

BAB V

KARYA-KARYA SENI LUKIS
AMANG RAHMAN JUBAIR: TINJAUAN ESTETIKA SUFI

Nilai, terkait dengan karya seni—dalam hal ini seni lukis, merupakan makna yang ditarik dari obyek lukisan melalui persepsi subjek estetis.¹ Penilaian terhadap karya seni sendiri, yang juga lazim disebut kritik seni, adalah rangkaian dari kerja estetis. Ia adalah upaya memberi nilai melalui persepsi inderawi (*aisthetikos*), yang merupakan akar dari kata estetika.² Nilai atau makna yang diketengahkan terkait karya seni lukis Amang Rahman dalam penelitian ini adalah nilai-nilai spiritualitas sufistik.

Eaton membagi nilai estetis sebuah karya seni ke dalam dua pembedaan yang menurutnya umum. Pertama disebut dengan “nilai inheren” dan yang kedua “nilai konsekuensial”. Yang pertama berkaitan dengan kesatuan formal di dalam lukisan yang juga disebut unsur intrinsik, mencakup warna, garis, bentuk dan tekstur—yang oleh Junaedi juga disebutnya “properti”.³ Sedangkan yang kedua berkaitan dengan refleksi terhadap properti intrinsik yang memberi kontribusi secara positif pada urusan manusiawi lainnya, yang merupakan konsekuensi dari kesenangan yang

¹ Subjek estetis, menurut Deni Junaedi, merupakan seseorang yang menikmati atau membuat objek estetis. Subjek estetis yang menikmati (pengamat) objek estetis disebutnya “spektator”, sedangkan yang membuat objek estetis disebut “kreator” atau dalam kata lain “seniman”. Lihat Deni Junaedi, *Estetika: Jalinan Subjek, Objek, dan Nilai*, (Yogyakarta: ArtCiv, 2016), h. 15.

² Lihat Bab I terkait definisi Estetika. Terkait kritik bagian dari kerja estetis lihat juga penjelasan Eaton, Bab 6 “Interpretasi dan Kritisisme”; sedangkan yang terkait dengan nilai estetis, lihat Bab 7 “Nilai Estetis”; dalam Marcia Muelder Eaton, *Persoalan-persoalan Dasar Estetika*, h. 131-184.

³ Lihat Marcia Muelder Eaton, h. 162-172; juga Deni Junaedi, h. 17.

dihasilkan saat melihat sebuah karya seni.⁴ Terkait yang demikian, pada bab ini penulis membagi deskripsi karya-karya Amang Rahman dalam tiga sub-bab. Pertama, paparan tentang lukisan Amang Rahman secara umum; kedua, mengemukakan pandangan para seniman dan pengamat terhadap karya-karyanya; dan yang ketiga, analisis karya melalui tinjauan estetika sufi. Dalam bagian pertama akan dijelaskan beberapa temuan dalam penelitian yang terkait dengan unsur intrinsik karyanya, dari keterangan ukuran hingga unsur-unsur formalistik lainnya, juga pengelompokan karyanya menurut pandangan umum. Dalam bagian kedua, terkait unsur-unsur formalistik ini, dikemukakan persepsi para pengamat yang penulis temukan dalam catatan para penulis—entah ia seniman yang memberikan penilaian lewat tulisan atau pengamat seni profesional—dalam buku dan artikel media massa sewaktu Amang masih hidup. Dalam bagian ketiga, penulis akan menganalisis nilai-nilai spiritualitas secara khusus.

Dengan pendekatan teoretis yang dikemukakan dalam konteks sufisme, akan terlihat hubungan yang saling menyatu antara karya-karya tersebut dengan apa yang dimaksud dengan estetika sufi. Penulis membagi sub-bab tinjauan estetika sufi dalam beberapa aspek yang terkait dengan estetika sufi—seperti pendekatan yang digunakan Seyyed Hossein Nasr dalam melihat ekspresi seni para sufi, terutama yang terkait dengan bentuk miniatur Persia. Mengingat sifat (cara melukiskan) obyek pada lukisan Amang yang banyak dibuatnya berulang-ulang pada beberapa lukisan, maka ada beberapa lukisan yang dijelaskan secara tunggal, sementara yang lain disebutkan sepintas sejauh dapat dilihat unsur visual yang terkait saja. Beberapa pendekatan

⁴ Marcia Muelder Eaton, h. 184.

teoretis lain akan digunakan untuk mempertajam analisis mengenai spiritualitas sufistik yang terdapat dalam sebuah lukisan. Dengan demikian penulis berharap dapat memberikan gambaran yang bersifat holistik terkait karya-karya seni lukis Amang Rahman Jubair. Kritik holistik sendiri merupakan jenis yang mensintesiskan beberapa pendekatan yang lazim dalam kritik seni rupa.⁵

A. Karya-karya Seni Lukis Amang Rahman Jubair

Dalam penelitian ini, karya-karya Amang Rahman setidaknya bisa ditelusuri dari sejak tahun 1968 hingga yang terakhir tahun 2001. Buku *Ambang Cakrawala*, yang menjadi acuan melihat karya-karya Amang, memuat 100 buah lukisan yang dibuat dengan menggunakan medium cat minyak di atas kanvas, ditambah satu karya drawing dengan teknik pointilistik.⁶ Buku ini dibuat secara luks (mewah) dengan *hard-cover*, berdimensi 23X28 cm. Di luar itu masih banyak karya Amang yang tidak dapat dimuat dalam buku tersebut karena jumlahnya yang ratusan buah, dan tentu atas pertimbangan seleksi yang mewakili kelompok tahun pembuatan.⁷

Beberapa lukisan penulis temui masih terpajang di rumah Amang, di ruang tamu dan lantai dua yang dulu diproyeksikan Amang sebagai galeri menyimpan

⁵ Lihat Mikke Susanto, *Diksi Rupa*, h. 230.

⁶ Drawing (gambar) adalah dasar dalam seni rupa, ia bisa berarti sketsa maupun gambar jadi dalam pengertian karya seni rupa seperti halnya lukisan. Pointilistik adalah gaya yang dikembangkan dari Pointilisme, yaitu sebuah aliran seni yang merupakan pengembangan dari gejala Impresionisme dengan memakai teknik melukis titik-titik, kadang disebut juga Divisionisme. Tokohnya adalah George Seurat (1859-1891). Lihat Mikke Susanto, *Diksi Rupa*, h. 109-110 & 312.

⁷ Lukisan-lukisan di bagian “Album Lukisan” dalam buku *Ambang Cakrawala* disusun secara kronologis dari tahun 1968, mulai dari lukisan yang berjudul “Pengkhianatan”, sampai lukisan “Menanti Waktu”, yang dibuat pada tahun 2000. Di bagian ilustrasi tulisan Mamannoor, pada hal 53, dilampirkan sebuah lukisan Amang “Self Portrait” yang tak sempat diselesaikan pada tahun 2001. Lihat Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, (Jakarta: Yayasan Kembang Jati, 2001).

karya-karya yang disukainya dan tidak diorientasikan untuk dijual. Yunus Jubair menyebut angka, sekitar, 45 buah lukisan. Beberapa foto lukisan lain juga terdapat dalam koleksi arsip keluarga Amang Rahman, namun meskipun beberapa ada judulnya, ada banyak lagi yang tidak disertai keterangan lukisan seperti umumnya— yang memuat judul karya, media, ukuran dan tahun pembuatan. Di samping itu, rata-rata foto lukisan itu kualitasnya kurang bagus dikarenakan usia arsip dan alat fotografi yang digunakan pada waktu itu tampaknya kurang memadai. Sedangkan pada buku *Ambang Cakrawala*, kualitas hasil fotografinya terbilang baik karena dikerjakan secara profesional.

Lukisan-lukisan yang tidak dimuat di buku antara lain juga penulis temui menjadi ilustrasi tulisan di media massa, antara lain: “Dari Puisi Sutardji CB” yang disebut dalam tulisan Sri Warso Wahono dan menjadi ilustrasi tulisan Bambang Bujono;⁸ “Kaligrafi” bertuliskan “*ihdinâ al-shirât al-mustaqîm*”;⁹ lukisan tanpa judul bertuliskan “*wakhfid lahumâ janâha al-dzulli min al-rahmati*”;¹⁰ “Sembilan tapi Sepuluh” yang melukis penari Bedoyo;¹¹ “Tafakur”;¹² dan lain-lain.

⁸ Sri Warso Wahono, “Amang Rahman Membuat Lubang”, *Sinar Harapan*, 22 Nopember 1984; Bambang Bujono, “Misteri Amang Rahman”, *Tempo*, 10 Nopember 1984. Tulisan Wahono tidak memuat ilustrasi lukisan, kecuali sketsa potret diri Amang Rahman yang dibuat oleh Sri Warso Wahono sendiri, sedangkan tulisan Bujono diberi dua ilustrasi lukisan yang tidak memuat keterangan judul, salah satunya adalah yang dijelaskan Wahono dalam tulisannya.

⁹ Lukisan ini menjadi ilustrasi tulisan Fahrurrazi Syaid, “Lukisan Amang Rahman, Menimbulkan Pesona yang Dalam”, *Suara Karya*, 14 Desember 1984.

¹⁰ Ilustrasi pada tulisan reportase, “Seni Islam di Mata Amang”, *Tebuireng* No.IX, Januari 1987.

¹¹ Ilustrasi pada tulisan reportase, “Ketua Dewan Kesenian Surabaya, Amang Rahman: Senilukis Indonesia Sekarang Cenderung Hiburan, Sayang”, *Minggu Pagi*, 7 Juli 1985.

¹² Lukisan bertarih 1987 menjadi ilustrasi pada tulisan Herry Dim, “Amang Rahman Menuju Titik Diam”, *Pikiran Rakyat*, 29 Mei 1990.

Berdasarkan pengelompokan umum oleh para pengamat seni rupa, karya-karya seni lukis Amang Rahman Jubair dibagi dalam kelompok karya kaligrafi dan karya non-kaligrafi (figuratif). Kedua kelompok karya ini secara lebih spesifik lagi memiliki muatan simbolik yang khas, yang nanti akan dibicarakan (dianalisa) melalui tinjauan estetika sufi.

1. Karya Kaligrafi

Karya-karya kaligrafi Amang Rahman umumnya tidak mengikuti standar (kaidah) penulisan kaligrafi yang umum, seperti Kufi, Naskhi, Tsulutsi, Rayhani, Farisi, Diwani, Diwani Jali dan Riq'i. Ia membuat sendiri khat atau gaya tulisannya, dan karena itu dianggap unik. Meski begitu, bukan berarti ia tidak menguasai kaidah-kaidah dasar tersebut. Justru karena penguasaannya terhadap bentuk kaligrafi-lah, mudah bagi Amang untuk mengembangkannya melalui pengucapan dekoratif.¹³

Abdul Hadi menyatakan latar belakang (Islam pesisiran) Madura yang akrab dengan Amang Rahman, yang kaya dengan khazanah seni rupa Islam—seperti terlihat melalui ragam hias dan motif seni ukir, seni batik, lukisan kaca dan seni pahat pada batu nisan—membuatnya begitu mencintai kaligrafi serta mengkreasikannya menjadi sarana pengucapan estetik bermutu tinggi.¹⁴ Dalam hal ini Amang pernah menyatakan:

Pada awalnya aku pernah mengunjungi sebuah masjid di Bangkalan, Madura; di situ aku mengamati arkeologi atau peninggalan sejarah yang unik. Aku sering pula pergi ke lokasi

¹³ Bandingkan dengan Mamannoor dalam *Ambang Cakrawala*, h. 54-55. Secara eksplisit pemahamannya yang baik terhadap kaidah kaligrafi juga tertuang dalam “Amang Rahman ke Khittah”, *Pelita*, Minggu 15 Januari 1989; dan “Lukisan Kaligrafi, Perlu Pemahaman Kaidah Menulis yang Benar”, *Surabaya Post*, Bhirawa, Jumat Pahing, 8 Mei 1992. Dekoratif memiliki arti menghias, dalam seni lukis unsur-unsurnya dibuat secara datar/ flat dan tidak menunjukkan ketigadimensiannya. Lihat Mikke Susanto, h. 100.

¹⁴ Abdul Hadi W.M., *Islam, Cakrawala Estetik dan Budaya*, h. 417-418. Pengucapan estetik bermakna ungkapan secara visual yang bersifat indah. Lihat juga Mikke Susanto, h. 124.

makam di berbagai tempat. Ada batu nisan yang selalu diubah bentuknya setiap periode. Kebetulan aku menguasai tulisan Arab, maka jadilah perhatianku tertuju membuat lukisan kaligrafi.... Pada kaligrafi tidak sekadar berhenti pada elemen seni rupa misalnya bentuk, garis, warna maupun komposisi seperti lazimnya lukisan biasa. Kaligrafi mengekspresikan kata yang mengandung makna semacam wahyu yang bertitik tolak dari kitab suci Islam.¹⁵

Tema (isi) kaligrafi Amang umumnya merupakan do'a, lafazh dzikir (*asma'* Allah), dan potongan ayat atau surah di dalam al-Qur'an maupun hadis, juga hikmah kaum sufi (baik berupa doa maupun kata-kata mutiara). Umumnya ia memilih ayat-ayat atau kalimat-kalimat yang bersifat teduh, sebagai ibadah dirinya ataupun demi penyadaran bagi orang lain serta medium untuk mengingat kalam-kalam ilahi.¹⁶

a. Ayat Al-Qur'an

Amang banyak melukis ayat-ayat al-Qur'an dalam lukisan kaligrafinya. Sebagian merupakan potongan ayat dan lainnya berupa kutipan surah pendek, seperti al-Ikhlâs. Lukisan berjudul "Yaasin" (1984) misalnya, hanya mengutip ayat pertama dari surah *Yâsîn*. Dengan latar gelap yang hampir sewarna hitam ini, lukisan ini hanya diisi tulisan "يس" berwarna merah yang menyerupai bentuk kapal. Ini pun terkesan simbolik seperti huruf-huruf pada wafak (hal ini akan dijelaskan pada sub-bab berikutnya). Di latar belakang ada cahaya temaram keabuan yang mengimbangi warna merah di depannya.

Lukisan kaligrafi berbentuk "kapal" lainnya adalah "Ala Bidzikrillah Tathmainnul Qulub" (1991). Lukisan yang berukuran relatif besar ini diisi secara penuh dengan kutipan Surah al-Ra'du Ayat 28, yang berarti "Ingatlah, hanya dengan

¹⁵ Wawancara Eddy N. Hasri, "Pelukis Amang Rahman dalam 'Diam' Menuju Puncak Estetika", *Jayakarta*, Kamis 8 September 1988.

¹⁶ Mamannoor dalam *Ambang Cakrawala*, h. 55.

mengingat Allah hati akan tenang”.¹⁷ Dalam hal warna, lukisan ini relatif minimalis dengan menggunakan tiga nuansa warna dominan: kuning yang paling dominan menjadi nuansa pembentuk ayat, nuansa merah pada sebagian latar dan yang membentuk garis lengkung di atas ombak, dan warna biru pada batas tepi ombak yang berlapis lima.

Lukisan lainnya adalah “An-Nahl Ayat 19” (tanpa tahun) dan “An-Nashr Ayat 3” (1991). Kedua lukisan ini sama diisi dengan warna dominan kuning, dengan nuansa warna biru dan merah (pada lukisan An-Nahl warna merahnya lebih dominan). Komposisi keduanya pun relatif sama, horisontal dengan tiga lapis tulisan (ayat) yang membentuk struktur piramida, makin kecil atau memusat ke atas. Kutipan An-Nahl bermakna “Dan Allah mengetahui apa yang kamu rahasiakan dan yang kamu tampilkan”, sedangkan pada An-Nashr bermakna “Maka bertasbihlah dengan memuji Tuhanmu dan mohon ampunlah kepada-Nya, sesungguhnya Ia adalah Maha Penerima taubat”.

b. Hadis Nabi

Salah satu lukisan Amang yang mengutip hadis Nabi Saw adalah lukisan yang berjudul relatif panjang, yang merepresentasikan secara langsung makna hadis, yaitu “Sayangilah Semua yang di Atas Bumi, Maka Kau Akan Disayangi oleh Semua yang di Langit” (1996). Lukisan ini diisi dengan warna monokrom (bernuansa satu warna) kehijauan. Warna hitam hanya untuk membuat volume (gradasi) warna pada sebagian latar dan batas tulisan serta tepi yang mengesankan undakan yang

¹⁷ Amang hanya mengutip bagian akhir dari ayat ini, yang lengkapnya berbunyi “*Alladzîna âmanû wa tathmainnu qulûbuhum bidzîkr Allah, alâ bidzîkr Allah tathmainn al-qulûb* (Orang-orang yang beriman dan hati mereka menjadi tenang dengan mengingat Allah, ingatlah, hanya dengan mengingat Allah hati akan tenang)” (QS. 13:28).

memuncak seperti lapisan gunung dan mengesankan keagungan spiritual. Sedangkan warna putih hanya mengisi sedikit bagian yang menjadi latar tulisan yang di atas (keseluruhan kutipan hadis dibagi dua bagian, atas dan bawah, yang keduanya membentuk citra perahu), dan pada tepi tulisan. Kutipan hadisnya berbunyi “*Irhamû man fi al-ardhi yarhamkum man fi al-samâ*”.¹⁸ Irama yang dibentuk oleh garis tajam huruf yang melengkung-lengkung seperti menarik pada imajinasi alam spiritual.

c. Dzikir

Lafazh dzikir yang paling sering dilukis ulang oleh Amang, selain *Yâ Allah*, adalah *Yâ Rahmân Yâ Rahîm* (wahai Yang Maha Pengasih Yang Penyayang), juga *Yâ Tawwâb* (wahai Yang Maha Pengampun). Lafazh *Yâ Rahmân Yâ Rahîm* ada pada lukisan “Ya Rahman Ya Rahim” (1991), “Ya Rahman Ya Rahim” (1993), dan “Dzikir Sambat (Ya Rahman Ya Rahim)” (2000), ketiganya memiliki nuansa warna yang berbeda-beda namun serupa dalam komposisi.

Lafazh *Yâ Tawwâb* ada pada lukisan “Tawwab (Untukmu I)” (2000), dan lukisan “Ya Tawwab (Untukmu II)” (2000). Pada lukisan pertama lafazh *Yâ Tawwâb* diulang (dua kali), sedangkan pada lukisan kedua hanya ditulis sekali namun huruf “ب”-nya saja yang diulang (dua kali). Kedua komposisi tulisan dibuat serupa, meninggi ke atas pada garis vertikal huruf “ا” dan “يَا”. Dalam hal lafazh dzikir ini Amang pernah menyatakan bahwa itu adalah bentuk kerinduannya kepada Allah.¹⁹ Sebuah lafazh dzikir yang lain, yang termasuk monumental dan mengesankan

¹⁸ Hadis ini diriwayatkan oleh Ahmad, Abu Dawud, Tirmidzi dan Hakim, dishahihkan oleh Syaikh Al Albani dalam Shahihul Jaami’ No. 3522. Lihat <https://www.facebook.com/IslamJalanHidupkuIlmuTausiah/posts/390821801033885>, diakses tanggal 18 Februari 2017, pkl. 12.36 wita.

