

ESTETIKA HAPTİK DAN KELAHIRAN LUKISAN: MENILIK ESTETIKA SENI RUPA DELEUZIAN²⁰

Stanislaus Yangni

Abstrak. *Artikel ini menguraikan tentang estetika haptik yang muncul di dalam karya seni. Konsep ini berasal dari gagasan Deleuze yang memandang bahwa kreasi atau penciptaan itu terjadi ketika manusia berada dalam keterbatasan hidup dan melampaui rasionya. Seni, bagi Deleuze, adalah perihal menghadirkan sensasi, menangkap kekuatan, dan melukis adalah “menghadirkan kekuatan yang tak kelihatan.” Dia menjelaskan mengenai logika sensasi yang disebutnya diagram. Logika ini tidak bisa dikatakan dengan gramatika bahasa biasa yang kita kenal. Ia dimiliki setiap seniman dalam setiap proses kreasinya. Konsep tersebut memungkinkan kita memahami estetika haptik yang menawarkan paradigma khas untuk mengapresiasi karya seni. Estetika haptik memungkinkan orang terbuka dan mampu berdialog dengan karya seni lewat logika sensasi yang dimiliki karya itu.*

“Philosophy needs a nonphilosophy that comprehends it; it needs a nonphilosophical comprehension just as art needs nonart and science needs nonscience.”²¹

20 Artikel ini dikembangkan dari ceramah guru-guru muda di Langgeng Art Foundation pada 29 September 2014.

21 *What is Philosophy*, 218

Demikian relasi antara seni dan filsafat dalam estetika Deleuze. Keduanya saling mengadakan, saling mempengaruhi. Relasi semacam itu tidak terjadi dalam filsafat Kant yang membicarakan mengenai penilaian dan keputusan ketika berhadapan dengan perihal seni. Sebaliknya, Deleuze melihat seni dari sisi penciptaan, eksperimentasi, dan kreasi. Filsafat seni Kant adalah kontemplasi, teropong untuk melihat seni, sedangkan bagi Deleuze, filsafat beresonansi dengan seni – seni yang melahirkan filsafat. Kalau Kant membuat filsafat sebagai hal yang abstrak, Deleuze sebaliknya. Filsafat adalah hal yang sangat konkret, bentuk problematisasi dan eksperimentasi yang muncul dari hidup itu sendiri. Berfilsafat berarti menciptakan konsep dari berbagai pemahaman nonfilosofis yang ada dalam kehidupan riil ini.

Francis Bacon: Logic of Sensation yang terbit dalam bahasa Perancis pada 1981 bisa dikatakan bentuk perjumpaan seni dan filsafat. Dalam *Logic of Sensation*, kita tidak menemukan pemaknaan atau tafsiran Deleuze atas lukisan Bacon. Bahkan, biografi Bacon sebagai latar belakang bagi lukisannya pun tidak ada. Yang kita temukan di sana adalah semacam resonansi tak henti, tarik-menarik antara Deleuze dan lukisan Bacon yang hasilnya adalah logika sensasi.

Buku lainnya, *Proust and Signs* (1964), *Cinema 1: Movement Image* dan *Cinema 2: Time-Image*, *Kafka: the Minor Literature* (1975), *Masochism: Coldness and Cruelty & Venus in Furs* (1967), di antaranya merupakan bentuk perjumpaan Deleuze atas hal-hal nonfilosofis yang melahirkan filsafat seninya. Di sana ia berjumpa dengan antara lain Kafka, Antonin Artaud, Marcel Proust, Leopold von Sacher-Masoch, Godard, Antonioni, Resnais dan Robbe-Grillet, Francis Bacon, Olivier Messiaen, dan Cézanne, “*To formulate the problems and to work out the concepts in such nonphilosophical understandings, on the other hand, is itself a philosophical activity.*”²² Bekerja merumuskan masalah dan menciptakan konsep yang berasal dari pemahaman terhadap hal-hal yang diluar wilayah filsafat sebagai ilmu itulah yang merupakan aktivitas berfilsafat. Jadi tidak ada filsafat yang lahir begitu saja tanpa berelasi dengan hidup itu sendiri.

Pemikiran Deleuze memperlihatkan bahwa estetika dan seni adalah sesuatu yang saling mengadakan, tidak terpisah. Bagi Deleuze, filsafat, seni, dan sains adalah “*chaoids*,”²³ bentuk dari kekuatan mencipta, menjadi,

22 John Rajchman, *Deleuze Connection*, 114

23 “... these are the *Chaoids* – art, science, and philosophy – as forms of thought or creation. We call *Chaoids* the realities produced on the planes that cut through the chaos in different ways.” (*What is Philosophy*, 208).

melalui caranya masing-masing. Kalau filsafat sebagai “kekuatan untuk menjadi” menghasilkan konsep, sains menghasilkan fungsi-fungsi, seni menghasilkan sensasi.

Setelah melihat relasi antara seni, filsafat dan estetika dalam pemikiran Deleuze, selanjutnya kita akan masuk dalam pemikiran estetika seni rupanya. Namun sebelum masuk lebih jauh, akan dijelaskan dulu secara singkat perihal berpikir. Sebab di sepanjang proyek filsafatnya, Deleuze selalu mempertanyakan kembali perihal berpikir, dan ia menawarkan semacam semboyan besar bagi kita, yaitu “berpikir tanpa gambaran” (*thought without image*) yang merupakan hal penting dalam penciptaan. Setelah itu, kita akan masuk dalam estetika *painting* ala Deleuze, melalui penjabaran sebagai berikut: pertama, “Seni: Melampaui Representasi,” kedua, “*Diagram*, Kelahiran Lukisan,” dan ketiga, “Estetika Haptik.”

