

# Ujung Yang Tersembunyi Dalam Gulungannya

Esai Pameran Hanafi oleh Afrizal Malna

Dalam museum Hundertwasser di Wina, di antara berbagai penjelajahan rupa dari karya-karyanya yang tersimpan dalam museum ini, terdapat salah satu tulisan tangannya yang berisi, bahwa kita tidak bisa tumbuh kalau kita membat akar-akar kita sendiri. Kita sering membaca istilah akar sebagai identitas yang eksotis, alien terhadap hubungan dan kaitannya dengan akar-akar yang lain. Saya menerima akar lebih sebagai narasi asal-usul dan bukan identitas. Usaha untuk mengenali konteks melalui narasi asal-usul ini, membuat kita menjadi jauh lebih aman mengenali diri sendiri dan berbagai pembauran yang dialami. Bukan mengawetkannya dalam ilusi mati mengenai identitas.

Pameran Hanafi kali ini, yang diberi judul *Oksigen Jawa (Sebuah Pameran Biografi Visual)*, memiliki motif mengurai kembali narasi asal-usul ini. Sebuah pameran yang bercerita tentang banyak kenangan visual, gesekan dunia materi yang membentuk realitas maupun media visual, memindahkan pengalaman visual menjadi bahasa yang digeluti. Membuat sebuah susunan tersendiri dari berbagai pengamatan yang dilakukan Hanafi sebagai arsip maupun sebagai imajinasi visual ke dalam ruang pameran. Biografi lebih bersifat arkhais untuk melihat penjelajahan bahasa visual yang dilakukan seorang perupa, dibandingkan dengan menempatkannya dalam arus yang kompleks dari berbagai wacana senirupa yang hilir-mudik di sekitar kita.

Tulisan ini akan berkisar pada tiga fokus: biografi visual Hanafi, melihat kembali beberapa perspektif cara pandang senirupa Indonesia, dan Hanafi dalam konteks seni abstrak di Indonesia. Fokus kedua saya tempuh, karena saya sendiri tidak bergerak dalam dunia senirupa, lebih tidak memiliki mata ideologis dalam memandang dunia seni rupa sebagai mata dari luar dunia seni rupa. Di samping fokus ini juga akan berkaitan dengan karya-karya Hanafi dalam seni abstrak di Indonesia.

Seni rupa Indonesia, seperti halnya dengan Indonesia sendiri, hingga kini masih sibuk mencari konteksnya sendiri sebagai bingkai untuk mendapatkan tempatnya berpijak dan berdiri. Konteks ini pernah disandarkan pada realisme S. Sudjojono sebagai arus besar yang terus bertahan hingga kini dalam berbagai variannya. Dianggap lebih dekat atau lebih mewakili kondisi-kondisi sosial-politik di Indonesia. Konteks yang tanpa kita sadari telah berubah menjadi semacam idealisme dalam senirupa Indonesia, melewati berbagai pergeseran makna yang pernah terjadi pada cara-cara kita menggunakan istilah "gambar", "seni lukis" dan kini "seni rupa" yang dianggap lebih objektif untuk melihat berbagai gejala dalam dunia seni rupa. Walau dalam kenyataannya, tradisi seni lukis tetap lebih mewarnai medan seni rupa Indonesia.

Sejarah Indonesia, setelah kemerdekaan, pernah mendapatkan konteks yang penting melalui Konferensi Tingkat Tinggi Asia Afrika di Bandung, 1955, pada masa pemerintahan Sukarno. Konferensi ini kemudian menghasilkan Gerakan Non-Blok (1961) sebagai respon menghadapi Perang Dingin setelah Perang Dunia Kedua. Konteks ini seperti memasuki wilayah mati setelah kita menimbun banyak hutang, membuat perjanjian dengan berbagai lembaga internasional seperti WTO, dan memasuki pasar bebas yang semuanya berlangsung dalam era pemerintahan Suharto. Seni rupa Indonesia pun ikut berada dalam situasi yang membingungkan untuk melihat dirinya sebagai bagian dari sejarah Indonesia dengan nasionalisme yang kian kehilangan posisi tawarnya, atau bagian dari arus seni rupa global dengan infrastruktur seni yang tidak memadai di Indonesia. Jim Supangkat pernah menulis ketidak-jelasan basis maupun konteks seni rupa ini sebagai:

Upaya memperkenalkan seni rupa modern Indonesia ke forum internasional selalu dibayangi keraguan dan gambaran tidak jelas. Penolakan sejumlah museum di Amerika Serikat menampilkan Pameran Seni Rupa Modern pada 1990-1992, belum tentu hanya karena keengganan museum-museum itu mengakui kehadiran seni rupa modern di negara berkembang, seperti yang seringkali didengungkan. Penolakan itu sangat boleh jadi diakibatkan tidak jelasnya bingkai seni rupa modern Indonesia. (Jim Supangkat, *Seni Rupa Kontemporer, Sebuah Risiko*, majalah *Horison*, Juli 1993).

Dalam kebingungan itu, arus tradisi realisme yang dibawa S. Sudjojono lebih mudah tumbuh sebagai idealisme dalam seni rupa. Pada satu sisi, idealisme ini tampak terkesan lebih gamblang untuk diwacanakan. Tetapi pada sisi lain ia juga ikut memiskinkan pencapaian wilayah seni rupa lainnya, walau media seni kontemporer kini sedang memasuki wilayah pertempuran lain dalam mengadopsi berbagai produk industri media sebagai media seni. Pemiskinan ini lebih terasa pada arus seni abstrak di mana Hanafi berada di dalamnya. Arus dimana untuk bisa menjelaskannya, Jim Supangkat harus membelah seni modern dalam dua belahan Tradisi Realis dan Tradisi Modern. Istilah Tradisi Modern digunakan Jim untuk menjelaskan seni rupa modern sebagai bahasa visual dengan berbagai dimensinya. Dua belahan yang kembali bercampur-aduk dalam seni rupa masakini.

Hanafi tumbuh dalam lingkungan Jawa yang jauh dari latar kerajaan-kerajaan Jawa seperti Majapahit atau Mataram yang sudah menjadi pusat perspektif dalam melihat Jawa. Terbelah dalam bahasa Jawa *Kromo* yang dianggap adiluhung dan bahasa Jawa *Ngoko* yang rendah, dan membuat kebudayaan Jawa dianggap sebagai salah satu situs feodalisme yang kita kenal di Indonesia. Perspektif ini tidak hanya menyamakan makna Jawa yang tidak tunggal dalam banyak dimensi keberagamannya. Tetapi juga membuat budaya Jawa seakan-akan seperti hidup dalam wilayah mati setelah Indonesia merdeka dan setelah kita menerima bahasa Indonesia sebagai bahasa nasional. Budaya Jawa, seperti halnya dengan sub-sub kultur lain di Indonesia, kehilangan kesempatan dan ruang reproduksinya untuk tetap bisa melakukan dialog dengan berbagai proses modernisasi yang berlangsung.

Hanafi dibesarkan dalam lingkungan Jawa yang sudah terbalut dengan konteks lain, yaitu nasionalisme Indonesia. Dimana Indonesia masih merupakan sebuah pengertian yang lebih banyak termaknai sebagai kemerdekaan dalam dua kotak hitam putih antara yang terjajah dengan penjajah. Kedua konteks ini, antara Jawa dan Indonesia, masih sama samarnya apabila dilihat dari Purworejo (kota kelahiran Hanafi). Kota yang dalam bayangan Hanafi lebih sebagai kota tempat tinggal veteran perang yang menghadapi masa pensiun. Dalam sebuah catatannya, Hanafi menulis:

Kata orang, kita akan menjadi apa yang kita katakan saat kita berusia sembilan tahun. Di depan laci itu aku tidak ingin menjadi tentara. Perang sudah selesai. Negara ini bisa dijaga oleh hal-hal lain selain tentara. Kemerdekaan adalah halaman baru, seperti hari-hari dengan matahari yang bersinar terang ...

Setelah selama tiga tahun mengikuti sekolah seni rupa di Yogyakarta, di mana Hanafi melanjutkan tradisi realis dalam sekolah ini, dia akhirnya memang harus meninggalkan kota kelahirannya. Dalam catatan yang lain Hanafi menulis:

Kota ini sebenarnya sebuah kota yang aku cintai, tetapi kota ini belum cukup mengerti kebutuhanku. Kebutuhan yang cukup mendasar bagiku. Kota ini sudah cukup repot

tanpa harus ditambah dengan yang disebut “kesenian”, dan kesenian akan mencari sendiri jalan untuk tumbuh.

Pada setiap peringatan Hari Kemerdekaan di kampungnya, Hanafi bersama teman-temannya pada masa remaja mereka, lebih suka membuat patung kingkong dari kertas dengan kerangka bambu yang membawa buku untuk memerangi kebodohan. Mengajak orang untuk membaca, daripada membuat gapura dengan bambu runcing dan pekik kemerdekaan yang sudah menjadi umum dilakukan banyak komunitas kampung dalam memperingati Hari Kemerdekaan. Memerangi kebodohan merupakan makna yang lebih bisa dimasukinya dibandingkan dengan kemerdekaan yang penuh dengan teriakan dan mimpi tentang sebuah bangsa besar, di tengah kesulitan besar dalam mencari konteks keberadaan nasionalisme baru ini di tengah pergaulan antar peradaban dan antar kebudayaan.

Dunia Jawa dalam lingkungan Hanafi, juga merupakan dunia yang berada dalam lingkungan tata-kota kolonial, dimana Purworejo pernah menjadi daerah perkebunan di masa Hindia Belanda, juga merupakan salah satu basis tentara KNIL Belanda (kadang disebut sebagai *Belanda Hitam*). Tata kota di mana pembagian dan batas-batas ruang telah terbagi sedemikian rupa menurut fungsinya masing-masing antara rumah, jalan dan ruang antara yang membatasi keduanya. Sehingga ada halaman produktif yang ekologis untuk berbagai jenis tanaman tumbuh di atasnya, memisahkan antara jalan dan rumah. Ruang antara yang kini kian tenggelam di tengah arus komoditas lahan. Tata ruang kota yang juga membuat batas tertentu antara suara berteriak dan suara berbisik. Ruang yang memberikan skala pada penglihatan maupun pendengaran:

Bapak tidak mengajarkan apa pun mengenai kekerasan. Tidak ada suara keras di dalam rumahku lebih dari suara piring yang jatuh dari rak yang licin. Suara-suara di dalam rumah kami lebih mirip suara berbisik saja. Suara roda dan poros mesin jahit Ibu yang sering diminyaki oleh Bapak seperti desisan tali roda yang menjalankan jarum dengan benang di giginya. Gigi jarum itu tajam, lebih tepatnya runcing, bukan untuk melukai, tetapi membuat jalan benang untuk menari.

