

"Goro-goro" Ugo Untoro

Seorang ayah --seorang penilik sekolah dasar di sebuah kota kecil yang menjelang pensiun -- beberapa bulan yang lalu telah datang mengunjungi anak laki-lakinya yang tinggal di Yogya dengan membawa oleh-oleh tidak biasa: dua lembar wayang kardus. Wayang dari bahan kertas kardus itu menggambarkan tokoh-tokoh terkemuka yang dikenal dalam cerita wayang Purwa sebagai Kresna dan Antareja. Wayang kardus itu dikerjakan dengan teknik pewarnaan yang sederhana serta teknik pahat yang tak terlampau rumit, menurut kaca mata seorang ahli pembuat wayang yang dianggap *mumpuni*. Sebaliknya, wayang kardus, seperti medium yang dipilihnya, justru tampak sebagai antitesis dari tradisi *craftmanship* yang tinggi dan canggih dalam teknik pembuatan wayang. **1)**

Oleh-oleh wayang kardus itu telah mengaitkan kembali seni lukis kontemporer Ugo Untoro dengan dunia lamanya. Baiklah kita ingat juga latar tradisi sejenis yang turut membentuk seniman kontemporer seperti Sidharta: wayang dan suara gamelan Jawa, pakaian misa yang mengambil pola-pola batik. Terbawa oleh kecenderungan dan suasana mengapresiasi wayang di dalam rumah, Ugo Untoro turut menggandrungi wayang. "Dulu ketika saya masih kecil, sebelum berangkat ke kantor Bapak selalu membuatkan saya wayang kardus. Kalau tidak, saya akan menangis terus dan tidak mau sekolah," cerita Ugo.

Tetapi mengapresiasi wayang tentu saja tidak sama dan sebangun dengan "melukis wayang". Hubungan antara seni lukis dan wayang adalah ketegangan antara dua macam batas atau kategori seni rupa seperti kita kenal: batas atas - bawah, tinggi- rendah, keterampilan *versus* pikiran, kanon melawan inovasi dan deklarasi, tradisi dan kemoderenan, yang lokal dan yang universal.

Tidak tertarikkah seorang pembuat wayang terhadap lukisan, seperti seorang pelukis menggubah lagi rupa wayang atau ragam seni rupa yang lain yang dianggap sebagai bagian dari tradisi? Pertanyaan demikian sukar dibayangkan karena hubungan atas-bawah yang menegangkan sekaligus bersifat asimetris antara seni lukis dan wayang **2)**. Bukankah lebih banyak kita jumpai pelukis yang bergairah "melukis", mengutip, menggubah dan menghancurkan wayang ketimbang sebaliknya? Sekiranya seorang pembuat wayang menemukan jalan masuk kepada jenis seni lukis dan lalu menggubahnya kembali, -- (lukisan: coretan sebaris atau dua baris kata yang seakan ragu memaknakan sesuatu, seraut potret diri lonjong berparut, atau sepasang tangan mencangkung mirip leher angsa saling mencucuk di atas kanvas **3)**, --seperti apa wujudnya kira-kira? Dalam hal ini, kita dapat mengatakan, menyitir seorang ahli, bahwa seni lukis (sebutlah seni rupa "atas") memiliki "*double access*" terhadap wayang atau seni rupa tradisi pada umumnya (seni rupa "bawah"), sedangkan wayang dan sejenisnya memiliki hanya "*single access*" terhadap yang "atas", seni lukis.

Pada lukisan-lukisan Ugo yang diilhami oleh hadirnya kembali wayang kardus, kita melihat semacam alusi kepada rupa wayang: kecenderungan untuk membuat acuan, dengan tanpa kebutuhan akan ketepatan atau kepersisan akan rautnya secara langsung, bahkan tak jarang menyembarangkannya, dengan semacam sindiran halus.

Acuan yang seakan-akan lengkap kepada rupa wayang mula-mula disuguhkan kepada kita melalui lukisan, "*My Parents as a Shadow Puppet Come to My House*". Sepasang wayang dilukis dengan busana warna-warni dan lengkap, menunjukkan tanda spesifik pada adat wayang *bokongan* (bokong: pantat, menunjuk bentuk pakaian wayang bagian bawah, menggambarkan kedudukan tokoh wayang, seorang raja atau satria) dan busana atau *dodot putren* untuk wayang perempuan. Tetapi serentak kita juga melihat acuan terhadap lukisannya sendiri: sepotong kolase kertas, latar kanvas yang kosong, dan tentu saja mediumnya, akrilik di atas kanvas.

Yang spesifik dalam wayang menjadi seakan-akan ilusif dalam lukisan Ugo.