Perihal Berpikir

“The theory of thought is like painting: it needs that revolution which took art from representation to abstraction. This is the aim of a theory of thought without image.”²⁴

Ada kecenderungan yang serupa dalam dunia filsafat dan dunia seni, yaitu pergeseran pemikiran dari *image* (representasi) menuju yang tak berbentuk, *non-image* (abstraksi). Pendek kata, filsafat melalui interaksinya dengan seni, menemukan bahwa mereka menghadapi “momok” yang sama, yaitu keberadaan “gambaran dogmatis” – klise, representasi yang menghambat penciptaan, dan berusaha diatasi dengan yang *non-image*. Itulah mengapa Deleuze mengatakan “Teori berpikir itu seperti melukis.” Analogi tersebut tidak bisa dipahami harafiah saja bahwa (lukisan) abstrak lebih baik atau lebih maju dari (lukisan) representasi, atau sebaliknya. Yang lebih vital dipahami dari analogi Deleuze tersebut adalah bahwa “abstraksi” itu sejalan dengan apa yang ingin disampaikan, yaitu “berpikir tanpa gambaran.”

Immanuel Kant (1724-1804) dengan metode transendentalnya telah merumuskan syarat-syarat bagi pengetahuan manusia, tapi ia luput memikirkan apa yang mendorong manusia berpikir. Pertanyaan mengenai berpikir itu menjadi awal dari filsafat Gilles Deleuze (1925-1995). Berpikir adalah bentuk kekuatan dalam kehidupan manusia yang didorong tidak

24 Paul Patton, “Anti Platonism and Art” dalam Dorothea Olkowski & Constantin V. Boundas (ed.). 1994. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. London & New York: Routledge.

oleh Rasio, melainkan oleh suatu “*sensuous sign*,”²⁵ kata Deleuze. Tanda itulah yang “menganiaya” kita untuk melepaskan apa-apa yang dianggap ‘mapan,’ ‘paten’ dan mengusik kita untuk berpikir dengan cara yang berbeda. Berpikir juga bukan pencocokan apa yang ada di wilayah empiri dengan “gambar-gambar” yang telah ada di dalam akal budi. Menurut Deleuze, tidak ada kegiatan berpikir yang terjadi melalui “pencocokan” dengan apa yang sudah ada. Berpikir adalah perihai berevolusi, menjadi berbeda. Maka, *thinking*, *creating* dan *becoming* dalam pemikiran Deleuze adalah sejalan.

Karena itu, dalam *Proust and Signs*, Deleuze menulis – atas nama Marcel Proust: Siapakah pencari kebenaran itu? Ia bukanlah seorang filsuf. Tapi seorang lelaki yang cemburu. *A jealous man*, kata Proust. Lelaki yang cemburu tiba-tiba bisa menjadi sangat sensitif saat menemukan “tanda” ketidakjujuran pada kekasihnya, dan segera mencari tahu kebenarannya. Tanda itulah yang memaksanya berpikir. *What forces us to think is the sign*.²⁶

Dari keberadaan “Tanda” itu, kita tahu bahwa ada wilayah lain yang tak dapat disangkal keberadaannya, yaitu sensibilitas. Kalau bagi Kant Idea adalah Rasio, bagi Deleuze, Idea itulah sensibilitas. Ia yang menjadi pendorong manusia berpikir. Kalau bagi Kant filsafat dilahirkan dari asas-asas apriori yang ada dalam rasio, “dari kepala, oleh kepala, dan untuk kepala” dan saat manusia menghadapi hal yang di luar kemampuannya, dia harus segera “kembali” pada Rasio itu, Deleuze sebaliknya. Dengan semangat Nietzschean ia percaya bahwa hidup itulah yang melahirkan filsafat. Oleh sebab itu, selain rasio, yang utama adalah hiduplah hidup! Kira-kira begitu. Deleuze menemukan bahwa saat manusia berjumpa dengan batas-batasnya sebagai manusia, itulah saat yang tepat untuk memulai. Begitulah penciptaan. Ialah sublim yang menarik manusia menghadapi kondisi *inhumannya* – gentar, gemetar, cemas, takut, kesepian; sebuah teror, sesuatu yang seakan tidak dapat ditanggung lagi oleh Rasio. *Abyss*. Nihil. Kondisi inilah yang bagi Kant berbahaya dan manusia harus “bertobat” ke Rasio.²⁷ Namun bagi Deleuze, itulah “embrio” dari kreasi. Sebab tidak seluruh kejadian dapat dijelaskan dan dihadirkan. *The unrepresentable exists*,

25 Ada dua jenis tanda yang dibedakan oleh Plato, tanda yang dikenali, atau obyek yang dikenali, “*recognized sign*” (“Ini jari,” “Ini Daun), dan “*encountered sign*” (tidak hanya daun, tapi jenis, kualitas daun, tulang daun, warnanya, perbedaannya dengan daun lain, etc. Ada kualitas sensibel yang termuat di sini hingga variasinya sangat banyak). Jenis yang kedua ini yang digunakan Deleuze untuk menjelaskan mengenai seni.

26 *Proust and Sign*, 97

27 Di dalamnya termuat Ide tentang Allah.

*and it exists only in sensible nature.*²⁸ Saat seluruhnya luput dari penjelasan Rasio, di sanalah yang sensibel hadir.

Seni: Melampaui Representasi

*"The work of art is being a sensation and nothing else: it exists in itself."*²⁹

"Seorang seniman menciptakan semacam 'koalisi' (blok) dari persep dan afek, tapi hukum penciptaan itu sendiri mengatakan bahwa campuran, komposisi itu harus berdiri pada dirinya sendiri. Dan kesulitan terbesar dari seorang seniman adalah membuatnya bisa berdiri sendiri."³⁰

Karya seni adalah sensasi. Ini diungkapkan Deleuze mula-mula untuk mengatakan bahwa karya seni itu pada dirinya sendiri telah melepaskan diri dari representasi. Dengan kata lain, sejauh ia seni, berarti ia sudah dengan sendirinya mengelak representasi. Sebab seni bukanlah gambar terberi. Ia juga bukan gambar ilustrasi. Seni – seperti berpikir, melampaui apa-apa yang "mapan," apa-apa yang pasti. Representasi bukan hanya tidak memungkinkan untuk kehadiran seni, juga seniman. Ialah teror, "dogma" yang bercokol di kepala seniman, dan harus diatasi ketika berkarya.