Ayah Hanafi seorang veteran tentara nasional. Setelah pensiun, ayah dan ibunya harus bekerja sebagai tukang jahit dan tukang menyulam untuk mencari uang tambahan. Ini merupakan awal dimana pengalaman visual yang dihadapi Hanafi mulai tumbuh membuka wawasan baru. Wawasan dari berubahnya sosok ayah sebagai seorang tentara menjadi seorang tukang sulam:

Aku setengah heran, bagaimana seorang tentara bisa membordir kerudung, menyulam pinggiran baju bayi, sarung bantal, taplak meja dan seprai, dengan gambar bunga-bunga dan kupu-kupu. Ibu yang membuat gambar-gambar itu secara cepat, menyalin menjadi pola, seperti ada bunga dan kupu-kupu di tangannya. Ibu hanya perlu menempelkan tangan pada ujung kerudung itu, maka berpindahlah bunga dan kupu-kupu ke sana. Kemudian Bapak memilih warna benang yang cocok, warna apa untuk daun, bunga dan kupu-kupu.

Perubahan yang ditempuh ayahnya, membuat dunia visual sehari-hari ini mulai bergerak ke dunia makna. Pengalaman yang mulai diterima sebagai sebuah wawasan dalam memasuki dunia visual. Bahwa apa yang dilihat tidak semata-mata sebuah rutin dalam fungsi, tanggung-jawab maupun kewajiban yang dijalankan orang tua. Tetapi mulai menyusun semacam alfabet,

kata-kata, kalimat, yang pada gilirannya ikut membangun fondasi awal untuk melihatnya sebagai bahasa visual. Bahasa yang memiliki ruangnya sendiri yang bisa dilihat, dipegang dan dimasuki. Bahasa yang mengantar untuk membaca melewati melihat. Fondasi ini memberikan sebuah kerangka baru bagaimana tubuh berelasi dengan dunia materi, teknik, bentuk dan struktur dalam sebuah rajutan.

Pergulatan seorang perupa, seperti Hanafi, pada gilirannya memang berpusat untuk menemukan struktur. Setiap seniman bergulat dalam wilayah ini, apapun isi yang membangun struktur yang dicarinya. Setiap seniman menjadi berbeda dalam memandang pendekatan untuk mendapatkan struktur ini. Umumnya terpisah dalam dua kutub, apakah struktur merupakan produk pikiran atau produk emosi dari tubuh yang sedang bergulat dengan bahasa di luar dirinya. Dalam sebuah ceramah, Affandi pernah mengatakan:

Bila banyak lukisan-lukisan kurang baik, ialah disebabkan kekurangan intuisi. Lukisan-lukisan yang seperti itu hanya punya ekspresi, tapi lemah strukturnya. Bila intuisi kuat, hasil lukisan menjadi ekspresif, selain itu juga cukup kuat dalam struktur. Dalam lukisan saya tidak suka menggunakan intelek, karena dua sebab. Pertama, saya tak suka pada seni yang intelektualistis, sebab kehilangan spontanitas. Dan sebab kedua, karena saya seorang yang bodoh, begitu bodohnya hingga tak sanggup menamatkan sekolah menengah saja. (Affandi, *Cermah Di Sorbonne*, majalah *Budaya*, No. 5 & 6, Mei/Juni 1953).

Kondisi saat Affandi melukis tidak terlalu berbeda jauh dengan Hanafi. Tubuh keduanya berada dalam tarikan nafas yang sama dengan kanvas yang mereka lukis. Tubuh keduanya sama mengeluarkan keringat dengan emosi dan lingkungan kerja yang berbeda. Cara melukis yang umumnya dikenal berbasiskan pada posisi maupun gerak gestural dari tubuh. Affandi melukis di luar studio, menjadikan orang-orang yang sedang menontonnya sebagai bagian dari energi saat melukis, menggunakan tangan sebagai wakil langsung dari tubuh yang memperluas ruang tubuh dan emosi ke wilayah kanvas yang dilukis tanpa peralatan melukis. Sementara Hanafi melukis di dalam studio, membiarkan tubuhnya masih tetap memiliki ruang hubungan dengan pikiran sambil menggunakan berbagai peralatan melukis. Keduanya menghasilkan karya yang berbeda, karena masing-masing memasuki wawasan yang berbeda. Wawasan yang menentukan karya seorang perupa dan bagaimana karya itu ikut membentuk wawasan orang yang melihatnya.

Pada mulanya wawasan ini diterima sebagai wawasan tubuh. Yaitu ketika Hanafi menghadapi ibunya yang matanya sakit dan harus dioperasi. Mata yang sakit dan operasi mata adalah dua hal berbeda yang tidak bisa dibuat menjadi terbalik. Mata sakit yang dialami ibunya menghasilkan dua situasi tragik sekaligus: tragik sebagai seorang ibu yang harus bekerja untuk menyulam, dan tragik kemungkinan menghadapi kegagalan atas operasi mata yang dilakukan. Agresi dari kedua hal ini mendorong munculnya sebuah wawasan baru dari ibunya yang diterima oleh Hanafi:

Orang bisa hidup dengan ingatan-ingatan tanpa mata. Orang yang hidup dengan mata saja, tanpa ingatan, toh juga akan sia-sia," kata Ibu.

Wawasan ini membuat mata mulai diterima sebagai wawasan yang tidak tunggal lagi. Ada mata yang lain untuk melihat, yaitu kenangan. Kenangan merupakan sebuah wawasan dimana ruang tidak lagi melulu berada dalam belahan eksternal-internal. Melainkan ada kanal yang intens untuk saling mendistribusi antara keduanya. Kenangan menjadi sebuah tubuh-baru yang diterima Hanafi dalam pengalaman visualnya. Nyaris sebagai tubuh-penyair dalam dunia

seni rupa. Tradisi realis yang diterima Hanafi dalam sekolah seni rupa di Yogyakarta, mulai mendapatkan bahasa lain. Bahasa yang tidak lagi semata-mata bersifat realis, melainkan juga metaforik. Dalam dunia puisi, metafor banyak digunakan penyair untuk membuat jembatan baru dalam bahasa, untuk menghubungkan bahasa yang sifatnya arbitrer dengan kenyataan. Permainan gramatika di sini ikut menentukan hasil dari tubuh-puisi.

Dalam kerja membuat metafor, umumnya penyair melakukan pelompatan ruang atau dislokasi melalui objek maupun ruang yang berbeda dalam puisi. Atau melakukan disfungsionalisasi dalam pembentukan kalimat maupun fungsi kata. Hal yang sama dilakukan Hanafi dalam melihat pengalaman bersama ibunya:

Aku mengingat Ibu lewat kesedihan, lewat kegembiraan kecil yang kadang masih jatuh dari atap rumah ke anyaman bambu yang terus-menerus dicat kembali dengan warna yang sama. Lepas-lepas cat yang mengering jatuh bersama kebahagiaan dari masa lalu.

Dislokasi atau disfungsionalisasi terjadi dalam pernyataan Hanafi di atas. Tentu, karena apa hubungannya antara anyaman bambu, ketotokan cat dengan kesedihan atau kegembiraan. Tidak ada hubungannya. Tetapi inilah cara yang organik untuk menyimpan kenangan dalam ruang yang pernah dialami dan tumbuh seperti ruang animis dalam tubuh kita. Bahasa ruang seperti ini tampak aktif dalam kerja seni rupa Hanafi. Dalam sebuah karyanya tentang Sukarno, Hanafi menulis:

Sukarno membawa sinar terang di punggungnya, ia digambarkan berjalan ke depan, dan ia paling depan sehingga jalan di belakangnya tampak terang. Tetapi apakah benar orang yang membawa "seratus bohlam" itu adalah Sukarno, atau mirip Sukarno? Jangan-jangan orang lain, orang yang tak bernama . . . Masa gelap berakhir dengan seratus bohlam dari punggung lelaki itu. Tetapi ke mana lelaki itu akan menuju? Apakah ia sedang berjalan menuju pigura yang lain? Jika begitu, ia sedang membawa kita ke lubang-lubang kegelapan, tanpa bohlam.

Tidak ada kata terang atau gelap yang lebih konkrit dibandingkan dengan cara langsung memberikan seratus bohlam dalam sebuah lukisan. Pada pengalaman awal Hanafi, istilah gambar masih tidak berbeda jauh dengan cara realisme dipahami. Di kampungnya ada seorang seniman, membuat gambar untuk dijual. Rata-rata karyanya menggunakan alam sebagai objek. Objek ini lebih sebagai "objek hafalan", karena dibuat berdasarkan gambaran umum tentang alam. Istilah gambar juga digunakan ayahnya, ketika Hanafi mulai sekolah seni rupa di Yogyakarta. Yaitu gambar dalam arti realisme yang sama seperti pelukis di kampungnya untuk menggambar objek-objek alam atau bentuk-bentuk binatang. Sementara realisme sendiri oleh ayahnya lebih dipahami sebagai cara hidup yang realistik:

"Sekolah ini besar dan biaya hidupmu di perantauan ini tidak kecil. Kamu harus belajar yang benar. Lagi pula Ibu sedang sakit. Uang untuk mengambil obat tidak murah," kata Bapak, dalam nada ditekan. "Tidak perlu setiap hari Minggu kamu pulang. Itu bisa sangat boros. Tidak ada salahnya kamu belajar di hari Minggu. Pergilah ke Kebun Binatang Gembira Loka. Kamu bisa menggambar binatang-binatang, dari yang berbadan besar sampai yang terkecil, untuk melancarkan tanganmu dalam menggambar. Kamu juga bisa masuk ke pasar, melukis buah," begitulah pesan Bapakku.

Hanafi tidak lagi menggunakan istilah gambar, tetapi melukis, ketika menghadapi kasus yang lain. Yaitu ketika dia menghadapi karya-karya lain yang ditemukan terpajang dalam rumah salah seorang temannya. Karya ini merupakan sebuah lukisan realis tentang buah-buahan. Pendekatan realis di sini mulai memasuki wawasan lain antara dunia buah yang berada dalam lukisan dan yang hidup dalam kenyataan. Bahwa setiap jenis buah tumbuh berdasarkan musimnya masing-masing, tidak mungkin hadir secara bersamaan seperti dalam lukisan itu. Sebuah wawasan yang mulai memunculkan konflik atau paradoks dalam melihat lukisan realis, seperti pertanyaan-pertanyaan Hanafi dalam catatannya:

Apakah sebuah lukisan bisa menyatukan semua musim buah di atas nampan? Apakah saat musim durian tiba diikuti musim manggis? Bukankah musim jambu air dan duku muncul di bulan lain, saat musim durian telah pergi? Kenapa sebuah nampan mampu menyulap musim-musim? Aku pikir, kulkaslah penyebab semua itu menjadi bisa muncul bersamaan dalam satu nampan.

