

"AKU DATANG BERULANG-ULANG"
(Nashar, Bagian Fenomena Anti-ideologi dalam Kesenian)
Oleh Afrizal Malna

Aku, alam, jiwa, adalah istilah-istilah yang banyak digunakan Nashar dalam dunia senilukisnya. Namun dalam praktek literatur-literatur kesenian, istilah-istilah ini sebenarnya sangatlah tidak mudah membatasinya. Ia kadang digunakan dalam pengertian sangat luas, kadang sangat subyektif. Istilah-istilah ini pun tidak semata bisa menjadi lorong-lorong prosedur dalam mengapresiasi karya, namun juga bisa menjadi identitas tekstual terhadap karya.

Ketiga istilah itu, apabila dihadapkan pada lukisan-lukisan Nashar, juga akan menghasilkan soal yang sama. Yaitu munculnya istilah garis, warna, dan bidang yang juga tidaklah mudah membatasinya. Sebab ketiga istilah ini pun tidak semata berhenti pada realitas yang direpresentasi dalam lukisan. Ada proses personifikasi yang berlangsung: orang cenderung mencari identitas kreatif pada karya seni yang dihadapinya. Dan identitas kreatif ini akhirnya kembali memanifestasikan berlakunya antroposentrisme dalam kesenian. Kesenian membutuhkan penalaran baik dari sang seniman, kritikus, atau dari reseptor (publik seni).

Dunia senilukis yang dibawa Nashar memang berdekatan dengan dunia kata. Nashar adalah sedikit dari pelukis-pelukis di Indonesia yang banyak membuat catatan terhadap perjalanan maupun pandangan-pandangan keseniannya. Melihat kedua hal ini, antara karya dan penjelasan yang menyertainya sebagai dua bangunan yang saling membayangi satu sama lainnya, memang menghasilkan rekonstruksi yang menarik dalam melihat Nashar. Terutama pada cara menempatkan aku dalam posisi yang sangat menentukan. Aku adalah pusat yang sibuk menentukan diri dihadapan dengan dunia di sekitarnya. Dan Nashar berada dalam antroposentrisme seperti ini, yang akan jadi bagian besar dalam pembicaraan ini.

Nashar adalah khas generasi "pasca-Persagi". Persagi, yang dibentuk S. Soedjojono pada tahun 1938, sering disebut sebagai bagian awal dari gejolak modernisme yang berlangsung dalam senilukis Indonesia. Kelompok ini berusaha mencari corak *Indonesia baru*.¹ Mara Karma menulis: "Mereka meninggalkan kerja kesenian sebagai sebuah "reproduksi" terhadap alam dan lingkungan yang pernah dilakukan oleh generasi seangkatan Ab-

dullah, menjadi sebuah kerja "kreatif" yang bertumpu pada otoritas seniman sebagai subyek."² Angkatan Abdullah berusaha patuh pada obyek, sementara Persagi meletakkan otoritas pada subyek. Dari sinilah antroposentrisme subyektif mulai merasuk ke senilukis di Indonesia.

Tetapi Nashar (1928), yang pada usia 16 tahun sudah belajar pada S. Soedjojono, dalam perkembangannya akhirnya berkesan berusaha memutlakan Antroposentrisme dari pandangan Soedjojono yang melihat "seni sebagai jiwa yang bebas". Atau Gessan Effendi menyebutnya sebagai "jiwa yang berdaulat dalam berkarya".³ Pandangan yang syarat dengan warna eksistensialis ini, yang memang khas pada masanya, jadi menarik pada Nashar ketika juga ada warna mistifikasi yang cukup deras menyerbu karya-karya senilukisnya.

Aku dan alam keduanya melakukan pertemuan-pertemuan khusus yang tak terduga. Korespondensi keduanya tidak dalam rangka saling melakukan reproduksi keberadaan, tetapi lebih melakukan representasi aktualitas dari moment yang sedang hidup saat keduanya saling berhadapan. Maka Nashar seringkali datang berulang-ulang ke wilayah obyek yang sama ketika melukis, bukan untuk kembali mereproduksi obyek itu. Tetapi untuk mendapatkan moment yang lain. Obyek bisa sama, tetapi aku yang datang menghadapi obyek itu, adalah aku yang tidak sama dengan aku dari beberapa saat yang lalu. Proyeksi diri seperti ini jadi semacam wilayah yang terus-terusan berusaha dibongkar oleh antroposentrisme yang dibawa Nashar ke dalam senilukisnya.

