut dapat dilihat pada pengalihan citraan-citraan seni rupa hingga menjadikannya sebuah struktur lain dalam puisi. Seberapa besarpun pengalihan, pembalikan, pemiuhan yang dilakukan Nirwan Dewanto terhadap teks-teks seni

rupa, tetap akan terlihat hubungan intertekstualnya. Ditambah lagi, Nirwan Dewanto menghargai teks asal yang menjadi inspirasinya dalam membuat sebuah puisi. Hal ini terlihat pada bagian bawah judul puisi, dengan pembubuhan nama-nama perupa, yang karyanya direproduksi menjadi sebuah bentuk yang lain.



BAB V

PENUTUP

4.1 Kesimpulan

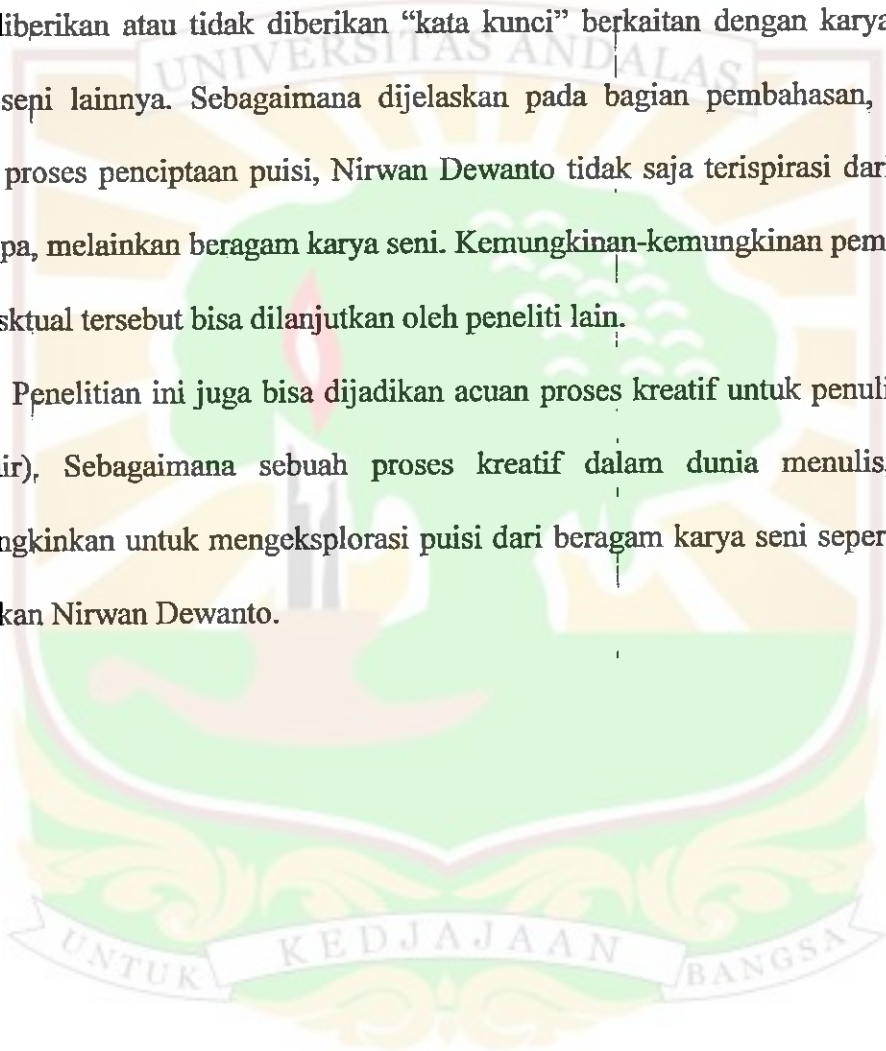
Dari hasil hasil penelitian, dapat disimpulkan bahwa pengalaman estetis Nirwan Dewanto dalam melakukan proses “memandang” atau “membaca” teks seni rupa menjadi kunci dan modal bagi dirinya dalam melakukan proses intertekstual dalam puisi-puisinya. Termasuk dalam melakukan proses reproduksi terhadap 10 (sepuluh) puisi yang dianalisis dalam penelitian ini. Proses reproduksi yang dilakukan Nirwan Dewanto merupakan proses re-interpretasi dari “bahasa gambar” menuju “bahasa tulisan”. Implikasi dari proses tersebut memunculkan upaya untuk melakukan penciptaan, penambahan, pengubahan, atau perubahan bervariasi, dengan tujuan beragam. Tingkatan atau perbedaan proses reproduksi teks dari karya seni rupa hingga menjadi puisi bisa disimpulkan dari pembacaan terhadap teks masing-masing puisi. Tingkatan-tingkatan reproduksi tersebut bisa berupa menghadirkan kembali visualisasi gambar dalam lukisan, menafsir simbol, re-interpretasi tematik, dan melakukan pembacaan terhadap pemikiran perupa berikut karyanya.