Dalam seni rupa, representasi disebut juga "*prepictorial figuration, the painting before painting, ready-made images, cliché*".³¹ Dengan kata lain, *cliché* adalah sesuatu, konsep, gambaran tertentu yang telah ada sebelum *painting*, gambar-gambar yang "menghantui," menguasai pikiran seniman ketika akan berkarya – semacam "gambaran mapan dari pikiran" yang mengakibatkan mandegnya proses kreatif. Dalam penciptaan karya seni, representasi, atau *cliche* menjadi hal yang harus diatasi oleh seniman ketika ia akan mencipta. Menurut Deleuze, pemikiran dogmatis mengenai gambaran pikiran itu menyebabkan manusia tidak bisa mendayagunakan kemampuan berpikirnya. Seni dalam estetika Deleuze adalah bentuk pelampauan dari itu. Karena itu, karya seni selalu, dengan berbagai cara, "menyaring," memisahkan sensasi dari yang sensasional (representasi).

28 Lihat Daniel W. Smith, "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality" dalam *Deleuze: A Critical Reader* (ed. Paul Patton). 1996. UK: Blackwell Publisher.

29 *What is Philosophy*, 164.

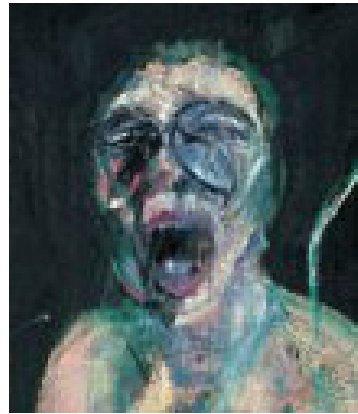
30 "*The artist creates blocs of percepts and affects, but the only law of creation is that the compound must stand up on its own. The artist's greatest difficulty is to make it stand up on its own.*" (*What is Philosophy*, 164). Terjemahan dan penambahan oleh penulis.

31 Lihat *Logic of Sensation*.

Perbedaan sensasi dan sensasional (representasi) ini dapat dilihat misalnya pada lukisan mulut menganga lebar karya Bacon. Terinspirasi dari *still-image* sebuah adegan mengerikan dari film *Battleship Potemkin* Eisenstein, Bacon, lewat foto (*image*) yang sudah ada, berusaha menangkap kengerian dan ketragisan itu melalui eksekusi visualnya di atas kanvas. Dengan kata lain, ia berusaha melampaui apa yang disajikan foto (representasi foto) tersebut dengan caranya sendiri.



(detail)



Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin' (1957)

"I wanted to paint the scream more than the horror,"³² demikian ucap Francis Bacon (1909-1992) dalam salah satu wawancaranya mengenai alasan ia melukis "jeritan." Ada mulut yang menganga lebar seperti tercekak. Mulut sebagai visualisasi dari "jerit" ini terutama muncul dalam dua lukisan terkenalnya, *Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin'* (1957) dan *Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953). Yang pokok dalam kedua lukisan itu adalah kekuatan yang tak kelihatan (*invisible force, puissance*)³³ dari "jeritan," dan kekuatan tersebut hadir dalam ekspresi menganganya mulut. Ia seperti sedang didorong oleh kekuatan (kengerian) yang amat sangat dari dalam dirinya. Itulah sensasi, dibedakan dengan sensasional (representasi). Ia (sensasi) hanya bisa hadir dalam ketidakhadiran yang horor, yang mengerikan, yang mengejutkan, yang menarik orang untuk menonton (sensasional, heboh).

Seni, bagi Deleuze, adalah perihal menghadirkan sensasi, menangkap kekuatan, dan melukis adalah "menghadirkan kekuatan yang tak kelihatan." "In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces."³⁴ *Landscape Cézanne* misalnya, *Mount St. Victorie*, disadari bahwa gunung terbentuk dari gerakan-gerakan geologis yang tak kelihatan. Karena itu, yang ia munculkan bukan gunung sebagaimana kita lihat bentuk gunung, melainkan gunung yang hadir sebagaimana mengandung tekanan, tegangan, "relasi-relasi internal" dari kekuatan bumi. Maka, bentuk (*form*) dan *deform* bukanlah hal yang utama, melainkan hasil dari perjumpaan dan relasi kekuatan-kekuatan (tak kelihatan) itu. Pandangan mengenai seni ini ditegaskan oleh Paul Klee, "Not to render the visible, but to render visible."³⁵

Representasi ini telah berusaha dilampaui dengan berbagai strategi visual oleh para seniman. Di Indonesia, perjuangan ini bisa dikatakan dimulai sejak perlawanan terhadap kecenderungan melukis gaya *mooi indie* yang berusaha menyalin pemandangan alam ke atas kanvas.³⁶ Perlawanan yang

32 Gilles Deleuze. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (Terj. Daniel W. Smith). London & New York: Continuum. Hal. 38

33 Deleuze membedakan *puissance* dari *pouvoir*. *Puissance* tidak diartikan sebagai kekuatan untuk menguasai (mendominasi), melainkan kekuatan untuk menjadi (*power to become*), beraksi, mencipta.

34 *Logic of Sensation*, P.56

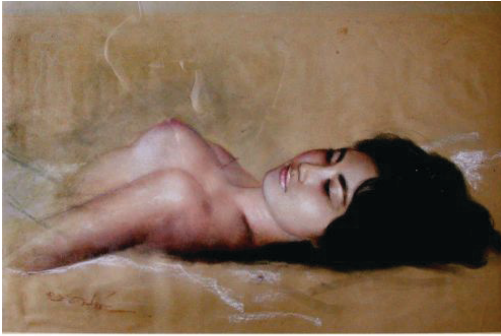
35 Idem.