Tradisi materialisme dalam memandang realisme, di sini mulai goyah dengan menghadirkan faktor subyek yang dibawa oleh ayahnya. Walau masih berada dalam belahan materialisme dalam memandang objek lukisan, dan sikap realistik dalam perilaku subyek.

Wawasan ini pada gilirannya membawa Hanafi kepada penglihatan bahwa cara melihat jauh lebih penting daripada cara melukis. Wawasan ini sekaligus memiliki fungsi untuk "membongkar" pengertian realisme sebagai pendekatan maupun sebagai idealisme dalam seni rupa yang ditempuh Hanafi. Istilah "membongkar" yang saya gunakan di sini, tampak seram apabila dilihat dalam wacana seni rupa. Terutama dari jargon dekonstruksi dalam post-modernisme. Tetapi istilah ini menjadi cukup intim apabila kita melihatnya melalui pengalaman visual Hanafi sendiri. Sebuah pemberontakan logis dan biasa untuk mencari kerangka nalar dalam melihat.

Setelah meninggalkan sekolah seni rupa, Hanafi tidak lantas hidup sebagai seniman. Belum ada jembatan yang bisa digunakan untuk menghubungkan dua kata kerja yang sulit ini, yaitu antara berkarya dengan bekerja. Jembatan ini mulai dirintis oleh generasi masakini yang sebagian mulai menyebut dirinya sebagai "pekerja media" daripada sebagai "seniman". Hanafi kemudian memilih lebih bekerja sebagai seorang "tukang pelitur" di kampungnya. Dalam periode ini, Hanafi kembali berhadapan dengan pengalaman visual yang membawanya ke wawasan lain tentang mata-realisnya. Ini terjadi ketika pada papan yang sedang dipeliturnya yang kian licin seperti lapisan kaca, mulai memantulkan bayangan wajahnya sendiri. Menghilangkan batas antara sedang melitur papan dengan wajahnya sendiri yang memantul dalam papan yang dipeliturnya. Kemudian buah belimbing jatuh dari pohon yang berdiri di sampingnya. Buah belimbing yang sudah matang itu pecah di atas papan yang sedang dipeliturnya, menciptakan bentuk cipratan dan lelehan pada papan. Buah yang langsung dimakannya untuk menggajal laparnya.

Lapisan-lapisan peristiwa yang dihadapinya sebagai tukang pelitur itu, dan setiap lapisan mengubah maupun menghadirkan sesuatu di luar dugaan, tidak berbeda jauh dengan pengalaman bagaimana tubuh-Jawanya bertemu dengan bahasa Indonesia. Pengalaman ini terjadi melalui perkenalannya dengan seorang perempuan keturunan Batak-Jawa, bernama Yati. Dalam pandangan Hanafi, perempuan ini tampak menjadi lebih dewasa ketika berbicara dalam bahasa Indonesia. Pengalaman yang membawa tubuh dan imajinasinya memasuki bahasa yang lain:

Bahasa Indonesia hanya baik untuk mengurus surat-menyurat di meja kelurahan, di loket pegadaian, di kantor PLN saat membayar listrik dan paling jauh terdengar di radio-radio, selebihnya kami berbahasa Jawa. Entah kenapa dengan berbahasa Indonesia harga-harga makanan di warung jadi lebih mahal daripada jika kita menyebutnya dengan bahasa Jawa. Yati tampak lebih dewasa dengan bahasa Indonesia ketimbang yang lain dan aku mudah menjadi dekat dengan Yati.

Banyak di antara kita yang mungkin lengah, tidak lagi memiliki sisa kenangan, ketika kita mulai membuat penyebrangan antara bahasa ibu ke bahasa Indonesia. Pengalaman Hanafi ini merupakan moment pertemuan seseorang dengan bahasa. Moment yang sama pentingnya ketika Hanafi mulai bertemu dengan dunia gambar, membawa sebuah pengalaman baru melihat hubungan antara kita dengan kenyataan sebagai hubungan representatif melalui media-media yang mengisi ruang kebudayaan kita dengan berbagai perlambang maupun dunia makna yang dibangunnya.

Tetapi kenapa bahasa Indonesia terkesan lebih dewasa dibandingkan dengan bahasa ibu yang digunakan sebagai bahasa keluarga turun-temurun oleh Hanafi? Kesan ini tidak terlalu mengherankan, karena bahasa Indonesia ditopang oleh latar sosial-politik yang lebih luas, yaitu kemerdekaan, dunia modern dengan kawasan teritori yang lebih luas dan beragam yang tidak dimiliki bahasa daerah. Bahasa daerah hanya memiliki latar yang ditopang oleh desa, kampung-kampung, lahan pertanian (dengan petani yang rata-rata miskin), pantai (dengan nelayan yang juga rata-rata miskin), upacara, kesenian tradisi yang semuanya telah kehilangan latar megah yang monumental seperti istana-istana besar maupun armada laut yang besar. Lihatlah, apa yang disebut dengan kerajaan-kerajaan besar, istana mereka yang tersisa jauh untuk mendapatkan representasinya dalam kenyataan yang ada. Candi Borobudur maupun Prambanan, misalnya, keduanya berdiri sendiri seperti bangunan alien di tengah susunan rumah-rumah petani yang miskin. Berbeda dengan bahasa China, Jerman, Perancis atau Inggris dimana bahasa mereka ditopang oleh kebudayaan yang memang sudah berdiri merata memagari bahasa mereka. Ditopang oleh sejarah panjang ilmu pengetahuan, seni dan teknologi, sehingga relasi representatif antara bahasa dan kenyataan mendapatkan tubuh-maknanya.

Latar yang menopang kenyataan kita membuat bayangan tersendiri yang menentukan apakah relasi representasi yang kita lakukan mendapatkan maknanya atau tidak, baik melalui bahasa maupun seni. Hal seperti ini kembali dialami Hanafi ketika tubuh-Jawanya kian memasuki ruang baru, berhadapan dengan produk-produk dari kultur urban yang mulai bocor ke kampungnya. Berlangsung melalui seorang temannya yang banyak mengoleksi poster-poster tentang artis-artis film maupun musik manca negara yang semuanya lelaki. Satu-satunya perempuan adalah poster artis Indonesia, Faradila Shandy. Poster-poster ini memunculkan imaj baru, temannya alih-alih tampak menjadi jauh lebih megah berada di tengah koleksi posternya. Produk-produk baru ini memang sedang mengubah kotanya. Dalam catatan yang lain, Hanafi menulis:

Kota ini sedikit berubah, toko-toko di pinggir jalan diterangi cahaya warna-warni *neon sign* dengan gambar-gambar yang sudah mulai terpasang tepat di tempatnya. Aku bisa membuatkan nama-nama dalam neon yang menyala, jika ada yang mau. Prinsipnya aku harus bekerja, aku mulai mencari lowongan kerja di kota kecilku sendiri.

Poster dan neon yang menyala menghadirkan sebuah dunia representasi yang lain untuk Hanafi, yang tidak berbeda jauh dengan moment ketika Hanafi mulai berkenalan dengan dunia seni gambar maupun bahasa Indonesia. Bahasa Indonesia, diadani atau tidak, mulai

menjadi jembatan baru untuk menghubungkan kata kerja antara berkarya dengan bekerja. Bahasa yang dipaksa untuk bisa mengolah pengertian-pengertian baru dalam dunia seni modern yang memang datang dari luar. Istilah-istilah yang tetap terasa asing, tidak begitu saja bisa diadopsi dalam kunyahan bahasa Indonesia sebagai bahasa yang telah diambil dari kultur Melayu. Bahasa yang ikut mengukuhkan istilah berkarya sebagai bagian dari bekerja, bisa dilepaskan dari keyakinan menjadi seniman sebagai pilihan atau sebagai pekerjaan .

Tetapi apakah bahasa Indonesia itu bagi Hanafi dalam konteks Indonesia masakini? Karena latar yang pernah menopang imij tentang bahasa Indonesia kian berhadapan dengan kenyataan dimana relasi-relasi representasi di sekitar kita semakin tidak jelas susunan dan arahnya. Dunia seni tidak lepas dari kenyataan ini untuk mendapatkan latar sosial-politik dari relasi-relasi representasi yang berlangsung. Walau karya seni sebagai teks bisa kita lepaskan dari kenyataan, karena kenyataan merupakan kumpulan tanda yang selalu berubah. Sementara teks itu sendiri tidak berubah. Hubungan antara keduanya ikut mengubah posisi kita dalam membaca karya seni.

Bahasa Indonesia kini mungkin lebih menghadirkan transaksi posisi dalam berkomunikasi. Bahasa yang kemudian ikut menopang pertumbuhan seni rupa Hanafi, seperti kebanyakan perupa lain di Indonesia. Bahasa ini kini mulai dilengkapi (atau mulai memasuki ruang traumatik lama seperti yang dialami dengan bahasa daerah dalam trauma kekalahan dan kemiskinan) dengan bahasa Inggris untuk menopang ruang transaksi yang lebih luas. Menghadapi gempuran baru di mana bahasa Inggris kian banyak mengisi media-media global di tengah kenyataan strata masyarakat modern yang belum merata di sekitar kita.

Tulisan-tulisan Hanafi yang dimuat dalam *Oksigen Jawa*, memperlihatkan mulai terjadinya peralihan melihat bahasa dari sisi internalnya, tidak lagi melalui latar representatif di luarnya. Bahasa seperti rumah yang tempat bermukimnya hanya berada ketika kita pergi dan pulang, ketika kita mengatakan sesuatu dan ketika kita tidak ingin mengatakannya. Dalam salah satu catatannya, Hanafi menulis:

Aku bisa merasakan hidup dengan telinga penuh suara orang-orang yang berbicara dengan bahasa mereka. Bahasa lain untuk menjaga apa saja yang ingin mereka katakan, dan apa yang tidak akan dikatakan kepada siapapun untuk selamanya. Kita merasa seperti berada di luar dinding ruang tempat mereka menyalakan api, kita tidak mendapatkan terangnya. Saat mereka menuangkan air, kita tidak mendapatkan rasa basahnya. Dengan diam-diam bahasa telah menggantikan rumah. Perasaan pergi dari rumah berlangsung bersama keinginan kita untuk segera pulang. Rumah dan bahasa berada pada garis lurus yang kita harus terus tempuh.

