

Biografi Visual

Pelukis yang Berjalan dibawah Gulungan Benang Ibunya

Catatan untuk "Oksigen Jawa Hanafi"

*"Seni dan Kehidupan tidak bisa dipisahkan."*¹

Di tengah wabah "endisme" bernada apokaliptik yang terus memaklumkan berakhirnya sejarah, seni, ideologi, humanisme, filsafat, dan subyek/pengarang, sulit untuk tidak mengakui kenyataan bahwa "peradaban Indonesia" belum berjalan sesuai dengan harapan banyak orang. Kita masih memiliki segudang permasalahan di bidang ekonomi, korupsi, kisruh politik, krisis akhlak, masalah-masalah keamanan dan ketertiban umum, miskinnya infrastruktur sosial, pendidikan dan (ilmu) kesenian. Dan di tengah itu pula nasib penulisan sejarah seni rupa Indonesia berjalan dengan muram. Hasil kajian maupun bukunya tidak banyak beredar. Kenyataan ini menimbulkan sekaligus paradoks teoritis, filosofis dan metodologis. Dan di tengah wabah tersebut, di saat peradaban Indonesia ini baru akan dibangun, lalu apa yang kemudian mau diakhiri?

Kontribusi sejarah mungkin hanyalah satu hal saja dari kontribusi pengetahuan seni yang lain. Tetapi, saya selalu membayangkan seperti apa kiranya dasar-dasar pendakuan praktik seni rupa jika tak ada seorangpun yang tahu tentang sejarahnya. Bukankah hanya melalui pengetahuan tentang sejarah dirinyalah seniman bisa memiliki pengetahuan tentang seni dan dirinya sendiri? Seniman tanpa ingatan dan pengetahuan diri hanya akan menjadi seniman yang, juga karyanya, mengambang. Kalau hasil kajian dan buku seni itu tidak menemani perjalanan kita di lapangan, lalu atas dasar apa kita memahami seni? Seandainya memang benar tidak ada logika maupun teori seni (dari sudut pandang kita sendiri) yang layak dijadikan sandaran agar konteks-konteks permasalahan seni rupa ini menjadi lebih terang benderang, lalu atas dasar apa seni rupa Indonesia ini berjalan?

Hanya segelintir saja, selama puluhan tahun, biografi maupun otobiografi seniman terbit mengisi rak-rak sejarah. Seakan-akan ada perasaan risih merundungi kalangan seniman untuk menuliskan seluk-beluk kehidupannya. Apakah ini bertalian erat dengan karakter manusia Indonesia yang mudah disekap budaya malu; *pamali* karena menonjolkan diri tergolong perilaku riya', atau karena alasan lain yang lebih bersifat teknis, saya kurang tahu.

Terkait dengan soal riya', pelukis senior A.D. Pirous pernah bercerita tentang keengganan almarhum Ahmad Sadali. "Mumpung sehat dan mampu, kenapa Pak Dali tidak menerbitkan buku?", tanya Pirous. Sadali mengelak: "Jangan saya yang menulis, biarlah nanti kisah hidup saya dituliskan oleh orang lain saja." Bagaimanapun visi Sadali itu tidak terlalu tepat sekalipun kita bisa memahami mengapa dia sungkan "menonjolkan dirinya". Yang jelas, kini kita hanya bisa menyesalkan tidak adanya terbitan otoritatif seputar karya dan kehidupannya.

Kehendak untuk menulis biografi maupun otobiografi memang tipis dengan riya'. Akan tetapi, dalam klausulnya, penetapan sesuatu itu berstatus riya' atau tidak, bukanlah perkara

yang mudah. Masalahnya, seni dan kehidupan, sebagaimana dikatakan Affandi dalam kutipan di atas, memang tidak bisa dipisahkan. Sementara kehidupan, mau tak mau, harus dikisahkan oleh seniman maupun oleh penulis yang berminat terhadapnya. Ini berarti seniman rela menceritakan “keunggulan dan kesuksesan” diri dan karyanya. Tetapi ini juga berarti seniman berbagi kisah tentang kepahitan hidup. Di situ, dia merupakan subyek sentral untuk menimbulkan decak kagum, iba, prihatin, simpati dan empati pembaca/khalayak. Apakah yang demikian itu bisa dikatakan riya? Saya terus-terang kurang paham. Saya hanya ingin percaya, sejauh dituliskan dengan niat baik, biografi seorang seniman bisa menjadi bagian terpenting dari pemahaman sebuah karya seni.

Pentingnya Biografi

Buku yang cukup lengkap memuat lukisan-lukisan S. Sudjojono dan penggalan kehidupannya baru terbit pada 2006 (*Visible Soul* oleh Amir Sidharta) setelah puluhan tahun sebelumnya terbit *Pelukis S. Sudjojono* untuk bacaan kanak-kanak hasil karangan Ajip Rosidi pada 1982. Kita baru punya satu buku sejenis tentang Hendra Gunawan hasil penelitian Agus Dermawan T. dan Astri Wright (*Hendra Gunawan: A Great Modern Indonesian Painter*, 2001). Sementara Affandi cukup beruntung sempat mengalami sejumlah buku yang terbit perihal tentang diri dan karyanya. Begitupula A.D. Pirous. Antropolog Kenneth George dalam *A.D. Pirous: Vision, Faith and a Journey in Indonesia Art - 1955-2002* (2002) dan *Melukis Islam: Amal dan Etika Seni Islam di Indonesia* (2012) mengupas sosok Pirous dan karya Pirous hampir secara rinci. Lalu buku *Elegi Artistik tentang Nashar dan Lukisan-lukisannya* baru terbit pada tahun 2009. Untuk menyebut beberapa contoh lain, pada 1996 Agus Dermawan T. dibantu oleh H. Boediardjo, dan Sunarto Pr menerbitkan buku *Kusnadi: Kritikus, Seniman, Pendidik*. Lalu buku *Elegi Artistik tentang Nashar dan Lukisan-lukisannya* baru terbit pada tahun 2009. Monograf lain *Umi Dachlan: Imagi Dan Abstraksi* (2000) karangan Mamannor turut melengkapi khazanah seni lukis Indonesia. Bersama Henri Nurcahyo, Mamannor mengerjakan *Ambang Cakrawala: Seni Lukis Amang Rahman* (2001). Buku-buku monografi itu sebagian besar terbit setelah senimannya berpulang. Ini berarti kisah itu diteropong melalui kacamata penulis dari luar kehidupan seniman. Seakrab atau sedekat apapun jarak seorang penulis dengan obyek yang dia tulis tidak serta-merta dia mengetahui secara detail seluk-beluknya.