36 Termasuk teknik menyapu kuas, ukuran kuas, komposisi warna, apa saja warna yang dipakai, cara mencampur dan mengoleskannya. Lukisan *mooi indie* tidak hanya menyalin alam, tapi juga mempermaknya.

paling keras terhadap itu dilakukan oleh Sudjojono dengan “realisme jiwa ketok” nya lewat sapuan kuas. Klise-klise *mooi indie* seperti sawah, gunung, sungai, ngarai, jembatan, perempuan menumbuk padi, perempuan mandi di sungai, warna kuning keemasan padi, langit biru, lembah hijau, dan sebagainya sudah menjadi sasaran serangan Sudjojono. Di belahan dunia lain, di abad 19, Gustave Coubert dengan teknik “*facture*” atau tekstur nyata menguatkan aspek “realistis” dari lukisannya, mengatasi yang klasik-halus-manis-perspektival (representasi gaya klasik). Di masa setelah Coubert, ada Cézanne dengan apelnya yang bahkan lebih nyata dibanding apel dalam Idea Plato. Ia memahami apel karena ia menggelutinya puluhan tahun! Apel baginya tidak hanya sebatas pengetahuan, tapi telah menyatu dengan Cézanne sendiri. Maka, saat apel tampak benar dan sempurna, ideal, itu bukanlah apel bagi Cézanne. Itu hanya klise, gambar apel yang “mati,” dapat dilukis siapa saja yang memiliki keterampilan dan teknik melukis. Begitu pula, siapa pun yang melukis apel dengan meniru Cézanne, lukisan itu gagal, kosong. Karena itu, seni memuat kekuatan ketidakdapatditiruan: *“It’s real applies, and you can’t imitate it. Every man must create it new and different out of himself: new and different. The moment it looks ‘like’ Cézanne, it is nothing.”*³⁷

Apa saja bentuk klise itu? Sejauh mana ia bisa disebut klise? Klise adalah gambaran umum yang semua dari kita telah mengenalinya, baik yang ada dalam pikiran kita maupun mata kita. Ia menjadi klise jika ia dihadirkan begitu saja, “*etok-etokan*,” atau “hapalan” karena tahu anatominya, misalnya. Klise atau gambaran yang sifatnya representasional ini tak hanya terjadi pada pose figur pada lukisan, misalnya pose-pose lukisan wanita telanjang karya Basoeki Abdullah (1915-1993) pose yang demikian kita kenali di mana saja: majalah dewasa, poster bioskop, iklan sabun kecantikan, dan sebagainya. Klise juga dapat ditemukan di warna latar belakang, penggunaan warna, atau juga pengolahan tekniknya: penghadiran jenis “cipratan” atau blur yang tampak sensasional, efek pendar yang dramatis, ditambah jenis pencahayaan, olahan efek yang seringkali juga seperti efek studio. Kalau diamati, efek-efek dramatis itu juga tampak pada lukisan pemandangan di kaca-kaca kecil yang difungsikan sebagai souvenir.

37 Lihat *Logic of Sensation*, 89.



Dicri : 9183
Judul : Sedang Tidur
Pelukis : B. Abdullah
Bahan : CMK
Ukuran : 43 x 66 cm



Dicri : 1254
Judul : Duduk Telanjang
Pelukis : B. Abdullah
Bahan : CMK
Ukuran : 79 x 94 cm

Lukisan *nude* Basoeki Abdullah

Pengalaman mengatasi, menolak representasi ini dialami pula oleh Nashar (1928-1994) dalam salah satu "Surat Malam"-nya mengatakan,

"Kalau aku ringkaskan bisa juga dengan kata-kata begini: ruang yang dimaksud bukan karena diciptakan tapi tercipta. Bisa juga diciptakan, tapi hasilnya akan kosong dari kehidupan, karena waktu membuatnya pastilah perhatian pada ruang itu sendiri."³⁸

Nashar bergulat dengan pertanyaan mengenai kehadiran ruang, atau tepatnya, bagaimana ia menghadirkan ruang dalam lukisannya, atau ruang itu bisa hadir dengan sendirinya? Ia tahu bahwa ruang bisa diciptakan, bisa dibentuk sedemikian rupa dengan teknik dan material yang ia miliki. Namun, ia sadar bahwa kalau ia ciptakan itu sesuai yang ia ketahui (gambaran pikirannya yang sudah dikuasai oleh pengetahuan umum mengenai "ruang itu sendiri," sebuah 'ketentuan' tentang ruang, atau gambaran siap-pakai tentang ruang; klise-klise ruang), ruang itu kosong. Dengan kata lain, tidak terjadi penciptaan. Ruang itu hanya gambaran pikirannya yang dipindahkan ke atas kanvas atau kertas gambar. Dan itu baginya, tidak bisa terjadi karena dalam penciptaan, spontanitas tangan, tubuh, rasa, dan sebagainya menyatu dan terlibat. Dalam berkarya, tak mungkin sekadar pemindahan imaji dari pikiran ke atas kertas atau kanvas. Nashar menyadari sepenuhnya bahwa ia harus bersatu dengan alam dan alat lukisnya untuk bisa bebas, melepaskan diri dari representasi, "*ready-made image*" itu dan mampu mencipta.

Penyatuan dengan alam untuk melepaskan diri dari representasi paling nyata bisa dilihat pada Affandi lewat seluruh proses melukisnya.

38 *Surat-Surat Malam*, Budaya Jaya,

Kegemasannya terhadap obyek yang dihadapinya langsung saat melukis melahirkan garis-garis lepas sempurna yang sama sekali tak representatif. Tak ada garis yang menjadi batas obyek. Tak ada kaidah perspektif, tidak berurusan dengan kemiripan (bentuk) obyek, komposisi, dan sebagainya. Karena itu, lukisannya tak hanya menangkap obyek, tapi juga menangkap peristiwa melukisnya. Seluruhnya di kanvas itu hadir Affandi yang lepas dari obyek sekaligus Affandi yang melebur dengan obyek.

TUBUH TANPA ORGAN. Istilah ini dipinjam Deleuze dari Antonin Artaud (1896-1948) untuk menjelaskan perbedaan sensasi dan representasi. Seperti sudah disinggung sebelumnya, bukan bentuk yang pertama dan utama, melainkan *force – invisible force*. Seni memuat *force* itu. Meminjam istilah Artaud itu, Deleuze menamai seni sebagai “tubuh tanpa organ.” Tubuh yang belum dikategorisasi menjadi organ-organ dan belum diberi nama (representasi). Ia masih digerakkan oleh kekuatan-kekuatan syaraf, aliran darah, detak, tekanan, panas-dingin, dan sebagainya, sebelum manusia mulai membagi dan memainkannya menjadi jantung, paru-paru, ginjal, hati, empedu, lambung, dan sebagainya. Demikianlah sensasi: ia muncul dari pertemuan antar gelombang kekuatan itu pada saat yang tepat.