Dalam catatan Nashar, antroposentrisme itu ditulisnya seperti ini: "Aku tak suka cara memandang kehidupan dan alam ini sebagai seorang berjiwa turis. Aku ingin kehidupan dan alam ialah aku sendiri. Aku ingin untuk tidak menjadi orang asing yang datang sebentar, lalu pergi menghilang lagi. Sebab itulah aku datang berulang-ulang ke tempat yang sama, kemudian berulang-ulang melukis obyek yang sama."⁴ Pandangan ini berkesan bahwa Nashar menolak pandangan obyek yang menciptakan ruang. Kedatangan berkali-kali menemui dan melukis obyek yang sama, seperti berusaha membuktikan bahwa ruang diciptakan oleh moment subyek saat berhadapan dengan obyek. Dan bukan sebaliknya. Lebih dari itu, ia juga seperti menawarkan sebuah pendirian: Bagaimanakah seorang seniman seharusnya berdiri di antara berbagai perubahan yang berlangsung di sekitarnya, menjaga sebuah kesetiaan dari keyakinan yang mau dibangunnya.

Kalau kesadaran diterima sebagai aktivitas diri yang

selalu mengarah ke sesuatu yang lain di luarnya, sebuah intensionalitas, maka diri sendiri adalah sebuah dunia yang sebenarnya selalu berada dalam kedudukan terancam kehilangan integritas: Pecah keluar. Ruang di luar adalah sesuatu yang mempesona, menakutkan, luas membingungkan. Orang kemudian membutuhkan rumah dan sejarah untuk membatasi ruang luas di luarnya. Pendapat Wilhelm Worringer di sini banyak memberi kemungkinan berbagai manifestasi dalam menghadapi ruang. Ia melihat "nagasi terhadap ide ruang, yakni ketakutan terhadap ruang, menimbulkan dorongan terhadap abstraksi. Abstraksi merupakan hasil dari ketakutan spiritual manusia yang sangat besar terhadap ruang."⁵

Dalam pemahaman seperti itu, usaha Nashar untuk datang berulangkali ke tempat dan melukis obyek yang sama, bisa berarti sebagai usaha yang terus-menerus untuk menguji dan merebut diri sendiri. Maka dalam perspektif senilukis Nashar, aku menjadi sangat penting diletakkan sebagai pusat. Pada batas tertentu, pemahaman ini penting untuk merekonstruksi dunia senilukis yang dibangun Nashar. Catatan Ajip Rosidi misalnya, sedikit bisa membuka fenomena ruang yang dimasuki Nashar dalam senilukisnya. Ajip menulis: "Sebagai seorang yang sejak anak-anak tinggal di Jakarta, Nashar tidak pernah tertarik oleh keributan kota Jakarta yang sibuk: hal itu tak pernah nampak dalam lukisan-lukisannya. Saya teringat akan sebuah lukisannya tentang Senen dari tahun limapuluhan: yang dilukisnya adalah ongkongan sampah dengan warna kuning, dengan beberapa orang di kejauhan yang bagaikan bayang-bayang menjadi bagian yang melengkapi kelengkapan yang gaib. Bahkan Bali, yang terkenal sekali sebagai obyek pariwisata yang penuh hal-hal yang meriah, bagi Nashar hanyalah pantai-pantai sepi, gapura-gapura yang seperti bayang-bayang, babi-babi, manusia-manusia yang tak pula dapat dibedakan dari manusia kampungnya di Jakarta."⁶

Dunia sosial mungkin telah jadi dunia tersendiri bagi Nashar, dimana ia sendiri adalah bagian dari anggotanya yang pernah mengalami hidup sebagai seorang *homeless*. Orang yang tak berumah, menumpang sana-sini, menggelandang. Bentuk tubuhnya sendiri adalah bayangan dari sosok orang-orang yang *homeless*, yang biasa tidur meringkuk di pinggir jalan, menahan dinginnya udara malam. Sosok manusia dalam lukisannya, juga lebih banyak hadir sebagai representasi dari kehidupan yang keke, menunggu, serta garis dan warna-warna keras mengelilinginya, hijau kehitam-hitaman.