Hanafi mulai menerima bahasa sebagai sebuah ruang yang bisa diolah di dalam bahasa itu sendiri, menerima adanya ruang domestik dalam bahasa. Cara Hanafi memperlakukan bahasa, disadari atau tidak, menjadi perpanjangan maupun perluasan pada cara Hanafi bekerja mewujudkan karya-karya seni rupanya, yaitu ada ruang tersendiri di luar berbagai relasi representasi dari dunia visual. Dan inilah yang kemudian disebut orang sebagai karya-karya abstrak, walau Hanafi sendiri keberatan dengan istilah ini:

Penamaan abstrak pada karya karyaku tetap tidak sepenuhnya benar, kalau abstrak didasarkan pada kata sari, dan melukis abstrak adalah kerja menyarikan gambar gambar, itu akan tambah bersalah lagi. Karyaku akan membuat rumah sendiri di luar tenda "Jambore" besar senirupa. Aku tidak terbiasa tidur dibawah tenda beratap pendek yang menekan kepalaku.



Penolakan itu antara lain bisa dipahami, karena memang pewacanaan seni rupa abstrak di Indonesia tidak berkembang. Salah satu di antaranya, kian kurangnya terjadi pameran bersama dalam seni rupa abstrak melalui kurasi tematik yang dilakukan, seakan-akan pameran tunggal jauh lebih mampu untuk menghasilkan pernyataan artistik dibandingkan dengan pameran bersama. Kadang pameran bersama juga menjadi terlalu sering tampil sebagai pameran pasar seni rupa dengan memajang karya yang memang rupa-rupa. Situasi ini diperparah dengan kenyataan bahwa tradisi seni lukis dengan acuan realisme, ternyata tertanam cukup jauh sebagai idealisme yang ikut memiskinkan relasi-relasi representasi seni di Indonesia. Pemiskinan yang bisa membuat mata-visual kita seperti tidak mendapatkan bahasa visual yang membentuk wawasan visual kita ketika berhadapan dengan seni rupa abstrak. Pemiskinan yang hanya membawa kita kembali ke dalam daerah "trauma-kekalahan-masalalu" menjadi "trauma-kekalahan-masadepan", seperti yang dialami dengan bahasa maupun seni daerah yang terlanjur kehilangan daya adopsinya memasuki dunia modern. Dan masakini kemudian kita terima sebagai daerah mati, tidak memiliki konstrubisi ke masalalu juga tidak memiliki proyeksi ke masadepan.

Kuatnya tradisi realisme sebagai dunia gambar(-an), terlihat pada peristiwa bagaimana Srihadi Sudarsono membakar lukisan-lukisan abstraknya seperti yang diceritakan Jim Supangkat:

Pada masa belajar di Amerika Serikat, lukisan-lukisan Srihadi yang kubistis berkembang menjadi lukisan-lukisan abstrak yang tidak menampilkan gambaran sama sekali. Kecenderungan ini terus terbawa, bahkan setelah ia kembali dari Amerika Serikat pada 1962. Namun ini hanya terjadi selama beberapa tahun. Tiga tahun kemudian, lukisan-lukisannya kembali menampilkan gambaran. Ketika gambaran menegas, pada lukisan-lukisannya di sekitar tahun 1963 dan 1964, Srihadi membakar semua lukisan abstrak murninya. Ia berpendapat, ungkapan pada seni lukis tidak mungkin meninggalkan kontemplasi dan pemikiran melalui representasi dan jejak-jejak representasi tidak mungkin hilang pada ungkapan seni. (Esai kuratorial Jim Supangkat dan Arief Ash Shiddiq untuk pameran "Id" Hanafi yang diselenggarakan O House Gallery).

Peristiwa *pembakaran* ini memperlihatkan banyak hal dengan kaitan sangat luas pada cara-cara kita memandang apa yang kita kerjakan dan kita kebingungan sendiri untuk bagaimana menempatkan dan membaca hasil yang telah kita kerjakan. Peminjaman teori-teori Barat, terutama seperti yang dilakukan Jim Supangkat, tidak begitu saja bisa memberikan "tempat pinjaman (-sementara)" agar apa yang telah kita kerjakan mendapatkan tempatnya yang representatif. Karena tempat pinjaman sementara ini datang dari perkembangan yang memiliki sejarahnya sendiri di luar kita, terutama teori-teori yang berkembang di Eropa dan Amerika. Kepanikan teoritis untuk bisa memberikan kerangka ilmiah pada apa yang akan dan telah kita kerjakan, kadang justru menyamakan jejak-jejak kita sendiri untuk dan setelah bekerja. Hal yang membuat perupa seperti Affandi lebih menyatakan dirinya sebagai "orang yang takut pada buku" dan bekerja sebagai "tukang gambar yang bodoh", yang dilakukannya justru untuk menyelamatkan ruang dan moment kreatif saat bekerja melukis.

Pernyataan Affandi memperlihatkan adanya tekanan yang kuat dari dunia kritik senirupa yang dihadapi pada masanya, dan situasi yang autis berhadapan dengan dunia wacana yang berkembang di Barat yang tidak ditemukannya di Indonesia. Beberapa pelukis di Indonesia bahkan terpaksa harus mencomot makna-makna mati di luarnya, di tengah "keterpaksaan" untuk menjelaskan karya-karya mereka sendiri, misalnya: *cipta* sebagai alam pikiran, *rasa*

sebagai kehalusan pekerti dan *karsa* sebagai semangat dan harapan sebagai prinsip-prinsip untuk memenuhi konsep tentang harmoni atau keseimbangan yang diambil dari pelajaran tentang budi pekerti. Pernyataan Affandi pada satu sisi bisa membuat kita mendapatkan sedikit cahaya untuk melihat apa yang kita kerjakan, misalnya: Apakah karya-karya kubisme Picasso lahir setelah dia memahami wacana-wacana dekonstruksi dalam post-modernisme? Artinya memang kita masih memiliki kesulitan menemukan kerangka objektif yang terpahami melalui konteks kita sendiri untuk menempatkan apa yang telah kita kerjakan ditengah gempuran perubahan posisi-posisi representasi dalam memandang keberadaan teks yang berkembang di luar kita.

Pembakaran karya yang dilakukan Srihadi, pernyataan Affandi sebagai tukang gambar yang bodoh, juga dialami oleh Hanafi yang memilih berada di luar "tenda besar jambore seni rupa". Ungkapan yang memperlihatkan adanya tekanan atap tenda yang terlalu rendah untuk bisa bernafas di dalamnya. Atau atap tenda yang terlalu tinggi sehingga kita kehilangan atapnya untuk bisa mengukur skala ketinggian dan keberadaannya. Pernyataan yang paling tajam dilakukan Oesman Effendi: Seni rupa Indonesia tidak ada. Pernyataan yang apabila kita tempatkan pada dedikasi OE kepada pelukis lain, akan memunculkan pembacaan yang berbeda. Suatu hari, Nashar yang sudah sekian lama melukis di Bali, datang ke Jakarta membawa sejumlah hasil lukisannya. Sementara Nashar tidak memiliki tempat bermukim di Jakarta. Lalu OE meminjamkan salah satu ruang di rumahnya untuk menyimpan karya-karya Nashar. Karya-karya ini tidak hanya disimpan, tetapi juga diamati oleh OE, dan disampaikan ke Nashar sebagai respon. Dedikasi ini memperlihatkan bahwa pernyataan OE ("seni rupa Indonesia tidak ada"), merupakan pernyataan yang menolak memberlakukan representasi identitas ke-Indonesia-an ke dalam cara-cara kita membaca karya-karya seni rupa di Indonesia. Sebuah pandangan yang khas datang dari seorang seniman abstrak yang menolak berlakunya representasi identitas yang tidak ada hubungannya dengan karyanya. Pandangan yang pada masanya, tentu dengan mudah dibaca sebagai sejalan dengan paham universalisme pada kesenian, walaupun bisa dibaca sebagai usaha OE untuk melepaskan kategori-kategori konsep yang belum ada konteksnya di Indonesia dan tidak bisa tergesa-gesa kita mengadopsinya.

Entah dimana pun kita menempatkan pernyataan OE itu, ia ikut menentukan pada bagaimana kita menempatkan politik-identitas di masa kini dalam percampuran arus-global dengan masalah identitas lokal yang bisa terkacaukan sebagai "inilah aku yang berbeda dengan kalian", di tengah kenyataan setiap-aku yang entah berada dimana sekarang ini dalam era ruang internet dimana setiap aku bisa menjadi seorang-aku-yang-majemuk atau ganda.

Sebagian dari rekaman biografi visual Hanafi, memperlihatkan garis-garis perubahan yang tidak hanya dialami sebagai kenyataan, tetapi juga sebagai pertanyaan. Membentuk wawasan awal tentang dunia gambaran yang tidak tunggal, sebuah campuran antara yang dilihat dengan yang ditandai, dan kian membawa cara melukis bergerak sebagai cara dalam berpikir. Membuat mulai tercampurnya antara yang-mimesis dengan yang-semiosis sebagai pengalaman penglihatan, kemudian dengan sendirinya mulai menyentuh wawasan berpikirnya. Kerja melukis sebagai kerja intelektual yang pernah ditolak Affandi, tidak terjadi pada Hanafi. Dia menempatkannya dalam fungsi maupun kategorinya masing-masing. Cara dimana Hanafi tetap berusaha menjaga jarak agar pendekatan dalam melukis tidak terlembagakan menjadi semacam idealisme. Walau banyak seniman harus bergulat kembali agar pendekatan dalam melukis tidak menjadi teknik yang terlembagakan dengan sendirinya, berubah menjadi pencanggihan yang mekanis.

Cara yang mungkin untuk bisa ditempuh dalam mengatasi pelembagaan itu, yaitu kembali kepada kenangan, pikiran dan cara kita mengolah bahasa. Menghidupkan unsur keraguan ketika berhubungan dengan wawasan yang berusaha menangkap sesuatu yang

esensial dalam dunia seni rupa. Bahwa medan ini tetap merupakan pergumulan subjek dengan dunia materi dan media yang sering dibolak-balik untuk mendapatkan posisi barunya, terutama dengan alasan untuk mengukuhkan objektivitas. Dalam konteks ini, Hanafi mulai mencari hubungan representasi antara seni dan bahasa dalam arti yang konkrit, yaitu mulai menulis sendiri biografi visualnya yang ikut diterbitkan dalam pamerannya *Oksigen Jawa* ini, dan banyak saya gunakan sebagai bangunan dalam tulisan ini.