Diagram, Kelahiran Lukisan

“*Diagram* pada esensinya adalah suatu khaos, katastrofe, tapi ia juga sekaligus menjadi benih dari tatanan, keselarasan, atau ritme. Ia menjadi khaos yang agresif ketika berhadapan dengan gambaran yang sudah mapan, representasional, namun ia juga menjadi benih dari ritme dalam hubungannya dengan tatanan baru lukisan.”³⁹

“Waktu melukis saya selalu mau menjadi satu dengan obyek yang saya lukis. Saya kehilangan diri saya, lalu ada perasaan seperti mau berkelahi.” (Affandi)

Kalau di bagian sebelumnya sudah dibahas perihal seni sebagai bentuk dari pelampauan representasi (atau klise), bagian ini akan menjawab satu pertanyaan penting dalam proses penciptaan, yaitu bagaimana (secara konkret) seniman (pelukis) mengatasi klise di depan kanvasnya? Melalui apa yang disebut Deleuze “*diagram*.”

39 “*The diagram is indeed a chaos, a catastrophe, but it is also a germ of order or rhythm. It is a violent chaos in relation to figurative givens, but it is a germ of rhythm in relation to the new order of the painting.*” (*Logic of Sensation*, 102). Terjemahan dan penambahan padanan kata oleh penulis.

Diagram atau *graph* adalah momen vital. Ia punya kekuatan untuk “membunuh” gambar-gambar terberi (*figurative givens*, gambar siap-pakai) untuk melahirkan yang lain. Ialah embrio dari *painting* melalui *manual trait*, perlakuan-perlakuan manual (tangan, atau bagian tubuh tertentu) pada kanvas.⁴⁰ *Diagram* adalah peristiwa melukis itu sendiri: titik balik seorang pelukis untuk melahirkan lukisan, sebuah lompatan. Ialah khaos yang mewujudkan ritme.

Pengalaman yang dikatakan Affandi “seperti ingin berkelahi” dengan obyek yang sedang dilukis itu bukan perang dalam arti ia mengambil jarak dari obyeknya, melainkan belajar melebur tapi tetap memiliki kesadarannya sendiri. Itulah bentuk “perang” Affandi melawan “klise-klise” yang bercokol dalam kepalanya: cara melepaskan dirinya, berusaha melebur sekaligus berusaha tidak kehilangan sepenuhnya dirinya, untuk menjadikannya tetap di wilayah “ambang” sadar dan setengahnya – sehingga setelahnya ia bak kehabisan tenaga. Affandi khaos yang menjelma ritme. Sesuatu di depannya yang tengah ia hadapi menarik ia keluar dari dalam dirinya dan “menghancurkan” segala “kaidah baku,” “gambar-gambar jadi” yang pasti dimiliki setiap orang dalam kepalanya lewat garis-garis melayang yang geram di atas kanvas. Maka yang terjadi kemudian: “Gambar siap-pakai” (klise) ayam jago bertarung yang bisa kita semua saksikan itu hancur di tangan Affandi, muncul gambar lain: jago yang kalah mengenaskan. “Gambar siap-pakai” (klise) Matahari India itu musnah, berganti dengan Affandi yang meraung bersama Matahari, mengutuki dan tak berdaya. Begitu juga dengan Van Gogh, “Gambar siap-pakai” bunga matahari yang dapat kita lihat di mana saja itu runtuh, berganti dengan kuning-bunga matahari yang begitu mencekam Van Gogh. Pada kanvasnya terlihat: Van Gogh yang ‘menjadi-bunga matahari.’

Kanvas putih kosong, bersih, rata memang tampak seperti teror, ancaman bagi setiap pelukis. Ia tampak seperti teror sebab ia begitu penuh, dan seakan apa yang ingin dibuat di sana telah usang. Kalaupun ada yang dipikirkan dan ingin dituangkan, mengapa tangan tak bisa mulai, dan kecemasan muncul, bersambung kegagapan untuk melukis. Lalu apa yang harus dilakukan?

40 “The diagram is thus the operative set of asygnifying and nonrepresentative lines and zones, line-strokes and color-patches.” *Diagram* di sini identik dengan apa-apa yang dilakukan secara manual dan tak terencana, sarat spontanitas dan sifatnya sugestif. Ia menandai kebebasan tangan (yang taktikal) terhadap otoritas mata (optikal). Lihat *Logic of Sensation*, 101.

“Diri pelukis harus masuk ke dalam kanvas sebelum memulai ... dengan ini, ia masuk dalam *cliché* ... Dia masuk ke dalamnya karena dia tahu apa yang dia ingin lakukan, (*seakan semuanya sudah terencana*) namun apa yang bisa menyelamatkan (*dalam arti ‘menolong’ dia memiliki kekuatan mencipta – kekuatan untuk membunuh, menghancurkan ‘yang mapan’*) dia adalah kenyataan bahwa dia tidak tahu bagaimana ia mencapainya, dia tidak tahu bagaimana melakukan apa yang ingin dia lakukan. Dia hanya akan mencapainya dengan cara keluar dari kanvas (*dalam istilah Nietzsche, siap untuk mengadakan ‘penjungkirbalikan nilai-nilai’*). Masalah pelukis bukan pada bagaimana memasuki/masuk ke dalam kanvas, karena ia sebetulnya sudah ada di dalam sana, melainkan bagaimana ia keluar dari itu ... meninggalkannya, meninggalkan, pergi dari *cliché* ...”⁴¹

Peristiwa “kanvas” dan “representasi” itu dijabarkan Deleuze dengan detail hingga ia menemukan logika sensasi itu sendiri yang terletak dalam *diagram*. Untuk menjelaskan peristiwa *diagram* tersebut, saya akan mengambil peristiwa melukis Affandi sebagai contoh paling konkret.



Affandi, *Ayam Mati* (1975)

41 Lihat *Logic of Sensation*, hal 96, cetak miring penjelasan tambahan dari penulis, dan lihat juga *What is Philosophy*, hal 204. Terjemahan ini diambil dari buku *Dari Khaos ke Khaosmos: Estetika Seni Rupa* (Erupsi, 2012), hal. 70.