Dunia sosial, dimana aku, kamu, dia, kita, kami dan me-

reka saling berkorespondensi, mungkin telah jadi warna tersendiri pada Nashar. Dunia yang ternyata memang lebih banyak dibiarkan bergerak di ruang pameran karya-karyanya, memberikan reaksi, komentar-komentar dan kritik terhadap karyanya, daripada ikut direpresentasi dalam karya-karyanya. Dunia sosial seperti ini, memang seperti dipaksa untuk memposisikan dirinya kembali ke dalam satu kerangka kesenian yang ditawarkan Nashar.

Receptor yang melakukan apresiasi diri melalui karya-karya Nashar, bisa jadi menghasilkan pandangan-pandangan yang menarik. Sebab ruang apresiasi seperti di atas, tidak beda jauh dari pandangan DA. Peransi yang pernah menurunkan satu kesadaran kritis dalam melihat senirupa modern. Katanya: "Karya seni telah dilepaskan dari abstraksi yang mengurungnya. Ia menjadi kenyataan sebagaimana kenyataan-kenyataan lain yang mengelilingi kita. Seni berhenti menjadi barang luks, ia dibebaskan dari tabu-tabu keindahan dan mau menjadi lebih insani ... Dunia tidak dialami dan dihayati melalui suatu sistem yang preksisten, akan tetapi melalui waktu yang kreatif. Pada saat itu momen budaya dijamah dan difahami."⁷

Pernyataan DA. Peransi itu memang representatif untuk karya-karya Nashar, dimana obyek telah mengalami pembongkaran sedemikian rupa. Hingga dalam satu periode, banyak lukisannya hanya diberi judul sebagai "irama alam". Alam adalah gerak dan garis. Aku melakukan peleburan sedemikian rupa dalam mistifikasi seperti ini. Warna, garis, bentuk, alat-alat melukis sama dengan alam yang harus dihormati dengan cara memutuskan apa yang esensial dari semua ini, ketika seorang pelukis berada dalam moment melukis. Moment dimana aku menemukan ruang mistifikasi subyek-obyek, dengan aku tetap berdiri sebagai pusat. Nashar memang berusaha menemukan sesuatu yang mutlak dalam mistifikasi seperti ini, ketika ia juga mengatakan situasinya saat berada dalam moment melukis: "alat-alat itu bukanlah lagi. Alat-alat itu telah menjadi "aku" (SSM: 42)" Bahkan ia juga mengatakan: "aku anggap warna itulah "aku" sendiri (SSM: 43)."

Bagaimanakah posisi "kita" dalam representasi "aku" dalam seni lukis Nashar seperti itu. Hampir paralel dengan pandangan DA. Peransi, Goenawan Mohamad berpendapat: "Nashar lebih drastis dalam mendekati kebenaran. Ia tidak mencoba menalarakan rangsangan-rangsangan pada kita. Ia tidak mencoba mempengaruhi kita. Ia berbicara di hadapan, untuk dan terhadap kita, tetapi tidak dengan kita ... hubungan Nashar dengan realitas lebih bersifat prive."⁸ Sebuah pernyataan di

mana dunia sosial dibiarkan mendapatkan apresiasinya sendiri dalam menentukan posisinya berhadapan dengan dunia seni. Konsekuensi yang diambil Nashar juga harus berlaku sama para reseptornya sendiri dalam meletakkan aku sebagai pusat, walau perspektif aku bisa berbeda. Dalam bahasa Peransi, aku adalah *moment*. Dalam bahasa Goenawan aku adalah *prive*. Sementara dalam bahasa Nashar aku adalah jiwa yang melebur.

Pembebasan seperti itu memang memberi ruang yang lebih besar untuk banyak tindakan negasi. Dan ini tidak terkecuali juga terjadi pada Nashar. Nashar tidak hanya menolak ukuran-ukuran teoritis yang tidak datang dari jiwa senilukis, tetapi juga menolak ukuran-ukuran jaman. Baginya tidak ada *term-term* pembaruan, walaupun atas pertimbangan perubahan jaman sekali pun. Yang ada adalah kesetiaan. "Berapa banyak pelukis yang melukis karena ingin seirama dengan perkembangan senilukis dunia mutakhir, sedang jiwanya tidak seirama," katanya (SSM: 53). Atau: "Mencari ekspresi diri berarti tak lain untuk mencoba menyadari diri terus-menerus dalam berhadapan dengan masyarakat, dunia dan alam."⁹