Acuan hurufiah semacam itu membuat Ugo terdorong untuk melukis kembali wayang --wayang perempuan-- seperti pada lukisan-lukisan "*My Wife*" dan "*Scream*". Tetapi kita tidak menemukan sepasang kaki wayang pada "*Scream*", atau seakan bayangan atau citra "kelir yang sungguh" pada "*My Wife*" kendati dilukis sampai bawah dengan latar bidang kosong. Komposisi wayang yang terpotong pada "*Scream*", kolase potongan koran pada "*My Wife*" menimbulkan rasa ambigu: kita tidak yakin bahwa Ugo sekadar mengutip wayang dan berniat menggamit amsalnya yang rumit dalam lukisannya. Kanvas putih kosong dalam lukisan Ugo bukanlah pengganti kelir, apalagi panggung, yang dilukisi. Latar atau bidang kosong dalam kanvasnya dengan cepat memang dapat kita bayangkan seperti itu di hadapan wayang, tetapi itu adalah bidang lukisan: tidak saja muncul acuan, tetapi juga alusi atau pasemon tertentu, dengan cara memreteli atau melukiskan wayang tidak lengkap, membubuhinya semacam ekspresi, rujukan kepada sosok atau pribadi tertentu, sambil terang-terangan mengabaikan kehalusan warna dan ornamennya. Semua itu lebih mengingatkan kita pada kecenderungan gaya lukisan Ugo sebelum tema-tema wayang ini muncul. Kita mengenal lukisan Ugo selama ini: subyek atau pokok lukisan tak lain adalah kesangsian tentang makna dan unsur-unsur lukisan itu sendiri. Pokok lukisan Ugo mendorong kita untuk masuk ke dalam pertanyaan tentang (apa itu) lukisan.

Kecenderungan seperti ini ini diteruskan pada lukisan-lukisan "*My Self Portrait as a God*" dan lukisan "Potret Diri". Yang pertama kita kenali sebagai sosok dewa dalam pewayangan yang dikenal sebagai Batara Guru dengan kendaraan berupa lembu. Tetapi yang kita lihat pada lukisan Ugo bukanlah Nandi atau lembu, tetapi *alter-ego* yang sering muncul dalam lukisannya, seekor anjing kampung kurus, malas, putih dan berpunuk seperti lembu.

Tak dapat tidak, lukisannya muncul sebagai rujukan ganda: wayang terhadap lukisan, dan lukisan terhadap wayang.

"Melukis" wayang, mengutip rupa wayang ke dalam seni lukis adalah contoh dari -barangkali- pandangan tentang seni lukis sebagai representasi yang unggul dalam perkembangan atau sejarah seni rupa. Kritikus seni rupa formalis Clement Greenberg pernah menulis semacam itu, katanya..."lukisan memonopoli ekspresi visual karena lukisan sanggup memperlakukan semua entitas dan relasi visual, sekaligus mampu mengeksploitasi kemungkinan paling jauh antara apa yang ditiru dan medium yang menirunya".

Kekayaan, tumpang tindih dan kemajemukan taksonomis seperti dalam wayang yang merangkum sastra, teater, pedalangan, kerawitan, tari dan seni rupa menjadi sebuah kategori tunggal dan monopoli ala seni lukis Ugo. Ini barangkali juga tanda terjadinya (atau berakhirnya?) kontaminasi antara seni rupa masa kini --kontemporer-- dan seni visual. Maka, lihatlah lukisan Ugo: seakan lukisan adalah "kendaraan" yang teramat penting bagi ragam seni rupa yang lain, mirip sosok Batara Guru yang jangkung berdiri mentereng di atas punuk *alter-ego* seorang pelukis. Apakah Ugo terkesan pada sebuah panggung - dimana tokoh-tokoh penting dalam pewayangan dapat juga menciptakan lelucon-- atau genre karyanya sendiri? Impresionisme panggung atau lukisan sebagai pasemon?

"Turun" dari kutipan yang nyaris dan seakan-akan hurufiah dalam sejumlah lukisan, ia melukis wanda wayang (rupa wayang menurut sifat-sifat dan penokohan wayang) dalam "*It's mine*". Oleh-oleh wayang kardus itu dijiplak persis dalam suatu adegan perkelahian yang sumir: memungut dan mentah-mentah mengkopi, tetapi sekaligus (atau berpura-pura) tanpa mempertimbangkan kepelikan "rupa"nya. Wayang tidak dilukiskan dalam rautnya yang rumit, untuk mematuhi pakem demi pakem, tetapi wanda adalah jejak rupa yang seluruh, *gestalt*, di mana bagian atau rinci tidak lebih penting ketimbang keseluruhan. Antareja menghajar Kresna: baiklah, lukisan dapat mengandung gubahan cerita yang melabrak pakem, dengan ekonomi visual, seakan formalistis atau minimalis. Dengan lukisan ini, seakan Ugo mengajak kita untuk melupakan wayang --sesudah menjiplaknya-- dan memasuki seni lukisnya dengan lebih terang.