Waktu itu Affandi melukis sabung ayam di Tanjung Bungkal, Denpasar. Ia membeli seekor ayam jago putih yang mati kalah dalam persabungan ayam. Ia iba, sekaligus gelisah melihat ayam itu tergeletak mati. Saat akan memulai melukis, ia menatap tajam bergantian, kanvas-ayam-kanvas-ayam. Berbarengan dengan itu, tangannya yang berlumuran minyak mengoleskan minyak itu ke atas kanvas. Tak lama setelahnya, ia memberi sapuan-sapuan kecil, dan beberapa detik berikutnya ia berteriak: “oker!”, dan asistennya, Jono, segera memberikannya. Selanjutnya, dengan tempo cepat, ia meminta warna-warna lain pada Jono. Sambil memelototkan cat, tangan kirinya kadangkala sambil menambah sapuan pada kanvas. Terus begitu hingga satu saat Affandi berhenti. Tenaganya habis, dan lukisan selesai.⁴²

Saat Affandi menemukan motif⁴³ (ini menunjukkan bahwa ia tahu ia akan menggambar apa) ia segera meminta Jono sang asisten untuk mempersiapkan kanvas. Semua tampak terencana. Tapi itu semua pecah. Bahkan kondisi beberapa menit berikutnya bisa tampak tragis. Kita tahu, saat Affandi berhadapan dengan kanvas, ia “berperang.” Yang terjadi kemudian adalah bahwa Affandi tidak merekam motif yang dijumpainya itu dalam “bentuk” yang ditangkap mata (yang bisa kita semua lihat), melainkan daya hidup, daya gerak walaupun dalam sesuatu yang diam. Affandi melihat yang tidak dilihat orang lain. Ialah yang kata Proust “*the sensitive man*” yang melihat “Tanda” – *sensuous signs* – tanda yang menggodanya untuk mencari, bergerak. Affandi menggerakkan tangannya. Takjub terhadap obyek telah berubah menjadi gemas, lalu gelisah. Itulah yang mendorongnya bergerak.

Affandi keluar-masuk kanvas bergantian, dan tidak bisa tidak, “obyek” di depannya telah menjadi “hidup.” Ia mulai dengan mengusapkan minyak ke atas kanvas dengan tak beraturan: sebuah langkah pertama untuk memulai, memecah kebekuan. Ia memberi “tanda-tanda” yang sifatnya manual, acak, aksidental.⁴⁴ Kemudian seperti sketsa, ia mulai bergerak, mengikuti seluruh apa yang dilihatnya. Tidak ada lagi gambaran di kepala, sebab ia sudah berhadapan langsung dengan obyek yang juga punya kekuatan untuk “memanggil” Affandi.

42 Lihat Popo Iskandar, *Affandi: Suatu Jalan Baru dalam Ekspresionisme*, 13-14.

43 Istilah Affandi untuk sesuatu yang ingin dilukisnya. Ia sering berpergian untuk mencari “motif” itu.

44 “It is like the emergence of another world. For these marks, these traits, are irrational, involuntary, accidental, free, random. They are nonrepresentative, nonillustrative, nonnarrative. They are no longer either significant or signifiers: they are asygnifying traits.” (*Logic of Sensation*, 101)

Selanjutnya, ia bekerja dengan tangan dan matanya bergantian dari garis ke garis, dari usapan ke usapan, dari sapuan ke sapuan. Bentuk optikal mata “disangkal” tangan, demikian seterusnya. Kanvas Affandi penuh berisi problem menangkap “daya yang tak kelihatan” dari kematian ayam itu. Ketidakberdayaan, kekejaman, kekerasan, luka; *invisible force* dari ayam mati akibat kalah tarung. Seluruhnya tampak tumpang tindih, khaos. Khaos yang siap-siap mewujudkan ritme. Garis seliweran tampak tak beraturan dari plototan cat, dan warna-warna yang saling timpa. Affandi terus bergerak sampai muncullah Figur⁴⁵ sebagai “penghancuran” atas yang figuratif (*image* yang kita tahu, *fixed image* dalam pikiran), di saat bersamaan ritme lahir dari “perjumpaan” antar daya garis. Gerakan Affandi sarat kecelakaan, tapi lukisan Affandi tampak “membentuk dirinya sendiri.” garis-garisnya yang liar berkelana itu menjadi satu “tatanan baru,” ritme.

Itulah *diagram* Affandi. Dan setiap pelukis memiliki jenis *diagram* yang membedakannya dengan yang lain. Ialah embrio bagi setiap karya seni.⁴⁶ Dengan kata lain, ada jenis “kecelakaan” dan “lompatan” yang berbeda terjadi pada setiap seniman pada setiap proses kreasinya. Inilah yang dikatakan Deleuze sebagai “logika sensasi,” logika yang noncerebral, nonrational⁴⁷ karena ia sebagai karya seni tidak bisa dikatakan dengan gramatika bahasa biasa yang kita kenal. Melalui seluruh elemennya, ia memiliki “logika”nya sendiri, yaitu logika sensasi.

Estetika Haptik

*“As an unbridled manual power, the diagram dismantles the optical world, but at the same time, it must be reinjected into the visual whole, where it introduces a properly haptic world and gives the eye a haptic function.”*⁴⁸

Dengan meruntuhkan klise melalui berbagai perlakuan-perlakuan manual, apa yang dihasilkan *diagram*? Apa yang disebut “baru” yang muncul dari *diagram*? Apa yang muncul dari lukisan Affandi saat ia kehabisan tenaga itu?

45 Figur dengan “F” besar dibedakan dengan figur dengan “f” kecil. Figur dengan “F” besar adalah Figural, sensasi, sedangkan “f” kecil itu figurasi, representasi. Lihat *Logic of Sensation*, 8, “Painting has to extract the Figur from the figurative.”

46 Ia yang menentukan apa yang disebut Sudjojono sebagai “corak.” Lihat lebih lanjut mengenai ini di bagian Estetika Haptik.

47 Lihat juga mengenai “analogical language” yang dibedakan dengan “digital language” oleh Deleuze dalam *Logic of Sensation*, 111-121.

48 *Logic of Sensation*, 138.