¹⁹ Wawancara Yusuf Susilo Hartono, “Wanita-wanita Itu Selalu Saya Jadikan Sumber”, *Surabaya Post*, Minggu 30 Juli 1989.

spiritualitas khas sufistik, terdapat dalam lukisan “Laa Ilaaha Illallah” (1995). Keutamaan kalimat *Lâ ilâha illa Allah* sendiri sangat ditekankan dalam dunia tasawuf, yang disandarkan pada Q.S. al-Imran: 18, maupun hadis-hadis masyhur.²⁰

d. Do’a/ Hikmah Sufi

Adapun do’a yang dilukis Amang adalah do’a umumnya yang sering dibaca, seperti do’a sapu jagat (*rabbanâ âtina fi al-dunyâ hasanah...*) dan do’a Nabi Ibrahim (*rabbanâ hablanâ min azwâjinâ...*). Syair sufi terkenal, Abu Nuwas, (*ilâhî lastu lilfirdausi ahlân...*) juga merupakan salah satu do’a yang pernah dilukisnya. Yang paling monumental di antara semuanya, adalah sebuah lukisan dengan ukuran cukup besar, yang penulis lihat dipajang di ruang tamu rumahnya, yaitu Do’a Akasyah. Potongan do’a pada lukisan itu adalah sebagai berikut:

اللَّهُمَّ إِنِّي دَخَلْتُ الْعَيْبُ وَالْكَبْرُ وَالرِّيَاءُ وَالسُّمْعَةُ وَالنَّفْصَانُ فِي عَمَلِي لَكَ وَلَمْ أَعْلَمْ بِهِ أَوْ
عَلِمْتُ تُبْتُ عَنْهُ وَاسْلَمْتُ وَأَقُولُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ .
اللَّهُمَّ إِنِّي جَرَّ الْكُذْبُ وَالْغَيْبَةُ وَالنَّمِيمَةُ وَالْبُهْتَانُ عَلَى لِسَانِي وَلَمْ أَعْلَمْ بِهِ أَوْ عَلِمْتُ تُبْتُ
عَنْهُ وَاسْلَمْتُ وَأَقُولُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ

(Ya Allah, seandainya rasa sombong, takabur, riya’ dan sum’ah, dan kekurangan di dalam amal perbuatanku bagi Engkau masuk ke dalam hatiku, sedang aku tidak mengerti atau mengerti, maka aku bertaubat dan berserah diri dengan mengucapkan “*Lâ ilâha illAllah Muḥammadur Rasulallah Saw*”. Ya Allah, seandainya sifat dusta, pengumpat, mengadu domba dan pembohong berjalan pada mulutku, sedang aku tidak mengerti atau mengerti, maka aku bertaubat dan berserah diri dengan mengucapkan “*Lâ ilâha illAllah Muḥammadur Rasulallah Saw*”).

Lukisan “Sebahagian Do’a Akasyah” (1994) ini, sebagaimana diceritakan Yunus Jubair, punya makna tersendiri terkait persahabatan Amang dengan Mustofa Bisri atau yang lebih dikenal dengan Gus Mus.²¹ Suatu hari Amang menelpon Gus Mus dan menceritakan bahwa ia sedang melukis Do’a Akasyah, yang disahut Gus

²⁰ Lihat juga <http://www.elhooda.net/2014/04/inilah-keutamaan-kalimat-laa-ilaaha-illallaah/>, diakses tanggal 3 Maret 2017, pukul 14.58 wita.

²¹ K.H. A. Mustofa Bisri atau biasa dipanggil Gus Mus, adalah pengasuh Pondok Pesantren Raudhatut Thalibin Rembang. Ia juga penulis produktif dan dikenal sebagai penyair.

Mus dengan keterheranan bahwa ia juga sedang membuat puisi dengan tema Do'a Akasyah.

Do'a Akasyah isinya cukup panjang. Jika Amang hanya menukil bagian tertentu pada do'a ini, Gus Mus malah berusaha memuisikan semua doa itu. Berikut adalah bentuk puitisasi Gus Mus pada bagian yang dinukil Amang Rahman.²²

Ya Allah, Wahai Tuhanku;
 bila ujub, takabur, riya, nafsu kemasyhuran
 dan kekukarangan merasuki amalku untukMu
 tanpa kusadari atau kusadari
 aku bertobat darinya dan berserah diri
 seraya mengucap *Laa ilaaha illaLlah Muhammadur RasuuluLlah
 shallaLlahu 'alaihi wasallam*

Ya Allah, Wahai Tuhanku;
 bila kebohongan, gunjingan, adu-domba, dan kepalsuan
 meluncur dari lisanku
 tanpa kusadari atau kusadari
 aku bertobat darinya dan berserah diri
 seraya mengucap *Laa ilaaha illaLlah Muhammadur RasuuluLlah
 shallaLlahu 'alaihi wasallam*

Tabel 3. Lukisan Kaligrafi

No.	Judul Lukisan	Ukuran (Cm)	Tahun	Kategori
1.	Salamun Qaulan min Rabbir Rahim	60x60	1984	Ayat Al-Qur'an
2.	Yaasin	90x90	1984	
3.	Al-Ikhlâs	80x80	1986	
4.	An-Nahl Ayat 19	90x100		
5.	Kaligrafi Ya Allah	85x85		
6.	Ala Bidzkrillah Tathmainnul Qulub	100x200	1991	
7.	An-Nashr Ayat 3	100x120	1991	
8.	Alif Laam Mim	55x50	1995	
9.	Qulhu Allah Hu Ahad	140x150	1995	
10.	Sayangilah Semua yang di Bumi, Maka Kau Akan Disayangi Yang Di Atas Langit	140x150	1996	Hadis Nabi
11.	Ya Rahman Ya Rahim	90x100	1991	Dzikir
12.	Ya Rahman Ya Rahim	100x100	1993	
13.	Laa Ilaaha Illallah	140x150	1995	
14.	Dzikir Sambat (Ya Rahman Ya Rahim)	100x90	2000	
15.	Kupanggili Kau (Ilahi)	100x95	2000	
16.	Tawwab (Untukmu I)	90x90	2000	
17.	Ya Tawwab(Untukmu II)	100x90	2000	

²² K.H.A. Mustofa Bisri, *Pahlawan dan Tikus: Kumpulan Puisi*, (Jakarta: Pustaka Firdaus, 1995), h. 101. Lihat juga Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 56-57.

18.	Sebahagian Doa Akasyah	100x200	1994	Do'a / Hikmah
19.	Sebuah Doa	125x115	1997	

2. Karya Non Kaligrafi (Figuratif)

Sifat personal yang merupakan dunia batin Amang banyak menggambarkan lingkungan terdekatnya, pengalaman yang amat pribadi, keluarganya, maupun kenangan-kenangan yang terkait dengan masa kecilnya. Semuanya itu diwakilkan dalam bentuk-bentuk figuratif yang akan disebutkan di bawah ini. Namun sebelumnya, perlu dijelaskan secara singkat tentang kontroversi pelukisan makhluk hidup dalam seni Islam, dan bagaimana pandangan Amang Rahman dalam konteks seni Islam tersebut.

Sepanjang sejarah peradaban Islam, bentuk visualisasi makhluk bernyawa selalu menjadi isu perdebatan yang sengit, antara yang menghukumi haram ataupun mubah. Namun kenyataannya, di luar perdebatan para ahli hukum Islam (*fuqahâ'*) dan pemikir Islam lainnya,²³ sejarah peradaban Islam sendiri dipenuhi oleh gambar-gambar makhluk hidup di dalam benteng maupun istana para penguasa, baik pada masa Umayyah, Abbasiyah, maupun kesultanan Islam sesudahnya yang terbentang dari Andalusia di Barat hingga India dan asia timur jauh (nusantara). Visualisasi binatang dan manusia, bahkan yang paling terlarang sekalipun dalam hal

²³ Oliver Leaman dalam hal ini menggarisbawahi sikap Abu al-A'la al-Maududi (1903-1979) dan Muhammad ibn Abd al-Wahhab (1703-1792). Menurut al-Maududi, sufisme mengantarkan perkembangan seni rupa, padahal jelas muslim tidak boleh terlena dengan bentuk semacam ini, yang tidak pantas bagi mereka yang menerima ajaran-ajaran al-Qur'an. Sedang al-Wahhab berhujah dan mendukung argumennya dengan menggunakan banyak sumber tekstual, bahwa pemberhalaan tidak sekadar perkara menyembah patung dan batu. Memiliki lukisan di dinding bukan berarti kita menyembah lukisan tersebut, namun hal itu dapat membawa kita berpikir bahwa lukisan itu penting, sehingga muncul gagasan-gagasan yang tidak tepat darinya. Bahkan, kata al-Wahhab, sekalipun lukisan tersebut berkenaan dengan topik-topik Islam, tidak tertutup kemungkinan ia akan menanamkan gagasan yang batil ke dalam kesadaran kita. Lihat Oliver Leaman, *Estetika Islam*, h. 109 & 112.

penggambaran figur Nabi, lebih nyata lagi hadir melalui bentuk miniatur yang indah yang menghiasi kitab-kitab klasik.²⁴ Bentuk miniatur Persia, yang dianggap sebagai seni figuratif yang paling sempurna di wilayah Islam, merupakan seni simbolik yang memperantarai dunia lahir dengan esensi yang abadi (*al-a'yan al-tsâbitah*) yang ada di alam surgawi. Kualitas keindahan seni miniatur dinilai dari sejauh mana ia dapat merefleksikan “esensi abadi” tersebut secara imajinatif.²⁵ Dalam hal lukisan Amang bentuk-bentuk figuratif tersebut dilukiskan dalam penggambaran yang bersifat imajinatif. Dengan demikian, ia tidak sepenuhnya bersifat representatif (realistik). Figur-figurnya dilukis secara impresif, sekadar mudah dikenali untuk mewakili gagasannya tentang manusia atau binatang tertentu. Ketika ditanya tentang isu kontroversial terkait penggambaran makhluk hidup ini, Amang berdalih,

Memang saya pernah mendengar itu mulai kecil. Bahwa saya kemudian jadi pelukis, karena dikodratkan menjadi pelukis. Saya tidak membuat saya sendiri. Kenapa saya tertarik pada kesenian, pada seni lukis, itu tidak saya minta dan tidak saya rencanakan tahu-tahu sudah begitu. Artinya itu pemberian, harus saya syukuri. Mengingat dalam surat As-Syuara bahwa kaum penyair itu adalah orang-orang tersesat yang mengembara dan sebagainya, ada, kecuali illalladzina, kecuali mereka yang... umumnya ini tidak dibaca, tidak digarisbawahi. Di sini saya menarik garis bahwa para penyair itu, saya luaskan menjadi seniman. Saya kira yang harus kita hindari betul, sebuah karya itu jangan sampai menjadi pintu musyrik.²⁶

a. Potret Diri dan Keluarga

Amang, seperti halnya pelukis Van Gogh dan Affandi, termasuk sering melukis potret dirinya. Ekspresi semacam ini, dalam seni lukis, umumnya untuk

²⁴ Dalam buku Brend dan Hitti, misalnya, terdapat banyak ilustrasi bentuk miniatur yang menggambarkan hal ini. Bahkan terdapat sebuah ilustrasi, “Perjalanan Muhammad Menembus Langit”, yang menggambarkan figur Nabis secara utuh sedang menaiki buraq dengan dikelilingi malaikat. Lihat Philip K. Hitti, *History of the Arabs*, h. 144.

²⁵ Titus Burekhardt, “Spiritualitas Seni Islam” dalam Seyyed Hossein Nasr (ed.), *Ensiklopedi Tematis Spiritualitas Islam: Manifestasi*, h. 662-663.

²⁶ “Amang Rachman: Wanita-wanita Itu Selalu Saya Jadikan Sumber”, *Surabaya Post*, 30 Juli 1989.

melihat perubahan-perubahan ekspresi dalam perjalanan kehidupan. Jika Vincent van Gogh atau Affandi banyak melukis potret dirinya dalam nuansa yang ekspresif-emosional, Amang Rahman melukis dirinya dalam suasana ekspresif-mengambang (melangut), yang menandai renungan-renungannya akan dirinya dan kehidupan yang dijalaninya secara imajinatif.

Salah satu lukisan potret dirinya yang mewakili kematangan estetisnya adalah lukisan yang dijadikan ilustrasi cover depan buku *Ambang Cakrawala*, yaitu “Potret Diri” (1996). Dalam lukisan ini figur orang tua menguasai hampir seluruh bidang kanvas, berpakaian hijau terbuka yang menampakkan dadanya yang bolong-bolong. Rambutnya yang putih berkibar-kibar layaknya awan yang ditiup angin. Di latar belakang berwarna biru sebuah bulan purnama berwarna kuning, yang di dalamnya tampak cakrawala dengan figur matahari di saat senja ditutup awan. Dalam lukisan ini, figur Amang seperti dilukis tiga kali. Pertama potret dirinya di latar depan, kedua sebagai bulan bulat sempurna, dan ketiga seperti matahari yang akan tenggelam di saat senja hari. Lukisan ini terasa penuh secara tematik-visual.

Potret diri Amang juga terdapat pada lukisan “Monumen” (1990), “Meditasi” (1991), “Monumen yang Sunyi” (1992), “Sebuah Lagu” (1996), “Lalu Kudikap Dia” (1997), dan “Lagu Keseimbangan” (1999). Seperti pada lukisan “Potret Diri”, lukisan “Monumen”, “Sebuah Lagu” dan “Monumen yang Sunyi” menggambarkan diri Amang yang berlobang-lobang, hanya bedanya pada tiga lukisan terakhir figur Amang tampak seperti monumen yang menyerupai bentuk seruling (lihat penjelasan pada sub-bab estetika sufi), dan lobang tampak memenuhi bagian lehernya yang serupa tiang monumen. Pada lukisan “Meditasi” dan “Lalu Kudikap Dia” posisi

Amang tampak duduk bersila seperti orang tengah bermeditasi. Sedangkan dalam lukisan “Lagu Keseimbangan” Amang tampak sedang duduk meniup seruling. Dalam semua lukisan ini digambarkan rambutnya yang terurai panjang seperti ditiup angin.

b. Wanita atau Ibu

Dalam lukisan berjudul “Nenek” (1976), ia membuat figur wanita tua yang sedang duduk di kursi. Lukisan ini mengingatkan pada lukisan “Ibu” karya Affandi yang cukup monumental. Bedanya, dalam lukisan Affandi figur ibu digambarkan secara realistik ekspresif, sementara dalam lukisan Amang wanita tua itu (ibu) dilukis berulang tiga kali dalam suasana melangut seperti di alam lain. Latarnya biru dan coklat dipisah oleh garis horison di kejauhan, figur nenek atau wanita utama dilukis di pojok kiri kanvas terpotong sebatas pinggang. Agak menjauh ke belakang figur ini dilukis secara utuh dengan kursi yang tampak kebesaran, dan di belakangnya dilukis kembali secara utuh namun agak lebih samar dan kecil. Raut muka nenek yang di depan lebih jelas (detail) garis wajahnya yang tua dan rambutnya yang putih keabuan.²⁷

Begitu pula yang tampak pada lukisan “Ibundaku”, yang dibuatnya 13 tahun kemudian (1989). Pada lukisan berukuran 68X70 cm ini warna lukisannya lebih cerah. Warna hijau pada baju orang tua, hijau dan biru di latar belakang (lihat penjelasan warna ini pada sub-bab tinjauan estetika sufi). Garis wajah orang tua tidak digambarkan sedetail lukisan sebelumnya, bahkan terkesan samar kecoklatan, tanpa

²⁷ Ibid., h. 74.

detail lobang hidung dan mulut. Begitu pula pada bagian punggung tangan yang tidak dilengkapi garis-garis jemari.²⁸

Lukisan lain yang menggambarkan wanita tua sebagai obyek utama, berjudul “Senandung” (1975), dengan lobang mata sepenuhnya gelap. Pandangan wanita yang gelap kosong ini seperti ditujukan ke cakrawala (ingatan) yang jauh. Dalam hal lobang mata yang sepenuhnya gelap, gaya semacam ini pernah dibuat oleh pelukis surealis Eropa Modigliani, juga menjadi karakter dari lukisan-lukisan figuratif pelukis Indonesia Jeihan, sebagai suatu sifat kemisteriusan (surrealistik) manusia. Secara visual lukisan ini seperti menandai siklus (wanita) dalam kehidupan: kecil, remaja atau dewasa, dan tua; obyeknya secara keseluruhan tidak dibuat secara detail, tapi seperti ingin menegaskan keberadaan masing-masing siklus. Latarnya berwarna gelap kehitaman dengan garis-garis awan di atas garis cakrawala. Si anak kecil berbaju biru, wanita yang lain mengenakan pakaian destar kuning, dan si orang tua mengenakan kebaya berwarna hijau. Lukisan ini tampak ingin menguatkan makna “keikhlasan kodrati” seorang wanita dalam keseluruhan siklus hidupnya (lihat sub-bab berikutnya).

Lukisan figur wanita yang cukup kuat secara tematik dan visual juga terdapat pada seri lukisan “impresi” yang berkaitan dengan bentuk musikal (lihat pendapat Jim Supangkat terkait hal ini pada sub-bab berikutnya). Ada “Impresi Biografi (II)” (1992), “Impresi Dua Figur I” (1992), “Impresi Sebuah Lagu” (1992), “Sang Lagu” (1992), dan “Impresi Biografi (I)” (1994). Ada juga yang bernuansa simbolik dengan mendekati makna kewanitaan dengan perjalanan, dan wanita dengan kehidupan.

²⁸ Ibid., h. 91.

Perjalanan dilukiskan sebagai sosok wanita yang berbadan kuda atau (seperti) naga yang sedang berjalan bersama-sama, pada lukisan “Perjalanan” (2000) dan “Perjalanan Bersama” (1989). Juga terdapat pada lukisan berjudul “Mendekap Rembulan Berselimut Awan” (1994).

c. Anak-anak

Lukisan anak-anak menggambarkan suasana keceriaan, itu misalnya tergambarkan melalui banyak lukisan dengan tema anak-anak yang tengah bermain di bawah sinar bulan dan berkejaran (penjelasan lebih lanjut lihat sub-bab berikutnya). Tema anak-anak, misalnya, terdapat pada lukisan yang mengantarkan Amang sebagai salah seorang peraih penghargaan Biennale Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) 1989 yang berjudul “Anak-anak Menjolak Bintang”.²⁹ Pada lukisan ini tampak tiga anak perempuan berada di dataran yang luas, ketiganya memegang tongkat yang diarahkan ke bulan bulat penuh di atas garis cakrawala. Di antara bulan dan garis cakrawala tampak ada gunung yang diselimuti awan. Dari ketiga anak perempuan itu salah satunya menaiki tangga, sementara dua lainnya yang berdiri sejajar dengan yang menaiki tangga berdiri di atas garis daratan yang bercahaya.³⁰

Ada juga lukisan anak lelaki dengan katapel dikalungkan di lehernya, yang di pundaknya bertengger burung kecil berwarna kuning, berjudul “Kasih Sayang” (1988). Figur demikian juga diulang tiga kali, seperti yang sudah-sudah, hanya saja

²⁹ Dalam buku *Ambang Cakrawala*, yang cukup lengkap mendokumentasikan karya-karya Amang Rahman dari masa ke masa meski tidak semuanya, lukisan semacam ini banyak diulang oleh Amang. Lukisan yang berjudul “Dua Wanita dan Rembulan” (1999) juga bicara tentang tema ini. Ada figur dua anak yang memegang semacam rangkaian bunga dalam lukisan ini dan tengah mengejar bulan di atasnya (mengharap jatuhnya bintang).

³⁰ Lihat Abdul Hadi W.M., “Amang Rahman: Pelukis Surealisme Sufistik dan Kaligrafi”, *Media Indonesia*, 25 April 1990.

figur anak-anak yang paling belakang, yang kecil dan samar tak ada kalung katapel dan burung di pundaknya. Selain itu, dan sebuah lukisan yang dipenuhi figur layang-layang besar berwarna merah dengan wajah raksasa, umumnya yang dilukis adalah anak-anak perempuan yang bermain berkejaran di padang yang luas berwarna hijau kebiruan. Selalu, hampir semua, mereka bermain di bawah sinar purnama.

d. Rembulan dan Lobang Hitam

Rembulan kuning bisa tampak bulat sempurna bisa juga tertutup awan separonya. Kadang digambar bulat penuh dengan warna kuning menyala kemudian bergradasi ke putih sebatas tepinya atau di tengahnya. Kadang diisi dengan figur-figur samar di dalamnya. Ini misalnya banyak digambar dalam lukisan permainan anak-anak, sebagian dalam lukisan potret diri, wanita, dan sebagian kecil pada lukisan kaligrafi. Lukisan rembulan kuning ini sudah muncul sejak dini, dalam lukisan “Rembulan dan Matahari” dan “Undangan” (keduanya dibuat pada tahun 1968). Kadang-kadang di dalam bulatan bulan kuning ini dilukis lagi figur-figur manusia dan lanskap berkabut.³¹

Bentuk bulatan atau lobang hitam muncul tidak hanya di atas tanah pijakan dalam lukisan Amang, tapi juga di langit, di atas tubuh—terutama bagian dada, dan pada titik huruf Arab. Lobang hitam di tanah dan di langit, misalnya, muncul pada lukisan “Harapan” (1982), “Impresi Alam” (1990), “Laboratorium Gila” (1992), “Pegunungan Cagar” (1992), “Dalam Kehidupan Ini” (1994), “Impresi Gerhana” (1995), “Renungan” (1997), “Lagu Keseimbangan” (1999), “Alam di Luar Alam di

³¹ Lihat Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 68.