Bagi Nashar, kesetiaan rupanya mendahului pembaruan. Dan senilukis tidak harus terjebak ke dalam perjalanan mode. Ketika kesetiaan telah diletakkan secara transenden hingga berkesan tidak lagi memiliki komitmen terhadap perubahan, maka Nashar agaknya lebih menawarkan sebuah sikap daripada sebuah pemikiran terbuka. Tetapi adakah sesungguhnya jiwa yang bisa melepaskan diri dari perubahan yang berlangsung di sekitarnya, hanya karena ia setia pada dirinya sendiri? Orang mungkin berpendapat Nashar memang keras kepala, seperti juga pada sebagian generasi di sekitarnya: Menjadi pelukis berarti mempertahankan sebuah citra sampai mati. Nashar adalah Nashar. Affandi adalah Affandi dan seterusnya: tak ada proyeksi mereka akan melakukan revolusi pada karya sendiri.

Moral kesetiaan yang ditawarkan Nashar lewat senilukisnya, memang terasa romantik. Ia misalnya, terus melukis ketika sebagian kawan-kawannya sibuk memperjuangkan berdirinya Taman Ismail Marzuki. Sikap ini sempat membuat Oesman Effendi jengkel karenanya (SSM: 22). Tetapi kesetiaan pada dunianya ini, kelak menjadi berarti di balik kekhawatiran Nashar akan munculnya konflik kepentingan di lembaga kesenian itu, yang akan berpengaruh pada kebebasan mencipta dan pergaulan di antara seniman.

Senilukis sebagai sebuah dunia telah mencengkramnya: "Adalah keinginanku untuk betul-betul bisa hidup dalam dunia ini: lukisan (SSM: 4)," katanya. Suatu keinginan mutlak

untuk mengalami dunia senilukis secara empirik, yaitu menetap dan tidur dalam dunia senilukis itu sendiri. Bermalam-malam ia terjaga di antara lukisan-lukisannya yang tergantung, melakukan perhitungan dengan dunia di sekitarnya, di antara catatan-catatan malam yang dituliskannya, dan di antara mahasiswa IKJ yang berada di bawah bimbingannya, yang telah tidur nyenyak.

Dalam dunia senilukis, dimana bentuk hanya bertugas membangun ruang dan suasana, komunikasi terhadap lukisan-lukisan Nashar memang tidak lagi berada dalam pola komunikasi "aku-kamu" atau "subyek-obyek". Dalam istilah Goenawan Mohamad, ia tidak lagi berbicara tentang "kita". Yang dipersoalkan lebih pada bagaimana kita mengambil posisi dalam melihat lukisan-lukisan Nashar. Obyektifikasi berlangsung bolak-balik antara terhadap lukisan Nashar dan terhadap diri kita sendiri. Semacam "deinstitusionalisasi" terhadap publik senilukis di sini berlangsung dalam ruang pameran karya-karya Nashar. Ruang penonton menjadi lebih terbuka di hadapan kanvas untuk bersikap pada lukisan.

Garis dan warna dalam lukisannya terasa telanjang, minimalis, baku, membuat karakter dua dimensi pada senilukis jadi lebih keras. Sebab seperti tidak ada proyeksi teknik dalam merekayasa ruang dua dimensi agar tidak terlalu datar. Hanya ada semacam gerak dan komposisi yang kadang juga dibiarkan mentah. Desman Effendi bahkan berkesan bahwa teknik lukisan Nashar kampung, hingga Nashar sempat disebut sebagai "pelukis petani" (SSM: 25).

Representasi senilukis Nashar memang berkesan menjauhkan diri dari kemewahan teknik, konsep, dan teori-teori. Seni lukis yang hampir bisa disebut cukup sebagai representasi primer dari esensi dasar senilukis itu sendiri. Representasi primer sebagaimana Desman Effendi pernah merumuskannya seperti ini: "Asal mula lukisan adalah garis. Garis adalah pemisah antara dua warna. Garis pemisah ini ditentukan oleh mata. Mata yang melihat. Mata yang memilih dan mata yang menyusun."¹⁰

Dalam banyak lukisan Nashar, akhirnya memang seperti berlangsung satu kerja panjang melakukan deinstitusionalisasi terhadap pembakuan-pembakuan senilukis. Melukis bukanlah soal keahlian semata. Lebih dari itu adalah moment seseorang berhadapan dan harus bersikap terhadap obyek yang sedang berhadapinya. "Dalam melukis, dalam proses melukis, dalam menikmati lukisan, teori apa pun juga mempunyai arti nol bar

bagiku. Karena semuanya itu suatu penghalang besar untuk bisa menjangkau sesuatu yang lebih jauh (SSM: 26)," katanya. Prinsip 3-non yang pernah dinyatakannya (non-teknis, non-konsep, non-estetis), jadi semacam prinsip untuk menjelaskan moment ketika berhadapan dengan sikap senilukis seperti ini.