Figur (F besar, lukisan)⁴⁹ yang dengan cara hadir yang baru mengundang kita untuk memandangnya dengan cara yang berbeda. Cara hadirnya membuat mata kita menemukan fungsinya yang berbeda: *haptic sight*, *haptic eye*, mata yang tak hanya berfungsi optikal (melihat), juga memuat fungsi *touch* (sentuhan). Ia mata yang tak lagi melihat, melainkan memandang, terpaku.⁵⁰ Bukankah mata kita, saat melihat lukisan Affandi yang penuh tumpah-ruah dengan garis-garis liar plototan cat itu, otomatis mengubah dirinya untuk tak hanya melihat yang bernuansa fotografis (citra foto)? Begitulah *diagram*. Ia telah memberi fungsi yang baru bagi mata. Maka, dalam konteks ini, *diagram* bisa dikatakan berfungsi sebagai “mesin giling:” mesin lebur, melebur, mencampur yang optikal dan taktikal, dan melahirkan yang haptik itu.

Istilah haptik sendiri telah lama digunakan dalam sejarah seni rupa. Ia berasal dari kata Yunani, *apto*, *haptikos*, artinya *to touch*, *to grasp*; menyentuh, meraba, segala hal yang berkaitan dengan pengalaman sentuhan. Fungsi haptik ini disebut juga *close-view* – untuk mengatakan gaya seni Mesir Kuno, yang kemudian dikenal dengan *egyptian look*, di mana figur dan latar pada bidang yang sama. *Close-vision* dibedakan dengan *distant-vision*, seni romawi dan renaissance, di mana terdapat ilusi optis yang membuat mata memiliki otoritas lebih dibanding yang taktikal (manual, tangan).⁵¹ Di perkembangan selanjutnya, setelah periode okularsentris (*ocularcentric*)⁵² seni modern dengan berbagai eksperimentasinya menemukan “haptik” itu lagi dalam perlakuan-perlakuan yang manual itu (*diagram*).

Dalam sejarah seni lukis kita, haptik sebenarnya bukanlah istilah yang asing. Di zaman Sudjojono bahkan, dengan bahasa yang berbeda, bahasa ala Sudjojono, telah merefleksikan pengalaman tentang mata yang berfungsi juga sebagai sentuhan ini. Sudjojono sendiri, saat mengatakan mengenai menggambar burung, pernah berpendapat bahwa suatu gambar bukanlah hasil dari kegiatan melihat saja:

49 Bukan figur dalam artian adanya obyek tertentu dalam lukisan. Figur di sini digunakan untuk menyebut “lukisan” yang lahir dari *diagram*.

50 Bdk, dengan “gaze” pada Lacan, dan “punctum” pada Barthes.

51 Alois Riegl, sejarawan seni, menggunakan istilah haptik itu dalam rangka mengkritik perbedaan tegas antara optikal dan taktikal itu. Haptik adalah di antara keduanya, di mana mata bisa berfungsi juga sebagai indera peraba. Jadi, haptik dipahami dalam terminologi *vision*.

52 Menempatkan yang optikal menjadi inti dari seni. Periode ini dapat dilihat pada seni romawi hingga renaissance dan klasik. Karena itu, ilusi optis seringkali disebut sebagai gaya dari representasi klasik.

“Meskipun mata tadi mempunyai persamaan dengan lens dari soeatoe foto-toestel, ini tidak berarti bahwa djiwa kita hanja soeatoe kamar klise sadja boekan? Banjak di dalam djiwa kamar-kamar lain. Djadi sebeloemnja gambar boeroeng tadi djadi, maka dia haroes perhi daholoe dengan sendirinja ke-djiwa kita. Sebab djiwa tadi mempoenjai watak jang lain-lain, oempamanja: rasa hidoep filsafat lain, perasaan warna lain, perasaan indah lain, dll lagi (ingatlah pada kamar-kamar tadi), karena nationaliteit mereka, maka boeah proses jang ada poen akan lain poela. Dan di sinilah terdjadi tjorak dan stijl gambar tadi. Djadi gambar ini seoatoe boeah dari pekerdjaan proses djiwa kita dan boekan gambar klise dari optische opname mata kita sadja.”⁵³

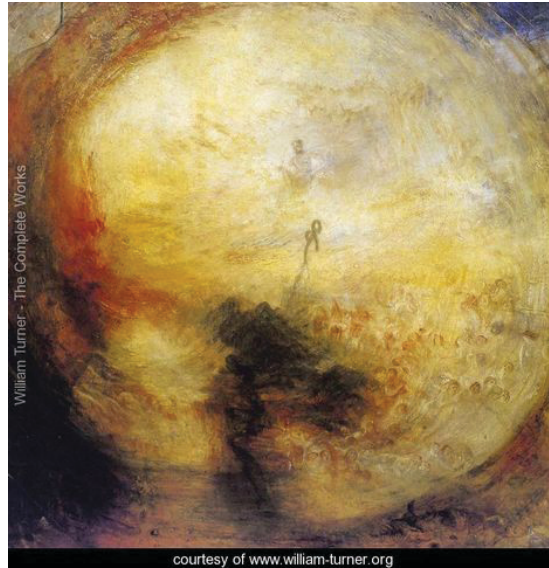
Istilah “gambar klise” dan “*optische opname*” yang dikatakan Sudjojono itu mengingatkan kita akan kelahiran lukisan, bersamaan dengan hadirnya “corak” di dalamnya. Kata-kata Sudjojono tersebut sarat dengan nuansa politis dan estetika yang tak terpisah satu sama lain. Pada waktu itu seniman sibuk mempertanyakan di mana Indonesia dalam seni lukis Indonesia, dan ini tak dapat dipisahkan dengan implikasi estetisnya, yaitu “corak” yang diwujudkan lewat bekas tangan, sapuan kuas (*penseelvoerig*). Di sinilah haptik bisa kita tarik di masa PERSAGI: bahwa cara melihat yang berbeda akan dihasilkan oleh karena eksekusi visual yang khas dari tiap seniman. Eksekusi visual yang seperti apa? Bekas atau jejak tangan sebab hanya itulah yang tak dapat ditiru, kata Sudjojono.