Kita sudah melihat Ugo melukis wanda, membuat acuan dan bahkan seakan semacam alusi di sana-sini terhadap realitas wayang dan mungkin juga manusia (paham moral yang pluralis dalam wayang tak lain adalah "panggilan manusia", bukan?), serta tak kalah penting, seni lukisnya sendiri. Kini Ugo membawa kita memasuki dunia "fiksi yang nyata" dari wayang. Menurutnya wayang, tokoh-tokoh wayang memiliki dua dunia: wiracarita atau epos dan dunia sehari-hari yang absen dari cerita kepahlawanan para wayang. "Saya pusing dan sangat tidak tertarik kalau membaca filsafat wayang yang rumit. Saya hanya tertarik kepada bentuknya. Tema-tema besar dalam wayang sudah kita lihat. Pertanyaannya, kalau wayang sedang tidak berperang, bagaimana?," ia bertanya dengan enteng, sesudah merampungkan hampir semua lukisan itu pada awal tahun ini.

Ia memanggil kembali "para lelaki" dalam wayang untuk menikmati kehidupan keseharian yang tidak terbayangkan dalam syair-syair heroik. Ia melukis tubuh fiktif-simbolis wayang, membayangkannya sebagai tubuh nyata, telanjang, di atas kanvas. Dapatkah tubuh semacam itu menggambarkan juga passi ("*Nude*")? Tubuh polos yang sudah dilucuti dari busana dan kebesarannya: tubuh wayang yang berkelamin, yang merasakan nikmat tubuh berpalus ("*Onani*", "*Onani Kertas Rokok*"). Tubuh tidak lagi simbol dalam rupa tetapi raut datar, selaku gambar: seakan-akan fiktif juga di antara sapuan kuas dan laburan warna sang subyek yang sadar serta membentuk diri atau identitasnya. Apakah tengah dilukiskan ilusi tentang "tubuh murni", membebaskan diri dari kecenderungan "tubuh politik" seperti tampak pada seni lukis sosial-politik pada umumnya kini? Torso "setengah wayang" laki-laki dan perempuan juga diangankan oleh Ugo ("*Couple Torso*"), seakan

ingin menimbang lagi yang mana sosok wayang dan mana batas manusia.

Ketaklengkapan, membesarkan dan mengangkat yang secuil menjadi seluruh, adalah seni lukis Ugo. Representasi yang lengkap dan pelukisan utuh adalah pokok yang cenderung memerangkap kita dalam sebuah cerita yang penuh dan tertutup, seperti sebuah ilustrasi. Tetapi pemretelan, pemenggalan dan keganjilan mengguncangkan persepsi dan pengalaman kita: membentuk terus-menerus melahirkan subyek-subyek yang (selalu) baru. "...Jangan membikin pokok lukisan tampak benar-benar lengkap dan dominan, nanti hasilnya akan kelihatan tak lebih seperti ilustrasi", kata Hockney.

Sesudah mengagumi sebentar kerumitan busana, memamerkan phalus, "menikmati" tubuh seraya melucuti filosofi dan kosmologinya, tidakkah Ugo kepingin untuk mengintip tubuh "sang lain"? Lukisan-lukisan "*Swimmer*", "Kamar No. 4", "*Pregnant*", "*Shower*" menyodorkan transformasi tubuh simblolik wayang menjadi tubuh duniawi perempuan: di dalam kamar, di kolam, di kamar mandi atau berdiri telanjang di depan "kelir". Wayang hidup lagi dalam dunia sehari-hari, berhubungan lagi dengan idiom-idiom "formal" yang disukai dalam seni lukis Ugo: hujan garis-garis mirip siraman air, tubuh jangkung, bidang segi empat atau sebatang garis tipis tegak atau rebah, memisahkan yang di sini dan di sana. Semua itu adalah gubahan puitis, melahirkan cerita yang puitis. Silhuet wayang perempuan hamil dengan tiga butir pil --ya, seakan lukisan dapat berfungsi sebagai kamera ultrasonografi-- adalah cara lain untuk mengatakan identitas dan seni Ugo, kalau bukan justru *pasemon* terhadap identitas dan seni lukisnya sendiri: psikotropika dan delusi.

Pancaroba seni rupa Ugo?

Lukisan "*Self Portrait as God*" Ugo Untoro katakanlah telah mengingatkan kita akan *goro-goro* : momen keedanan dalam pertunjukan wayang yang mempersenjatai para punakawan dengan *pasemon* lucu- tajam terhadap kehidupan di kalangan para satria dan raja. Absennya sosok para punakawan dalam seni lukis-wayang-*pasemon* Ugo dapatkah ditafsirkan sejajar dengan itu: lukisannya adalah *goro-goro* itu sendiri, sejenis pancaroba terus- menerus juga dalam seni rupa yang membaurkan yang formal dan yang naratif, keisengan dan kesangsian.