Pendekatan bahasa dan biografis memang lebih banyak digunakan dalam dunia sastra dibandingkan dengan dunia seni rupa. Hal yang membuat penulisan di sekitar wacana seni rupa seakan-akan memang memiliki bahasanya sendiri. Paul Klee merupakan salah satu seniman perupa yang berusaha membuka relasi representasi dalam dunia seni rupa melalui bagaimana bahasa bekerja. Pergulatan yang dimulai melalui penelitiannya disekitar alfabet-alfabet dalam dunia Timur, seperti bahasa Jepang, China maupun bahasa Arab. Dalam sebuah catatannya yang dipamerkan di Museum Paul Klee di Bern, dia melihat bahasa sebagai ruang visual atau ruang arsitektur yang saling mendistribusi ruang eksternal dan internal melalui bentuk dan bangunan alfabetnya. Alfabet-alfabet ini tidak hanya berarti dalam fungsinya sebagai bahasa, tetapi juga sebagai situs yang merekam realitas kehidupan yang membentuknya. Semuanya dimulai dari garis untuk memulai sebuah perjalanan: *Taking a Line for a Walk*.

Kerja representasi dalam dunia bahasa dan dunia seni menjadi tampak lebih gamblang melalui salah satu lukisan Rene Magritte. Lukisan realis ini memunculkan bentuk pipa untuk merokok, tetapi di bawahnya tertulis: *ini bukan pipa*. Dan memang bukan pipa, karena ia tidak bisa kita gunakan untuk mengisap tembakau. Dalam peristiwa representasi yang lebih kompleks dialami oleh Affandi ketika lukisannya dengan objek kerbau terjual dengan harga justru di atas harga kerbau yang sesungguhnya, dan penduduk di sekitar Affandi menganggapnya sebagai "seniman edan". Tanpa disadari, penduduk setempat telah memasuki sebuah wawasan lain di sekitar dunia makna yang tidak bisa digunakan, kecuali hanya dengan melihatnya, yaitu seni lukis.

Wawasan itu, ditolak maupun diterima, kian tumbuh bersama dengan perkembangan media lainnya, terutama media massa cetak, ruang pameran dan pendidikan seni. Melalui perkembangan media ini juga kita tidak hanya melihat perkembangan seni rupa Indonesia, tetapi juga bagaimana perkembangan ini ditulis oleh para pengamat dengan berbagai pertengkaran yang berlangsung di dalamnya. Pertengkaran yang pada umumnya berada pada cara melihat keberagaman sebagai perbedaan; dan sudut pandang yang hampir di lihat dalam perspektif ruang yang selalu berada disini, seakan-akan tidak ada sudut untuk melihatnya dari ruang yang disana.

Pertengkaran ini mulai berlangsung dari bagaimana generasi S. Sudjojono menganggap rendah karya-karya yang dianggap *Mooi Indie*. Sebuah makna yang tiba-tiba runtuh setelah Jepang menggantikan pemerintahan Belanda dalam koloninya di Hindia Belanda. Pemerintah Jepang memang menjanjikan nasionalisme melalui politik kebudayaan yang mereka jalankan dengan membentuk Pusat Kebudayaan (*Keimin Bunko Sidoshō*) dimana S. Sudjojono termasuk di dalamnya. S. Sudjojono bersama Hendra Gunawan, Affandi dan lain-lain, memang merupakan printis yang berusaha menerjemahkan istilah-istilah kunci dari seni rupa modern untuk mendapatkan konteksnya di sini dan membangun sistemnya, dari mulai menggunakan istilah "ahli gambar" maupun istilah "sanggar lukis" yang kini berubah menjadi "studio".

*Mooi Indie* dianggap sebagai perspektif Belanda yang tidak bisa mewakili perkembangan nasionalisme yang sedang tumbuh. Gugatan yang membuat seni rupa di Indonesia mulai memiliki pertanyaan untuk melihat keberadaannya. Gugatan ini tidak ada salahnya. Tetapi telah mengubah konteks (*Mooi Indie*) menjadi semacam idealisme yang harus dilawan. Begitu

kuatnya cara melembagakan Mooi Indie sebagai idealisme, sehingga Onghokham merumuskannya sebagai:

Mooi Indie adalah penggambaran alam dan masyarakat Hindia Belanda secara damai, tenang dan harmonis. Meskipun warisannya hidup sampai hari ini, mooi indie jelas ciptaan kolonial. Jika nasionalisme Indonesia bersifat romantic, itulah bukti bahwa mooi indie turut mewarnainya. (Onghokham, *Hindia yang Dibekukan: Mooi Indie dalam Seni Rupa dan Ilmu Sosial*, Jurnal Kebudayaan Kalam, edisi 3, 2005).

Onghokham kemudian berusaha menemukan konteks sosial-politik dari Mooi Indie melalui politik kolonialisme Belanda yang berpusat pada bagaimana menguasai dan mengendalikan unit-unit desa di Hindia Belanda, terutama di Jawa. Sebuah penjelasan yang memang logis. Bahkan untuk melengkapi ideologi Mooi Indie ini, Onghokham menggunakan salah satu lukisan Raden Saleh yang terkenal, yaitu tentang *Penangkapan Diponegoro*. Dalam lukisan ini, sosok Diponegoro dibaca sebagai gambaran Pangeran Jawa yang mengenakan pakaian Timur Tengah, figurisasi Mooi Indie sebagai bentuk orientalisme dengan dimensi internasional. Figurasi sosok Timur Tengah atau Timur Dekat ini, dilihat sebagai bagian Asia yang pertama kali dikenal Barat. Onghokham tidak melihat bahwa Raden Saleh maupun Diponegoro sendiri sebagai keturunan Arab dengan sejarahnya yang panjang di Hindia Belanda dengan konteks tersendiri yang tidak ada hubungannya dengan *Mooi Indie*.

Cara membaca yang bisa menjadi lain dengan menggunakan lukisan Raden Saleh yang lain, misalnya, lukisan *Kebakaran di Hutan* sebagai simbol kolonialisme di Indonesia. Atau pada salah satu cara melihat karya-karya Mas Pirngadi yang pernah ditulis Sutan Takdir Alisjahbana:

Tenaga dirinya dan tenaga bangsanya tersembunyi dalam ornament ... Waktu itu bangsa Indonesia tidak ada yang berminat kepada karya Pirngadie. Amat jarang nama Mas Pirngadie disebut dalam surat kabar Indonesia. (Sutan Takdir Alisjahbana, *Mas Pirngadie Ahli Gambar Bangsa Indonesia*: majalah *Poedjangga Baroe*, Th. II, November 1934).

Takdir tidak menganggap rendah munculnya ornamen dalam lukisan. Dalam tulisan itu, Takdir juga sempat membicarakan sebuah lukisan Mas Pirngadi, *Vifftig jarren in den dienst (Lima puluh tahun dalam pengabdian)*: "Sebuah karikatur kuda yang kurus merana, tulang rusuknya dapat dihitung. lehernya sebesar kelingking, di seluruh badannya menjorok tulang. Dan di atasnya duduk pengendara yang tak kurang merana rupanya, sampah manusia yang terperas segalam manisnya; di bawahnya tertulis dengan mengejek: *Vifftig jarren in den dienst (Lima puluh tahun dalam pengabdian)*".

Sejak munculnya tulisan-tulisan S. Sudjojono, bahasa yang digunakan dalam menulis seni rupa mulai berubah. Tidak lagi mendayu-dayu atau romantik seperti bahasa yang digunakan Takdir yang dikenal sebagai gaya bahasa Pujangga Baru. S. Sudjojono menggunakan bahasa lebih langsung kepada tujuan, bukan kepada cara. Bahasa ini lebih mewakili realisme S. Sudjojono dengan *Jiwa Kethoknya*. Tetapi tidak berarti apa yang disebut Mooi Indie dalam seni rupa Indonesia menjadi padam, seperti diakui banyak pengamat, tidak hanya Onghokham, tetapi juga Agus Darmawan T yang melihat Sukarno sebagai patron dari Mooi Indie. Karya-karya Mooi Indie yang tetap hidup hingga kini, yang akarnya tidak menjadi jelas tumbuh dari mana dan dimana.

Karya-karya Mooi Indie tentu akan menjadi lain kalau kita melihatnya dari Eropa, wilayah yang merupakan pusat sejarah dari tumbuhnya masyarakat modern yang tatanannya

telah merata dan dengan sendirinya terkesan telah menjadi seragam satu sama lainnya. Dari sudut ini, Mooi Indie memberikan perspektif tentang keberagaman alam dan kebudayaan, di mana kawasan Hindia Belanda memiliki kultur campuran yang lebih beragam dibandingkan dengan kawasan lain di Asia. Sudut pandang seperti ini, juga bisa kita lihat dengan cara sebaliknya, yaitu melalui pelukis-pelukis dari Eropa (seperti Rudolf Bonnet, Le Mayeur atau Antonio Blanco) yang ikut berubah setelah mereka hidup di Bali sebagai seniman eksil. Apakah karya-karya mereka kemudian kita anggap sebagai pendukung-pendukung Mooi Indie, lebih lagi mereka tinggal di Bali yang dianggap eksotis? Perubahan yang juga bisa kita lihat pada seniman eksil dari Indonesia, seperti perupa S. Salim yang tinggal di Paris dan Amsterdam hingga kematiannya di Paris. Apakah lantas karya-karya Salim kita anggap sebagai "kebarat-baratan", padahal dia berada dalam ruang makna yang sudah jauh berbeda dengan realitas Indonesia?

Arie Smit maupun Sudjoko lebih menawarkan demokratisasi dalam seni rupa kita, yaitu dengan melihat lukisan pada spatbor-spatbor becak, lukisan di pinggir jalan maupun kerajinan tangan sebagai karya seni rupa. Cara ini lebih memperbesar ruang wilayah seni rupa kita, dibandingkan dengan mempersempitnya hanya untuk mendapatkan bingkai wacana untuk mengaitkannya dengan sejarah modernisme, tetapi memiliki resiko mempermiskin isi di dalamnya. Demokratisasi di mana seni rupa dilihat tidak lepas dari politik media yang arah perkembangannya menuju ke berbagai dimensi. Salah satu yang bisa kita baca kini adalah perkembangan media digital maupun video, yang sebelumnya tidak kita bayangkan masuk ke dalam wilayah seni. Pandangan ini mendapatkan wujudnya dalam lembaga Decenta (Design Center Asosiation) yang dibentuk di Bandung, didirikan oleh dosen-dosen seni rupa ITB tahun 1973. Di antaranya terdapat AD. Pirous, G. Sidharta, Priyanto. T. Sutanto, Haryadi Suwadi, Sunaryo. Agung Jenong Hujatnika melihat kelompok ini sebagai kumpulan seniman-seniman yang berusaha menggali kembali khasanah bahasa visual lokal.