Sementara itu terdapat sejumlah monograf yang terbit ketika senimannya masih hidup. Buku tentang FX Harsono *Re: Petition/Reposition* (2010) sebenarnya berpeluang besar untuk menulis rinci kisah hidupnya. Sayangnya peluang ini kurang dimanfaatkan dengan baik. Mungkin itu sebabnya monograf-monograf pelukis Indonesia ditulis dengan tidak mencukupi “syarat-syarat sejarah” menimbang lemahnya beberapa kaidah-kaidah umum yang penting, misalnya: (1) *regularity* yang berkenaan dengan keajegan, keteraturan, konsistensi. Kaidah ini digunakan untuk menjelaskan hubungan kausal antar peristiwa. Secara luas kaidah ini tidak hanya soal penjelasan antar peristiwa, tetapi juga soal penjelasan dalam peristiwa (*inner coherence*); (2) *inferensi statistik dan metode statistik*. Kaidah ini muncul dalam penjelasan sejarah kuantitatif. Misalnya asumsi bahwa watak militer ayah akan diteruskan oleh anaknya. Namun, kesimpulan dan metode statistik berkata lain. Tidak sedikit anak yang dibesarkan dalam keluarga di mana ayahnya seorang militer malah menjadi seniman; (3) *pembagian waktu dalam sejarah* yang mematok periodisasi. Kaidah ini akan melihat *waktu geografis* dan *waktu sosial*. Periodisasi adalah hasil konseptualisasi sejarawan, suatu rasionalisasi yang lahir dari pemikiran teoritis. Kaidah ini tidak diputuskan secara semena-mena. Sejarawan melakukan studi komparatif

antara satu periode dengan periode lain setelah melihat ciri khas suatu kurun sejarah.²

Dari kerangka yang lebih luas, sehubungan dengan penulisan seni rupa Indonesia, kita memang belum sepenuhnya melakukan pendekatan ilmu sejarah, baik *nomotetic* yang berdasarkan pada hukum-hukum obyektif dan universal yang dikembangkan ilmu alam maupun *pendekatan idiosinkratik* yang didasarkan pada keunikan masing-masing kejadian sejarah. Kalaupun ada, sejarah seni rupa Indonesia, masih berjalan dalam koridor *nomotetic* yang lebih menekankan pada bukti-bukti empirik dan metode yang “seakan-akan” menjamin netralitas sejarawan. Celakanya, pendekatan ini malah membersihkan sejarah dari unsur-unsur filsafat metafisik dan mitos. Dalam beberapa hal, buku-buku monograf seniman maupun terbitan yang berpretensi sejarah masih setengah hati menjalankan pendekatan idiosinkratik. Padahal pendekatan ini berpeluang besar mengingat berlimpahnya bahan-bahan penelitian sejarah seni rupa tanahair.

Ada kasus menarik ketika Suromo menciptakan lukisan Nyai Roro Kidul. Sebelum lukisan itu dikerjakan, pelopor seni grafis Indonesia ini bermaksud meminta restu dan wahyu dari Kanjeng Ratu. Suromo pun memutuskan untuk bersemedi di pantai Parangtritis Jogja. Ia bertahan selama 3 hari. Tentu saja dia tidak segera menerima “tanda-tanda” dari laut. Namun, sepulangnya dari pantai, Suromo mendapati sekujur rumahnya harum semerbak bunga. Bau harum diyakini sebagai pertanda bahwa Suromo diperbolehkan melukis. Sebaliknya apabila bau busuk yang ia terima, maka itu merupakan pertanda larangan. Tak lama setelah itu, Suromo pun melukis sosok Nyai Roro Kidul bernuansa hijau dengan pose ganjil, beraura mistis.

Bila Suromo adalah wakil seniman modern kita, mengapa hal-hal yang di luar nalar itu dilakukan? Bukankah ini kontradiktif? Ini pertanyaan sejarah. Tak hanya Suromo. Seorang seperti S. Sudjojono yang rasional sekalipun turut melukis Nyai Roro Kidul. Hasil pendidikan akademi seni di Belanda yang mestinya “merasionalkan” pelukis Basuki Abdullah justru tidak sanggup menghadang dorongannya melukis keelokan Sang Ratu yang sama. Apabila penyelidikan-penyelidikan idiosinkratik tentang kepercayaan mitologi, tabu, mistik, klenik yang mendorong penciptaan seni seorang seniman ini dilakukan, penulisan sejarah seni rupa kita niscaya akan kaya nuansa.