Dalam” (2000). Pada beberapa lukisan ini lobang hitamnya ada yang hanya di langit saja, atau di bumi saja, atau campuran di langit dan di bumi.³²

Lobang hitam di tubuh adalah yang paling simbolik sifatnya. Lobang-lobang hitam itu, tidak hanya satu, disusun vertikal seperti pada lobang seruling. Kadang-kadang lobang-lobang itu di susun di atas dada seperti susunan lobang seruling, terkadang tubuh si pelukis-lah yang dibuat menyerupai seruling dengan puncaknya kepalanya sendiri. Sedangkan pada lukisan kaligrafi, pada umumnya sejak lukisan “An-Nahl” (1990) titik-titik hurufnya secara konsisten dibuat dalam bentuk lobang hitam, kecuali pada lukisan “Sayangilah Semua yang di Bumi” (1996).³³

e. Awan dan Gunungan

Iring-iringan atau gumpalan awan hadir pada setiap lukisan Amang Rahman yang memperlihatkan langit atau kesan kosmos yang luas. Pada lukisan “Renungan” (1997) misalnya, gerak awan yang lembut mencadari figur yang serupa wayang yang berdiri di depan lobang hitam dalam keseluruhan kosmos yang surealistik. Begitu juga pada lukisan “Puncak-puncak” (1999), suasana kosmik yang surealistik dibayangi gerak awan yang berlapis-lapis memuncak. Atau yang paling signifikan pada lukisan “Putaran Keseimbangan” (1999), di mana gerak awan seperti mengalir ke bawah mengikuti putaran bola “Yin-Yang”.³⁴

Gunungan, yang dalam tradisi pertunjukan wayang merepresentasikan pohon hayat (pohon kehidupan), sudah hadir dalam lukisan-lukisan terdini Amang sejak tahun ’70-an. Bentuk paling sederhana, disusun baris tiga ke samping, dibuat pada

³² Ibid., h. 79, 94, 111, 114, 116, 124, 143, 154, dan 159.

³³ Ibid., h. 101, 102, 118, 126, 128, 129, 130, 137, 141, 164-166.

³⁴ Lihat Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 143, 149, dan 151.

tahun 1974 dalam lukisan berjudul “Pohon Hayat”. Penyederhanaan dua bentuk pohon yang hampir serupa mengapit pohon di tengah yang bentuknya agak berbeda. Irama dahan hingga ke ranting daun dari pohon yang di tengah membentuk sikap memusat ke tengah. Kesederhanaan bentuk dalam lukisan ini, ditambah pewarnaan yang minimalis-monokromatik membuat lukisan ini terkesan sangat simbolik (lihat penjelasan pada sub-bab estetika sufi).

Gunungan atau pohon hayat ini kemudian oleh Amang diolah-bentuk kembali dalam beberapa versi, di antaranya versi “Pohon Kehidupan” (1979), versi “Keluarga Bahagia” (1987), versi “Piramid” (1989), versi “Pohon Kehidupan dan Dua Buah” (1993), versi “Pohon Hayat” (1996), versi “Pohon Kehidupan” (2000), dan versi “Pohon Kehidupan” (tanpa tahun). Pada lukisan versi 1993, versi 1996, dan versi 2000, bentuk-bentuk itu dielaborasi dengan lobang-lobang di batang pohonnya. Tampaknya versi yang semacam inilah yang kemudian menjadi inspirasi bagi potret diri Amang Rahman yang dilukisnya secara surealistik.³⁵

f. Perahu, Kuda, dan Naga

Perahu merupakan satu bentuk figurasi yang banyak dilukis Amang Rahman. Perahu-perahu ini umumnya mengambil bentuk perahu Madura dengan ujung lancip ke atas. Bentuk perahu Madura itu kemudian oleh Amang disederhanakan tanpa ornamentasi, seperti umumnya perahu Madura. Namun yang khas dari deformasi bentuknya ini, Amang membuat ujung perahu itu tampak seperti mulut manusia, atau paling tidak mirip kepala ikan todak, karena di sisinya hampir selalu ia membuat bentuk bulatan yang menyerupai mata bagi perahu tersebut.

³⁵ Seperti terdapat pada lukisan “Monumen” (1990), “Monumen yang Sunyi” (1992), “Sebuah Lagu” (1996), “Potret Diri” (1996). Lihat Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 97, 113, 134, dan 135.

Bentuk semacam ini juga terdapat pada lukisan berjudul “Pesona” (1980), “Harapan” (1982) dan “Kehidupan” (2000). Umumnya bentuk ini tidak dibuat sempurna memperlihatkan keseluruhan badan perahu, melainkan dilukis hanya separuh saja, dari bagian tengah badan perahu ke ujung yang menyerupai mulut ikan todak tersebut. Pada lukisan “Harapan” bentuk mulut tersebut benar-benar kentara karena Amang melukisnya tidak murni dari samping, tapi berdimensi sepertiga yang memperlihatkan rongga mirip mulut tersebut. Dalam lukisan ini tampak empat buah perahu berjajar seperti berdempetan di tengah gelombang besar yang hampir menenggelamkannya. Moncong perahu mendongak tegak ke langit menghadap bulan gelap hitam seperti gerhana di atasnya. Keseluruhan warna lukisan dibuat gelap, kecuali pada sisi luar melingkari bulan berwarna hijau, tepi gelombang berwarna kebiruan, dan empat perahu yang dibuat warna-warni—kuning terang, kuning agak gelap, orange dan hijau.

Pada tahun 1970 Amang sebenarnya sudah membuat perahu dalam bentuk yang sepenuhnya utuh, pada lukisan “Bahtera Kehidupan”. Namun begitu, perahu ini juga dibuat dalam bentuknya yang abstrak esensial, tidak realistik seperti umumnya perahu. Salah satu sisi moncong perahu dibuat lancip, namun tidak mendongak ke atas, tapi seperti bentuk bulan sabit yang diteruskan hingga mengacu pada bentuk layar yang berkibar. Sisi moncong lainnya dibuat melengkung dengan bentuk ornamental. Di dalamnya orang-orang berdiri berjajaran memenuhi perahu. Gelombang lautnya dibuat seperti berlapis berwarna biru gelap, sedangkan langit berwarna kehijauan persis seperti warna perahu. Bentuk deformatif semacam ini kemudian juga tampak pada beberapa lukisan kaligrafi dalam bentuk *thugra* (cap

kaligrafi kesultanan Ustmani), seperti antara lain yang terdapat pada lukisan berjudul “Ala Bidzikrillah Tathmainnul Qulub (QS Ar-Ro’d)” (1991). Huruf “ب” pada lukisan membentuk lambung perahu, sementara “ا” dan “ال” menjadi tiang-tiang layarnya. Gelombang di sisi perahu juga dibuat seperti berlapis-lapis kebiruan, dan di atas tulisan “الله” dibuat cahaya terang benderang.³⁶

Bentuk kuda Amang adalah yang paling simbolik secara visual. Berbadan kuda sementara kepalanya manusia, kemungkinan perempuan karena berambut panjang terurai. Kecuali kuda dalam pengertian sebenarnya secara visual pada lukisan “Rembulan dan Matahari” yang dibuat pada tahun 1968,³⁷ selebihnya adalah kuda berkepala wanita. Kuda-kuda Amang dilukis layaknya binatang Buraq dalam manifestasi cerita Isra Mi’raj-nya Nabi Saw, seperti sering dilukiskan secara tradisional (lihat penjelasan pada sub-bab estetika sufi). Bentuk semacam ini secara implisit dilukis dalam lukisan berjudul “Perjalanan Malam” (1982), “Dia Bersamaku” (1999) dan “Perjalanan” (2000). Kuda berkepala wanita juga sudah dilukis sejak tahun 1968 dalam lukisan “Pengkhiranatan”.³⁸

Figur naga yang paling jelas dibuat pada tahun 1979, dengan judul “Pertemuan”. Dua ekor naga, secara visual mengambil bentuk tradisional naga Jawa, dilukis berhadapan menggapit bulatan hitam yang di dalamnya ada bentuk gunung wayang. Pada masing-masing ujung ekor naga juga dilatari bulatan hitam. Lukisan

³⁶ Ibid., h. 137.

³⁷ Ibid., h. 67.

³⁸ Ibid., h. 66.

ini secara komposisi disusun dalam ‘balans simetris’,³⁹ di mana titik fokusnya berada tepat di tengah. Dalam lukisan “Perjalanan Bersama” (1989) dan “Layang-layang” (1992), bentuk serupa naga yang tervisualisasikan melalui badan memanjang bergerak meliuk seperti ular, kepalanya dilukis seperti kepala wanita. Kecuali pada figur perahu, tampaknya bentuk simbolik semacam ini (terutama pada kuda) selalu mengacu pada figur wanita.⁴⁰

Tabel 4. Lukisan Non Kaligrafi

No.	Judul Lukisan	Ukuran (Cm)	Tahun	Kategori	
1.	Potret Diri	90X90	1996	Potret Diri dan Keluarga	
2.	Monumen	110X120	1990		
3.	Menghela Tanggung Jawab	85X100	1983		
4.	Monumen yang Sunyi	100X100	1992		
5.	Keluarga Bahagia	100X85	1987		
6.	Nenek	70X90	1976	Wanita/ Ibu	
7.	Ibundaku	68X70	1989		
8.	Senandung	68X108	1975		
9.	Impresi Biografi (II)	100X100	1992		
10.	Impresi Dua Figur I	90X100	1992		
11.	Impresi Sebuah Lagu	100X100	1992		
12.	Sang Lagu	90X100	1992		
13.	Impresi Biografi (I)	70X80	1994		
14.	Perjalanan	90X90	2000		
15.	Perjalanan Bersama	95 X140	1989		
16.	Kehidupan	70X100	2000		
17.	Mendekap Rembulan Berselimut Awan	100X90	1994		
18.	Anak-anak Menjolak Bintang	90X100	1989		Anak-anak
19.	Kasih Sayang	85X95	1988		
20.	Dua Wanita dan Rembulan	47X47	1999		
21.	Rembulan dan Matahari	90X65	1968	Rembulan dan Lobang Hitam	
22.	Undangan	85X100	1968		
23.	Harapan	82X95	1982		
24.	Impresi Alam	100X125	1990		
25.	Laboratorium Gila	90X100	1992		
26.	Pegunungan Cagar	100X100	1992		
27.	Dalam Kehidupan Ini	90X90	1994		

³⁹ Dalam seni rupa dikenal teknik pengkomposisian yang mempertimbangkan keseimbangan ruang, disebut *balance*. *Balance* dikelompokkan menjadi *hidden balance* (keseimbangan tertutup), *symmetrical balance* (keseimbangan simetris), *asymmetrical balance* (keseimbangan asimetris), dan *balance by contrast* (perbedaan atau adanya oposisi). Keseimbangan simetris, atau umum juga disebut ‘balans simetris’, meletakkan titik sentral komposisi pada obyek yang memusat di tengah. Lihat juga Mikke Susanto, h. 46.

⁴⁰ *Ibid.*, h. 66, 93, 146, dan 160.

28.	Impresi Gerhana	130X100	1995	Awan, Gunung dan Gunungan
29.	Renungan	100X90	1997	
30.	Lagu Keseimbangan	90X90	1999	
31.	Alam di Luar Alam di Dalam	100X100	2000	
32.	Penantian	90X90	1990	
33.	Puncak-puncak	100X100	1999	
34.	Putaran Keseimbangan	90X100	1999	
35.	Pohon Hayat	63X90	1974	
36.	Pohon Kehidupan	80X80	1979	
37.	Piramid	30X30	1989	
38.	Pohon Kehidupan dan Dua Buah	80X70	1993	Perahu dan Kuda
39.	Pohon Hayat	100X90	1996	
40.	Pohon Kehidupan	75X65	2000	
41.	Pesona	40X145	1980	
42.	Harapan	82x95	1982	
43.	Bahtera Kehidupan	60x70	1970	
44.	Perjalanan Malam	85x100	1982	
45.	Dia Bersamaku	40X40	1999	
46.	Pengkhianatan	72,5x47,5	1968	
47.	Pertemuan	30x135	1979	
48.	Layang-layang	100X100	1992	

B. Evaluasi dan Penilaian

Bagian ini merupakan evaluasi dan penilaian terkait unsur visual dan tema dalam lukisan Amang Rahman. Penulis menemukan banyak komentar maupun pendapat dari kalangan seniman dan pengamat seni dalam beberapa artikel media massa tentang karya-karya Amang. Ada juga komentar Amang sendiri untuk menjawab beberapa pertanyaan wartawan dan peneliti yang mewawancarainya. Selain itu secara pribadi penulis juga memberikan penilaian secara kontekstual, sebelum lebih jauh pada bagian berikutnya menganalisisnya dengan tinjauan estetika sufi.

Sebagai pelukis yang memiliki reputasi penting dalam dunia seni rupa, utamanya di Indonesia, Amang Rahman tentu saja memiliki bahasa pengucapannya sendiri yang orisinal. Beberapa pengamat seni rupa Indonesia menyatakan bahwa

karya-karyanya secara umum memiliki nuansa religius-spiritual dengan visualisasi yang cenderung surealistik.

Abdul Hadi W.M. menganggap lukisan Amang memancarkan pesona tertentu, yaitu keheningan, yang membawa pemirsa tunduk dan luluh di hadapan Yang Mahagaib. Hal ini menurutnya, membuat batin yang menyaksikan seperti tercuci untuk sanggup merasakan getaran keindahan dan kebesaran-Nya. Karya Amang cenderung surealistik. Namun, tidak seperti karya-karya surealisme yang menyajikan dunia bawah sadar atau tak sadar melalui imaji-imaji yang mencekam, sebaliknya, karya Amang justru menyajikan kesadaran tertinggi sebagai manusia, yaitu kesadaran religius—yang memancarkan kekuatan spiritual atau rohani. Dalam lukisan-lukisannya, realitas kebumian ditransformasikan menjadi realitas baru yang dekat dengan langit, dengan alam transenden. Meski demikian, komposisinya [tetap] berangkat dari kesederhanaan. Dalam hal ini, Amang berhasil memadukan teknik surealisme dan wawasan estetika sufi yang memancarkan semangat tauhid. Suasana transendental sangat menonjol pada lukisan-lukisannya, membawa penikmatnya naik secara vertikal ke alam penuh kekhusyukan dan ketenangan. Ciri lain yang juga menonjol, karya-karya Amang tampak kuat berpijak pada budaya masyarakatnya, seperti dari cerita dan lagu-lagu rakyat Madura, di samping syair-syair Arab dan kitab suci.⁴¹

Menurut Bambang Bujono lukisan-lukisan Amang tak punya segi menghibur. Ia seperti mengajak pemirsa merenungi misteri hidup, bahwa di balik yang tampak ada sesuatu yang tak sepenuhnya bisa dipahami. Bentuk figur pada lukisan Amang

⁴¹ Dalam dua tulisannya, “Amang Rachman: Antara Surealisme dan Sufisme” (*Berita Buana*, 6 Nopember 1984) dan “Amang Rahman: Pelukis Surealisme Sufistik dan Kaligrafi” (*Media Indonesia*, 25 April 1990).

diletakkan atau dipadukan dengan latar belakang yang tak masuk akal atau fantastis. Namun Amang tak sekadar menawarkan misteri, tapi juga penjernihan, dan itu seperti kata Amang sendiri, ada pada Yang Mahasegalanya. Bentuk bulat hitam, bentuk segitiga dan pengulangan bentuk, ketiganya seolah melambangkan sesuatu. Bulatan hitam itu seperti menyorankan sebuah pintu misteri.⁴²

Menurut Herry Dim citra visual karya-karya Amang selalu memperlihatkan ruang berbilang, ruang berongga, ruang melipat, dan sosok-sosok simbolis, yang mudah sekali memancing asosiasi pemirsa kepada gerakan surealisme Barat. Bedanya, surealisme Barat dilandasi oleh ‘mimpi buruk’ Perang Dunia I, sehingga lebih menonjolkan kecemasan, kegelisahan, dan cenderung nihilistik, sedangkan Amang lebih menampilkan dunia sepi, keheningan yang damai, suasana tafakur atau kontemplasi ketuhanan. Pengisian volume pada bentuk figur-figurnya pun tidak dimaksudkan kepada pengerjaan bentuk natural, melainkan lebih dekat pada citra wayang kulit yang pipih. Hal ini, misalnya, terekspresikan melalui lukisan “Tafakur” (1987).⁴³

Jim Supangkat menilai karya-karya Amang sebagai seni lukis metafisik. Aspek rupa (fisik) dalam karyanya, kendati penting, bukan yang paling utama dalam proses seni Amang. Perkembangan teknik, warna, komposisi, sapuan kuasnya, adalah konsekuensi logis dari konsistensinya melukis, yang makin lama otomatis makin terampil. Dalam proses penciptaan Amang, kata Jim, yang utama adalah rasa

⁴² Bambang Bujono, “Misteri Amang Rahman”, *Tempo*, 10 Nopember 1984.

⁴³ Herry Dim, “Amang Rahman Jubair Menuju Titik Diam”, *Pikiran Rakyat*, 29 Mei 1990. Tulisan ini (tanpa ilustrasi lukisan “Tafakur” seperti di *Pikiran Rakyat*) dimuat kembali dalam buku Herry Dim, *Jawinul: Jalan-jalan di Rimba Kebudayaan*, (Bandung: PT. Rekamedia Multiprakarsa, 1995).

liris—yang selalu berkaitan dengan makna asosiatif. Kepekaan ini, dalam lukisan Amang, hampir selalu berhubungan dengan citra ruang yang dominan. Irama bunyi yang bernuansa (memiliki intensitas berbeda seperti pada gaung), adalah salah satu fenomena yang sering berinteraksi dengan kepekaan ruang ini. Lukisan “Impresi Sebuah Lagu” (1992) adalah contoh ekspresi yang lahir dari interaksi itu. Tiupan angin pada rambut, gelombang tanah dengan irama yang sama, menyaranakan bunyi yang menghilang di horison, kata Supangkat.⁴⁴

Henri Nurcahyo menyebut Amang sebagai ‘Si Pelukis Ukhrowi’. Hal ini kata Henri, karena orientasi simbol-simbolnya yang terkesan tidak lagi menganggap kematian sebagai sesuatu yang mengerikan. Amang (dalam lukisannya) seperti melayang-layang di atas jurang kematian tanpa merasa takut sama sekali.⁴⁵

Karakter lukisan kaligrafi Amang Rahman, menurut Mustofa Bisri, dapat disimpulkan dalam satu kata, yaitu “alami”. Ia lebih mengikuti nalurinya ketimbang mengindahkan pertimbangan-pertimbangan yang lain, yang bersifat artistik. Sebagai pelukis muslim yang begitu intens mencari dan menghayati agamanya, naluri keindahannya selalu menuntun Amang kepada penuangan keindahan Islami sebagaimana yang ia rasakan. Kelebihan lukisan kaligrafi Amang adalah unsur tulisan yang tidak terkesan tempelan belaka. Ia menyatu dalam lukisannya, dengan nuansa mistis yang kuat.⁴⁶ Sedangkan menurut Fauzi, lukisan kaligrafi Amang bisa

⁴⁴ Jim Supangkat, “Seni Lukis Metafisik Amang”, *Kompas*, 16 Agustus 1992.

⁴⁵ Henri Nurcahyo, “Amang Rahman si Pelukis Ukhrowi, Dari Birunya Surga sampai Rembulan Emas”, *Jawa Pos*, 4 Februari 1996.

⁴⁶ Mustofa Bisri dalam skripsi Fauzi, “Dakwah Amang Rahman Jubair lewat Seni Lukis Kaligrafi Islam (Studi Kualitatif Pemanfaatan Seni Lukis Kaligrafi sebagai Media Dakwah)”, bagian lampiran wawancara.

dimaknai sebagai bentuk upaya dakwah yang positif. Hal ini selain dilatarbelakangi pemahaman keagamaan serta pengaruh ayah dan lingkungan masa kecilnya yang sangat Islami, juga didasarkan pada pesan-pesan yang disampaikan dalam lukisannya yang diambil dari ayat-ayat al-Qur'an, hadis, sya'ir dan do'a.⁴⁷ Meski demikian, Amang sendiri menyatakan tidak berniat melakukan dakwah melalui karya-karya kaligrafinya. Hal ini menurutnya bersifat otomatis belaka, karena sebagai muslim yang baik mestinya semua sikapnya menjadi teladan bagi orang lain.⁴⁸

Pada umumnya pelukisan figur manusia maupun obyek figuratif lainnya dalam lukisan Amang terkesan belum selesai atau tidak mendetail secara realistik. Ini seperti dikatakan beberapa rekan seni rupanya, karena ia lemah dalam teknik melukis realistik. Meski begitu yang demikian tidak mengurangi nilai artistik dan tematik lukisan-lukisannya secara keseluruhan. Menurut Nashar, pelukis Indonesia yang juga dianggap guru oleh Amang, teknik melukis Amang lebih banyak dibentuk oleh pengalaman. "Amang Rahman adalah pelukis yang produktif, sehingga kaya akan pengalaman".⁴⁹ Pada beberapa bagian lukisan, bentuk semacam ini malah menguatkan kesan surealistik yang melekat pada gaya lukisannya.