Prinsip yang dinyatakan secara verbal itu memang terasa angkuh. Sebuah kredo. Tetapi signifikansinya ternyata juga bisa ditunjukan pada cara memandang dan bersikap terhadap kebudayaan yang berlangsung di sekitar kita. Dalam format yang lebih besar, prinsip 3-non itu bisa sama dengan pembebasan seni dari beban-beban budaya yang sedang berlaku pada masanya. Sebab kebudayaan, melalui kekuatan media massa cetak maupun elektronik, memiliki kekuatan besar dalam melakukan rekayasa sosial terhadap pembentuk gaya hidup. Sebuah kekuatan yang mengalami pembesaran lewat kekuatan industri. Kebudayaan kemudian hadir lebih sebagai "etalase industri" untuk masyarakat mengukur dirinya, mendapatkan orientasi massa, standart hidup, serta berbagai simbol sosial.

Pamerannya tunggalnya pada tahun 1991 di TIM, dimana Nashar mulai lagi menggunakan figur-figur dalam lukisannya, lebih memperjelas lagi fungsi dari prinsip 3-non-nya. Dunia figur yang hadir dalam lukisannya, tidak jauh beda dengan lukisan-lukisan alam sebelumnya. Yang berbeda hanya pesan semiotik yang dikandungnya. Figur-figur itu tampak menggumpal, menggelosor, dan kadang menongak. Hijau kehitam-hitaman atau dalam warna kuning yang sakit, sebagian bahkan berani menggunakan warna-warna yang berkesan pop. Latar kering dan gersang. Kadang juga dengan latar bangunan-bangunan tinggi tanpa bentuk, terasa mengancam dari belakang. Sebagian figur-figur itu seperti janin-janin bayi yang rusak, mahluk dua dimensi yang tidak memiliki proyeksi budaya. Figur yang sama sekali bukan merupakan reproduksi dari etalase industri. Namun lebih sebagai representasi terhadap limbah-limbah kemanusiaan dari kekerasan industri.

Apabila prinsip 3-non Nashar memang kemudian difungsikan sebagai sikap kritis terhadap beban-beban kebudayaan seperti itu, maka apa yang dilakukan Nashar dengan senilukisnya bisa dilihat melengkapi gerakan "anti-ideologi" yang berlangsung pada banyak fenomena kesenian dalam sepanjang dekade 70-an. Istilah ini pertama sekali digunakan Goenawan Mohamad dalam melihat puisi-puisi Sutardji Calzoum Bachri: "Kecenderungan anti-ideologi yang terdapat dalam Manifes Kebudayaan menemukan lanjutannya yang lebih ekstrim dalam bentuk kecenderungan "anti-ide" dalam kehidupan kesusastraan."¹¹ Manifes Kebu-

dayaan memang menolak politik sebagai panglima. Dan ini bisa dipahami bahwa kebudayaan harus bebas dari kekuatan rekayasa ideologi. Sementara Sutardji Calzoum Bachri menyatakan kata dibebaskan dari beban ide dalam puisi-puisinya.

Gerakan "puisi mbeling" atau "puisi lugu" juga memiliki nafas yang sama. Remy Sylado, salah satu pembicara dari gerakan ini menyatakan: "Pindahkan saja apa yang kau lihat secara menyeluruh tanpa harus dibebani pikiran tentang baik-buruknya, bersih-kotor, indah-jelek, maka dengan jalan itu pula kau telah memilih sikap lugu, yaitu menerima apa adanya."¹² Komentar Suka Hardjana terhadap pertunjukan musik Slamet Abdul Sjukur "Parentheses V", juga punya kesan yang sama. Suka Hardjana menyebut Slamet mencoba menampilkan alam pikiran yang berada di luar hukum tesis-antitesis-sintesis. Di sini bunyi hadir secara otonom dengan kandungan harmoni yang terbuka, sehingga ia bebas berada di luar maupun di dalam kesatuan irama keseluruhannya. Pertunjukan kemudian dilihat lebih sebagai sebuah padang terbuka dari sisa-sisa alam pikiran dan kegiatan manusia yang sebagian besar telah dibakukan.¹³