Atau barangkali kita akan mengganti sistem kepercayaan itu dengan “narasi-narasi kecil” dalam kehidupan seniman yang sering diabaikan sejarawan. Naras-narasi itu secara teoritis, menurut Michel Foucault, memiliki *architectonic unities* (kesatuan arsitektural) atau *unities of discourse* antar gejala sejarah – antar sistem simbol, antar kesadaran, antar peristiwa. Dalam kerangka ini, sejarawan diajarkan untuk menulis *sejarah mikroskopik*, yaitu sejarah dengan topik khusus, spesifik, dan dinamika internalnya. Sejarah ini berbeda dengan penulisan *sejarah makroskopik* yang bersifat total dan struktural. Metodenya, kata Foucault, mencari *discursive discourse* yang menunjukkan ketidaksinambungan (*discontinuity*) pemikiran dan pembaharuan.³

Penggalan kisah kehidupan seorang seniman akan selalu menarik perhatian kalangan sejarawan seni. Wartawan Ray Rizal dalam buku kecilnya mengisahkan Affandi secara apa adanya. Kita seperti membaca cerpen yang padat dan banyak tikungan. Di salah satu bagian buku itu Rizal mengabarkan tekad tragis Affandi untuk segera mengakhiri hidupnya. Dari situ kita merasakan nuansa kehidupan sang maestro di masa senjanya yang ironis: dorongan melukis masih kuat tetapi fisiknya lemah. Kita bisa merasakan suasana batin Affandi yang gamang dan nestapa. Dan dari situ sebenarnya kita bisa membayangkan

lukisan-lukisan terakhir Affandi sebelum wafat, terutama lukisan potret dirinya yang melemah.

Dalam *Ways of Seeing* (1972), penulis budaya dan pembawa acara tv BBC John Berger menunjukkan betapa satu penggal kisah dari kehidupan seniman akan membangun makna sejarah. Berger misalnya mengatakan bahwa pengetahuan kita tentang kematian Van Gogh akibat luka tembak yang dilakukannya sendiri sangat mempengaruhi cara kita “melihat” lukisannya. Pada satu halaman bukunya, di atas reproduksi hitam-putih, lukisan *Gagak di atas Ladang Gandum*, Berger menulis: "Ini adalah lanskap ladang jagung dengan burung terbang keluar dari itu..." Kita tidak terlalu terkejut sampai kemudian, terhadap lukisan yang sama, kalimat itu berubah menjadi: "Ini adalah lukisan terakhir yang dilukis van Gogh sebelum bunuh diri."

Karena itu, dua, atau bahkan satu sekalipun, penggalan itu terlalu berharga untuk dibuang. Kisah kehidupan itu ibarat cahaya. Dia bisa menerangkan kepada kita tentang latar belakang penciptaan seni dan mengapa seseorang menjadi seniman. Akan selalu terdapat koneksi intim antara pembuat dan benda yang dibuat olehnya. Dia juga bernilai otentik dan karenanya seringkali dijadikan sandaran untuk menilai otentisitas sebuah lukisan. Penggalan kisah itu seringkali berserakan: pada lukisan, sketsa, surat, wawancara dan perbincangan biasa. Biografi sebagai sejarah seni akan menawarkan kehidupan seniman dan kepribadiannya. Asumsi lain bisa ditarik bahwa hal itu akan menghubungkan kita dengan karya seninya. Sekalipun analisa visual dan gaya dijadikan dasar dalam praktik sejarah seni, dalam biografi maupaun otobiografi, sebenarnya seniman melukis dan menulis (tentang) dirinya sendiri: *every artist paints himself; artists have written about themselves*. Tidak mengherankan apabila biografi dan otobiografi adalah sejarah seni itu sendiri. Lukisan dan penciptanya identik satu sama lain. Kita terbiasa menulis: “lukisan karya Hanafi”; atau “lukisan Hanafi”. Di ruang galeri, di antara puluhan lukisan yang dipamerkan, kita akan segera menunjuk sebuah lukisan: “itu Hanafi!”

Apakah satu buku sudah cukup merangkum kisah hidup seniman? Jelas tidak.

Kisah hidup Vincent van Gogh (*van Gogh: The Life*) hasil riset yang teramat teliti dari Steven Naifeh and Gregory White Smith (terbit pada 2012) yang banyak menimba arsip Museum van Gogh di Amsterdam menunjukkan bahwa satu buku belumlah cukup sekalipun di luar sana telah terbit jutaan buku tentang pelukis gila ini. Buku *The Life* itu mulanya dicibir: untuk apa lagi van Gogh ditulis, bukankah segala kisahnya sudah terang benderang? Seakan ingin menjawab, buku itu malah berhasil memperlihatkan pemahaman baru serta suasana kejiwaan mendalam sang pelukis ketimbang buku-buku sebelumnya.

Dari Purworejo ke Gelanggang Utama

Hanafi yang terkenal dengan lukisan *lyrical abstraction* dan aktif mengedepankan narasi-narasi kecil dalam setiap proses penciptaan artistiknya, bukanlah berasal dari Gunung Parnassus – tempat bersemayam dewi-dewi kesenian menurut mitologi Yunani. Ia berasal dari kabupaten Purworejo, Jawa Tengah. Agus Suwage juga berasal dari kota yang dulu dibangun oleh Belanda untuk tangsi militer itu. Pelukis terkemuka lainnya adalah Jan Toorop yang berdarah Belanda. Dia lahir di kota ini. Sulit membayangkan bagaimana kota seperti Purworejo bisa melahirkan seniman. Mestinya ini bukan hal aneh. Sepertihalnya Agus Djaya dari Pandeglang Banten; G.A. Soekirno lahir di Kebumen; Emiria Soenassa di

Tanah Wangko Tidore; Soerono di Cilacap; Syahwil yang lahir di pelosok Nagari Sulit Air dan Nashar dari Pariaman Sumatera Barat, seniman-seniman modern Indonesia memang banyak berasal dari kota-kota kecil. Kelak hampir semuanya meniti karir di Jakarta, Bandung, Jogjakarta atau Surabaya. Apakah di mata seniman kota-kota besar itu dipercayai sebagai “ruang rasional” yang akan mempercepat pemahaman mereka atas realitas baru, seraya meninggalkan otoritas adat istiadat dan cengkeraman tradisi? Ini memerlukan penyelidikan yang lebih cermat. Hanafi tidak berdiam lama di Purworejo. Kondisi medan seni di sana yang relatif sederhana, tidak akan mendorongnya melangkah lebih jauh. Jalan terbaik yang harus dilakukan seniman adalah mempercepat integrasi mereka ke dalam masyarakat modern (kota besar). Dan sebagaimana yang dilakoni para seniman lainnya, Hanafi juga harus melakukan pengembaraan lintas kota.