Sanento Yuliman, salah seorang tokoh pengamat seni rupa Indonesia dari Bandung, menyebut Amang sebagai pelukis yang memiliki tempat tersendiri dalam dunia seni rupa Indonesia. Ia tidak bisa disamakan dengan pelukis-pelukis surealis

⁴⁷ Fauzi, "Dakwah Amang Rahman Jubair lewat Seni Lukis Kaligrafi Islam: Studi Kualitatif Pemanfaatan Seni Lukis Kaligrafi sebagai Media Dakwah", h. 116.

⁴⁸ Lihat juga wawancara Amang dengan Kholish Aziz Saifuddin, *Tebuireng* No.IX/ Januari 1987M.

⁴⁹ *Kompas*, Minggu 20 Mei 1990.

lainnya.⁵⁰ Agus Dermawan T. menyebut sifat (corak) surealistik lukisan Amang tidak berada dalam arus besar surealisme dunia. Surealisme Amang lahir dari impuls-impuls, dari pengalaman yang sangat personal—“dari jendela rumahnya sendiri”, bukan dari teori Freud atau dari manifesto Breton, sebagai landasan surealisme, atau juga dari lanskap lukisan De Chirico maupun Dali.⁵¹

Figur lelaki tua di lukisan Amang pada umumnya adalah sosok pelukis sendiri. Seperti diceritakan Djuli Djatiprambudi, Amang menemukan kedamaian dan sikap spiritual keagamaan yang makin matang di usia tuanya.

Saya kira di akhir-akhir [hidupnya] Pak Amang memang menekuni dunia keislaman itu, memang ke sana arahnya. Tapi itu pun karena terseret arus wacana bahwa ia dikelompokkan ke sana. Kalau dilihat lukisan-lukisan Amang di awal-awal, sebenarnya yang dipersoalkan lebih soal keluarga, tapi kemudian di akhir tema-tema kematian. Kontras hidup dan kematian didekatkan. Seperti dalam simbol-simbol lobang hitam, [dimaknai] sesungguhnya mati itu pasti tapi juga misteri dalam kehidupan. Selalu ada orang yang termenung, diam, padahal ketika ia menggambarkan gerak-gerak yang dinamis itu ketika ia menggambar keluarga, menggambar anak, tapi begitu ia menggambar subjek yang sendiri selalu diam, tafakur, duduk, simbol-simbol itu selalu hadir. Seperti juga pada lobang-lobang hitam, tongkat yang memanjang yang sifatnya tak terhingga menembus langit, itu di akhir-akhir saja dia menggambar kaya itu, menjelang wafat.⁵²

Dirinya dan keluarganya, kata Amang, adalah dunia mikro. Pengamatannya terhadap dunia mikro ini tidak terlepas dari apa yang dikatakannya sebagai titik tolak dari pengalaman hidupnya sendiri, atau dalam ungkapan yang lain,

Dalam penangkapan obyek dan penggarapannya aku ingin mengemukakan dasar yang paling sederhana dari kemanusiaan itu sendiri. Dasar yang paling bawah, dasar elementer. Aku berpendapat, dasar yang paling sederhana tersebut ialah apa yang paling akrab dengannya. Sedangkan yang paling akrab itu ialah perasaan saling keterikatan satu dengan yang lain, keterikatan seseorang dengan ibu-bapaknya dan anak-istrinya, selain alam sekitar dan sejarahnya.⁵³

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Agus Dermawan T., “Karya Amang Rahman di Tengah Surealisme Dunia”, *Kompas*, 16 Agustus 1992.

⁵² Wawancara Djuli Djatiprambudi, tanggal 24 Mei 2016.

⁵³ Henri Nurcahyo, “Bulan Terhimpit, Antara Dua Batu”, *Jawa Post*, 4 Februari 1996.

Dalam hal “mikro” ini Amang, juga bisa dikatakan, mengekspresikan renungannya terkait posisi dirinya sebagai kepala keluarga.⁵⁴ Bagaimana tanggung jawab seorang kepala keluarga benar-benar diembannya dengan tulus dan sepenuh hati. Ketika Amang menyebut, “saya tidak mengapa Surabaya atau Indonesia atau dunia tidak mengenal saya, asal jangan sampai keluarga saya melupakan saya” dan “sah-sah saja seseorang ingin menjadi monumen bagi keluarganya”, itu adalah semacam bentuk kompensasi atas perjuangannya untuk keluarganya—yang dalam bahasa Bujono, seperti menyeret lubang misteri.⁵⁵

Ketika pulang dari pameran di Jeddah dan mengantongi cukup banyak uang dari hasil penjualan lukisannya di pameran tersebut, Amang membeli tanah yang di atasnya secara perlahan-lahan ia bangun rumah secara bertahap. Tahun 1989 setelah mendapatkan uang dari pameran Biennale Jakarta, di mana ia mendapat penghargaan yang cukup bergengsi, ia kembali membeli tanah untuk memperbesar area belakang rumahnya. Dari tahun ’85, kemudian ’87 hingga ’89 itu adalah masa-masa di mana ia merasa dirinya sempurna sebagai kepala keluarga, karena telah mampu memberikan tempat bernaung yang permanen untuk keluarga, setelah sebelumnya terus berpindah rumah kontrakan hampir setiap tahun. Pengalaman ini merupakan titik balik bagi Amang sebagai kepala keluarga yang menyempurnakan tanggung jawabnya.⁵⁶

Figur wanita jika tidak menggambarkan istrinya lebih dimaksudkan sebagai dedikasi untuk ibunya, atau sosok ibu dalam pengertian yang umum. “Seorang

⁵⁴ Maruli Tobing, “Amang Rahman, Bulan Terhimpit Batu”, *Kompas*, 20 Mei 1990.

⁵⁵ Bambang Bujono, *Tempo*, 10 Nopember 1984.

⁵⁶ Amang menyatakan, “dalam usia yang hampir berkepala enam, baru sekarang saya terbebas dari kebingungan cari uang kontrakan rumah tiap tahun.” *Jayakarta*, 2 Mei 1988.

wanita di hati saya adalah seorang ibu,” kata Amang. Ibu adalah sosok wanita yang sangat berharga dan dihormatinya. Untuk mengingat nama ibunya, ia juga memberi nama salah seorang cucu perempuannya dengan nama ibunya, yaitu Rahmah. Sikapnya terhadap istrinya juga demikian. Ia merasa banyak berhutang kepada ibunya dan istrinya. “Satu yang tercermin dari wanita itu [kaum ibu] adalah pengorbanan dan keikhlasan. Hampir semua wanita demikian,” katanya suatu kali. Seperti kepada istrinya, misalnya, ia begitu menghargai keikhlasannya mengandung anak dari benihnya selama sembilan bulan dengan segala beban: melahirkan, menyusui dan memelihara. Baginya yang demikian adalah keikhlasan kodrati yang tidak bisa dilimpahkan pada laki-laki.⁵⁷

Secara umum dalam lukisan Amang, figur wanita yang digambarnya tidak menggunakan kerudung atau jilbab, dalam pengertian memenuhi tuntutan syari’at Islam. Dalam hal ini (menurut penulis), *pertama*, dapat dikatakan bahwa pada masa Amang melukis fenomena jilbab yang memenuhi tuntutan syari’at tidaklah seperti sekarang, meski riak-riak perdebatannya dalam konteks sosial di Indonesia sudah dibicarakan sejak tahun ’80-an. *Kedua*, terkait bagaimana bentuk jilbab yang benar sesuai syari’at masih menjadi perdebatan di kalangan pemikir Islam mutakhir. Quraish Shihab, ahli tafsir al-Qur’an Indonesia, misalnya menafsirkan ayat jilbab sebatas kesopanan dalam berpakaian untuk para wanita. Tentu saja pandangan Quraish menjadi kontroversial dan ditolak banyak kalangan *fuqaha’*, yang bersandar pada sejauh mana batasan aurat perempuan diatur dalam konteks fikih. Landasan keagamaan terkait busana muslimah sendiri bisa ditelusuri sumbernya kepada QS.

⁵⁷ Henri Nurcahyo, dalam *Ambang Cakrawala*, h. 22-23.

Al-Ahzab: 59 dan An-Nur: 31.⁵⁸ Terkait lingkungan keluarga Amang sendiri, penulis melihat foto ibunya (orang tua Amang) di rumahnya dan rumah adiknya tidak menggunakan kerudung, padahal pada saat yang bersamaan di sisi ibunya, ayahnya menggunakan peci atau kopiah haji berwarna putih. Begitu pula Kasiyati, isteri Amang, dalam kesehariannya di rumah—sebagaimana penulis temui—tidak menggunakan kerudung. Hal ini dapat menjelaskan figur wanita yang tidak berkerudung dalam lukisan Amang.

Figur anak-anak dalam lukisan Amang mewakili sifat keceriaan dalam permainan. Lukisan anak-anak ini selalu dibuat dalam suasana bermain (berkejaran). Menurut Henri Nurcahyo, Amang Rahman mengalami masa kanak-kanak yang sempurna penuh keceriaan. Kenangan ini membekas dalam benaknya hingga dewasa dan tua. Jika melihat anak-anak, sesudah masa tuanya, yang terbayang selalu adalah kenangan akan keceriaan dan permainan itu. “Dia menyukai anak-anak, dan punya masa kanak-kanak yang bahagia.”⁵⁹

Permainan anak-anak ini, kata Henri dan juga Abdul Hadi, sangat terinspirasi oleh (lagu) permainan tradisional di Madura, tempat Amang menghabiskan masa kecilnya yang bahagia. Lagu permainan tradisional anak-anak Madura yang cukup berpengaruh dalam benak Amang itu berjudul “*Gaik Bintang, Gagar Bulan*

⁵⁸ Istilah *busana muslimah* di Indonesia baru digunakan sejak tahun 1980-an, seiring dengan munculnya gadis-gadis terpelajar kota besar yang kembali berbaju kurung dan berkerudung sesuai dengan aturan Islam.⁵⁸ Pemandangan semacam ini sebenarnya merupakan hal biasa di kalangan kaum muslimin yang taat beragama. Meski begitu, seperti dicatat Gus Dur (Abdurrahman Wahid) pada tahun 1983, tidak semua perempuan muslim (dikenal dengan sebutan *muslimat*) menggunakannya. Namun porsi pemakaiannya cukup besar dalam kehidupan sehari-hari, termasuk ketika di rumah kalau sedang ada tamu. Beryl C. Syamwil, “Akar Sejarah Busana Muslimah Indonesia” dalam Aswab Mahasin, dkk. (editor), *Ruh Islam dalam Budaya Bangsa*, (Jakarta: Yayasan Festival Istiqlal, 1996), h. 238; juga Abdurrahman Wahid, “Kerudung dan Kesadaran Beragama” dalam *Tuhan Tidak Perlu Dibela*, (Yogyakarta: LKIS, 2010 [cet. V], h. 95.

⁵⁹ Wawancara Henri Nurcahyo, tanggal 19 April 2016.

(Menggalah Bintang, yang Jatuh Bulan)”. Seperti dikatakan Abdul Hadi, syair lagu itu sendiri (bernuansa) surealis. Lagunya mengandung keriangian rohani.

*Gaik bintang, alik, gaggar bulan
Pagaikna janur koneng
Kakak elang, adu alik, sajan jau
Pajauna ka lon-alon
Eya ekong, toccak toccer!*

(Menggalah bintang, dik, jatuh bulan
Galahnya janur kuning
Kakak hilang, aduh adik, kian jauh
Jauh sejauh alun-alun
Eya ekong, toccak toccer!)⁶⁰

Dalam sebuah catatan buku permainan tradisional Madura yang diberikan Henri Nurcahyo, syair ini bisa dimaknai sebagai berikut. “*Wahai adik, aku akan mencari ilmu*”. Menggapai bintang dimaknai sebagai mencari ilmu. “*Akan kucari ilmu yang utama*”. Pada masa lalu bulan dianggap lebih besar dari bintang. “*Walau dengan susah payah*”. Seperti susah payahnya menegakkan janur. “*Kucari tidak jauh, cuma di kota*”. Saat itu yang memiliki alun-alun hanya kota. “*Tidak lama, setiap bulan aku datang*”. Dalam konteks pemaknaan demikian, yang umumnya dipahami orang-orang tua di Madura, anak umumnya dikirim ke pondok pesantren dan setelah berumur tujuh tahun mereka bersekolah.

Lobang hitam umumnya untuk menandai kedalaman renungan, tentang kosmos yang tak terhingga, dan tentang sesuatu yang tak terbayangkan. Sesuatu yang sifatnya ghaib (misteri) atau merujuk pada kematian yang tak diketahui kapan datangnya. Seperti dikatakan Amang, “saya selalu memandang manusia itu selalu diliputi oleh misteri, ketidakmampuan manusia untuk mengamati kehidupan secara

⁶⁰ Abdul Hadi W.M., *Islam Cakrawala Estetik dan Budaya*, h. 421.

keseluruhan... Itu [lalu] saya ciptakan dengan lobang-lobang. Kata orang, lobangnya Amang itu tidak tahu dalamnya.”⁶¹

Kematian sendiri menjadi misteri yang memisahkan seseorang dengan orang lainnya, yang sekaligus dirindukan oleh Amang ketika ia menyaksikan satu persatu orang dekatnya telah berpulang. Dalam satu kesempatan berbincang dengan H.B. Jassin yang dianggapnya guru, Jassin mengatakan bahwa mereka berdua, atau manusia pada umumnya, seperti sedang menunggu kereta (kematian) datang menjemput mereka. Amang berpendapat lain, ia mengibaratkan dirinya sedang naik kereta, dan satu demi satu penumpangnya turun di setiap stasiun yang dilewati dan ia menunggu gilirannya turun.⁶² Hasil perbincangan dengan Jassin ini dilukiskan Amang dalam sebuah lukisan berjudul “Penantian” (1990), lukisan yang dihadiahkannya pada H.B. Jassin saat membuka pameran tunggalnya di Bentara Budaya Jakarta, 17-27 Mei 1990. Amang juga menghadiahi Jassin sebuah puisi tulisan tangan yang kemudian diarsipkan oleh PDS (Pusat Dokumentasi Sastra) H.B. Jassin, berjudul “Kepastian”: Dalam hidup ini/ ada satu yang pasti/ mati.⁶³

Bentuk-bentuk awan, baik yang berupa kumpulan pekat maupun yang sekadar garis tipis, selalu berada dalam suatu kosmos (alam) yang luas, terutama di langit. Langit bagi Amang memberi pengaruh daya imajinasi yang luas sekali. Awan

⁶¹ Transkripsi wawancara Amang Rahman oleh Sudarmanto, dalam skripsi “Tinjauan Seni Lukis Amang Rahman Jubair Periode Tahun 1990-1993”, (Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan Surabaya: Fakultas Pendidikan Bahasa dan Seni, 1994), h. 136.

⁶² Henri Nurcahyo, *Ambang Cakrawala*, h. 29.

⁶³ Salah seorang dari Dewan pengurus PDS H.B. Jassin, Endo Senggono, kepada *Suara Karya* mengatakan puisi ini dalam pengarsipan mereka berjudul “Umur”, yang ditulis di atas kertas ber-kop PDS H.B. Jassin. Lihat “In Memoriam Amang Rahman: Menunggu Kereta Tiba...”, *Suara Karya*, 25 Januari 2001. Lihat juga buku kumpulan puisi Amang Rahman, *Sajak Putih*, h. 23.

sendiri melambangkan gerak, sesuatu yang bisa saja memiliki bentuk yang pejal pada satu waktu, namun kemudian bisa berubah atau malah hilang karena tiupan angin.

Figurasi gunung, seperti dikatakan Henri Nurcahyo, terutama dibuat Amang setelah peristiwa Cangar, di mana mobil yang ditumpangi Amang bersama rekan-rekannya waktu itu (tahun 1991) hampir jatuh ke jurang di pegunungan Cangar. Peristiwa ini membuatnya memiliki kesadaran akan kematian yang begitu jelas.⁶⁴

Gunung sendiri bagi Amang memperlihatkan kekokohan, sifat yang monumental dalam kehidupan. Seperti juga bentuk gunung dalam tradisi wayang, yang memang memberi kesan yang mendalam terhadapnya. Seperti diakui Amang, ia sangat menyukai pertunjukan wayang. Hal ini dipengaruhi pengalaman masa kecilnya, karena sering diajak kakeknya dari pihak ibu menontong wayang. Dari pengalaman inilah Amang juga mendapatkan pengaruh kebatinan Jawa, yang terekspresikan pada beberapa figur menyamping yang menyerupai wayang, dan terutama pada bentuk gunungannya.

Amang adalah pecinta wayang. Dia sangat kagum justru pada gunungannya. Dalam filosofi wayang, gunung adalah simbol *purwaning wasana, wasananing purwa* atau orang Barat mengenalnya dalam filosofi *the beginning of the end, and the end of the beginning*. Gunung dalam pertunjukan wayang muncul di awal dan di akhir pertunjukan. Gunung dalam wayang adalah simbol alam semesta. Tetapi, gunung dalam wayang Jawa Tengah ternyata berbeda dengan wayang Jawa Timur. Di wayang yang disebut terakhir ini di tengahnya seperti ada lubang menganga. Hal ini menjadi pas dengan “lubang misteri” sebagaimana yang biasa dilukis Amang.⁶⁵

⁶⁴ Lihat Henri Nurcahyo, dalam *Ambang Cakrawala*, h. 30-31; juga Henri Nurcahyo, “Amang Rahman, si Pelukis Ukhrowi: Dari Birunya Surga sampai Rembulan Emas”, *Jawa Post*, 4 Februari 1996. Cangar adalah jalur/ wilayah pegunungan di antara Kabupaten Malang dan Mojokerto. Cangar sendiri merupakan nama sebuah dusun sekaligus pemandian air panas yang terletak di kelurahan Tulungrejo, kecamatan Bumiaji, kota Batu, Malang, dengan ketinggian di atas 1000 meter dpl. Lihat www.travpacker.blogspot.co.uk/2015/04/sensasi-perjalanan-dan-keindahan-alam.html, dan www.infobatumalang.blogspot.co.uk, diakses pada tanggal 13 Nopember 2016, pukul 17:33 Wita.

⁶⁵ Henri Nurcahyo, “Amang Rahman, si Pelukis Ukhrowi: Dari Birunya Surga sampai Rembulan Emas”, *Jawa Pos*, 4 Februari 1996.

Dalam hal ini, kata Henri, meskipun (lukisan) Amang dekat dengan (simbol-simbol) dunia Kejawen sebetulnya ia kadang malah khawatir lukisan-lukisannya mengarahkan ke hal-hal yang berbau klenik. Amang sendiri menyadari proses yang terkadang “aneh” baginya sendiri ini, namun hal ini disebabkan peranan intuisinya yang lebih besar daripada rasio. Hal inilah yang oleh Amang disebut “proses langit” dan bukan “proses bumi”.⁶⁶

C. Tinjauan Estetika Sufi

Seperti sudah disebutkan di atas, secara umum pandangan beberapa pengamat seni rupa Indonesia menyatakan bahwa karya seni lukis Amang Rahman Jubair memiliki unsur spiritualitas Islam yang dekat dengan ekspresi sufistik atau lebih jauh sufisme, terutama melalui amatan Abdul Hadi W.M. yang secara lugas menyebutnya sebagai “Pelukis Surrealis Sufistik”. Wacana ini serta-merta membawa asosiasi pengamat lain, termasuk Amang sendiri, makin dalam ke wacana spiritual dimaksud di dalam karya-karyanya.⁶⁷

Dalam hal surealisme Amang sendiri tidak terlalu ambil pusing, menurutnya terserah pada para pengamat bagaimana menilai karyanya. Bagi Amang, mereka (para pengamat atau kritikus) memiliki otoritas keilmuan di bidangnya. Sementara bagi dirinya sendiri ia menyatakan, “Saya sendiri membaca sedikit tentang surealisme, tapi setelah itu merasa bahwa saya tidak berada di sana.”⁶⁸

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Abdul Hadi W.M., “Amang Rachman: Antara Surealisme dan Sufisme” (*Berita Buana*, 6 Nopember 1984).