Akar dari Mooi Indie, salah satu kemungkinannya juga tumbuh melalui tembang-tembang dari sastra Jawa, Sunda maupun sub-kultur lainnya di Hindia Belanda pada masanya. Bahwa yang digambarkan bukanlah realitas, melainkan tentang bayangan dari realitas yang diimpikan. Gelombang sejarah tidak hanya membakar realitas yang diimpikan ini, tetapi ikut mengubur akar asal-usulnya. Membuat garis patah yang tajam antara tradisi dan modern, dan kini kita mulai panik untuk mencari kembali garis penghubungnya sebagai situs dari asal-usul kita. Mengalami kesulitan untuk melibatkan batik, wayang beber maupun seni lukis non-perspektif khas Bali ke dalam seni rupa masa kini.

Patahan itu membuat pecahan-pecahan tersendiri dalam dunia seni rupa kita, yaitu ketika istilah seni lukis mulai digunakan untuk menggantikan istilah seni gambar. Seni lukis dianggap lebih representatif untuk mulai melihat wacana seni rupa Indonesia dalam konteks modernisme. S. Sudjojono, Affandi maupun Hendra Gunawan merupakan generasi terakhir yang masih bertahan dalam istilah seni gambar. Bahkan Affandi tetap menyebut dirinya sebagai "tukang gambar". Istilah ini kembali muncul dalam konteks perkembangan seni rupa modern di Yogyakarta menjelang dan setelah Reformasi 1998. Yaitu munculnya lukisan-lukisan realis seperti yang dibawa oleh Dede Eri Prasetya, Agung Kurniawan, Hanura Hosea, Aris Prabowo, Popok Triwahyudi, Hendro Suseno, Chusin Setiadikara, Tisna Sanjaya maupun Agus Suwage, seperti yang dilihat Jim Supangkat, Hendro Wiyanto maupun Bambang Bujono. Dan sebaliknya, ketika banyak lukisan abstrak yang dihasilkan para perupa Bali yang umumnya hasil lulusan ISI Yogyakarta, beberapa pengamat seperti Agus Dermawan T atau Adi Wicaksono, dengan agak tergesa-gesa melihat fenomena ini sebagai "banjir lukisan abstrak" atau "lukisan abstrak merajalela". Anggapan yang kembali memunculkan dugaan seni lukis kita yang lebih mengacu kepada realisme maupun pada gambar sebagai idealisme yang kuat.

Fenomena itu sebenarnya tidak terlalu membingungkan, kalau kita tidak terlalu tergesa-gesa untuk membuat kaitan seni rupa modern di Indonesia dalam pergaulannya dalam seni rupa global, dan melihat keberagaman sebagai perbedaan, mendorong setiap pencarian konteks seni rupa sebagai bahasa untuk idealisme dalam dunia seni. Dalam sebuah wawancara dengan Amuddin TH. Siregar tentang seni rupa Sunaryo yang pernah saya lakukan di Bandung, Juli 2013, bahkan pada periode tertentu dalam pendidikan seni rupa di ITB, Amuddin mengatakan hal yang sebaliknya tentang lukisan realis:

"Bandung kan nggak pernah ngajarin realis. Jaman gue aja nggak boleh realis. Sekarang seni lukis memang sudah mulai terbuka dengan kecenderungan realis. Kran itu terbuka juga. Bocor. Merembes ke kampus. Kalau Pak Sadali masih hidup, pasti diharamkan. Neraka banget. Tetapi tetep, argumentasinya harus jelas juga. Seni itu nggak soal melayani masyarakat, tapi juga bagaimana jadi pengetahuan yang ilmiah".

Masih dalam konteks wawancara yang sama, tetapi dengan AD. Pirous, periode ini dilihatnya sebagai pembentukan pemahaman bahasa visual dalam seni rupa:

"Kita selalu disuguhkan dengan teori-teori, buku-buku, diskusi-diskusi, memperlihatkan dunia ini. bukan hanya Eropa Barat. Bukan hanya Renaissance, Amerika, Afrika, Amerika Latin, segala macam: China, India. Dibuka semua jendela itu. wawasannya sangat luas. Ketika sampai ke berbahasa kesenian, kita sadar sekali sedang masuk ke era baru, era "the new visual". Yaitu bukan berbahasa anatomi, realisme. Tetapi struktur, warna, tentang perspektif. Teori-teorinya diperlihatkan".

Dari sinilah karya-karya non-figuratif atau sering disebut sebagai seni lukis abstrak seolah-olah mulai mendapatkan penjelasan dan konteksnya. Terutama sejak munculnya karya-karya Srihadi Sudarsono, Ahmad Sadali, Oesman Effendi, Fajar Sidik, Sunaryo, Zaini, Nashar, Made Wianta hingga generasi seperti Hanafi dan Ketut Susena yang tidak semuanya berasal dari ITB. Pada awalnya, bahkan Trisno Sumardjo menyebut karya-karya Oesman Effendi sebagai karya yang paling sulit dimengerti orang Indonesia. Di antara mereka, memang Oesman Effendilah yang tidak memperlihatkan tradisi realis dalam seni lukis abstraknya. Bahasa yang digunakan dalam melihat seni rupa sebagai bahasa visual, juga mulai berubah seperti yang dilakukan Popo Iskandar, Dan Suwaryono, DA. Peransi maupun Jim Supangkat dalam membicarakan karya-karya seni rupa Indonesia. Bahasa dimana karya dibaca sebagai rupa yang terlihat, di luar makna, bukan sebagai sesuatu yang diidealkan: warna sebagai warna, lelehan sebagai lelehan, garis sebagai garis, dan bukan sebagai makna. Dalam istilah Jim Supangkat, abstrak sebagai "menghilangkan gambaran".

Usaha untuk bagaimana seni rupa mendapatkan bahasa ilmiahnya, tetap mengalami kesulitan di tengah tradisi seni lukis dan tradisi realis dianggap lebih memperlihatkan pijakannya dalam seni rupa Indonesia. Istilah Seni Rupa yang mulai digunakan, terutama sejak munculnya Gerakan Seni Rupa Baru (yang tidak hanya melihat seni rupa sebagai seni lukis maupun patung), tetap mengalami hambatan di mana acuan terhadap seni lukis cukup tertanam kuat dalam seni rupa Indonesia, seperti dilihat Jim Supangkat dalam kasus runtuhnya Gerakan Seni Rupa Baru.

Bingkai pemikiran tentang penggunaan istilah Seni Rupa ini cukup jelas pada rumusan yang pernah dibuat Sanento Yuliman:

Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia menentang gagasan yang memandang rupa (hasil seni rupa) sebagai perluasan tulisan tangan, yaitu hasil karya yang memperlihatkan

bekas tangan yang merupakan pengungkapan watak, temperamen, dan keadaan jiwa pembuatnya. Dalam seni lukis, sapuan kuas serta garis yang bertemperamen dan beremosi dianggap hakiki, karena dianggap di situlah "seninya". (Sanento Yuliman, *Seni Rupa dalam Pancaroba: Ke mana Semangat Muda? Kompas*, 7 Juni 1987).

Pendekatan materialisme dalam seni rupa, seperti yang dilihat Sanento dalam kutipan di atas, merupakan usaha untuk melihat objektifitas seni rupa melalui materi dan medianya. Sambil melihat faktor tubuh maupun emosi (subyek) sebagai sesuatu yang tidak objektif, sulit menentukan parameternya. Pandangan yang berusaha mencampakan faktor subjek, karena sulit untuk menemukan posisi objektifnya dalam membaca gejala rupa dalam dunia seni rupa. Hal yang ingin mensejajarkan seni rupa dengan semacam fisika, sambil menyelimuti faktor subjeknya sebagai antropologi yang gelap dalam dunia seni rupa. Padahal subyeklah yang membuat relasi antara manusia dengan realitas material terjadi secara tidak langsung, yaitu melalui representasi, seperti ditulis Dede Mulyanto (Dede Mulyanto dan Stanley Khu, *Pengantar Pemikiran Tokoh-Tokoh Antopologi Marxis*, Margin Kiri, 2014). Pengembalian posisi subyek di sini mungkin dianggap romantik, bahwa manusia sudah tenggelam dalam berbagai sistem representasi yang sudah meraksasa. Bahkan sejak lahir, manusia bukan siapa-siapa di tengah alam dan sejarah yang mengitarinya. Lantas kita berbicara sebagai siapa? Sebagai *Ketiadaan* atau sebagai *Tuhan* dalam huruf besar dan cetak miring sekaligus? Sebesar apakah ukuran huruf besar dan cetak miring yang harus kita buat untuk hal ini tampak menjadi sangat propokatif? Subyek dalam hal ini lebih dilihat sebagai posisi natural maupun posisi wawasan dalam melakukan relasi-relasi representatif yang tidak selalu harus diserahkan kepada "bos besar" yang mengendalikan makna (entah itu diktaktor maupun agama).

Dalam pandangan Sudjoko yang lebih pragmatis, objektifitas seni rupa ini lebih dilihat pada tujuannya dan bukan pada esensinya. Yaitu dengan melihat seni sebagai faktor kepentingan-kepentingan ekonomi dan industri (Sudjoko, *Masalah Material dalam Seni Rupa*, majalah *Budaya*, Juni\Juli\Agustus 1961). Pandangan Sudjoko ini ikut melengkapi pandangan tentang modernisme tidak melalui wacana modernisme dalam sejarah Barat yang panjang. Melainkan melalui realitas produk-produk lembaga modern yang tumbuh di Indonesia, seperti pertambangan minyak yang mulai dirintis pemerintahan Belanda pada masa Hindia Belanda:

"Seluruh dunia tengah digoda oleh kotoran hitam yang satu ini: minyak. Dan menurut ramalan para ahli, untuk puluhan tahun mendatang nasib seluruh umat manusia akan dilumuri olehnya. Sekarang baru pertama kalinya orang awam sadar bahwa sejarah modern selama ini sebetulnya berkisar pada minyak. Sekarang tidak ada hati yang tidak tergetar atau gemetar oleh minyak. Minyak, satu tema universal, satu drama modern penuh ketegangan dan ketakutan dan sorak kemenangan ..." (Sudjoko, *Kita Juga Punya "Romantic Agony"*, majalah *Budaya Jaya*, No. 08, Februari 1975).