Pada masa ketika Hanafi mulai memasuki medan seni, semua langgam estetik dalam seni lukis Indonesia berkumpul di kota urban: Jakarta, Bandung, dan Jogjakarta. Dari bingkai ini akan kita lihat bagaimana nanti lukisan-lukisan Hanafi tampil meneruskan sebuah langgam estetik yang pernah berkembang di Indonesia. Ini merupakan langgam yang dihasilkan dari suatu pertemuan antar dua arus besar perkembangan seni lukis modern. Di satu sisi, Hanafi tidak meneruskan tradisi realisme-nya S. Sudjojono. Alih-alih, lukisan-lukisan Hanafi lebih memiliki nafas yang sama dengan kecenderungan abstrak kubu Bandung 1960-an yang berpadu dengan abstrak-abstrak liris ala kubu Jakarta. Itu merupakan langgam estetik yang bisa ditemukan pada lukisan-lukisan Oesman Effendi, Rusli, Nashar dan terutama Zaini. Dalam menajamkan sensibilitas ruang dan tata panggung, Hanafi berguru pada skenografer terkemuka Roedjito. Deretan pelukis “wakil kubu Jakarta itu” konon “dikendalikan” oleh *subconscious mind*, memunculkan potensi-potensi hypnosis ke permukaan kanvas; menampakkan bentuk-bentuk 'esensial' serta mengesankan situasi *solitude* seniman dan bahkan kecenderungan psikotik-neurotik.

Patut disayangkan bila karya-karya mereka belum sepenuhnya dipahami bahkan ditempatkan di luar sejarah, berbeda dengan para guru mereka: S. Sudjojono, Affandi maupun Hendra Gunawan yang lebih mapan dan terkenal. Para pelukis itu berada di luar sejarah sebab tidak memunculkan gubahan-gubahan yang berhubungan dengan “kenyataan luar”, melainkan lebih pada “kenyataan-kenyataan dari wilayah dalam. Saya menilai betapa karya-karya mereka mengisi celah kosong, atau *gap* antara dikotomi yang akademi – non akademi, antara yang representasional dan non-representasional. Sebagaimana kita ketahui, langgam abstrak kubu Jakarta pada akhirnya harus berbagi reputasi dan “rezeki” dengan kubu Bandung yang nasibnya jauh lebih beruntung.

Kenapa sejarah seni rupa kurang akrab dengan kecenderungan tersebut? Saya menduga, pelukis yang melukiskan “kenyataan wilayah dalam” ini sulit diterima oleh revolusi 1945 yang lebih menuntut rasionalitas seniman dalam membela realitas sosial serta pembentukan secara nyata kepribadian seni rupa nasional. Hasilnya, kita tahu, adalah lukisan-lukisan perang, rekaman-rekaman sosiologis – masyarakat ketika itu. Penciptaan seni seringkali diminta untuk senantiasa bertujuan dari luar dirinya. Sebab dengan tujuan itulah, identitas atau cap keIndonesiaan dan fungsi seni/seniman, konon bisa diniscayakan. Adapun penciptaan seni di luar “kategori” itu dipandang sebagai seni yang hanya melayani dirinya sendiri. Kategori seni yang demikian ini dialamatkan pada seni-seni yang kita sebut abstrak beserta sejumlah variasi dari turunannya.

Posisi pelukis seperti Oesman Effendi atau Zaini, misalnya, berada dalam kubu yang terakhir ini seraya sekaligus bergerak ke pengembangan genre abstrak yang sangat variatif. Mereka seperti tidak ingin “dirasionalkan” oleh revolusi apalagi dipaksakan tunduk oleh ideologi-ideologi tertentu. Cara mereka “mencari” identitas seni nasional tidak melalui, misalnya, cara-cara S. Sudjojono. Uniknya, di saat yang bersamaan, mereka juga tidak sepenuhnya tunduk pada “rasionalisasi seni rupa Barat” - sebagaimana yang diperlihatkan seniman-seniman Bandung. Perlu dipertimbangkan apakah Oesman atau Zaini sedang merumuskan sintesa antara Barat dan Timur ke dalam satu “ramuan khusus”? Sebab pada 1950an, Oesman Effendi bahkan pernah mengatakan bahwa: *“Soal Barat dan Timur pada suatu masa hanyalah omong kosong belaka.”* Seni rupa seperti apa sebenarnya yang ingin dibayangkan Oesman? Dengan pernyataan itu, mungkinkah Oesman menampik gagasan akan identitas seni rupa Indonesia? Mustahil untuk mengatakan bahwa mereka tidak pernah “mencari” identitas seni Indonesia.

Begitulah. Dalam beberapa hal, Hanafi juga tidak *ngotot* mencari “identitas seni lukis Indonesia” sebagaimana “para pendahulunya”.