Pandangan tersebut mengingatkan kita pada apa yang telah disinggung di bagian sebelumnya, bagian II, bahwa tugas terberat seniman adalah menjadikan karya seni bisa berdiri pada dirinya sendiri. Bagaimana bisa? Sudjojono dan kawan-kawannya mungkin akan menjawab “Bisa, asalkan “corak” atau “*stijl*” itu muncul.” Dalam konteks estetika haptik ini, karya seni bisa dikatakan bisa berdiri pada dirinya sendiri jika ia berhasil mengundang pandangan kita: ia selalu tampak “berjiwa,” berhasil memunculkan pengalaman haptik, *eyes that can touch. Touch with eyes*. Ia menjadi “*pure being of sensation*” saat mata kita bisa menangkap, melihat kehalusan, kelunakan, kekakuan, dan sebagainya dari obyek; *we see their odor*, kata Cézanne.⁵⁴ Karena hanya dengan itu ia punya daya “touch” (daya “panggil,” daya “tarik”) walaupun si penonton tidak menyentuhnya.

53 Sudjojono, “Menoedjoe Tjorak Seni Loekis Persatoean Indonesia Baroe,” dalam *Seni Loekis, Kesenian, dan Pelukis* (1946), hal. 11. Cetak miring dari teks asli.

54 Lihat *Haptic, Affect and Technologies*, 91

Haptik adalah fungsi nonoptis pada mata yang lahir melalui proses “*diagram*,” saat khaos menjadi khaosmos. Di sanalah lahir lukisan, dan apa yang disebut lukisan itu telah memuat “corak.” Dengan hadirnya “corak,” dengan sendirinya ia memuat penolakan atas yang klise, dan kekuatan untuk tidak dapat ditiru, seperti apel *Cézanne*, bunga matahari Van Gogh, matahari Affandi, plototan cat Affandi, sapuan badai Turner, *broken tone*-nya Bacon, dan sebagainya.



JWM. Turner, *The Morning After Deluge*, 1843

Oleh sebab itu, dalam estetika haptik yang pertama-tama bukanlah pesan, makna, melainkan apa yang muncul lebih dulu sebelum definisi, sensasi. Narasi hanyalah efek, dan ia muncul belakangan. “*We paint, sculpt, compose, and write in sensations. We paint, sculpt, compose, and write sensations.*”⁵⁵

Penutup

Mengingat begitu kentalnya relasi antara seni dan filsafat, ada pertanyaan menarik yang disuguhkan dalam estetika Deleuze ini, yaitu bagaimana menciptakan konsep melalui konsep yang sudah kita miliki sebelumnya agar dapat menjangkau yang perseptual, yang inderawi, yang hanya dapat dirasakan, yang adalah hasil karya dari orang lain (seniman)? Atau, bagaimana yang inderawi, yang persep dapat melahirkan konsep? Sebuah

⁵⁵ *What is Philosophy*, 166

pertanyaan mendasar yang layak ditanyakan siapapun yang menulis suatu karya seni.

Pertanyaan refleksif mengenai seni itu menghasilkan perubahan cara bertanya, dari *"How does it mean?"* (interpretasi, penilaian) menjadi *"How does it work?"* yang menampilkan cara karya seni itu memiliki sensasi (eksperimentasi). Maka, pola pembacaan seni berubah dari paradigma yang mengedepankan interpretasi, menjadi analisis eksperimentasi yang merujuk langsung pada kondisi kreatif penciptaan suatu karya seni. Perubahan pertanyaan itu juga memungkinkan perubahan paradigma dalam membicarakan karya seni: karya seni tidak lagi berada seakan-akan di luar diri kita dan kita seperti memiliki "otoritas" untuk membacanya, melainkan, melalui sensasi yang dimilikinya, ia mampu menjadi "titik mula yang harus ditangkap ketika kita mau melahirkan konsep."

Estetika haptik, sebagai "istilah lain" dari estetika seni rupa Deleuze, menawarkan paradigma khas untuk "berdekatan" dengan karya seni. Ia memungkinkan orang terbuka dan mampu berdialog dengan karya seni sehingga bisa "menangkap" khaos yang hadir dalam karya seni itu, dan mencipta konsep lewat logika yang dimiliki karya itu (logika sensasi).

Dalam sejarah seni rupa Indonesia, lukisan telah berkali-kali dianggap mati. Apa lagi yang tertinggal dalam lukisan, karya yang notabene dua dimensi ini? Melalui estetika haptik, kita diajak menemukan hal yang membedakan painting dengan karya seni lain, juga melihat lebih detail kehadiran "corak" dari masing-masing karya. Haptik dalam painting itu punya fungsi penting, yaitu membuat karya seni bisa berdiri sendiri. Estetika haptik ini bisa lebih jauh dilihat tidak hanya dalam hal lukisan, juga desain dan arsitektur. Agaknya, lewat estetika haptik ini juga, perihal fungsi dan seni, dua hal yang menjadi problem besar dalam arsitektur dan desain, bisa dijawab.

Referensi:

- Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. London: Routledge
- Boundas, Constantin V (ed.). 1994. *Gilles Deleuze and The Theater of Philosophy*. London & New York: Routledge.
- Boundas, Constantin V. 2006. *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari. 1994. *What is Philosophy* (Trans. Hugh Tomlinson & Graham Burchell). New York: Columbia University Press

- Deleuze, Gilles. 1984. *Kant's Critical Philosophy. The Doctrine of the Faculties* (Trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. London: The Athlone Press
- Deleuze, Gilles. 2000. *Proust and Signs: Complete Text* (trans. Richard Howard). Minneapolis: University of Minnesota.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (Trans. Daniel W. Smith). London: Continuum.
- Gombrich, E. H. 1995. *Story of Art*. Phaidon Press
- Iskandar, Popo. 1977. *Affandi: Suatu Jalan Baru dalam Ekspresionisme*. Jakarta: Akademi Jakarta
- Marks, John. 1998. *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*. London: Pluto Press.
- Nashar. 1976. *Surat-Surat Malam*. Jakarta: Budaya Jaya – Dewan Kesenian Jakarta.
- Paterson, Mark. 2007. *The Sense of Touch, Haptics, Affects and Technologies* Bloomsbury Academic.
- Patton, Paul (ed.). 1996. *Deleuze: A Critical Reader*. UK: Blackwell Publishers Ltd.
- Porter, Robert. 2009. *Deleuze and Guattari, Aesthetics and Politics*. Great Britain: University of Wales Press.
- Rajchman, John. 2000. *The Deleuze Connection*. London: MIT Press.
- Sudjojono, S. 1946. *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*. Yogyakarta: Penerbit Indonesia Sekarang.