Dalam penelitian ini penulis mencoba mengkonfirmasi beberapa pengamat seni rupa Indonesia, seperti M. Agus Burhan dan Djuli Djatiprambudi, terkait predikat sufistik kepelukisan Amang Rahman. Umumnya mereka berdua mempertanyakan kembali predikat tersebut, mengingat pemahaman terhadap hal ini menurut mereka kurang memadai. Dalam bab ini penulis mencoba menganalisa karya-karya Amang Rahman terkait nilai-nilai spiritualitas yang terkandung di dalamnya dengan pendekatan yang digunakan oleh Seyyed Hossein Nasr di dalam bukunya *Spiritualitas dan Seni Islam*, untuk mempertegas istilah yang umum disematkan pada diri dan—terutama melalui—karya-karya Amang Rahman Jubair. Penulis juga membandingkannya dengan pernyataan langsung Amang Rahman (dalam transkripsi wawancara skripsi Sudarmanto, “Tinjauan Seni Lukis Amang Rahman Jubair Periode Tahun 1990-1993”), maupun pernyataan orang-orang terdekatnya yang penulis dapatkan dalam penelitian ini.

Berdasarkan tinjauan Nasr, penulis menandai beberapa aspek, seperti imajinasi dan kosmologi, tradisi, simbol dan pengalaman spiritual, sebagai hal-hal yang melekat dalam pemikiran dan pemahaman para sufi dalam menciptakan karya-karya yang memiliki nilai keindahan (seni). Estetika sendiri menurut para ahli tidak terbatas pada pilihan-pilihan bentuk ekspresi visual, namun keseluruhan cara pandang seniman dalam melihat keindahan—baik ia sebagai pengamat maupun sebagai praktisi yang membuat karya seni itu sendiri.⁶⁹

⁶⁸ Dalam Herry Dim, “Amang Rahman Menuju Titik Diam”, *Pikiran Rakyat*, 29 Mei 1990. Lihat juga Herry Dim, *Jawinul: Jalan-jalan di Rimba Kebudayaan*, h. 85.

⁶⁹ Lihat Deni Junaedi, *Estetika: Jalinan Subjek, Objek, dan Nilai*, (Yogyakarta: ArtCiv, 2016), h. 14-15. Dalam sejarahnya yang panjang konsepsi tentang keindahan dan seni (estetika) mengalami pergeseran dan kesinambungan di antara tokoh-tokoh filsafat yang mengorientasikan

1. Imajinasi dan Kosmologi

Dalam sains Barat, psikologi membedakan imajinasi, halusinasi dan fantasi, sebagai gambaran mental yang ada di dalam pikiran. Imajinasi yang “diolah” lebih jauh menghasilkan fantasi, sedangkan imajinasi yang lahir dari kondisi psikis yang “sakit” biasa disebut sebagai halusinasi atau delusi. Jung (Carl Gustav Jung), lebih jauh dari Freud (Sigmund Freud), menyatakan bahwa kondisi ketaksadaran kolektif memberi pengaruh pada kesadaran seseorang.⁷⁰ Robert Frager (Syekh Ragip al-Jerrahi) membandingkan antara psikologi Barat dan psikologi sufi. Ia menyatakan, psikologi modern mengasumsikan bahwa alam semesta secara keseluruhan bersifat materi, tanpa makna ataupun tujuan, sedangkan menurut para sufi alam semesta diciptakan berdasarkan kehendak Tuhan dan merupakan cermin kehadiran-Nya. Psikologi berasumsi bahwa manusia tidak lebih dari tubuh, dan pikiran berkembang dari sistem saraf tubuh. Sementara dalam psikologi sufi hati spiritual menjadi elemen penting sebagai tempat intuisi batiniah, pemahaman dan kearifan. Manusia lebih dari

pandangan dan pendekatan yang berbeda-beda. Motif pandangan akan keindahan dan kesenian ini, setidaknya menurut Bambang Sugiharto, selalu terkait dengan kehendak pemaknaan yang terkait dengan pengalaman manusia yang real. Estetika dalam perkembangannya tidak lagi semata-mata menjadi permasalahan filsafi. Di dalamnya menyangkut bahasan ilmiah berkaitan dengan karya seni, sehingga juga mencakup pengalaman estetis yang berkaitan dengan gaya atau aliran seni, perkembangan seni dan sebagainya. Lihat juga Martin Surajaya, *Sejarah Estetika*, (Jakarta dan Yogyakarta: Gang Kabel dan Indie Book Corner, 2016); juga Bambang Sugiharto (editor), *Untuk Apa Seni*, (Bandung: Matahari, 2014); dan Dharsono Sony Kartika dan Nanang Ganda Prawira, *Pengantar Estetika*, (Bandung: Penerbit Rekayasa Sains, 2004), h. 5.

⁷⁰ Dalam hal ini Jung menyebut *arketipe* sebagai basis pengalaman masa lalu (arkais), dari pengalaman-pengalaman nenek moyang manusia yang terus diulang-ulang seluruh keturunannya. Ia juga membedakan arketipe dari insting, yang merupakan impuls *fisik* bawah sadar bagi tindakan. Sedangkan arketipe lebih bersifat *psikis*. Baik arketipe maupun insting bersifat bawah sadar, dan keduanya dapat membentuk kepribadian. Arketipe sendiri tidak dapat dipresentasikan secara langsung, namun ketika diaktifkan ia menyatakan diri lewat beberapa mode, utamanya lewat mimpi, fantasi dan delusi. http://www.academia.edu/9475777/Teori_Lengkap_Carl_Jung, diakses tanggal 30/12/2016, pukul 10: 29. Jung menjadikan dirinya (kenangan, mimpi-mimpi dan refleksinya) sebagai obyek amatan yang mendalam terkait hal ini. Lihat juga Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, (Yogyakarta: Jendela, 2003).

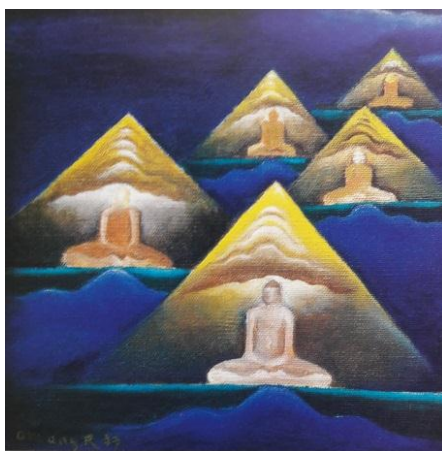
sekadar tubuh dan pikiran, ia merupakan perwujudan ruh Ilahi. Menurut psikologi Barat puncak kesadaran adalah kesadaran rasional, sedang sufisme menunjukkan bahwa, bagi kebanyakan manusia, kesadaran rasional merupakan kondisi “tidur dalam sadar”.⁷¹

Dalam lukisan “Tafakur” (1987), misalnya, melalui pengulangan bentuk, yang disebut Dim mudah sekali memancing asosiasi kepada citra surealistik,⁷² memperlihatkan ruang berbilang dan simbolik atau semacam fantasi yang menampilkan kesunyian yang damai dan keheningan kontemplasi. Figur tak sempurna (dalam detail wajah, jemari tangan maupun kaki) yang tampak bersemedi dibuat berulang makin menjauh ke belakang sebanyak empat kali. Pada setiap figur tampak bentuk bulatan cahaya yang membungkus kepalanya. Repetisi figur itu sendiri membuat citra ruang yang berlapis dan makin jauh, persis seperti lukisan “Impresi Sebuah Lagu” (1992), yang (seperti sudah diungkapkan Supangkat pada sub-bab sebelumnya) menggaungkan bunyi. Sementara di sisi kanan figur yang berulang ada satu lagi figur yang serupa, tampak duduk di atas bulatan cahaya dan di atasnya bentuk piramida yang berlapis tujuh yang dikelilingi cahaya yang berlapis-lapis pula. Secara keseluruhan lukisan ini dibalut warna gelap yang tak menjelaskan lanskap apa dan bagaimana kecuali dua pertiganya dibagi oleh garis cakrawala yang di atasnya ada awan berbaris. Figur orang dalam posisi duduk bersemedi dibuat kembali sebagai obyek pada lukisan “Piramid” (1991). Lukisan berukuran kecil ini, 30X30 cm, melukiskan lima figur duduk tafakur yang dilingkupi cahaya berbentuk

⁷¹ Robert Frager, *Psikologi Sufi*, h. 36-39.

⁷² Herry Dim, “Amang Rahman Jubair Menuju Titik Diam”, *Pikiran Rakyat*, 29 Mei 1990; juga Herry Dim, *Jawinul: Jalan-jalan di Rimba Kebudayaan*, (Bandung: PT. Rekamedia Multiprakarsa, 1995).

piramida beberapa kali dibuat Amang dalam banyak lukisan, sebagai obyek tunggal—seperti dalam lukisan “Meditasi” (1991), “Dalam Kehidupan Ini” (1994) dan lukisan “Lalu Kudikap Dia” (1997), maupun yang diduplikasi berulang-ulang seperti lukisan “Tafakur” itu sendiri. Reduplikasi semacam ini, ditambah juga lobang atau bulatan hitam Amang, seperti dinyatakan Bujono sebelumnya, merupakan bentuk misteri pada lukisan Amang.



Lukisan Piramid

Fantasi dan misteri adalah anasir yang melekat dalam gerakan surealisme maupun dalam lukisan-lukisan yang bercorak surealistik. Seperti sudah disebutkan sebelumnya, dengan didasari teori psikoanalisa Freudian, para seniman surealis bereksperimen dengan teknik-teknik untuk mengeksplorasi kekuatan-kekuatan psikologis yang terletak di alam bawah sadar. Namun berbeda dengan para seniman surealis lainnya—terutama generasi surealis awal yang lebih menonjolkan kecemasan, kegelisahan, dan cenderung nihilistik—fantasi dan misteri yang dikemukakan dalam lukisan Amang lebih menampilkan dunia sepi, keheningan yang damai, suasana tafakur atau kontemplasi ketuhanan.⁷³

⁷³ Herry Dim, *Jawinul: Jalan-jalan di Rimba Kebudayaan*, h. 85.

Dalam konteks demikian, Suhrawardi adalah sufi pertama yang berbicara tentang dunia imajinal secara mikrokosmik. Ia kemudian diikuti oleh Ibn ‘Arabi yang mengelaborasi tema ini, dan memperluas pemahaman tentang dunia imajinal dengan menjadikannya sebagai pilar utama metafisikanya. Dari sini, dunia imajinal menjadi bagian dan bidang pemahaman tentang alam Islami yang tentangnya banyak sekali sufi dan filosof menulis risalah penting.⁷⁴ Mulla Shadra kemudian memberikan penjelasan sistematis dan filosofis mengenai dunia imajinal ini, terutama yang berkaitan dengan realitas makrokosmos yang mandiri dan terpisah dari manusia (*khayâl al-munfashil*). Menurutnya, dunia imajinal ini bahkan mempunyai realitas lebih besar dari dunia fisik, ia merupakan dunia yang memiliki bentuk-bentuk imajinal (*al-shuwar al-khayâliyyah*) yang tidak terkait dengan materi, atau paling tidak bukan materi dari dunia fisik. Bentuk-bentuk itu disebut “*al-mutsûl al-mu’allaqah*” (bentuk-bentuk yang menggantung), yang memiliki warna, bentuk dan bau, yang berkaitan dengan bentuk-bentuk dunia ini.⁷⁵ Realitasnya sama kongkret dengan dunia yang kita diami, namun tidak persis sama. Dikatakan, ini adalah dunia tempat kita mempunyai raga-raga halus (subtil) atau imajinal (*al-jism al-khayali*) sebagaimana kita mempunyai raga fisik di dunia sekarang ini.⁷⁶

Dalam lukisan Amang, bentuk-bentuk yang “menggantung” itu bisa dilihat dalam hampir semua latar obyek lukisannya dan dalam lukisan kaligrafinya—yang dikatakan Pirous huruf-hurufnya seperti melayang-layang. Bahkan, termasuk dalam

⁷⁴ Seyyed Hossein Nasr dan Oliver Leaman (Editor), *Ensiklopedi Tematis Filsafat Islam (Buku Kedua)*, (Bandung: Mizan, 2003), h. 923.

⁷⁵ Ibid., h. 924.

⁷⁶ Ibid.

cara Amang membuat potret dirinya yang tak sempurna, yang menunjukkan dirinya secara umum namun itu bukan dirinya—karena pemirsa seakan melihat diri Amang yang lain dalam potret dirinya. Dengan meminjam istilah metafisika Jawa, dalam hal ini, Sri Warso Wahono menyebut Amang (telah melakukan) *ngrogo sukmo*.⁷⁷ Dalam lukisan “Dari Puisi Sutardji CB”,⁷⁸ kata Wahono, Amang melukis sembilan manusia yang menunggu (sembilan) lubang kematian, yang menurutnya bisa ditangkap imajinasi surealistiknya yang menggigit. Sap (jenjang) warna yang gradatif dilukis Amang di atas bulatan lubang hitam yang besar di atas cakrawala, yang masing-masing jenjang merupakan tahap menuju kesempurnaan abadi—cahaya terang di atasnya.⁷⁹

Pandangan para sufi sendiri terhadap makrokosmos yang melingkupinya memperlihatkan suatu dunia yang berlapis-lapis, tidak terbatas pada yang dapat dilihat saja.⁸⁰ Pandangan Ibn ‘Arabi misalnya, yang secara kontroversial dipahami sebagai *wahdatul wujûd*, membedakan tiga bentuk wujud: yang mutlak (Tuhan itu sendiri), yang *mumkin* (kontingen) atau tergantung pada yang mutlak, dan yang

⁷⁷ Di dalam “ngrogo sukmo” kita bisa berdialog dengan diri kita sendiri, kita bisa melihat wajah kita tanpa menghadap cermin karena di depan kita ada kita juga. Untuk mencapai tahap itu kita harus membersihkan hati dan bersemedi. Lihat Sri Warso Wahono, “Amang Rahman Membuat Lubang”, *Sinar Harapan*, 22 Nopember 1984.

⁷⁸ Puisi Sutardji yang dimaksud adalah yang berjudul “Hemat” (1977), terdapat dalam kumpulan *O Amuk Kapak* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981), hal ini seperti dinyatakan Henri Nurcahyo dalam *Ambang Cakrawala*. Lukisan ini sendiri tidak ada dalam buku *Ambang Cakrawala*, tapi bisa dilihat menjadi ilustrasi tulisan Bambang Bujono, “Misteri Amang Rahman”, *Tempo*, 10 Nopember 1984.

⁷⁹ Sri Warso Wahono, *Sinar Harapan*, 22 Nopember 1984.

⁸⁰ Kosmologi menurut Karlina Supelli, adalah upaya mitis, religius dan filosofis yang bermaksud menjawab kerinduan manusia akan asal-usul, yaitu kerinduan untuk memahamai peralihan realitas tanpa ruang-waktu ke realitas relatif dalam ruang-waktu. Kosmolog memandang alam semesta seperti seseorang yang mengamati pola-pola yang tercetak pada selembur tenun tanpa tercerap oleh rincian penjalinan benang-benangnya. Karlina Supelli, “Ciri Antropologis Ilmu Pengetahuan” dalam *Dari Kosmologi ke Dialog*, (Bandung: Mizan, 2011), h. 23-24.

bukan eksis (wujud) dan bukan pula non-eksis (*'adam*)—bukan abadi dan bukan pula temporer (eksistensi *Nur-Muhammad*); di mana dua yang terakhir ini pun pada dasarnya merupakan bentuk pancaran atau penampakan diri (*tajalli*) dari Tuhan yang mutlak itu sendiri.⁸¹ Sebagaimana Ibn 'Arabi, al-Jilli (Abdul Karim al-Jilli) juga membawa konsep *tajalli* dalam proses terciptanya alam semesta. Menurutnya, *tajalli* Tuhan yang berlangsung secara terus menerus ini terjadi dalam lima peringkat, yaitu martabat *uluhiyah*, kemudian *ahadiyah*, *wahidiyah*, *rahmaniyah*, dan *rububiyah*.⁸²

Di nusantara, melalui karya Muhammad ibn Fadhlullah al-Burhanpuri yang berjudul *Al-Tuhfat al-Mursalat ila Ruh al-Nabi*, konsep *marâtibul wujûd* ini disempurnakan lagi menjadi tujuh peringkat/ tingkatan. Konsep yang dikenal dengan sebutan “martabat tujuh (*al-marâtib al-sab'ah*)” ini, antara lain, *ahadiyah* (*la ta'ayyun*), *wahdah* (*al-ta'ayyun al-awwal*, juga disebut *al-haqiqat al-muhammadiyah* atau Nur Muhammad), *wahidiyah* (*al-ta'ayyun al-tsâni*), *'alam al-arwah*, *'alam al-mîtsâl*, *'alam al-ajsâm*, dan yang terakhir *al-jâmi'ah* atau *al-insân*. Kesemua tingkatan setelah tingkatan yang pertama pada dasarnya adalah bentuk *tajalli* Tuhan, dan bentuk atau wadah *tajalli* yang paling sempurna disebut sebagai Insan Kamil (manusia yang sempurna).⁸³

⁸¹ Ibn 'Arabi, seperti dinukil Yunasril Ali, juga menyebut Tuhan sebagai *al-Wujûd al-Haqiqi* (Yang Hakiki) dan *al-Wujûd al-Mutlaq* (Yang Absolut). Sementara untuk menyebut yang selain-Nya, disebutnya sebagai *al-wujud al-khayali* (wujud imajinatif), *al-wujud al-idhafi* (wujud tambahan), *al-wujud al-muqayyad* (wujud terbatas), *al-wujud al-imbani* (wujud kemungkinan), *al-wujud al-mustafad* (wujud limpahan), *al-wujud al-musta'ar* (wujud pinjaman), dan *al-wujud al-majaz* (wujud metaforis). Lebih jauh lihat Yunasril Ali, *Jalan Kearifan Sufi: Tasawuf Sebagai Terapi Derita Manusia* (terutama pada bagian “Alam Sebagai ‘Cermin’ Ilahi: Realitas Wujud, Tuhan, dan Alam”), (Jakarta: Serambi, 2002), h. 63-69.

⁸² Miftah Arifin, *Wujudiyah di Nusantara: Kontinuitas dan Perubahan*, (Jember: STAIN Jember Press bekerjasama dengan Pustaka Pelajar, 2015), h. 41.

⁸³ *Ibid.*, h. 43, 52-57.

Dalam paradigma yang demikian, para sufi melihat realitas yang tampak maupun yang tak tampak sebagai wujud kehadiran Tuhan dalam keseluruhannya. Realitas-realitas yang ada menjadi cermin dari keberadaan dan kehendak Tuhan semata. Dalam lukisan-lukisan Amang sap atau jenjang itu bisa dibuatnya lima, seperti pada lukisan “Salamun Qaulan Min Rabbir Rahim” dan “Impresi Lasem II”, atau tujuh seperti pada “Meditasi” dan “Lalu Kudekap Dia”. Saf-saf itu dalam visualisasinya berupa tepi outline (garis) dalam bentuk lengkungan, baik di atas cakrawala maupun yang dibuat secara surealistik melayang-layang serupa gelombang di atas kepala.⁸⁴

Imajinasi dalam konteks seni Amang Rahman memungkinkannya melihat realitas-realitas yang ada, dalam hasil perenungannya, sebagai bentuk pancaran kasih sayang Tuhan atau dalam ungkapan eksplisit Amang, “karunia Allah” semata. Proses (pelaksanaan) melukis baginya, dengan demikian, adalah *Bismillah* (dengan Nama Allah), atau dalam kata lain bagian dari ibadah. “Kalau saya melukis rumput itu bisa sampai kepada [perenungan akan kehadiran] Allah. Dari rumput saya mengambil banyak hal, juga pada orang tua, anak kecil atau juga binatang.”⁸⁵ Melalui lukisan “Kaligrafi Ya Allah” (1990) Amang menyatakan, “saya punya pendapat Allah itu bukan huruf, bukan warna, bukan bentuk, dan sebagainya. Allah itu tidak seperti apa-apa. Nah, kalau saya ada kerinduan, menuliskannya ‘Ya Allah’. Itu saya memanggil Dia, itu saya *sambat* pada Dia.”⁸⁶

⁸⁴ Lihat Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 82, 121, 139, dan 163.