Kita tinjau lagi. Kecenderungan lirisisme kubu Jakarta yang lebih *post painterly abstraction* ini, dalam beberapa hal berbeda prinsip dengan abstrak analitik ala akademi Bandung. Salah satu juru bicaranya (selain Oesman Effendi tentunya) Trisno Sumardjo pada 1954 mengecam pelukis-pelukis akademi Bandung sebagai kubu yang “mengabdikan pada laboratorium Barat”. Trisno Sumardjo antara lain mengatakan: *“Kesenian yang melalui proses seperti itu, barulah mempunyai daya yang segar karena fitri, tidak dibuat-buat. Kesenian yang diproses di antara dinding-dinding sekolah dan laboratorium belaka, bukanlah sebuah proses pertumbuhan secara alami, melainkan secara kunstmatic.”*⁴

Akhirnya kita melihat, sekurangnya terdapat tiga kubu dengan perbedaan “ideologi estetis” yang masing-masing dengan cara berbeda mengisi sejarah perkembangan seni rupa di tanah air. Kubu pertama diwakili oleh S. Sudjojono dengan realisme - kerakyatannya; kubu kedua oleh Oesman Effendi dkk.; sementara yang terakhir oleh pelukis-pelukis akademi Bandung semisal Ahmad Sadali, dkk. Sungguh menarik apabila kemudian antar kubu tersebut pada kenyataannya di lapangan saling bersinggungan sedemikian rupa sehingga menghasilkan variasi-variasi baru yang turut memperkaya khazanah estetis seni lukis Indonesia dari masa ke masa.

Dari situasi sejarah itu, saya menduga Hanafi menyerap seluruh ajaran para seniman dari semua kubu-kubu tersebut. Ia kemudian memeliharanya dengan suka cita.

Penyimpang dari Kolong Meja

Di mata saya, *Oksigen Jawa* bagaikan metafora berlapis berupa layar terkembang yang memuat bayang-bayang kehidupan Hanafi. Dijalankan sebagai otobiografi visual, *Oksigen Jawa* yang pada mulanya dipicu dari permasalahan demografi di Indonesia ini belakangan malah melahirkan banyak ranting yang satu sama lain bertalian dengan perjalanan hidup Hanafi sebagai seniman. Otobiografi yang dikemas ke dalam proyek seni ini sangat inspiratif mengingat langkanya seniman melakukan hal semacam ini.

Tanpa latar pendidikan tinggi seni rupa, sebagai seniman Hanafi memang selalu mencari jalan dan tak jarang dia menemukan cara mengungkapkan sesuatu yang ia gelisahkan ke dalam “bahasa rupa” yang tidak biasa (tanpa harus *nyeleneh*). Ia cukup puas apabila proses pekerjaan seninya itu berhasil memecah kebuntuannya sendiri. Kita lihat, ia tidak hanya melukis, tetapi mengerjakan patung/monumen, instalasi, obyek, performans. Ia juga akrab dengan dunia teater, sastra hingga pekerjaan arsitektur. Serangkaian pengalaman itu membuat khazanah estetikanya kaya dan bergerak secara sentrifugal.

Saya pernah menikmati kolaborasi artistik antara Hanafi dan Sunaryo di Pasar Seni Jakarta, di penghujung tahun 2013. Bersama 3 pelukis lainnya, sore itu Hanafi dan Sunaryo menyuguhkan performa melukis secara langsung ditonton khalayak ramai. Melukis abstrak tidaklah semudah yang kita bayangkan. Hanafi dan Sunaryo bergantian menyapu bidang putih kanvas. Kadang sapuan mereka beradu, bertumpuk saling menutupi, membuka “bidang baru”, lapis demi lapis kanvas itu akhirnya menebal. Tak jarang baik Hanafi maupun Sunaryo diam termangu menatap kanvas. Saya ikut-ikutan tercenung sembari menerka apa yang sebenarnya mereka sedang pikirkan. Saya juga bisa merasakan ketegangan yang menjalar di antara mereka di tengah tatapan mata penonton yang takjub.

Dua ego, sama-sama kuat dalam estetika formal, “bertempur” dalam kesunyian yang mendebarkan. Seandainya saja kedua pelukis ini bahu-membahu menyelesaikan sebuah potret dengan teknik realis, saya kira, ketegangannya bakal berbeda. Penyelesaian lukisan pun mungkin relatif lebih cepat sebab parameternya keserupaan dan kemiripan dengan obyek. Tetapi ini berbeda. Kedua pelukis justru sedang memerangi “suatu ketidakhadiran”, presentasi dari sesuatu yang tak tergambar: abstrak(si). Beberapa seniman meyakini abstraksi sebagai dorongan untuk menghadirkan keilahian, keindahan bentuk yang maha tinggi: sublim. Setelah mungkin lebih dari lima jam (saya tidak persis menghitung selain bahwa adegan itu berlangsung lama sekali), Hanafi dan Sunaryo pun menggantung “senapan” masing-masing. Para penonton yang sungguh-sungguh menyimak “pertempuran” mereka dipastikan turut merasakan “kelelahan” yang sama.