Minyak memperlihatkan relasi lebih jauh yang melibatkan kita dalam realitas dunia material, melahirkan banyak perang dan konflik multi-dimensi yang berlangsung hingga kini. Indonesia menjadi bagian di dalamnya, tetapi sumber alam dan hasil produksinya telah dikuasai pihak asing. Kenyataan ini seperti tidak ada maknanya untuk Indonesia, kita hanya menerimanya sebagai sampah dan aktifitas konsumsi semata. Hal ini kembali memperlihatkan adanya kesenjangan antara nasionalisme dan modernisme dalam membentuk realitas masakini kita. Pembacaan konteks maupun makna seni rupa Indonesia ikut goyah berada dalam realitas seperti ini, seakan-akan seni rupa tidak memiliki andil dalam pembentukan sejarah modern kita. Pembacaan ini pernah menjadi sangat lemah, ketika dalam periode panjang hingga berakhirnya

Orde Baru, hampir seluruh aktifitas seni rupa yang terjadi, tidak melalui kurasi tematik. Melainkan hanya sebagai peristiwa pameran biasa. Makna sebuah pameran lebih banyak ditentukan oleh faktor besar atau tidaknya nama pelukis yang sedang pameran, atau pada aliran yang ditawarkan seperti pameran Surealisme maupun pameran Pelukis Rakyat, bukan pada tema pameran yang ditawarkan.

Tema baru muncul dalam banyak polemik yang menggunakan keberagaman dalam seni rupa sebagai perbedaan yang harus dilawan atau diterima sebagai idealisme dalam seni rupa. Bahkan kadang garis idealisme ini tidak bisa dipahami oleh para pendukungnya sendiri, seperti pada bagaimana cara pelukis Basuki Resobowo mengkritik Affandi:

" ... ada sifat Affandi yang romantik, melemahkan, menyamakan dirinya sebagai supir taksi dalam ceramahnya di Sorbonne. ... Mabok kesenangan panca indera. .. Affandi kurang kuat dalam ucapan-ucapan yang fiktif (berkhayal), ia kuat dalam berekspresi pada suatu objek. Lepas dari objek ia tidak mempunyai pegangan". (Dikutip dari Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhidin M Dahlan, *Politik Senirupa Lekra dalam Lekra Tak Membakar Buku*, Merakesumbe, 2008).

Sebuah kritik yang melihat seakan-akan panca indera maupun objek yang dipilih Affandi dalam melukis bukan sebagai wawasan. Dan wawasan diterima oleh Basuki (yang mengusung realisme sosial dalam seni) sebagai hasil dari khayalan. Saya tidak tahu, apa makna *khayalan* yang digunakan Basuki pada masanya. Mungkin istilah ini belum mengalami pergeseran makna menjadi negatif seperti dalam dunia seni masa kini. Seniman masa kini mulai lebih ingin menyebut karya mereka sebagai hasil riset daripada sebagai hasil khayalan. Walau ini tidak berarti seniman sebelumnya tidak berangkat dari riset. Affandi, misalnya, melihat objek yang akan dilukisnya sebagai laboratorium hidup yang harus dikunjunginya setiap hari, sebelum muncul dorongan kuat untuk melukisnya. Riset juga menjadi tradisi akademis yang dihidupkan dalam pendidikan seni rupa ITB: kampus sebagai laboratorium kreatif dan ilmiah, mencari pijakan-pijakan konseptual dalam berkarya yang bukan ideologi.

Riset seperti ini dilakukan bolak-balik pada kerja seni rupa Hanafi, antara sebelum melukis dan setelah lukisan selesai. Dalam salah satu catatannya, Hanafi menulis:

Mengamati kembali lukisan lama seperti melihat kembali pikiran. Aku perlu menyimak kembali dengan saksama, tidak mau kehilangan inti penting dari dalam lukisan. Seolah lukisan itu menyapaku dengan cara yang khas, menawarkan jalan menuju ke kedalaman.

Catatan itu memperlihatkan bahwa Hanafi tidak berangkat dalam ruang kosong dalam melukis, dan hanya bergantung pada energi maupun pengalaman teknik saat melukis. Ada bekal kerangka gagasan dimana kanvas menjadi medan untuk memecahkannya. Tetapi dimanakah tempat "kedalaman" seperti yang disebut Hanafi itu berada? Istilah ini seperti wilayah yang tidak memiliki tempat bermukim. Istilah-istilah kunci yang sering digunakan Hanafi dalam biografi visualnya adalah "dunia dalam laci" dan "dunia kolong meja". Laci mengandaikan adanya kunci untuk mengunci sesuatu yang terdapat di dalam laci. Meja mengandaikan adanya hidangan dan pertemuan di sekitar meja, tetapi kolong meja juga mengandaikan adanya sebuah transaksi di luar dari yang terlihat. Lebih dari itu meja memunculkan ruang yang lain, yaitu bahasa dari dunia ukuran maupun skala yang menciptakan gravitasi dalam penglihatan. Kedua istilah kunci ini mengacu untuk menempatkan "cara melihat" di atas dari "cara melukis", dan melihat tidak semata-mata sebagai relasi yang berpusat pada mata.



Hanafi dan saya hidup segenerasi. Bergaul sebagai teman yang luntang-lantung di sekitar Taman Ismail Marzuki pada dekade 80-an. Berada di tengah arus lalu-lintas berbagai program kesenian yang sangat padat dilakukan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) pada masanya. Arus dimana berbagai bidang seni dari sastra sampai film, dari diskusi hingga polemik hilir-mudik baik dari seniman-seniman Indonesia maupun luar. Dikelilingi poster-poster program kesenian yang masih dicetak dengan teknik sablon yang menyisakan jejak peralatan maupun tekstur tinta cetak yang digunakan. Sebuah masa yang merupakan laboratorium seni yang padat di tengah hampir seluruh lembaga sosial-politik berada di bawah kendali pemerintahan Orde Baru. Wacana-wacana seni yang diadopsi pada masa ini, langsung maupun tidak langsung, ikut mendukung pengendalian sosial-politik yang dilakukan Suharto. Seniman dibuat asyik dengan dirinya maupun medianya sendiri. Situasi yang mulai berusaha dijebol melalui munculnya Gerakan Seni Rupa Baru, munculnya pemikiran Sastra Kontekstual yang dibawa Arief Budiman dan Ariel Heryanto, atau yang berjalan sendiri-sendiri seperti yang dibawa oleh Semsar Siahaan, Rendra, Nano Riantiarno bersama Teater Koma maupun Wiji Thukul.

Masa yang kaya itu belum terdata dengan baik, terutama untuk seniman-seniman eksentrik seperti Roedjito, Nashar maupun Nasrul Thaher, dimana Hanafi cukup mengenalnya. Terutama dengan Roedjito yang lebih dikenal sebagai penata artistik untuk teater. Pada masanya, Roedjito banyak menggali konsep ruang animis dari tradisi, misalnya hubungan yang animis antara topeng dengan penari melalui khasanah tari tradisi Cirebon, bersama dengan disiplin maupun ritual yang mereka lakukan. Roedjito melakukan pendekatan cukup panjang mengenali tari topeng Cirebon ini melalui salah seorang tokohnya, Sawitri di Losari. Konsep ini kemudian banyak diterapkan Rodjito dalam ruang teater. Yaitu dengan membuka semacam dimensi semesta dari ruang. Bahwa ada hubungan yang animistis antara ruang teater dengan aktor yang berada di dalamnya. Ruang ini harus tetap memiliki relasi kedekatan antara kebiasaan sebuah kelompok teater berlatih dengan konteks kehidupan sutradara sebagai habitat yang harus dibocorkan ke dalam ruang teater. Karena itu konsep ruang teater yang dikerjakan Roedjito selalu berbeda ketika dia bekerja sama dengan Teater Bengkel Rendra, Teater Kecil Arifin C. Noer, Teater Mandiri Putu Wijaya, Teater Populer maupun Teater Sae. Roedjito sama sekali tidak melakukan relasi langsung antara ruang teater yang diciptakannya dengan konteks naskah yang dipentaskan. Karena naskah sebagai teks teater sudah dengan sendirinya menyampaikan ruang untuk latarnya. Marianne König (seorang antropolog teater dari Swiss yang juga mengamati Roedjito), menyebut apa yang dilakukan Roedjito dalam ruang teaternya adalah menemukan "kunci" ruang untuk membuka semestanya.

Konsep ruang seperti itu ikut membentuk wawasan Hanafi dan membawa mata-realisnya ke dalam daerah yang lain. Ketika Hanafi mulai melakukan pameran tunggal, terutama di Galeri Cemara pada tahun 1996 maupun di Deutsche Bank, Jakarta tahun 1999, muncul karya-karya abstraknya yang sebagian non-gambaran, saya tidak heran. Saya hanya mereka-reka kerja yang sangat tidak mudah untuk mengubah tradisi realis yang pernah digeluti Hanafi ke ruang lain yang sama sekali non-gambaran. Periode ini memperlihatkan bagaimana Hanafi mengolah batas ruang agar bidang lukisan tetap memiliki hubungan tarik-menarik dengan bidang di luar lukisan. Batas bidang lukisan mendapatkan sentuhan bukan sebagai akhir maupun sebagai pembungkus dari sebuah teks dalam karya. Melainkan justru berkelanjutan keluar bidang lukisan, dan tetap meninggalkan sapaan agar lukisan tetap memiliki gemanya ke ruang di luar lukisan. Cara ini membuat karya-karyanya seperti mampu menebarkan pesona animistis, membuka wilayah mati yang memisahkan karya seni dengan yang bukan karya seni, atau yang representasional dan yang bukan.

Dalam periode ini tidak lantas karya-karya Hanafi mengetengahkan objektifitas elemen-elemen visual. Dia mengolah sedemikian rupa setiap sapuan tidak semata-mata sebagai sapuan,

warna sebagai warna. Tetapi tetap ada bayangan ruang yang tempat bermukimnya tidak bisa dikejar. Ruang itu seperti terus bergerak sejauh kemampuan optikal mata kita yang dalam sekejap bisa mengurai ribuan gradasi warna untuk setiap bentuk mendapatkan posisi identitasnya. Tetapi kemampuan optikal ini terbatas oleh mata kita sendiri yang sudah terlembagakan oleh makna di luarnya. Pada periode ini karya-karya Hanafi justru menjadi non-representatif untuk meregangkan mata-representatif kita yang telah dibuat tegang oleh makna realitas yang membebani kita. Dalam hal ini, karya Hanafi sepenuhnya hadir sebagai sebuah teks yang relasinya ada pada batas-batas optikal mata kita sendiri untuk memaknainya sebagai wawasan visual.