⁸⁵ Hasil wawancara (transkripsi) Sudarmanto dalam “Tinjauan Seni Lukis Amang Rahman Jubair Periode Tahun 1990-1993”, h. 129.

⁸⁶ *Surabaya Post*, Minggu 30 Juli 1989.

Hampir dalam semua lukisan Amang, obyek-obyeknya dilingkupi ruang semesta yang kosong dan gelap yang bergradasi dalam irama gelombang awan atau lapis-lapis batas yang tegas namun abstrak.⁸⁷ Manusia, figur-figur simbolik, gunung maupun daratan yang luas selalu dilingkupi atau diliputi oleh misteri, sesuatu yang abstrak, yang mengindikasikan ketidakmampuan manusia untuk mengamati kehidupan secara keseluruhan. Ketika melukiskan kesannya terhadap pemandangan Lasem, sebuah kota di Jawa Tengah yang merupakan tempat tinggal sahabatnya Mustafa Bisri yang sering dikunjunginya, dalam “Impresi Lasem I” (2000), Amang menggambarkannya dalam bentuk perbukitan dan matahari jingga yang terbenam dalam abstraksi warna kebiruan yang tak jelas mana laut dan langit, kecuali yang dapat teridentifikasi melalui batas cakrawala yang tegas. Laut dan langit, jika memang demikian dimaksudkannya, sama-sama diisi gradasi gelombang awan yang samar dan tipis.

Garis cakrawala sendiri, menurut Mamannoor, merupakan bagian penting dalam lukisan Amang. Amang mengatakan, “cakrawala itu ibarat garis batas yang diam dan sunyi, namun di bawah dan di atas cakrawala ada gerak.”⁸⁸ Sementara seperti yang sering diungkapkannya, puncak gerak adalah diam.⁸⁹ Refleksi yang mendalam atas pengamatannya terhadap lingkungan sekitar, seperti manusia

⁸⁷ Kata “gelap” sendiri menunjuk ke sesuatu yang sama sekali belum diketahui alias misteri. Lihat Karlina Supelli, h. 30.

⁸⁸ Mamannoor dalam *Ambang Cakrawala*, h. 44.

⁸⁹ Saat mengunjungi Lasem bersama ayahnya, Ilham mengatakan mereka ziarah ke petilasan Sunan Bonang. Amang, selain bercerita tentang kisah Putri Campa—yang menginspirasi lukisan “Impresi Lasem”, juga menyuruh Ilham memandang ke garis cakrawala di mana matahari tenggelam. Kebetulan mereka berdiri di tempat yang tinggi. Garis itu adalah garis horizontal yang menurut Amang lurus dengan pandangan mata. Ilham mungkin tidak paham dengan maksud ayahnya, namun ia seperti disuruh bersyukur atas ciptaan Tuhan yang indah itu. Wawancara Ilham Jubair, 2 Agustus 2016.

(termasuk dirinya) dan kenangannya, langit dan benda-benda langit yang bertebaran di sana, gunung, daratan dan lautan, semuanya ini menjadi obyek-obyek yang mengisi kebanyakan lukisannya.



Lukisan Impresi Lasem I

Dalam menggambarkan figur Amang, Mamannoor menyebutnya sebagai sosok yang menafikan dua kutub (yang tampak dan yang tidak tampak) bukan sebagai dualistik tapi monistik, larut dalam kesatuan. Ini merupakan yang paling gamblang dalam penggambaran kepribadiannya yang paling mudah dikenali. Gambaran ini pulalah yang tercermin melalui karya-karyanya: realistik sekaligus idealistik komposisi pengungkapannya.⁹⁰ Lebih jauh Mamannoor menyatakan:

Realitas imajinasi yang hadir di wilayah kanvas-kanvasnya merupakan ‘semesta dalam’ yang ditampakkan. Lebih dari itu, Amang Rahman menyuruk ke pusaran semesta dalam hingga menyentuh penghayatan-penghayatan spiritualitas. Sebagian dari puncak-puncak penghayatan spiritualitas ini memusat di dalam *titik-titik kesadaran iman*. Pada akhirnya realitas imajinasi yang ditampakkan benar-benar menjadi tak dibuat-buat (artifisial), namun akan menjadi sangat misterius bila ditembus melalui daya tangkap semata. Di balik kemisteriusan tema-temanya ini tersimpan ‘semesta dalam-hakiki’.⁹¹

“Semesta dalam-hakiki” ini, dalam konteks imajinasi dan kosmologi sufi— seperti dinyatakan Nasr, adalah dunia imajinal khas kaum sufi, yang diambil dari

⁹⁰ Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 44.

⁹¹ *Ibid.*, h. 47.

alam primordial dari lingkungan surgawi yang sampai sekarang pun tetap ada di ‘alam al-khayal atau ‘alam al-mitsal.⁹²

2. Tradisi

Tradisi dalam pengertian Nasr menyiratkan sesuatu yang sakral, disampaikan kepada manusia melalui wahyu maupun pengungkapan yang bersifat transendental. Hal ini kemudian diteruskan secara horisontal dan berkesinambungan dalam mata-rantai vertikal yang menghubungkan setiap denyut kehidupan tradisi yang bertalian dan bersumber pada realitas transenden yang bersifat meta-historikal atau perennial.⁹³ Terutama melalui sumber-sumber al-Quran dan Hadis, di dalam Islam, serta apa yang disebut sebagai “*al-Barakah al-Muhammadiyah*”—melalui keulamaan yang merentangi waktu sekian abad dalam peradaban Islam. *Barakah* yang dimaksud, adalah realitas spiritual substansi jiwa Nabi yang tidak sekadar meliputi *hadits* dan *sunnahnya*, tapi juga melalui jalan yang tak dapat diraba di dalam hati

⁹² Tingkatan wujud dalam ‘alam al-mitsal ini dapat diringkas dalam lima tingkatan utama, yang oleh para sufi disebut sebagai lima ‘Kehadiran Ilahi’ (*al-hadharat al-ilahiyyah*), terdiri atas “dunia fisik (*mulk*)”, “dunia perantara (*malakut*)”, “dunia malaikat terdekat (*jabarut*)”, “dunia Nama dan Sifat-sifat Tuhan (*lahut*)”, “Esensi Tuhan atau Zat Tuhan itu sendiri (*Dzat*)”—yang juga disebut dengan *hahut*. Dunia (alam) *jabarut*, *lahut* dan *hahut* berada di atas bentuk-bentuk dan manifestasi formal. Sedangkan, alam *malakut* yang dapat disamakan dengan dunia imajinasi mempunyai bentuk, meskipun bukan materi dalam pengertian peripatetik biasa, yang jika “jatuh” dalam penggambaran yang terlalu realistis hanya akan menjadi tiruan alam *mulk* semata. Hal ini tergambarkan pula melalui konsep ruang dalam lukisan miniatur Persia, yang harus dibedakan antara ruang yang diciptakan di dalam lukisan dengan ruang fisik yang merupakan tempat tinggal manusia dalam kehidupan profannya. Selama masih ada keterkaitan dengan ruang profan, tidaklah mungkin untuk mengalami dimensi transenden yang terletak *di atas* bidang fisik dan dunia fisik. Hanya melalui cara inilah, tegas Nasr, setiap horizon permukaan dua dimensi dapat melambangkan keadaan benda serta tingkat kesadarannya. Oleh karena itu, ia merupakan ikhtisar dari ruang dunia dan bentuk kesadaran yang lain. Lihat Seyyed Hossein Nasr, *Spiritualitas dan Seni Islam*, h. 194-198.

⁹³ Seyyed Hossein Nasr, *Islam Tradisi di Tengah Kancah Dunia Modern*, diterjemahkan dari *Traditional Islam in the Modern World*, (Bandung: Penerbit Pustaka, 1994), h. 3.

mereka yang terus mencari Tuhan, yang napasnya terus meniupkan keberkahan Nama-Nya.⁹⁴

Sejauh menyangkut seni, kata Nasr, Islam tradisional mempertahankan suatu bentuk “islami” seni Islam yang berkaitan dengan aspek batin dan spiritual agama, dalam bentuknya yang tampak (rupa) maupun yang terdengar (suara). Dengan demikian, agama tidak hanya mempunyai satu kebenaran tetapi juga (mengungkapkan) suatu kehadiran, dan *barakah* yang memancar dari seni Islam merupakan suatu esensi, sama esensialnya dengan syariah bagi kelangsungan hidup agama.⁹⁵

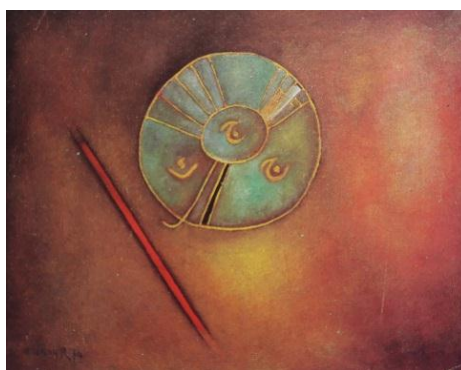
Pada tahun 1970 Amang sebenarnya sudah membuat sebuah lukisan yang berkecenderungan pada aksara Arab, melalui lukisan berjudul “Simbol Purba II”, yang menampilkan semacam bentuk rajah atau wafak.⁹⁶ Lukisan dengan latar sederhana berwarna kecoklatan ini menampilkan satu bentuk simbolik lingkaran yang di dalamnya ada lingkaran lebih kecil. Antara lingkaran besar dan lingkaran kecil di dalamnya diberi garis-garis penyekat bidang, dan di dalam sekat-sekat bidang itu diisi dengan aksara Arab ج di dalam lingkaran kecil dan pada sekat bidang yang paling besar, serta ك pada bidang yang lebih kecil lagi. Latar belakang, atau di sisi luar lingkaran, diisi dengan gradasi warna merah dan kecoklatan yang makin gelap ke arah luar (tepi kanvas). Di sisi sebelah kanan lingkaran ada torehan garis

⁹⁴ Ibid., h. 17.

⁹⁵ Ibid., h. 6.

⁹⁶ Penulis tidak menemukan pernyataan dari orang-orang terdekatnya, apakah Amang pernah mempelajari hal-hal yang berkaitan dengan penulisan rajah yang sangat terkait dengan aspek mistik tasawuf Islam ini. Namun, jika ditelusuri dari kesenangannya mengamati bentuk-bentuk nisan (dan yang tertera di atasnya) maupun bentuk artistik simbolik lainnya, bisa jadi ia tertarik secara artistik belaka pada bentuk simbolik ini.

(bidang kecil memanjang) berwarna merah yang cukup kuat dengan garis batas yang tegas. Dengan komposisi dan abstraksi demikian, ditambah simbolisasi huruf, lukisan ini sangat mengesankan secara spiritual.



Lukisan Simbol Purba II

Symbolisme huruf sendiri merupakan citraan yang bersifat mistik dan dianggap penting dalam tradisi sufi. Setiap muslim mengakui pentingnya abjad Arab, yakni huruf-huruf yang digunakan untuk mengungkapkan sabda abadi al-Qur'an. Melalui Q.S. Al-Kahfi: 109, yang sering diulang-ulang kaum sufi, digambarkan keagungan, keindahan dan kesempurnaan ilahi. Semua nama dan sifat Allah hanya bisa diungkapkan dengan menggunakan huruf-huruf ini, namun huruf sendiri menampilkan sesuatu yang berbeda dari (bukan) Allah. Huruf-huruf itu merupakan suatu cadar ke-yang-lain-an yang harus diterobos oleh ahli mistik, dan seperti dikatakan Niffari, selama masih terikat pada huruf-huruf itu si ahli mistik bisa dikatakan memuja berhala.⁹⁷ Huruf ج (dibuat dua kali) dan ك dalam lukisan Amang berdiri secara sendiri-sendiri dan tidak membentuk makna/ kalimat, seperti umumnya terdapat dalam bentuk wafak. Wafak sendiri merupakan simbolisme huruf dan angka (Arab) yang disusun berdasarkan keahlian mistik untuk suatu kegunaan tertentu.

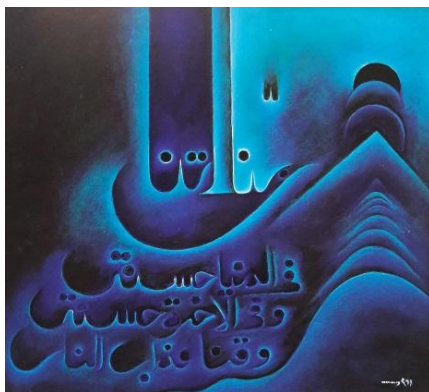
⁹⁷ Annemari Sheimmel, *Dimensi Mistik dalam Islam*, (Jakarta: Pustaka Firdaus, 2009), h. 519.

Simbolisme tersebut dalam lukisan dikuatkan abstraksi warna dan latar yang mengesankan kosmos “yang-lain”.

Cara Amang membuat lukisan kaligrafinya—selain tentu saja bersumber dari al-Qur’an, hadis dan hikmah sufi—mengungkapkan barakah yang esensial. Bagaimana ia tidak sekadar mengutip ayat sebagai bentuk ornamental, namun sekaligus menghadirkan (menafsirkan) makna ayat ke dalam seluruh suasana lukisannya.⁹⁸ Selain lukisan “Alif Laam Mim” dan “Qulhu Allah Hu Ahad” yang interpretasi maknanya sudah dipaparkan Wisetrotomo dan Abdul Hadi di atas, lukisan “Sebuah Do’a” (1997) dilukis dalam nuansa penuh barakah. Lukisan ini berwarna monokromatik kebiruan, tidak ada warna lain kecuali hitam dan putih untuk memberikan volume (gradasi) warna. Do’a yang umumnya dikenal dengan nama ‘sapu jagad’ ini dilukis dominan dalam bidang kotak kanvas dan seakan melayang-layang. Lobang-lobang yang merupakan titik-titik huruf seperti lobang seruling para sufi yang menarik ke dalam nuansa penuh kesyahduan. Di sisi kaligrafi dilukis abstraksi saf tujuh tingkat yang di atasnya dipertajam lagi dengan bentuk piramida yang menusuk ke atas, ke arah tiga bentuk lengkung berjenjang yang akhirnya merupakan lobang misteri yang gelap. Do’a *rabbânâ âtinâ fi al-dunyâ hasanah* yang enteng dibaca setiap hari oleh hampir semua umat Islam, menjadi lebih agung dan terasa khidmatnya dalam lukisan ini.⁹⁹

⁹⁸ Dalam tafsir simbolik sufisme, dikenal istilah *ta’bir* (dalam konteks mimpi) dan *ta’wil* (dalam konteks tafsir al-Qur’an). *Ta’bir*, dari kata ‘*abara*, artinya menyeberang dengan simbol ke makna, sedangkan *ta’wil*, dari kata *awwala*, artinya mengembalikan ke titik awal. Mujiburrahman, *Agama, Media dan Imajinasi*, h. 5.

⁹⁹ Menurut Nasr, ada suatu pokok signifikansi spiritual dalam konteks penjelmaan duniawi pola-dasar Ilahi kaligrafi Islam. *Pertama*, mengenai asal seni ini diungkap pertaliannya secara tradisional dengan Ali (khalifah keempat) sebagai wakil *par excellence* dari esoterisme Islam setelah Nabi, dan juga beberapa tokoh spiritualis Islam pertama. *Kedua*, kaligrafi ditulis oleh tangan-tangan

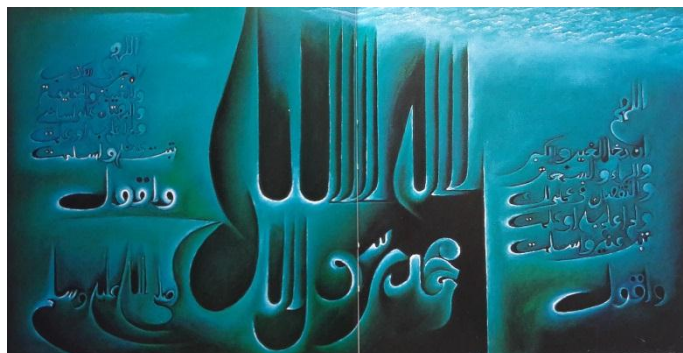


Lukisan Sebuah Do'a

Salah satu puncak karya kaligrafi Amang Rahman adalah yang terekspresikan melalui lukisan “Sebahagian Doa Akasyah”. Karya ini secara tradisional tidak hanya merepresentasikan seni tradisional Islam melalui bentuk kaligrafi, namun juga diambil dari khazanah tradisi tasawuf. Doa ini cukup terkenal di kalangan ahli tasawuf, sebagai bentuk doa yang indah secara sastra maupun secara “emosional”. Amang terutama mengutip bagian yang paling menyentuh, terkait kesadaran keberserahan diri yang total di hadapan Tuhan, dari doa yang sebenarnya relatif panjang ini: *“seandainya rasa sombong..., seandainya sifat dusta..., maka aku bertaubat dan berserah diri dengan mengucapkan “Laa ilaha illAllah Muhammadur Rasulallah Saw.”* Lukisan ini sepenuhnya diisi kaligrafi (kutipan Do'a ‘Akasyah), tak ada bentuk lain kecuali arakan awan tipis di sisi kirinya—yang kata Amang melambangkan gerak. Warna dominan biru dan bentuk kaligrafinya yang monumental difokuskan pada tulisan “Lâ ilâha illa Allâh Muhammad al-rasul Allâh”

manusia yang terus dipraktekkan secara sadar sebagai sebuah emulasi (bentuk peniruan) manusia terhadap tindakan Tuhan, sekalipun sangat jauh dari kesempurnaan pola dasarnya. *Ketiga*, kaligrafi tradisional didasari oleh ilmu pengetahuan tentang bentuk-bentuk dan irama-irama geometris yang tepat, yang memiliki kaidah-kaidah tersendiri. Lihat Seyyed Hossein Nasr, *Spiritualitas dan Seni Islam*, h. 36-38.

menggambarkan keadaan mental yang pasrah dalam persaksian akan keagungan Allah dan kebenaran risalah Nabi-Nya, dan betapa rendahnya diri di hadapan-Nya.



Lukisan Sebahagian Do'a Akasyah

Sakralitas juga memungkinkan adanya ruang dan waktu yang khusus,¹⁰⁰ seperti halnya orang Islam berdo'a dan shalat. Dalam hal inilah do'a menjadi sebuah permohonan yang intim antara makhluk dan Khaliknya. Ditarik secara sempit ke dalam pengalaman melukisnya, sebagai suatu pola kerja yang mensyaratkan ruang dan waktu, Amang juga menyatakan adanya waktu khusus dalam melukis, biasanya tengah malam. Dalam pernyataan yang lain, ia juga menyebutkan, waktu antara subuh sampai jam 10 pagi, yang disebutnya “puncak stamina” dalam menggarap ide lukisan. Puncak stamina itu dimulainya dengan diam. Dalam diam ia mengingat—bahkan merasa berkomunikasi dengan—Allah, dengan itu dia merasa menemukan puncak kegairahan hidupnya. Dalam diam juga ia merasakan obyek (lukisan) dan subyek (diri) menyatu dalam dirinya.¹⁰¹

Dalam kaitannya dengan waktu yang sakral, Schimmel menyatakan bahwa pengalaman *waqt* merupakan hal utama dalam tulisan sufi, karena waktu mengubah

¹⁰⁰ Lihat juga Annemarie Schimmel, pada bab “Sakralitas Ruang” dan “Sakralitas Waktu”, dalam *Jiwa Suci dan Sakralitas dalam Islam*, (Yogyakarta: Kreasi Wacana dan Qalibun Salim Press, 2016).