Dalam esainya *Sejak di Depan Kanvas Kosong* tentang Hanafi, esais Goenawan Muhamad (GM) berbagi kepada kita cerita yang hampir sama. GM menikmati proses kelahiran sebuah lukisan dengan sebuah ketakjuban. “Itu sebabnya Hanafi, “ kata GM, “menyatakan lebih menyukai menghasilkan karya yang lazim disebut “abstrak” — sebuah istilah yang meleset sebenarnya, sebab kanvasnya adalah justru sebuah upaya menangkap yang kongkrit: warna, nuansa, ritme, langsung tanpa perantara, dan sebab itu “tanpa-sosok”. Dan di situlah ia selalu merasa menghasilkan “sesuatu yang baru.” Lalu apa sebenarnya yang dilihat seniman di hadapan kanvas kosong? GM pun melanjutkan, “Bagi Hanafi, ada obyek di luar itu yang “menggangu” dan ada yang “membantu” dalam proses menangkap dan menghadirkan kembali yang kongkrit itu.”⁵ Saya sendiri tergoda untuk menebaknya dari arah yang lain dengan mengutip penyair Rene Richard ketika menulis *art scene New York* pada era 1980-an: “*Of course what artists see us as can tell us more about themselves than about us.*”⁶

Hanafi mengingatkan orang pada Affandi yang sama-sama melukis dengan kecepatan tinggi dan seakan merelatifkan peran ilham dan ide. Sepertihalnya Affandi, Hanafi tidak memiliki “desain” terlebih dahulu. Ia menghadapi kanvas layaknya “medan tempur yang ganas”. Usai melukis seujur tubuh Affandi berkeringat karena membakar energi. Tak jarang Affandi bahkan dikabarkan pingsan. Hanafi juga mengalami hal yang sama. Bedanya, Affandi

berhadapan dengan obyek: pantai, perahu nelayan, ikan, gubuk, dan aroma yang ia cium di lokasi. Tidak mengherankan ketika melukis Affandi seakan berlomba dengan waktu, cuaca, nafas, dan *mood*. Sebaliknya Hanafi berhadapan dengan bidang putih di dalam studio. Namun ia datang menghadapi kanvas dengan rekaman “obyek-obyek” di kepalanya. Ia mengakui: “Jika sedang melukis, aku juga bekerja dengan ingatan. Tak mungkin melihat benda-benda yang hendak kulukis sekaligus melihat tanganku bekerja dalam kesatuan tempo yang sama. Tangan memiliki pelihatannya sendiri, ingatannya sendiri. Aku dapat mengingat banyak hal yang tak bisa kuraba, tak pernah punya perasaan tersesat!”

Di tinjau dari arah lain, Hanafi mengingatkan saya kepada Yunizar (salah seorang anggota Kelompok Seni Rupa Jendela) yang juga tertarik mengolah “wilayah dalam” atau apa yang kemudian disebutnya sebagai: “rasa”. Dalam sebuah kesempatan Yunizar mengatakan bahwa: “Rasa jauh lebih penting ketimbang segalanya. Saya ingin menghadirkan ‘rasa’ dalam lukisan-lukisan saya.” Baik lukisan-lukisan Hanafi dan Yunizar mampu menggiring kita pada sensasi-sensasi kemurnian serta memancing kehadiran akan pengalaman masa kecil yang sederhana, polos, lugu, naif, otentik serta segala tindak tanduk yang bersikap kekanak-kanakan. Juga membangkitkan kesan pada hal-hal yang intuitif, spontan dan bermain-main tumpang tindih dengan kesan mentah, primitif, kasar, pinggiran dan tidak institusional.

Dalam melukis, Hanafi sulit untuk menanggalkan biografi kehidupannya, bahkan peristiwa yang baru saja berlalu dalam beberapa detik sekalipun. Ia tidak pernah sungguh-sungguh bisa melepaskan latar belakang itu meski tidak berarti ia tidak berjarak. Justru karena jaraklah, Hanafi bisa leluasa menilai kehidupannya sendiri dan jarak itu memberi ruang dan waktu untuk merenungkan keseniannya. Menurutnya lagi, lukisan-lukisan itu adalah cara untuk menularkan sensibilitas pemirsa terhadap hal-hal remeh yang mungkin (pernah) tersingkir dari realitas kita sehari-hari atau terdepak dari budaya dominan. Dengan begitu, ia seperti menyuarakan sebuah keberpihakan pada narasi kecil, pada hal-hal yang abnormal, terpendam, tabu dan menyimpang. Dari sudut penilaian yang lain, lukisannya, secara ajaib, mampu mengasah selera-selera estetik kita ke suatu tingkat: suatu ruang yang asing sekaligus menyenangkan.

Lukisan-lukisan Hanafi keluar-masuk dari dogma formalisme. Hanafi memaknai garis tidak hanya sebagai garis atau warna semata warna. Lebih jauh, Hanafi tak hanya mengedepankan kekuatan (magis) puitis melalui teks yang sengaja ia tebarkan di seujur kanvas. Seperti yang telah dikatakan, Hanafi melukis “hal-hal kongkrit dari wilayah dalam”. Terkadang ia menegaskan melalui se bait puisi atau bentuk yang samar cukup bisa dikenali. Pelukis Zaini, saya kira, melakukan hal yang sama. Lukisan-lukisannya nirbentuk, tetapi tetap tidak menjauhi asalnya. Kita masih mengenalnya sebagai “ayam” atau “pepohonan”. Perpaduan lukisan minimalis ala Roedjito yang nirmana dan lirisisme Zaini sering berlangsung di atas kanvas yang lenggang – tak jauh berbeda ketika kanvas itu masih belum dibalur cat. Seni untuk seni dalam koridor ini adalah meniadakan narasi di atas kanvas. Adapun kanvas hanyalah bidang datar yang mewakilkan “problem seni” yang tidak membawa apapun dari kehidupan. Pada Hanafi, seni di situ tampaknya bukan lagi bidang kosong yang “mewakilkan problem kehidupan”, melainkan disorongkan sebagai “problem filsafat”.