Setelah Hanafi beberapa kali melakukan pameran di Barcelona sejak 1999 hingga 2007 dalam rentang waktu yang tidak tetap, periode ini mulai bergeser. Memperlihatkan seperti ada bentuk dalam karya-karyanya. Dan mengalami pencanggihan yang pesat dalam sapuan blabarnya yang menyisakan sayatan garis, lompatan untuk menyisakan ruang, maupun sapuan tersamar. Menghasilkan bentuk tentang adanya ruang yang terbuka, tersamar, menggenang, sabetan maupun getaran. Hadir di antara bentuk-bentuk yang menciptakan semacam kategorinya sendiri, baik sebagai bentuk segiempat yang terpotong atau miring, sebagai lingkaran dengan berbagai variannya, maupun sebagai garis yang tidak menyampaikan ujungnya. Periode ini membuat lukisan-lukisan Hanafi tidak lagi hadir sebagai ruang yang menampilkan pesonanya sebagai "ruang yang pendiam". Tetapi ruang yang meninggalkan jurang. Hal yang tergantung di atas ruang jurang untuk menghadirkan rasa jatuh, hal yang muncul dari bawah untuk menghadirkan rasa tumbuh, atau hal yang muncul dengan canggung di tengah bidang lukisan untuk memunculkan rasa gamang. Sama seperti moment dimana Hanafi melihat identitas gelas tidak pada bentuknya, tetapi pada denting suaranya.

Tidak semua periode dari karya-karya Hanafi berjalan dengan alur yang teratur. Sebelum periode di atas, Hanafi juga mengambil bentuk-bentuk impresif dari dunia gambaran seperti ikat pinggang, tas kulit maupun batu. Hal yang membuat karya-karyanya menghasilkan masalah tersendiri untuk melihat perjalanan tematik dari karya-karya Hanafi. Periode non-representatif juga tidak berarti menghilang ketika Hanafi kian mengambil kembali wilayah representatif pada karya-karyanya mulai memasukan bentuk-bentuk yang identitasnya bisa kita kenali seperti puntung rokok, botol, jarum, peniti, pohon, angka-angka, lampu neon, maupun sosok seperti babi, Sukarno dan perempuan bertatoo. Bentuk yang menurut Zamzam Fauzanafi (seorang pengamat antropologi media) dalam sebuah diskusi pameran "Id" Hanafi, menjadi terlalu visual. Zamzam benar dalam hal ini, walau yang dilakukan Hanafi berkisar sebagai permainan identitas bahasa yang dilakukan Hanafi untuk mengecoh mata-representatif dalam membaca karya-karyanya. Karena hal yang non-representatif maupun yang representatif pada karya-karyanya, bukanlah tujuan Hanafi. Tujuan utamanya tetap merupakan hubungan animistis antara tubuh dengan ruang sebagai semacam imaji spiritual (bukan sebagai bahasa agama) yang dikejanya.

Ketika Hanafi mulai membuat karya-karya instalasi, bahasa ruang ini berubah menjadi nyata. Tidak lagi berada dalam bidang dua dimensi yang berjarak dan diam dalam posisi yang tetap dengan arah mata kita memandang. Bahasa ruang dalam karya-karya instalasi menjelma menjadi bahasa konstruksi. Beberapa karya instalasinya yang memberikan gambaran jelas, seperti penggorengan, gergaji maupun susunan ban motor dengan materi yang tegas (sebagian besar lempengan tembaga), Hanafi bukan sedang menghadirkan sebuah objek representatif. Dia tetap bergulat mengubah konstruksi sebagai bahasa, dan struktur sebagai bentuk yang menyisakan ruang hubungan antara yang representatif dengan yang non-representatif. Gergaji sebagai lempengan, misalnya, dialihkan menjadi gergaji sebagai bangunan.

Hubungan animistis antara tubuh dan ruang pada karya-karya instalasinya memang menjadi tegang, karena ada bentuk yang bisa kita kenali secara langsung yang digunakan Hanafi

sebagai materi karyanya. Sama seperti ruang anismis yang tidak terlihat, tetapi seakan-akan menjadi terlihat dengan cara mentotemkannya. Totem ini tidak berfungsi agar yang non-representatif menjadi representatif. Melainkan hanya untuk mengisi ruang representasi, tetapi tidak mewakili apapun. Sama seperti bentuk-bentuk hantu dalam kebudayaan kita, seakan-akan hantu memang memiliki bentuk. Bandingkan hal ini, misalnya, dengan bentuk mahluk-mahluk aneh pada periode Karang Asem karya-karya Made Wianta, mahluk-mahluk putih pada karya-karya akhir dari Nashar, Heri Dono, atau montase dunia figur pada karya-karya Nashirun maupun Entang Wiharso yang bisa dibaca dalam perangkat surealisme maupun tubuh Jawa.

Hanafi tidak memindahkan bahasa visualnya dari kanvas ke karya instalasi. Hubungan langsung antara keduanya diputus. Tidak, misalnya, seperti Hundertwasser yang membuat hubungan langsung antara lukisan-lukisannya dengan berbagai karya arsitektur yang dibuatnya, dimana materi apapun (termasuk materi tiga dimensi) diperlakukan sebagai dua dimensi sebagaimana dengan lukisannya. Pemutusan ini memperlihatkan wawasan Hanafi bahwa setiap materi dan media memiliki bahasa ruangnya masing-masing. Hal ini berbeda dengan yang terjadi pada Sunaryo yang berangkat dari patung dan kemudian melukis. Sunaryo tetap berada dalam kerangka antara lukisan dan patung sebagai disiplin dengan hukum-hukumnya yang berbeda. Walau karya-karya patungnya kemudian memberikan tekstur sebagai bahasa yang ikut membentuk wawasan dalam lukisan-lukisannya. Bahkan Sunaryo membuat efek tiga dimensi pada karya-karya dua dimensinya dengan meletakkan berbagai elemen material dalam susunannya, seperti lempengan besi, tanaman kering, kaca dan lain-lainnya.

Jim Supangkat dalam kurasi yang dilakukannya terhadap 3 pameran Hanafi yang ketiganya diselenggarakan O House Gallery (2008-2010) di Jakarta dan Yogyakarta, memberikan deskripsi yang jelas atas kerangka kerja Hanafi dalam kerja seni rupanya, dimana melukis diawali dengan menciptakan sebuah persoalan di atas kanvas:

Langkahnya menyelesaikan persoalan pertama hampir selalu melahirkan persoalan kedua dan ia kembali didesak untuk mencari penyelesaian. Masalah kedua selesai dan masalah ketiga muncul. Begitu seterusnya. Proses berkarya ini bisa diibaratkan permainan “catur soliter” yaitu bermain catur dengan diri sendiri – memunculkan masalah kemudian menyelesaikan masalah yang memunculkan masalah baru. Dalam memburu penyelesaian itu Hanafi selalu berusaha mencari penyelesaian secara struktural. Ia berusaha mengatasi persoalan secara keseluruhan dan bukan secara parsial.

Pada permainan catur soliter itu seringkali Hanafi menghadapi konflik, yaitu keadaan di mana ia tidak bisa mengambil keputusan. Persoalan pada bidang kanvas sampai pada keadaan mati langkah.

Persoalan yang diciptakan Hanafi di atas kanvasnya, sebenarnya tidak semata-mata persoalan yang berada di dalam bidang lukisan semata. Melainkan juga persoalan di luar bidang lukisan. Karena Hanafi tetap memperlakukan ruang tidak hanya yang ada dalam bidang lukisan saat melukis, melainkan juga ruang di luar lukisan. Dalam moment-moment tertentu saat melukis, dimana jarak menjadi tenggelam antara tubuh yang sedang melukis dengan kanvas yang sedang dilukis, Hanafi dengan tiba-tiba mengambil jarak yang jauh untuk melihat karyanya di tengah keseluruhan ruang maupun benda-benda yang berada dalam studio melukisnya. Jarak dan batas di sini menjadi bagian dari bahasa ruang yang disentuhnya, dan muncul lebih kongkret pada karya instalasinya sebagai bahasa konstuksi.

Masalah yang dihadapi Hanafi masakini, yang telah bergulat lebih 30 tahun dalam kerja seni rupanya, tetap masih berkisar pada tema kebebasan dalam dimensinya yang lain. Karena

pengalaman 30 tahun itu pada gilirannya memberikan kenyataan dimana kebebasan pada gilirannya bertemu dengan batas-batasnya sendiri. Entah itu merupakan batas natur dari tubuh, batas pikiran, batas wawasan maupun batas materi dan media. Artinya, bagaimana kebebasan tetap merupakan ruang terbuka untuk keberagaman.

Sebagai teman segenerasi, saya mengalami hal yang tidak berbeda jauh seperti yang dialami Hanafi. Sebuah titik dimana seseorang berada pada dua pilihan: terus maju atau mundur? Pilihan yang jauh sangat berbeda ketika seseorang mulai memutuskan untuk memasuki dunia kesenian pada masa mudanya. Dua pilihan ini sama menyimpan kegentingannya masing-masing. Pilihan mundur tidak berarti sama dengan pensiun, pilihan maju juga tidak berarti sama dengan menjalani kesenian sebagai tanggung-jawab yang rutin. Ruang paling dekat untuk menghadapi moment seperti ini adalah keluarga. Istri Hanafi, Adinda Luthvianti, hampir merupakan satu-satunya teman dialog Hanafi sehari-hari. Dinda memiliki latar dunia teater, aktifis, organiser dengan minat yang kuat terhadap sastra. Sosok ini ikut membentuk lingkungan wawasan Hanafi untuk tetap berada dalam wilayah keberagaman dalam memandang kesenian. Bahwa seorang seniman tidak harus ngotot dan berkuat dengan media maupun disiplin yang digelutinya.

Dinda ikut mendorong membentuk ruang membaca maupun ruang menulis Hanafi. Memasuki bahasa sebagai ruang tersendiri dengan lorong-lorongnya. Kenangan kemudian mendapatkan makna tersendiri melalui dunia keluarga seperti ini. Menjadi kerangka dasar untuk mewujudkan pameran *Oksigen Jawa* yang akan dilakukan Hanafi. Sebuah cara mundur justru untuk membawa kenangan menjadi semacam renovasi dan rekonstruksi terhadap kerja seni rupanya, dalam arti mencari kembali hubungan gramatikal antara ruang masalalu dengan ruang masakini. Sebuah pameran yang anjang-ancang sudah dilakukan Hanafi sejak tahun 2013. Jawa di sini lebih dipahami sebagai lingkungan arsip (bukan identitas) yang pernah membentuk Hanafi, yang teksturnya tetap membuat rajutan yang dalam metafor tentang ibunya, dilihat Hanafi sebagai "ujung yang tersembunyi dalam gulungannya". Tetapi ada dan hidup.\*\*\*

Berlin, 1 Maret 2015