¹⁰¹ Ini tercatat dalam wawancara *Semesta*, Edisi 51/ Juli 1995; *Swadesi*, 30 Agustus 1992; dan *Harian Terbit*, 27 Oktober 1991.

kesadaran si pencari kebenaran (dalam hal ini bisa disebut juga *salik*, orang yang berjalan menuju kebenaran) secara radikal. Waktu *afaqi* (sebagaimana disebut dalam QS. 41:53), sebagaimana dalam interpretasi para pemikir Pesia, merupakan tempat di mana manusia mengalami kehidupan sehari-hari. Namun ketika *waqt* menarik si pencari kebenaran, maka ia mengalami waktu *anfus* yang bersifat spiritual, momen ketika kesadaran sehari-hari tidak berarti sama sekali.¹⁰²

Amang juga kadang menyebut kondisi “diam” ini sebagai keadaan yang *hening dan bening*,¹⁰³ di mana ia merasa memiliki sambungan dengan puncak estetik di mana ia hidup. Hal ini bisa dikaitkan dengan konsep barakah, sebagaimana disebutkan di atas. Ia menjelaskan proses kerjanya sebagai berikut:

..., proses pengerjaannya, pada tahap-tahap awal harus malam. Saya bangun sekitar pukul satu atau dua malam, langsung ke kanvas. Saya bekerja di bawah langit, bisa melihat rembulan, bintang, dan sentuhan desiran angin. Tapi *finishing*-nya harus siang”... [di lain waktu ia mengatakan] Jam 3 pagi saya sudah bangun. Kemudian ibadah, dan saya melukis. Sebelum subuh saya sudah mempersiapkan alat-alat untuk melukis”... [sebelumnya] Saya biasa mengendapkan apa-apa yang saya serap dari luar. Dari sana, saya mendapatkan ide yang kemudian mengalami proses seleksi cukup lama. Kadang sampai berbulan-bulan, sampai saya menemukan bentuk lukisan. Bentuk itu biasanya muncul pada waktu malam.¹⁰⁴

Hasil dari “ritual” ini kemudian, menurut Amang, adalah suatu ‘kemonotonan’ seperti bunyi dari dzikir yang diulang-ulang. Amang sendiri mencontohkan praktek bunyi dzikir tersebut kepada wartawan Surabaya Post, dalam nada monoton, dari yang awalnya rendah kemudian perlahan-perlahan terus meninggi hingga mencapai puncaknya. “Seperti bunyi kentongan pada pertunjukan

¹⁰² Annemarie Schimmel, *Jiwa Suci dan Sakralitas dalam Islam*, h. 63-64.

¹⁰³ Wawancara *Jayakarta*, Kamis 8 September 1988; dan *Minggu Pagi*, 7 Juli 1985.

¹⁰⁴ Wawancara *Media Indonesia*, 16 Agustus 1992; *Harian Terbit*, 27 Oktober 1991; dan *Minggu Pagi*, 7 Juli 1985.

Jaran Kepang,” katanya.¹⁰⁵ Sekali lagi, repetisi menjadi hal yang tak terpisahkan pada diri Amang, terutama melalui pengulangan bentuk-bentuknya yang seperti ditarik ke cakrawala yang jauh. Dalam lukisan “Piramid” (1989), Amang mengulang figur dalam posisi duduk bersila (semedi) lima kali. Figur-figur ini, semuanya, diselimuti cahaya berbentuk piramida yang di dalamnya ditegaskan lagi dengan saf berjenjang lima, makin menguatkan nuansa spiritualitas lukisan. Warna latar yang dominan biru membuat lukisan ini menjadi terasa tentram, hening dan bening seperti kata Amang.

Metafora seruling sebagai kerinduan mistik ataupun spiritual merupakan manifestasi/ bentuk tradisional yang sering digunakan dalam tradisi seni sufi, seperti sering muncul di dalam syair-syair Rumi. Dalam lukisan “Sebuah Lagu” (1996) bentuk tradisi seruling terasa signifikan melalui stilisasi potret diri Amang yang seperti monumen. Apa yang dimaksud dengan “lagu” dalam lukisan ini? Lagu dalam bentuknya yang esensial tentu saja adalah nada yang berirama. Dalam lukisan ini irama (baca juga: dinamika) ada pada warna terang (kuning, ungu dan hijau) yang bertingkah dengan warna gelap yang dominan, juga pada gerak rambut dan abstraksi daun dgi kejauhan yang ditiup angin. Seperti halnya Rumi yang merindukan perjumpaan dengan sang “kekasih”, Amang merindukan kesempurnaan hidup—terlebih sebagai orang tua yang telah memasuki usia senja. Figur kepapakan dalam lukisan ini tergambar melalui dekapan anak yang memeluknya sembari memegang bunga (keindahan) yang mungkin dipersembahkan untuk dirinya.

¹⁰⁵ Wawancara *Surabaya Post*, Minggu 30 Juli 1989.

Lambang kesempurnaan adalah cahaya berwarna hijau yang berpendar di puncak gunung wayang yang dipegang figur lain di latar tengah.



Lukisan Sebuah Lagu

Dalam khazanah tasawuf nusantara bentuk stilisasi wayang, terutama melalui bentuk gunung atau pohon kehidupan, yang diolah kembali oleh para wali (walisongo), menjadi medium simbolik untuk mengekspresikan kecenderungan manusia dan tahapan/ jenjang yang harus dilalui seorang salik. Amang juga menggunakan bentuk yang diambil dari khazanah tradisional tersebut. Seperti juga melalui bentuk keceriaan anak-anak yang bermain di bawah sinar bulan purnama, bentuk permainan tradisional itu sendiri memiliki makna pengungkapan pesan-pesan agama, seperti sudah dijelaskan melalui nyanyian tradisional anak-anak Madura sebelumnya. Ini terlihat misalnya melalui lukisan “Anak-anak Menjolak Bintang” (1989) dan “Dua Wanita dan Rembulan” (1999).

Dalam “Anak-anak dan Menjolak Bintang”, seperti sudah dikatakan Abdul Hadi, jelas suasana mistis atau sakralnya. Kita seakan dibawa ke suasana (malam) Lailatul Qadar yang syahdu dan penuh barakah. Temanya pun diangkat dari tradisi

(lagu) rakyat Madura yang bernuansa sufistik, “Gaik Bintang Ganggar Bulan”.¹⁰⁶. Lukisan “Dua Wanita dan Rembulan” pun mengulang tema yang sama. Suasana kesakralan memenuhi lukisan melalui figur rembulan kuning yang sempurna, yang pada tepi bawahnya dipoles warna putih seakan memancarkan cahaya lebih terang. Dua orang anak perempuan seolah menyongsong rembulan dengan suka cita, sementara di sisi-sisinya yang cenderung minimalistik latar hijau kebiru-biruan—seperti sering disebut Amang sebagai warna surga—menyiratkan alam kosmik entah di mana. Penanda langit dan daratan, jika memang dimaksudkan demikian pada lukisan ini, hanyalah cahaya lengkung putih kebiruan yang mengesankan garis cakrawala yang tak sempurna.



Lukisan Dua Wanita dan Rembulan

Sementara dalam lukisan anak yang lain, yang berjudul “Kasih Sayang” (1988), seperti dikatakan Bujono, suasana permainan anak yang mestinya ceria berubah menjadi misteri atau mistis. Seorang anak berambut kuncung berkalung katapel, di pundaknya bertengger seekor burung, direduklasi dalam bentuk yang

¹⁰⁶ Abdul Hadi W.M., “Amang Rahman: Pelukis Suralisme Sufistik dan Kaligrafi”, *Media Indonesia*, 25 April 1990.

ganjil. Seolah bayang-bayang si anak menjelma anak itu sendiri. Dari sini, kata Bujono, muncul pertanyaan: Siapa aku dan siapa dia, keduanya menjadi kabur.¹⁰⁷

3. Simbol dan Pengalaman Spiritual

Lukisan-lukisan Amang Rahman menafikan detail obyek-obyeknya untuk memberi kesan keutuhan pada manusia, serta bentuk-bentuk simbolik dan alam itu sendiri. Ia tidak terjebak dalam ilusi realistik yang memerangkap obyeknya secara mendetail, sehingga orang atau pengamat berhenti pada satu persepsi tentang orang dan figurasi tertentu, tapi lebih jauh pada perasaan akan pengalaman tertentu yang khas dan bersifat spiritual.¹⁰⁸

Bahasa simbolis dan figuratif menjadi kunci untuk membuka makna yang tersembunyi di antara prinsip dan fenomena, serta korespondensi dan pertalian antara wujud rendah dengan wujud yang lebih tinggi. Hal ini tidak harus terkesan mewah (spektakuler dan detail seperti pada lukisan-lukisan surealistik Salvador Dali, misalnya), karena pada dasarnya bahasa simbol dan ilham spiritual yang menyertainya [yang terpenting dapat] menyajikan nutrisi yang vital bagi hati dan jiwa. Sebagaimana dalam al-Qur'an juga, berbagai jenis simbolisme dan penggambaran tak lain merupakan bahasa figuratif dan kiasan yang digunakan secara spiritual.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Bambang Bujono, "Misteri Amang", *Tempo*, 10 Nopember 1984.

¹⁰⁸ Semesta sebagai ruang imajinasi [dalam lukisan Amang] dihadirkan dengan menyingkirkan atribut-atribut semesta nyata. Ia [Amang] selalu mereduksi realitas untuk memunculkan 'realitas baru', realitas imajinasi. Lihat Mamannor dalam *Ambang Cakrawala*, h. 47.

¹⁰⁹ Muhammad Isa Waley, dalam Seyyed Hossein Nasr (editor), *Ensiklopedi Tematis Spiritualitas Islam: Manifestasi*, (Bandung: Mizan, 2003), h. 125.

Bahasa ekspresi seni sufistik penuh dengan metafora atau bentuk simbolik yang khas. Fariduddin Aththar misalnya, mengungkapkan sifat-sifat keduniawian (manusia) melalui berbagai macam burung yang menyiratkan karakter-karakter tertentu. Hud-hud yang melambangkan kebijaksanaan, Simurgh melambangkan keagungan dan “diri” yang sejati, Bul-bul dan Beo yang melambangkan cinta keindahan duniawi, dan seterusnya. Mereka, para burung dalam *Manthiq al-Thayr*, dalam perjalanannya mencari kepemimpinan yang abadi melintasi tujuh lembah pegunungan kosmik yang melambangkan *maqamat* para sufi, seperti *thalab* (pencarian), *'isyq* (cinta), *ma'rifah* (gnosis), *istighna'* (kepuasan hati), *tawhid* (keesaan), *hayrat* (kekaguman atau kebingungan), *faqr* (kemiskinan), dan *fana'* (lebur).¹¹⁰

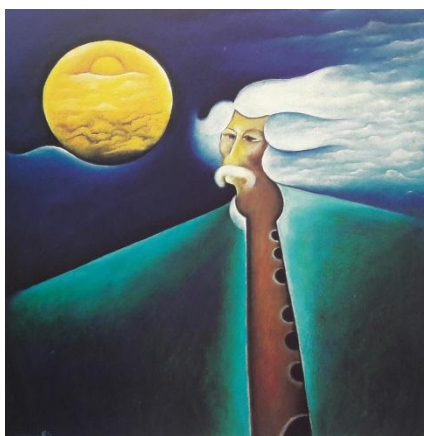
a. Simbol Rembulan

Simbol rembulan bagi Amang Rahman melambangkan harapan. Dalam bahasa yang sifatnya simbolik, jika ada orang yang “kejatuhan” rembulan, maka itu merupakan keberuntungan. Hal ini terkait dengan kearifan lokal di kalangan pesantren di Madura, seperti terungkap melalui lagu rakyat yang sudah diungkapkan sebelumnya. Figur rembulan, seperti ditafsirkan Yunus (anaknya) dari lukisan-lukisan Amang Rahman, adalah “tanda-tanda kebesaran Tuhan” yang menyinari bumi, sebagai konsep yang memberikan pencerahan kepada masyarakat—memberikan pencerahan kepada kehidupan.

Rembulan kuning dalam lukisan “Potret Diri” (1996) adalah harapan akan kesempurnaan dari figur Amang yang dilukis pipih seperti bentuk wayang di sisinya,

¹¹⁰ Seyyed Hossein Nasr, *Spiritualitas dan Seni Islam*, h. 116-118.

seolah dirinya sendiri adalah bayang-bayang dari kesempurnaan yang diharapkannya itu. Dirinya yang tua dan penuh lobang, atau katakanlah penuh dosa, di dadanya yang serupa seruling merindukan seseorang yang dapat meniupnya dengan nada merdu.¹¹¹ Warna hijau dan biru yang dominan pada pakaian dan latar belakang seperti menarik kita ke alam lain yang sakral, yang puncak kerinduannya ada pada rembulan kuning yang di dalamnya terasa ada alam lain lagi yang lebih agung dan sakral.¹¹² Rembulan kuning dalam lukisan ini terasa penuh secara spiritual.



Lukisan Potret Diri

Bulan penuh atau purnama dalam syair-syair mistik seringkali dikaitkan dengan kesempurnaan figur Nabi Saw sebagai *insan kamil* (manusia yang paling sempurna). Tidak hanya melalui bulan purnama (*badrun*), Nabi juga sering dimetaforakan sebagai matahari (*syamsun*), lilin penerang, dan pelita bercahaya (*sirâjan munira*). Ungkapan terakhir ini, yang menjadi semacam *prototype* “cahaya Muhammad” dalam mistifikasi sesudahnya, diambil oleh Hassan ibn Tsabit dari al-

¹¹¹ Seperti sudah disebutkan, makna lobang hitam bagi Amang adalah juga kematian yang tak tahu kapan datangnya, penuh dengan misteri. Dengan melukis lobang hitam berulang-ulang dalam banyak lukisannya, Amang seperti terus mengingat kematian. Dalam khazanah sufi *dzikr al-maut* (mengingat mati) adalah bagian dari *riyâdhat al-nafs* (olah jiwa atau melatih diri). Dengan begitu jiwa digembleng untuk sadar akan keberadaan Tuhan yang menggenggam hidup dan mati seseorang.

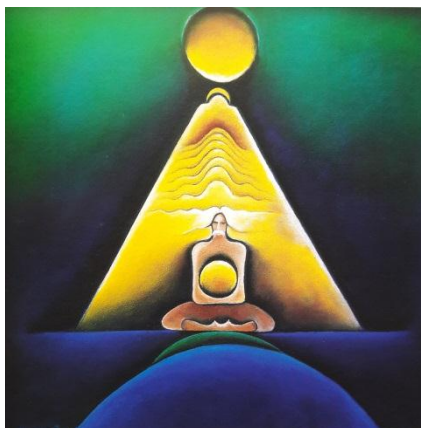
¹¹² Lihat Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 135.

Qur'an. Hassan menggambarkan Nabi Muhammad sebagai seseorang yang membawa cahaya dan kebenaran dalam kegelapan (seperti dalam QS. 5:15). Lebih jauh, dalam menggambarkan perang Badar, ia menyebut wajah Nabi bersinar bagaikan bulan purnama (*badrun*). Muqatil, seorang teolog Islam abad ke-6 M, adalah yang pertama menafsirkan kata-kata (terutama kata *mishbah* [pelita]) dalam QS. 24:35 (*Allahu nûrussamâwâti wal ardh... al-mishbâhu fi zujâjah....*) yang mengacu kepada Nabi. Dari tafsiran Muqatil inilah teori-teori tentang karakter Nabi yang bercahaya mulai berkembang pada paruh-kedua abad ke-9 M, dan Sahl al-Tustari (seorang sufi yang wafat pada tahun 896 M) mengembangkannya lebih jauh—yang menghubungkan-tafsirkan surah an-Najm (QS. 53) dengan Cahaya Muhammad. Murid Sahl, al-Hallaj, menyatakan secara puitis dalam “Thasin al-Siraj” bahwa Nabi adalah sebuah lampu dari cahaya Yang Mahagaib, sebuah bulan yang bercahaya di antara bulan-bulan lainnya. Kemudian, Ibn ‘Arabi-lah yang terutama bertanggung jawab atas peran pokok cahaya ini dalam ajaran sufi selanjutnya.¹¹³

Simbol bulan, baik yang berbentuk penuh maupun sebagian, menjadi obyek yang signifikan dalam lukisan Amang. Selain melalui dua lukisan yang telah dijelaskan di atas, rembulan kuning hadir dalam lukisan terdini pada tahun 1968, lukisan “Undangan” misalnya, hingga pada lukisan yang dibuat menjelang wafatnya, seperti pada “Impresi Lasem II” (2000). Makna keagungan atau kesempurnaan yang dirindukan itu bagi Amang harus didekap erat, seperti tergambar melalui lukisan “Lalu Kudekap Dia”. Pada yang terakhir ini, Amang membagi lukisan ke dalam tiga bagian secara vertikal—tanah pijakan tempat ia duduk bersemedi, dirinya yang

¹¹³ Lebih jauh tentang uraian Nur-Muhammad dan sejarahnya ini dapat dibaca pada bagian, “Cahaya Muhammad dan Tradisi Tasawuf” dalam Annemarie Schimmel, *Dan Muhammad adalah Utusan Tuhan: Cahaya Purnama Kekasih Tuhan*, (Bandung: Mizan, 2012), h. 180-207.

mendekap erat bulatan berwarna kuning dan dilingkupi cahaya keagungan serupa gunung, serta bulan purnama di atasnya—semuanya “dibalut” keagungan warna surga yang menjadi latarnya. Di bawah figur Amang yang duduk bersemedi ada semacam bentuk bola bumi separuh berlapis dua. Terkesan sangat mistis, lukisan ini seperti ingin mengungkapkan pernyataan “cahaya di atas cahaya (*nûrun ‘alâ nûr*)”. Ini semacam bentuk kontemplasi (*musyâhadah*) akan kerinduan terhadap kesempurnaan pengetahuan, atau bisa juga kematian—seperti sering diungkapkannya dengan sangat biasa pada masa tuanya.¹¹⁴



Lukisan Lalu Kudekap Dia

b. Simbol Awan

Simbol awan melambangkan gerak dan perubahan. Awan putih itu juga hadir untuk memberi nuansa terang dalam banyak latar lukisannya yang gelap. Sebenarnya-lah jika diamati secara keseluruhan lukisannya, wujud ‘gerak’ dan ‘cahaya’ ini menjadi dasar idealisasi terpenting dalam semua karya-karyanya, untuk mengungkapkan pengalaman spiritualnya akan sifat ketuhanan dalam semua yang dapat ia pandang dan amati. Amang sering menyatakan, “puncak gerak itu adalah

¹¹⁴ Amang pernah menyatakan, “Kerinduan-kerinduan itu buat saya berpengaruh sangat besar. Tiap orang itu punya kerinduan akan pulang, hanya kadarnya yang berbeda-beda”. Lihat Sudarmanto, h. 132.

diam” dan “rembulan itu adalah harapan”, serta “saya selalu ‘menjumpai’ hal-hal yang saya jumpai” (dalam Sudarmanto). Secara implisit, juga, ia mengatakan, “saya itu memakai gradasi warna untuk memberikan jalan untuk beralih suasana”. Pernyataan terakhir ini meski cukup terang secara teknis, juga bisa bermakna ambigu, bahwa Amang Rahman menyadari sepenuhnya totalitas perjalanan kesenian dan kehidupannya yang penuh cahaya warna-warni. Kesadaran yang mendalam semacam ini, dalam konteks psikologi sufi, membawa dirinya dan yang mengamati lukisannya kepada kesadaran yang lebih tinggi akan kehadiran Tuhan. Seperti yang sudah dikatakan Nasr, pesan spiritual seni Islam adalah menyampaikan esensi Islam melalui cara yang lebih langsung dan dapat dipahami dibandingkan penjelasan ilmiah semata.¹¹⁵ Sedangkan cahaya—atau pencahayaan yang banyak digunakan Amang, kata Abdul Hadi, dalam tradisi agama mana pun merupakan lambang kehadiran Ilahi, dan ini merupakan unsur utama seni lukis Islam.¹¹⁶

Awan putih yang membalut rembulan kuning pada lukisan “Alif Laam Mim” merefleksikan kehadiran barakah pada bulan yang dibalutnya. Awan yang serupa selimut itu tidak sekadar mengimbangi kegelapan di belakangnya secara visual, tapi benar-benar menghadirkan keagungan yang ada di baliknya. Terkait lukisan ini, menurut Wisetrotomo, makna ayat direpresentasikan Amang ke dalam kanvas dalam bentuk misteri—persis seperti tafsir ayat ini umumnya, “hanya Allah yang tahu maknanya”. Secara umum ayat-ayat yang dikutip Amang Rahman seperti berada dalam ruang tanpa batas yang dibalut dengan gelombang putih awan. Ayat-ayat itu “dikembalikan”nya kepada asalnya, interpretasinya memiliki kekuatan

¹¹⁵ Seyyed Hossein Nasr, *Spiritualitas dan Seni Islam*, h. 213.