Begitulah, di mata Hanafi, kanvas putih itu adalah sebuah “problem”. Ia merespons “problem” itu dengan menghadirkan apa yang disebutnya sebagai “gejala-gejala” pada

bidang yang putih itu: sapuan warna itu, yang acak dan tak rapi. Mungkin apa yang dimunculkannya di kanvas itu ia sebut “gejala” karena seakan-akan menimbulkan “problem” baru. Atau mungkin lebih tepat, rangsangan yang seakan-akan meminta dijawab dengan goresan baru. Dan sang pelukis langsung bergerak. “Melukis bagi saya harus memperkaya gejala,” katanya, “bukan memiskinkannya”.⁷

Antar teks dan gambar pun tidak dalam posisi saling mendominasi, kalau tidak bisa dibilang saling melengkapi. Handuk itu terlihat tergantung ringan. Benda yang sepele itu menjadi indeks tatkala Hanafi mencoret: *Handuk yang Tertinggal*. Itu sebenarnya pemandangan biasa bila kita peka melihat keseharian rumahtangga. Tapi apa yang paling berperan untuk dibicarakan dalam lukisan itu? Saya kira absennya manusia dan “falsafah handuk” sebagai lembar kain untuk mengelap tubuh sehabis mandi. Handuk yang tertinggal atau ditinggalkan oleh manusianya mengesankan suatu purna tugas tanpa pamrih.

Saya percaya bahwa Hanafi bukan tanpa maksud ketika melukiskan itu: bahwa keseharian bisa sangat artistik dan puitik, sekalipun sekilas mata kita mengenali lukisan itu dalam khazanah seni lukis abstrak. Tapi kita tahu bahwa handuk dalam lukisan itu bukanlah handuk sebenarnya (Hanafi pernah mengerjakan instalasi dengan memajang puluhan kain handuk pada rak-rak lazimnya toko pakaian). Uraian tentang suatu metafora tidak akan memiliki kekuatan metafora itu sendiri.⁸ Saya menduga Hanafi sedang mendalami hal itu. Handuk dalam lukisan tidak akan memberikan reaksi sepadan dengan handuk asli. Tapi Hanafi (harus) tetap melakukannya. Tapi mengapa ia bolak-balik dalam keyakinan antara yang “kongkret” dan “abstrak” ini?

“Sudjojono mengatakan, melukis adalah jiwa yang *kétok*. Saya juga demikian. Saya tidak meniru benda di luar saya. Ini bukan mimesis. Yang saya tampilkan adalah yang di dalam,” tulis Goenawan Muhamad mencatat pernyataan Hanafi.⁹ Pada pertengahan 1940-an, sebelum mengumandangkan seruan “kembali ke realisme” yang menghebohkan, S. Sudjojono mengajukan fundamen kesenian Indonesia: “seni adalah jiwa *kétok* - jiwa tampak”. Pernyataan ini sesungguhnya bisa dibedakan dengan “ekspresivisme” yang memanjakan emosi, dan *mental representation* atau *cognitive representation*: citra mental dari hal-hal yang saat ini tidak dilihat atau dirasakan oleh indra. Representasi ini merupakan suatu hipotesis simbol kognitif internal yang mewakili realitas eksternal, atau proses mental yang menggunakan simbol. Representasi mental juga dipahami sebagai suatu gambar (tak jarang dinyatakan sebagai “ide-ide”) dari objek. Sistem representasional ini terdiri lebih dari bahasa internal pemikiran (*mentalese*).

Makna jiwa, *nafs* (arab) atau *jiva* (sanskrit) secara leksikal bertalian dengan suatu *immaterial* yang seringkali sinonim dengan roh yang bersemayam di dalam tubuh dan menyebabkan seseorang itu hidup. Jiwa juga berkaitan dengan nyawa serta seluruh kehidupan batin manusia yang diakibatkan oleh perasaan, pikiran, angan-angan dan sebagainya. Sedangkan istilah “mental”, walaupun masih bertalian dengan “jiwa”, memiliki beberapa pengertian. Secara etimologi kata “mental” berasal dari bahasa Yunani, yang mempunyai pengertian sama dengan pengertian psyche, artinya psikis, jiwa atau kejiwaan. Tetapi mental lebih dikaitkan dengan sesuatu yang berhubungan dengan pikiran atau pikiran itu sendiri yang dapat mempengaruhi perilaku individu. Setiap perilaku dan ekspresi gerak-gerik individu merupakan dorongan dan cerminan dari kondisi (suasana) mental.

Apa yang sebenarnya muncul di kanvas Hanafi? Apakah itu *mentalese*, hasil rekaman

pikiran dari realitas eksternal, penampakan jiwa langsung sebagaimana yang dimaksudkan S. Sudjojono atau lebih tentang pengisahan kehidupannya?

Kita kembali dulu ke S. Sudjojono yang mengatakan: “Kalau kita kagum pada buah kesenian dari beberapa seniman, sebenarnya yang kita kagumi bukan buah keseniannya, tetapi jiwa seniman yang membuat buah-buah kesenian tadi.” Dan sebaliknya, kalau kita tidak bisa kagum pada buah-buah kesenian seseorang, itu sebenarnya disebabkan oleh tidak adanya jiwa yang layak dikagumi dari sang pembuatnya. Definisi seni sebagai “jiwa k tok” dan credo “kembali ke Realisme” terpaut jarak dan konteks. Terdapat perbedaan mendasar sehubungan dengan dua perkara ini yang satu sama lainnya bisa sangat berseberangan. Tapi besar dugaan S. Sudjojono kemudian memadukan keduanya. Saya tidak cukup piawai memadukannya. Untuk kepentingan ini saya ingin menyebutnya: “realisme kejiwaan”.

Tipe realisme ini menilai penting aspek kejiwaan seniman dalam merekam “kenyataan batin” masyarakat. Lukisan *Tetangga* yang dikerjakan S. Sudjojono pada awal 1950-an memperlihatkan bagaimana “teori realisme kejiwaan” itu ia terapkan. Kebersahajaan (baca: kebenaran, dalam kamus S. Sudjojono) lukisan ini tampak pada pose seseorang dalam posisi berdiri menghadap ke arah pemirsa. Kecermatan S. Sudjojono dalam melukiskan kursi bambu dan perbedaan pencahayaan antara ruang dalam dan luar mengesankan “direct realism” yang kuat (realisme S. Sudjojono bukanlah realisme fotografi/ *indirect realism* atau *representationalism*).