Nirwan Dewanto memanfaatkan inspirasi, re-interpretasi makna, bahkan merepresentasikan substansi teks asal ke dalam teks turunan. Dalam artian, ia tidak saja menerima mentah-mentah citraan yang muncul dari teks asal, melainkan dirinya juga melakukan berbagai penolakan. Hal disebabkan karena persoalan keberbedaan dalam memandang dan memaknai teks dengan latar budaya yang berbeda.

4.2 Saran

Penelitian tentang reproduksi teks puisi Nirwan Dewanto dari karya-karya seni rupa dunia dalam buku kumpulan puisi *Buli-Buli Lima Kaki* ini berangkat dari beberapa puisi yang diberikan “kata kunci” di bawah judul puisi oleh penulisnya. Tidak tertutup kemungkinan, puisi lain di antara keseluruhan isi buku tersebut yang diberikan atau tidak diberikan “kata kunci” berkaitan dengan karya-karya seni lainnya. Sebagaimana dijelaskan pada bagian pembahasan, bahwa dalam proses penciptaan puisi, Nirwan Dewanto tidak saja terinspirasi dari karya seni rupa, melainkan beragam karya seni. Kemungkinan-kemungkinan pembacaan intertekstual tersebut bisa dilanjutkan oleh peneliti lain.

Penelitian ini juga bisa dijadikan acuan proses kreatif untuk penulis puisi (penyair). Sebagaimana sebuah proses kreatif dalam dunia menulis, akan memungkinkan untuk mengeksplorasi puisi dari beragam karya seni seperti yang dilakukan Nirwan Dewanto.



DAFTAR PUSTAKA

BUKU-BUKU:

- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge
- Allen, Pamela. 2004. *Membaca dan Membaca Lagi: Reinterpretasi Fiksi Indonesia 1980-1995*. (Diterjemahkan oleh Bakdi Sumanto) Magelang: Indonesiatera.
- Barthes, Roland. 2010. *Imaji, Musik, Teks* (diterjemahkan Agustinus Hartono). Jogja: Jalasutra.
- Budianta, Melani, dkk. 2003. *Membaca Sastra: Pengantar Memahami Sastra Untuk Perguruan Tinggi*. Magelang: Indonesiatera.
- Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul
- Damono, Sapardi Djoko. 1984. *Sosiologi Sastra: Sebuah Pengantar Ringkas*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
- Dewanto, Nirwan. 2010. *Buli-Buli Lima Kaki*. Jakarta: Gramedia.
- Esten, Mursal. 1986. *Kritik Sastra Indonesia*. Padang: Angkasa Raya
- Fadillah, 2006. *Kecerdasan Budaya*. Padang: Andalas University Press.
- Faruk, H.T. 1994. *Pengantar Sosiologi Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Foucault, Michel. 1974. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock
- Jauss, Hans Robert. 1983. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated from Germany by Timothy.
- Jeffett, William. 1990. "Max Ernst" in James Vinson (ed.), *International Dictionary of Art and Artists vol. 2, Art*. Detroit: St. James Press
- Junus, Umar. 1981. *Puisi Indonesia dan Melayu Modern*. Jakarta: Bharata.
- 1985. *Resepsi Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Keraf, Gorys. 2004. *Diksi dan Gaya Bahasa*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (ed.), T. Gora et al (trans.). New York: Columbia University Press.

----- *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.*
Basil Blackwell.

Luxemburg, Jan Van, Mieke Bal, dan Willem G. Westeijn. 1984. *Pengantar Ilmu Sastra.* (Diterjemahkan oleh Dick Hartoko). Jakarta: Gramedia.

Muhammad, Damhuri. 2010. *Darah Daging Sastra Indonesia.* Yogyakarta: Jalasutra.

Muhammad, Goenawan. 2011. *Di Sekitar Sajak.* Jakarta: Tempo Institute.

Nurdiyanto, Burhan. 2002. *Teori Pengkajian Fiksi.* Yogyakarta: Gajahmada University Press.

Paz, Octavio. 1991. *The Other Voice: Essay on Modern Poetry* (Diterjemahkan Max arifin). Depok: Komodo Books

Piliang, Yasraf Amir. 2005. *Transpolitika: Dinamika Politik di dalam Era Virtualitas.* Yogyakarta: Penerbit Jalasutra.

Prasetyo, Arif Bagus. 2007. *Tamzil Zaman Citra.* Jakarta : DKJ

Preble, Hans Peter. 1972. *Expressionism.* Trans. Mary Whittall. New York: Oxford University Press.

Prodopo, Rachmat Djoko. 2003. *Beberapa Teori Sastra, Metode Kritik, dan Penerapannya.* Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Ratna, Nyoman Kutha. 2004. *Penelitian sastra.* Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

----- 2005. *Sastra dan Cultural Studies.* Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotic of Poetry.* London: Methuen & Co. Ltd.

Strinati, Dominic. 2003. *Pengantar menuju Teori Budaya* (diterjemahkan oleh Abdul Mukhid). Yogya: Bentang Pustaka

Suwondo, Tirto. 2003. *Studi Sastra: Beberapa Alternatif.* Jogjakarta: PT Hanindita Graha Widya.