Fenomena anti-ideologi seperti itu, sebelumnya dapat dilihat pada novel-novel Iwan Simatupang. Ia membebaskan tokoh tokoh novelnya sedemikian rupa, memasuki berbagai realitas yang tidak bisa kembali diukur pada kehidupan nyata. Novel *Koong* Iwan Simatupang misalnya, hanya menceritakan seorang tokoh yang dari awal hingga akhir novel hanya berjalan mencari burung perkututnya yang hilang. Hal yang juga terjadi pada pertunjukan "mini-kata" Rendra, pertunjukan-pertunjukan awal teater Putu Wijaya, atau pada cerpen-cerpen Danarto. Dengan kata lain pembebasan kesenian dari beban konteks sosial-budaya lebih berani dilakukan dalam karya seni. Kehadiran Nashar jadi bagian dari fenomena gerakan anti-ideologi seperti ini.

Banyak argumen yang bisa digunakan untuk menjelaskan pelepasan konteks dari karya seni seperti itu. Pengalaman pahit Perang Dunia, penjajahan, penindasan dalam berbagai manifestasinya telah menghancurkan manusia sebagai makhluk yang agung. Hidup tidak lagi indah, kenyataan sosial-politik adalah sesuatu yang kompleks, kebudayaan penuh dengan rekayasa. Maka melepaskan karya seni dari konteks, sama dengan membebaskan kesenian dari apresiasi tunggal. Karya seni tidak ditentukan oleh konteksnya, tetapi oleh multi apresiasi yang mungkin dilakukan masyarakat.

Representasi kesenian seperti ini memang bisa dilihat

sensitif, ketika ia justru berkembang di tengah masyarakat yang sedang mengalami disorientasi nilai. Namun tidak berarti sekaligus ia berada dalam ruang hampa komunikasi. Dalam situasi dimana disorientasi nilai terjadi, ia justru bisa memberikan semacam emansipasi semiotik, untuk menyusun kembali berbagai kode budaya yang hidup di sekitar kita. Sebab ia memang menunjukkan satu sikap independensi tersendiri, dalam menghadapi politik pemaknaan yang berlangsung di sekitarnya.***

(Bahan diskusi "Nashar Dalam Dunia Senirupa Indonesia"
dalam Pesta Seni IKJ, 25 Juli 1996)

Catatan

1. Lihat Sudarmadji, *Pelukis dan Pematung Indonesia*, Aries Lima, Jakarta, 1981, hal 126-127.
2. Mara Karma, "Kreatifitas di bidang senirupa", makalah untuk Dewan Kesenian Jakarta, 25 Agustus 1980.
3. Desman Effendi, "Palet Seniliris Indonesia dan Pelkis Nashar", pengantar pada pameran tunggal Nashar, TIM, Jakarta, 23 Pebruari - 6 Maret 1982.
4. Nashar, *Surat-Surat Malam (SSM)*, Bdaya Jaya, Jakarta, 1976, hal. 8.
5. Dikutip Cornelis van de Ven, *Ruang dalam Arsitektur*, Gramedia, Jakarta, 1995, hal. 117, dari Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, 1908.
6. Ajip Rosidi, "Pengantar Pameran Tunggal Nashar", TIM, Jakarta, 8 - 13 September 1975.
7. DA. Peransi, "Pro dan Kontra Modernisasi Senirupa", *Budaya Jaya*, No.3, Agustus 1968.
8. Goenawan Mohamad, "Sekitar Nashar", *Sinar Harapan*, 28 Februari 1973.
9. Nashar, "Perkembangan Seniman Sebagai Pribadi", katalog pameran, TIM, 25 Juni - 9 Juli 1990.
10. Dikutip dari Iravati M. Sudiarso, "Sambutan Dewan Kesenian Jakarta" dalam Pameran Tunggal Nashar, 25 September - 4 Oktober 1987.
11. Goenawan Mohamad, *Seks, Sastra, Kita*, Sinar Harapan, Jakarta, 1980, hal. 37.
12. Dikutip dari Sapadri Djoko Damono, *Kesusastraan Indonesia Modern*, Gramedia, Jakarta, 1983, hal. 91.
13. Suka Hardjana, "Chairil dalam Paranteses", *Kompas*, 21 Agustus 1981.