¹¹⁶ Abdul Hadi W.M., *Islam, Cakrawala Estetik dan Budaya*, h. 423.

memprovokasi kesadaran ketuhanan, kesadaran keilahian, kesadaran spiritualitas, agar berserah diri secara penuh kepadanya.¹¹⁷

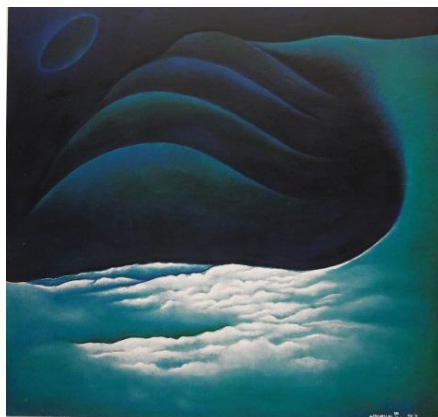


Lukisan Alif Laam Mim

Sedangkan awan yang seputih kapas di dalam lukisan “Pegunungan Cangar” benar-benar menyedot kita ke dalam nuansa penuh sakralitas di dalam keseluruhan abstraksi lanskap lukisan yang bersifat imajinatif itu. Perarakan awan dalam lukisan ini seperti dilihat dari ketinggian di atasnya. Dalam hal ini Nurcahyo memberi catatan, terjadi pergeseran makna simbolik dalam orientasi seni lukis Amang. Biasanya Amang menatap langit cukup dari depan rumahnya sambil berkhayal ke dunia antah-berantah, namun kini dunia seperti berada di bawah telapak kakinya. Kita seakan dibawa Amang melayang-layang di atas awan tanpa kengerian sama sekali, karena suasana lukisan ini sendiri melalui nuansa warna biru kehijau-hijauan terasa teduh dan nyaman.¹¹⁸

¹¹⁷ Suwarno Wisetrotomo, “Imaji Surga Biru Amang Rahman” dalam katalog pameran *Imaji Surga Biru Amang Rahman*, 2-11 Nopember 2001.

¹¹⁸ Henri Nurcahyo, “Amang Rahman si Pelukis Ukhrowi, Dari Birunya Surga sampai Rembulan Emas”, *Jawa Pos*, 4 Februari 1996.



Lukisan Pegunungan Cangar

Untuk menjelaskan makna simbolik awan dalam tradisi sufi, perlu dikemukakan sebuah hadis yang diriwayatkan Tirmidzi. Nabi pernah ditanya, di manakah Tuhan mewujudkan sebelum menciptakan makhluk? Nabi menjawab, “Dia berada di dalam awan (*‘amâ*’), tidak di atas tidak pula di bawah, dan tanpa udara”. Ibn ‘Arabi menerangkan arti kata *‘amâ*’ dalam hadis ini sebagai “awan tipis yang berada di angkasa”. Melalui awan, kosmos mengambil bentuk. Dikatakan, awan adalah imajinasi absolut karena ia memberi bentuk pada segala ciptaan. Awan juga nama lain untuk menyebut *barzakh*—selain nama lain seperti *‘nafas rahmâni*’. Barzakh sendiri merupakan alam imajinal, yang menengahi antara ruh yang murni spiritual dan jasad yang murni fisik.¹¹⁹ Sebagaimana barzakh, awan berada di sisi Tuhan dan “ketiadaan”, serta memiliki sifat keduanya. Dalam hal ini, term “awan”, sebagaimana halnya term “imajinasi”, digunakan untuk menarik perhatian terhadap kefanaan segala ciptaan.¹²⁰ Selain, terutama yang menonjol melalui dua karya di atas, bentuk awan hampir selalu ada setiap dalam lukisan Amang, yang kaligrafi maupun yang figuratif, yang menguatkan suasana surgawi pada karya-karyanya.

¹¹⁹ Mujiburrahman, *Agama, Media dan Imajinasi*, h. 6.

¹²⁰ Lihat William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, h. 345-350.

Untuk merefleksikan alam surgawi, yang dalam hal ini bersifat imajinal, Amang menghadirkan kembali apa yang pernah disampaikan kakeknya padanya di masa kanak-kanak, yaitu melalui apa yang disebutnya sebagai “warna surga”. Warna surga itu hijau kebiru-biruan, atau sebaliknya, biru kehijau-hijauan. Bukan biru seperti warnanya laut Kamal di Madura, atau hijau seperti rerumputan di dunia ini. Abstraksi yang demikian kuat melekat pada ingatan (kenangan) Amang menjadi solusi baginya untuk menggambarkan ‘*alam al-khayal*’ yang merupakan bagian dari pandangan “kosmologis”nya. Untuk dapat membayangkan ruang yang maknanya melebihi ruang fisik belaka, dan memahaminya melalui teknik dan simbolisme jenis suci tertentu—kata Nasr, harus ada pemisahan antara ruang yang diciptakan oleh seni ini dan ruang fisik yang profan yang menjadi tempat tinggal manusia. Dalam miniatur Persia, misalnya, ketidakberdimensi-tiga-an (dalam perspektifnya yang tampak “kacau”) ruang natural di sekitarnya secara kualitatif melukiskan tingkatan realitas. Hal ini dibayangkan mampu menuntun manusia dari horizon eksistensi material, dan juga kesadaran profan serta duniawi, ke tingkat keberadaan dan kesadaran yang lebih tinggi menuju dunia berikutnya, dengan ruang, waktu, gerakan, warna dan bentuk-bentuknya sendiri. Dikatakan, bahkan tumbuh-tumbuhan dan hewan-hewan yang digambarkan pun bukan begitu saja diambil dari alam fisik, melainkan dari alam primordial surgawi yang ada di ‘*alam al-khayal*. Demikian pula dengan warna gunung, awan atau langit yang unik dan berbeda dari warna-warna alamiah.¹²¹

¹²¹ Lihat Seyyed Hossein Nasr, *Spiritualitas dan Seni Islam*, h. 194-196.

Selubung warna surga dalam kebanyakan lukisan Amang Rahman, baik dalam karya-karya yang mengungkapkan kenangan maupun perenungan—juga dalam karya-karya kaligrafinya, entah secara sadar maupun tidak, mengekspresikan penyaksian akan ruang semesta yang tak terhingga. Kenangan yang dijumpai dari masa lalunya itu secara tak sadar memperlihatkan kesadarannya yang mendalam terhadap apa saja yang disebutnya sebagai “kemisteriusan” yang tak terindra. Ceritanya tentang cerita kakeknya makin menggiring pengamat karyanya ke dalam simbolisasi bentuk atau warna surgawi yang melekat dalam ketaksadaran manusia tentang sifat-sifat surgawi yang indah, tenang dan damai. Spiritualitas yang demikian hanya dapat ditemukan dalam perenungan yang mendalam, dalam kontemplasi atau kerinduan akan kedamaian yang abadi.

Terkait warna ini, Amang juga mengaku mencari inspirasi warna-warna lukisannya dari tanaman. Amang memang menyukai tanaman. Ketika sudah mapan, di rumahnya ia banyak memelihara tanaman dalam pot. Dari sini ia menyatakan, “Awalnya dedaunan itu hijau, lalu jadi kuning. Ke mana warna hijau dan dari mana datangnya kuning itu? Pasti kembali kepada Allah.” M. Shoim Anwar, penyair dan cerpenis dari Jawa Timur, pernah menulis tentang warna surga Amang ini, ia menyatakan:

Hampir semua lukisan Amang Rahman, terutama setelah menginjak tahun '70-an hingga sekarang, sangat didominasi oleh warna hijau kebiru-biruan, ditambah paduan warna kuning, putih, merah, dan sedikit cokelat.... Soal warna di surga itu perhatikan ayat berikut ini: “*Mereka itulah (orang-orang yang) bagi mereka surga ‘Adn, mengalir sungai-sungai di bawahnya; dalam surga itu mereka dihiasi dengan gelang emas dan mereka memakai pakaian hijau dari sutera halus dan sutera tebal, sedang mereka duduk sambil bersandar di atas dipan-dipan yang indah. Itulah pahala yang sebaik-baiknya, dan tempat istirahat yang indah.*” (Qur’an, surat Al-Kahfi 31)

Dari ayat ini ternyata, kata Anwar, warna bagi Amang bukan sekadar hal yang kebetulan dan merupakan pilihan yang bersifat estetik semata, namun lebih

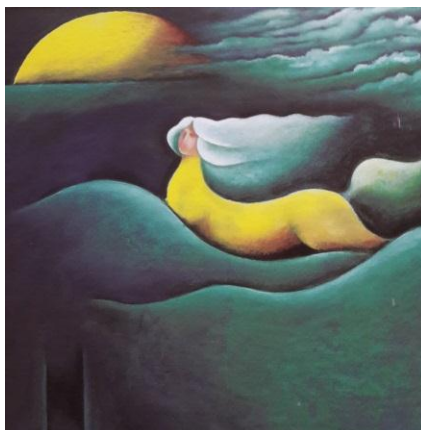
jauh merupakan merupakan refleksi dari ayat-ayat transenden yang langsung dirujuk dari kitab suci.¹²²

c. Simbol Kuda

Lukisan “Perjalanan” (2000) terkesan sangat simbolik. Lukisan ini menggambarkan figur mirip Buraq dalam tradisi mistik Islam, meski tidak digambarkan sedetail gambar tradisional yang umumnya dikenal umat Islam. Makhluk berbadan kuda dengan kepala manusia ini digambarkan melintasi lapis-lapis daratan, yang digambarkan melalui batas atau *outline* linear berbukit-bukit. Melihat arah dongak kepalanya, ia seperti tengah berlari menuju ke atas, di mana bulan separuh berwarna jingga terbit di atas cakrawala yang lebih tinggi. Penulis sendiri, meski tidak menemukan pernyataan langsung yang menjelaskan maksud lukisan ini, terpancing menghubungkannya dengan perjalanan Isra’ dan Mi’raj Nabi Saw, atau setidaknya pelukis mengambil inspirasi lukisannya dari kisah yang terpatrikan di dalam al-Qur’an melalui surah al-Isra’ ini. Secara simbolik tanda-tanda ikonik yang dikomposisikan dalam lukisan ini memungkinkan pemaknaan seperti itu: figur makhluk itu merujuk kepada Buraq, sedangkan rembulan jingga yang besar itu dirujuk pada metaforisasi cahaya Nabi. Dan, kosmos yang melingkupinya mengesankan lapis-lapis alam imajinal yang dilintasi dalam perjalanan suci itu.¹²³

¹²² M. Shoim Anwar, “Lukisan Non-Kaligrafi Amang Rahman Lebih Menggiring ke Transendensi”, Surabaya Post, 19 Februari 1994. Warna hijau sebagai warna yang dipakai di dalam surga ini juga terdapat dalam QS. al-Rahman: 76 dan QS. al-Insan: 21. Juga dikatakan dalam beberapa hadis, Rasul Saw menyukai pakaian yang berwarna hijau.

¹²³ Penggambaran semacam ini, seperti diceritakan kembali oleh Schimmel dalam bagian “Isra’ dan Mi’raj Nabi Muhammad Saw.”, dalam *Dan Muhammad adalah Utusan Tuhan*, menjadi tradisi yang benar-benar hidup dalam syair-syair para penyair sufi.



Lukisan Perjalanan

Annemarie Schimmel menggambarkan Buraq, mengutip para penyair sufi— salah satunya Ghanizade dari Turki abad ke-17 M, sebagai seekor binatang berkaki empat yang lebih besar dari seekor keledai dan lebih kecil dari seekor kuda. Gambaran ini persis dengan yang dikatakan Nabi melalui hadis yang diriwayatkan Anas bin Malik, “... dan didatangkan kepadaku seekor binatang [putih] bukan bughal (peranakan kuda dan keledai) dan lebih besar daripada keledai (yaitu Burak).”¹²⁴ Para penyair lalu menambahkan gambaran makhluk ini: diciptakan dari cahaya, dengan kepala seorang wanita dan ekor burung merak, yang dengan cepat membawa Nabi melewati bergalaksi-galaksi malaikat; tubuhnya bunga mawar, rambutnya *hyacinth* (sejenis bunga), gagah perkasa dan mempesona; yang merupakan suatu gambaran tradisional yang terus hidup hingga sekarang di masyarakat muslim Asia.¹²⁵

¹²⁴ Lihat KH. Muhammad Sholikhin, *Berlabuh di Sidratulmuntaha, Mengungkap Misteri Isra Mikraj: Membongkar Kebohongan, Mengurai Realitas, Membedah Rahasia Sejarah, dan Keseluruhan Aspek Peristiwa*, (Jakarta: PT Elex Media Komputindo, 2013) h. 56. Lihat juga Al-Imam Al-Bukhari, *Shahih al-Bukhari*, (Beirut: Dâr al-Kutub al-‘Ilmiyah, 2009), h. 334.

¹²⁵ Schimmel dalam hal ini turut menyertakan sebuah lukisan Buraq di bagian belakang sebuah truk tangki di Pakistan, yang dianggap azimat bagi para pengendara truk sederhana di daerah-daerah pegunungan Pakistan. Lihat Annemarie Schimmel, *Dan Muhammad adalah Utusan Tuhan*, h. 246-249. Lihat juga *serigrafi* karya A.D. Pirous, dalam Kenneth M. George, *Melukis Islam*, Gambar 4.

Dalam sebuah metafora sufi kuno, ada yang menyamakan ruh-ruh spiritual dengan sebuah kereta kuda. Ruh mineral adalah rangka dan as roda, ruh tumbuhan adalah badan kereta, ruh hewani adalah kudanya, dan ruh pribadi adalah pengendaranya; ruh insani dipadukan dengan ruh rahasia dan ruh maharahasia, adalah si pemilik yang duduk di dalam kereta kuda.¹²⁶ Melalui metafora ruh hewani yang mengambil bentuk kuda ini kita dapat melihat karya dengan figur kuda Amang yang paling terdini, yang dibuatnya pada tahun 1968. Lukisan berjudul “Rembulan dan Matahari” (90x65 cm) ini menggambarkan obyek kuda dan bulatan sempurna berwarna kuning di atasnya. Bulatan ini, jika mengacu pada judul bisa berarti rembulan atau juga bisa matahari. Namun jika melihat pada latarnya berupa kosmos yang gelap, penulis lebih suka memaknainya rembulan, dan seperti disebutkan sebelumnya rembulan bisa bermakna kesempurnaan. Gestur tubuh kuda tampak seperti berlari menyongsong rembulan, dengan posisi “melingkari”nya. Melalui lukisan yang dibuatnya pada masa awal-awal ia melukis ini, kita dapat melihat jejak spiritualitas Amang, sebagai pribadi rendah (bersifat) yang mengejar/ mencari kesempurnaan hidup.

d. Simbol Pohon Hayat

Gunungan atau pohon hayat diambil dari tradisi kebatinan Jawa yang diberikan penguatan makna sufistik. Kesadaran atas simbol ini juga bisa dimaknai sebagai ingatan akan asal-usul diri sekaligus puncak pencapaian yang diharapkan seorang sufi, yaitu kehadiran “*al-barakah al-Muhammadiyah*” yang merupakan manifestasi kasih sayang Allah terhadap alam semesta ini. Dalam bahasa

¹²⁶ Robert Frager, *Psikologi Sufi*, h. 202.

Mamannoor, Amang juga menjaga vibrasi irama kehidupan yang dinyatakan melalui gambar pohon. Pohon hayat dan seruling jiwa itulah yang dijaga keberadaannya untuk keteduhan iman, seperti dimaknai Maman melalui lukisan “Pohon Kehidupan dan Dua Buah” (1993) dan “Pohon Hayat” (1996).¹²⁷



Lukisan Pohon Hayat

Ibn ‘Arabi ketika membicarakan tentang hakikat penciptaan menyebut bahwa alam raya (kosmos) ini seluruhnya adalah Pohon (*syajârat al-kauniyyah* atau *syajârat al-wujûd*) yang tumbuh dari kata benih (kata) *Kun*. Tuhan adalah akar dan kita (makhluk) adalah cabang dari akar. Nama-nama Tuhan melekat pada pohon ini, dan kita identik dengan buahnya. Dari esensi (huruf) Kaf muncul dua makna yang berbeda, *kamaliyyah* (kesempurnaan) dan *kufriyyah* (keingkaran), sementara dari Nun muncul *nun-nakirah* (kekurangan/ ketidaktahuan) dan *nun-ma’rifah* (pengetahuan tentang Tuhan). Ketika ditampakkan kepada makhluk dari *Kun* ketiadaan pada hukum yang dikehendaki oleh *keqadiman* (kekekalan), maka Tuhan memercikkan cahaya dari Cahaya-Nya. Orang yang terkena cahaya tersebut, kata ‘Arabi, ia kemudian memandang gambaran ‘Pohon Kejadian’ (*Syajârat al-Kaun*)

¹²⁷ “Pameran Amang Rahman (alm): Kesunyian Purba yang Melanggeng”, *Republika*, 28 Oktober 2001.

yang tumbuh dari benih *Kun*, ia akan mendapatkan kebahagiaan. Sedangkan orang yang tidak terkena cahaya, ia akan salah mengira bahwa huruf dari kata *Kun* adalah *kufriyyah* dan *nakirah*, karenanya ia termasuk kelompok orang-orang yang kafir (ingkar).¹²⁸ Hal ini dapat menjelaskan makna simbolik yang terdapat pada lukisan berikut ini.

Pada lukisan “Pohon Hayat” bentuk gunung wayang diletakkan di tengah dalam komposisi ‘balans simetris’. Di dalam gunung wayang ini dilukis pohon kehidupan dengan tujuh lobang yang berderet ke atas seperti pada bentuk seruling, sementara di tangkainya yang menjuntai ke bawah menggantung dua buah berwarna orange. Di pucuk lancip gunung membayang rembulan kuning yang di dalamnya dilukis saf berjumlah lima jenjang. Latar belakang dibagi tiga, dipisahkan garis cakrawala dan lengkung bumi di bawahnya. Komposisi lukisan yang simetris dan vertikal menyiratkan keagungan, sedangkan gerak daun yang menjuntai beserta tangkainya menyiratkan irama seperti ditiupkan dari seruling kesunyian jiwa pelukisnya.¹²⁹ Seperti juga pada “Pohon Kehidupan dan Dua Buah”, pohon hayat itu dua cabangnya yang menjuntai mengeluarkan dua buah berwarna merah. Ini menurut penulis melambangkan sifat kerendahan diri (berdosa), seperti dijelaskan makna *kufriyyah* dan *nakirah* di atas. Sementara pada lukisan yang lebih akhir, “Pohon Kehidupan dan Dua Bunga” (1997), lebih terasa ungkapan kebahagiaannya, di mana cabang-cabang pohon mengarah ke atas dan dua di antaranya yang paling tinggi mengeluarkan dua bunga berwarna putih seperti kapas. Ini bisa dimaknai, Amang

¹²⁸ Muhyiddin Ibnu ‘Arabi, *Misteri Kun: Syajaratul-Kaun*, diterjemahkan dari *Syajaratul-Kaun dan Hikayah Iblis*, (Surabaya: Risalah Gusti, 2005), h. 4-6; juga William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, h. 278.

¹²⁹ Lihat Henri Nurcahyo dan Mamannoor, *Ambang Cakrawala*, h. 133.

telah mengatasi keingkaran dan kekurangannya dan bersiap menyongsong kesempurnaan (*kamaliyyah*) dan pengetahuan (*ma'rifah*) sifat-sifat ketuhanan dalam dirinya.



Lukisan Pohon Kehidupan dan Dua Buah,
dan Lukisan Pohon Kehidupan dan Dua Bunga

Akhirnya untuk menutup analisis ini, perlu diungkapkan pernyataan Agus Dermawan T, bahwa “di dalam lukisan Amang terkandung penghayatan intens terhadap makna hidup. Ia beribadah dalam melukis, dan ia pun melukis sambil bertafakur dan berzikir, seperti berkhalwat”.¹³⁰ Dengan pernyataan ini dan melalui penjelasan dalam keseluruhan bab ini dapat dikatakan, lukisan-lukisan Amang Rahman Jubair memiliki ciri-ciri yang dekat dengan lukisan yang bersifat surealistik, meski begitu ia bukan merupakan bagian dari gerakan surealisme yang sekadar mengeksplorasi imajinasi dan fantasi sebagaimana dalam pengertian psikologi Barat. Keseluruhan tematik dan simbol-simbol dalam lukisan Amang merupakan ekspresi dari pengalaman spiritual Amang yang bersifat transendental dan imanen. Ini terungkap dalam keutuhan gagasan seni lukisnya seperti telah ditinjau melalui

¹³⁰ Agus Dermawan T, “Amang Rahman, si Pelukis Baik Budi”, *Suara Pembaruan*, Rabu 24 Januari 2001.

pendekatan imajinasi dan kosmologi, tradisi serta simbol yang khas dan dekat dengan pemahaman kaum sufi. Hal ini hanya dimungkinkan oleh kesadaran mendalam terhadap kosmos yang merupakan representasi dari “kehadiran” Tuhan.