Yang menarik, lukisan *Tetangga* ini bukanlah pretensi yang menggiring persepsi pemirsa ke masalah sosial-politik. Kunci dalam menilai lukisan ini adalah bagaimana soal yang sederhana yang melintas dalam keseharian seseorang dihayati seniman. Dengan demikian, dalam beberapa hal, realisme S. Sudjojono ini berbeda dengan “realisme” Gustave Courbet yang dirayakan di Eropa pada abad-19 kendati keduanya sama-sama menentang Romantisme. Tak kalah penting mencermati bagaimana sejarah seni rupa Indonesia melahirkan karya-karya ikonik yang mengandung aspek “realisme kejiwaan” ini. Perhatikan bagaimana lukisan-lukisan Affandi, Hendra Gunawan, Basuki Resobowo, Harijadi S., Surono, Henk Ngantung, Trubus lalu cukilan-cukilan kayu Suromo bukan semata-mata rekaman peristiwa sosial belaka, tetapi lebih dalam lagi berhasil memantulkan “psikobiografi” sang senimannya sendiri. Realisme ala mereka ini berbeda dengan Dullah dan Basuki Abdullah yang cenderung ke “naturalisme” (opname optis).

Dari koridor berbeda (non representasional), lukisan-lukisan Hanafi memperlihatkan gejala dan maksud yang hampir sama yang menggiring kita sebuah pemahaman agar tidak semata menikmati sensasi garis, komposisi, warna, sapuan kuas, harmoni belaka.

Proyek Sejarah Seni

Di tengah kerumitan dalam memahami seni lukis kontemporer, terdapat sejumlah ketetapan yang sekiranya bisa digunakan untuk menjelaskan fenomenanya, antara lain: kontekstualisme, allusionisme dan ornamental. Apabila kontekstualisme adalah suatu pengakuan bahwa gaya seni lukis selalu merupakan bagian fragmental dari sebuah gaya seni lukis yang lebih luas, maka allusionisme memiliki arti keyakinan tentang seni sebagai sebuah tanggapan terhadap sejarah dan kebudayaan. Sementara itu, prinsip ornamental berarti pengakuan bahwa sebuah lukisan adalah media pengungkapan makna-makna seni.

Proyek seni *Oksigen Jawa* bertolak dari ketetapan allusionisme di atas. Pada gilirannya, bagi saya, *Oksigen Jawa* adalah proyek seni sekaligus sejarah seni yang mengajak pemirsanya berdialog dengan kepingan-kepingan kisah hidup. Selain menampilkan lukisan, Hanafi menata ruang dengan menaburkan benda pakai sederhana menutupi lantai galeri. Pemirsa mengingatkan betapa berartinya suatu keremeh-temehan yang berserakan. Hanafi ingin berbagi tentang kehidupan yang cukup layak dimengerti sebagai sebuah metafora.

Karya seni yang memiliki struktur metafora rumit harus dipahami melalui apa-apa yang melandasinya dan alasan-alasan mengapa diwujudkan dengan cara ini dan bukan cara itu. Suatu karya seni, betapapun, tidak bisa dilepaskan dari niat (intensional) seniman. Seperti kata-kata, seni pun hanya dapat dimengerti jika seseorang menguasai bahasa dari mana ia berasal dan tahu apa yang ditunjukkannya. Di luar kerangka konteksnya, kata berhenti sebagai kata. Ia menjadi bunyi saja, tanpa arti. Seseorang mungkin mampu mengenali benda yang digambarkan, tetapi tidak sanggup membaca teks yang “tertulis” dalam lukisan itu karena tidak mengetahui latar belakang yang memberikan karya itu makna yang spesifik. Karena kegagalan dalam “membaca” itu, orang di dalam galeri hanya akan melihat benda, bukan melihat (karya) seni.¹⁰

Balikpapan-Bandung, Maret 2015
Aminudin TH Siregar

Catatan Akhir

¹ Pernyataan Affandi dikutip dari Ray Rizal, *Affandi: Hari Sudah Tinggi*, (Jakarta: Penerbit Metro Pos, 1990), hal. 6.

² Kuntowijoyo, *Penjelasan Sejarah*, (Jogjakarta: Tiara Wacana, 2008), hal. 10 – 16.

³ Kuntowijoyo, *ibid.*, hal. 76-77.

⁴ (Mingguan Siasat, 5 Desember 1954)

⁵ <http://goenawanmohamad.com/2009/03/20/hanafi-sejak-di-depan-kanvas-kosong/>. Diakses pada 23 Maret 2015, pukul 17.31 WITA.

⁶ <https://artforum.com/inprintarchive/id=35643>. Diakses pada 23 Maret 2015 pukul 17.09. WIB

⁷ <http://goenawanmohamad.com/2009/03/20/hanafi-sejak-di-depan-kanvas-kosong/>. Diakses pada 15 Maret 2015, pukul 23.00 WITA.

⁸ Michael Hauskeller, *Seni-Apa Itu?: Posisi Estetika dari Palton sampai Danto*, (Jogjakarta: Penerbit Kanisius, 2015), hal. 104.

⁹ <http://goenawanmohamad.com/2009/03/20/hanafi-sejak-di-depan-kanvas-kosong/>. Diakses pada 15 Maret 2015, pukul 23.17 WITA.

¹⁰ Diolah dari Michael Hauskeller, *ibid.*, hal. 103.