Wellek, Renee dan Warren Austin. 1993. *Teori kesusastraan.* Jakarta : Gramedia Pustaka Utama.

Selden, Rama. 1993. *Panduan Pembaca: Teori Sastra Masa Kini.* (Diterjemahkan oleh Rahmat Djoko Pradopo). Yogyakarta: Gajah Mada University Press.

Staniszewski, Mary Anne. 1995. *BELIEVING IS SEEING: Creating the Culture*

of Art. New York: Penguin Book.

Teeuw, A. 1980. *Tergantung Pada kata*. Jakarta: Pustaka jaya

----- 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.

----- 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka.

Todorov, Tzevetan. 1984. *Mikhail Bakhtin: Dialogical Principle*. Manchester University Press.

Walther, Ingo F. 2002. *Masterpieces Of Western Art: A History Of Art In 900 Individual Studies From The Gothic To The Present Day*. Köln; New York: Taschen.

Wellek, Rene dan Austin Warren. 1993. *Teori Kesusastaan*. (Terjemahan Melani Budianta) Cet. Ke-3. Jakarta: PT Gramedia.

Whaley, Doug. 1973. *Edvard Munch- Father of Expressionism: A Study In Existential Philosophy*. New York: Anchor Books.

Yuliman, Saneto dan Jim Supangkat. 1982. *G. Sidharta di tengah Seni Rupa Indonesia*. Jakarta: Penerbit Gramedia

KORAN DAN MAJALAH

“*Seni Rupa Berbingkai Perempuan*”, *Majalah TEMPO*, edisi 08/XXXVIII, 13 April 2009.

“*CP Open Biennale 2003: Interpelasi Bagi Jagad Seni Rupa*”, *Bali Pos*, Minggu, 5 Oktober 2003

“*Kuda Goyang Ugo Untoro*”, *Koran Kompas*, Minggu, 1 Agustus 2004

“*Suwage Memfiksikan Kenyataan*”, *Pikiran Rakyat*, Minggu, 18 Oktober 2009

“*Dalam Bayangan Kanon Sastra*”, *Koran Kompas*, Minggu, 29 Januari 1995.

“*Fanatisme dan Keseragaman dalam Puisi*”, *Koran Kompas*, Minggu, 9 Maret 1997.

INTERNET

“*Catatan di Blog Pribadi Nirwan Dewanto*”, <http://nirwandewanto.blogspot.com> (Diakses pada tanggal 24 Januari 2012).

- “Wawancara Ook Nugroho dengan Nirwan Dewanto”,
<http://ooknugroho.blogspot.com> (diakses pada tanggal 24 Januari 2012).
- “Francis Bacon”, <http://www.theartstory.org> (diakses pada tanggal 24 Januari 2012).
- “Andy Warhol’s Marilyn Prints”, di <http://www.webexhibits.org> (diakses pada tanggal 25 Januari 2012).
- “Cloud Gate, Tilted Arc”, <http://www.thepointmag.com> (diakses pada tanggal 24 Januari 2012).
- “Reflection: Nobuyoshi Araki”, <http://www.harpreetkhara.com> (diakses pada tanggal 25 Januari 2012)
- “Dirty pretty things”, <http://www.guardian.co.uk> (diakses pada tanggal 25 Mei 2012)
- “Andy Warhol’s Marilyn Prints”, <http://www.webexhibits.org> (diakses pada tanggal 25 Mei 2012)
- “Analysis of Francis Bacons Painting”, <http://fineartamerica.com> ((diakses pada tanggal 25 Mei 2012).
- “Painting 1946”, <http://en.wikipedia.org> (diakses pada tanggal 25 Mei 2012).
- “Edvar Munch”, <http://www.mnc.net> (diakses pada tanggal 25 Mei 2012)
- “Exclusive Munchs Vampire come out of the dark 70 years”,
<http://www.independent.co.uk> (diakses pada tanggal 25 Mei 2012)
- “Dalam Bayangan Kanon Sastra” <http://freedom-institute.org> (diakses pada tanggal 27 Juni 2012)

MAKALAH DAN TESIS

- Rizki A. Zaelani, pengantar kurator pada “*HOMAGE; G. Sidharta dalam seni rupa Indonesia*”, 23 Januari 2010
- Oei Hiong Djien, Pengantar pengamat dan pecinta seni pada
 “*HOMAGE; G. Sidharta dalam Seni Rupa Indonesia*”, 23 Januari 2010
- Traci McDowell Matthews (2010), “*Anish Kapoor’s Clod Gate and Phenomenological*”, tesis di The Florida State University
- Maman S. Mahayana (2007), *Sastra Bandingan: Pintu Masuk Kajian Budaya*, Kertas Kerja Seminar Kesusasteraan Bandingan Antarbangsa 2007, diselenggarakan Persatuan Kesusasteraan Bandingan Malaysia, Kuala Lumpur, 8—9 Juni 2007 di Menara Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, Malaysia.