"Bung Ayo Bung": Ugo mengutip teks itu sepenuhnya, dari jargon terkenal di masa revolusi yang telah secara cemerlang diciptakan penyair (mengingatkan lagi citra dan kecenderungan epos, seperti kita lihat pada lukisannya, "*Follow Me*"): sepotong tangan wayang muncul lurus menohok dari bidangwarna gelap yang menyapu hampir seluruh kanvas, kata terakhir yang masih sempat ada, di atas tumpukan sapuan warna arang yang mengubur hampir seluruh sosoknya yang tak bernama. Kita teringat lakon perang besar dan habis-habisan keluarga Barata, akhir jaman, keseimbangan dan isi semesta, meluruhnya pemenang dan pecundang.

Sekarang sekali lagi kita juga dapat meminjam makna *goro-goro* lebih lurus untuk menerangi karya "Kencing", lukisan hijau yang membaurkan obyek atau figur dan latar, antara mencipta dan menghapuskan lagi makna yang sudah dicipta. Seakan ingin memulai

dan mengakhiri sesuatu. Ugo menggambarkan penanda penting dalam pertunjukan wayang, yakni raut gunung atau kayon, lambang semesta atau jagat raya seraya melabur semua unsur lukisan hayat di dalamnya, menampilkan secuil gelung wayang di atas tubuh segi tiga tipis putih di antara kekaburan itu. Gunung yang ditancapkan tegak di atas panggung adalah juga penanda dimulainya saat *goro-goro*, babak awal dan akhir pertunjukan. Tetapi "hilang" dan samarnya pokok lukisan, sekali lagi, adalah penanda penting dalam seni lukis Ugo Untoro, seperti membaurnya rupa gunung dengan latar, yang dimaknai dan yang memaknai.

Apakah Ugo bernafsu "memurnikan" kembali lukisannya seraya tetap saja tak bisa mengelakkan diri dari cerita atau narasi yang memerangkapnya seperti kita dapat menafsirkan lukisan karyanya "*Rain*"? "*Rain*": salah satu tema utama dan orisinal dalam lukisan Ugo. Hujan: rahmat, kemurnian, hukuman seperti kita ingat dalam "Genesis". Hujan: tema liris yang sesungguhnya tak pernah dilukis pelukis mana pun di sini, kali ini tercurah deras mengguyur sosok wayangnya, menghancurkan rautnya, melumerkan, "menghukum" epos.

Tidakkah ia tetap terlihat ngotot untuk melukis yang seakan "murni", seperti pada "Wayang Tampak Depan", dengan hanya sepotong garis hitam di atas lingkaran putih penanda batang pisang, garis merah seperti panggung datar, tanda-tanda hadirnya, tetapi sekaligus juga yang secara paradoks menyembunyikan beratus-ratus cerita dan tokoh-tokoh wayang?

Tetapi repot dengan kategori dan taksonomi akan membuat kita kehilangan "puisi" dan suasana pancaroba dalam lukisan dua dimensi Ugo: hujan, kelengangan, delusi, ruang kosong, pasemon. +++ **(Hendro Wiyanto)**

Catatan:

1) Memang, dalam tradisi pembuatan wayang dikenal istilah-istilah "penyunggingan" untuk teknik mewarnai berlapis-lapis serta "tatahan" untuk membuat pola dan ragam ornamen sesuai pakem tertentu yang membentuk raut dan isian wayang. Istilah "pewarnaan" dan "pahatan" sering dianggap kurang tepat untuk melukiskan kecanggihan teknik dalam penggarapan wayang yang semakin halus, tetapi agaknya lebih pas untuk melukiskan teknik yang lebih kasar dalam pembuatan wayang kardus. Pemahaman tentang seni rupa wayang dalam tulisan ini saya dapatkan dalam S. Haryanto, "Seni Kriya Wayang Kulit, Seni Rupa Tatahan dan Sunggingan" (Grafiti, 1991), dan "Pratiwimba Adhilihung Sejarah dan Perkembangan Wayang" (Djembatan, 1988).

2). Pada suatu ketika Ugo berniat memamerkan semua wayang kardus karya Bapaknya di Yogyakarta. Pertanyaan pertama sang Bapak: "Apakah wayang begini bisa laku?" menunjukkan keraguan akan eksistensi wayang kardus ciptaannya, dibandingkan wayang kulit, lebih-lebih dengan "lukisan".

3). Lukisan-lukisan itu karya Ugo Untoro, masing-masing "Kapan Telepon Berdering"

(2001), "*Self Portrait as a Ghost*" dan "*The Kiss*" (2001), dalam pameran "*Boat*" di Galeri Nadi Gallery, Jakarta (7-25 November 2001).