

Dimensi Ruang Dalam Karya Rupa (Studi Interdisiplin Terhadap Seni Instalasi Oksigen Jawa Karya Hanafi)

**ACEP IWAN SAIDI,¹
AMINUDIN TH SIREGAR²**

¹.Kelompok Keahlian Ilmu Desain dan Budaya Visual FSRD-ITB

².Kelompok Keahlian Estetika dan Ilmu-Ilmu Seni FSRD-ITB

E-mail: acepiwansaidi@fsrd.itb.ac.id,

Penelitian ini bertajuk Dimensi Ruang dalam Karya Rupa: Studi Interdisiplin Terhadap Seni Instalasi Oksigen Jawa karya Hanafi. Penelitian dilakukan dengan menggunakan pendekatan kebudayaan dan metode interdisiplin. Cara kerja pendekatan dan metode tersebut adalah dengan memosisikan karya rupa (objek riset) sebagai artefak kebudayaan yang bersifat keseharian, yakni sebagai ekspresi yang renik dan kompleks. Berdasarkan sikap ini, objek dianalisis dengan menempatkan disiplin seni rupa dan desain sebagai basis ontologis yang didukung oleh berbagai disiplin lain yang relevan. Dari model kerja demikian dapat ditemukan sebetulnya rumusan yang menarik, antara lain, bahwa Oksigen Jawa adalah karya rupa multiperspektif yang dengan demikian juga menjadi multikode. Karya ini menjadi representasi dari upaya seniman untuk merangkai kembali narasi kebudayaan dan kemanusiaan yang sejauh ini telah terputus karena spesialisasi disiplin. Karya semacam ini tercipta dari seorang seniman yang memiliki kesadaran tentang sejarah. Sejarah dipahami sebagai kausalitas yang dengan begitu menjadi akar peradaban. Kehidupan manusia tidak pernah keluar dari benang merah sejarah sedemikian. Bonus demografis masa depan, yang menjadi motivasi tematik penciptaan Oksigen Jawa, hanya akan tercapai jika pembangunan manusia hari ini dilakukan dengan memperhatikan nilai-nilai dan karakteristik masyarakat yang telah mengakar dari sejarah sebagai basis identitas.

The Dimension of Space in Work Arts (Interdisciplinary Study Of Art Installation, Java Oxygen, a work of Hanafi)

This research is entitled The Dimension of Space in work Arts: Interdisciplinary Study Of Art Installation, Java Oxygen, a work of Hanafi. The research was conducted by using cultural approach and interdisciplinary method. The work of the approach and the method is by positioning the art (object of research) as a cultural artifact that is characterized by everyday life, as the microscopic and complexity expression. Based on this stance, the object is analyzed by placing the disciplines of art and design as an ontological basis which is supported by a variety of other relevant disciplines. From such a work can be found a form of interesting formulation, among other things, that the Java Oxygen is a work of art that multi-perspective, which thus also becomes multi-code. This work is the representation of the attempt of artist to re-create the narrative of culture and humanity that have so far been disconnected because of specialization of discipline. This kind of work is only created by an artist who has an awareness of history. History is understood as a causality that becomes the root of civilization. Human life never comes out of the essence of history. The bonus of demography in the future, that becomes the thematic motivation of Java Oxygen creation, can only be achieved if today's human development is done by paying attention to the values and characteristics of the people that have been in their blood from history as basic of identity.

Keywords: interdisciplinary, multi-code, aesthetics, history, narrative, and value

PENDAHULUAN

Kesenian adalah medan pertempuran bagi para seniman untuk mengeksplorasi olah kreatif mereka. Dalam situasi itu, karya seni bukan wujud konkret sebuah genre tertentu (rupa, gerak, dengar, verbal, dan seterusnya) belaka, melainkan sebagai manifestasi dari intensitas pergulatan seniman dalam medan tadi. Itu sebabnya mengapa di dalam dunianya sendiri seni selalu melakukan “kritik diri” bahkan hingga tahap revolusioner. Sejarah kesenian, dengan demikian, menjadi catatan ketegangan demi ketegangan. Seniman sejati adalah ia yang tidak pernah secara final mendefinisikan dirinya; ia adalah individu yang tidak pernah selesai, tidak pernah mencapai puncak.

Kreativitas itu sendiri, sebagaimana sejak awal dikembangkan I. P. Pavlov dalam fisiologi dan juga oleh banyak tokoh seperti Skinner, Rollo May, dan Arthur Koestler (Heraty 1983: 11-14) merupakan sebuah kondisi (*conditioning creative*) yang menggambarkan sebuah tindakan merespons stimulus di luar “kapasitas stimulus” itu sendiri. Dengan kata lain, stimulus sebagai sebuah realitas disikapi melebihi yang dibayangkan individu atau khalayak biasa. Di situ, kreativitas bukan sebatas tindakan yang memberikan pencerahan (*insight*) dan penyelesaian (*problem solving*), melainkan mampu melahirkan hal-hal yang berbeda hingga batas terjauh. Kreativitas bukan sebatas tindakan mengurai apalagi “mengikuti” struktur, melainkan justru melakukan rekstruturisasi.

Pada level tersebut, tindakan berkarya kreatif tidak identik dengan produktivitas. Produktivitas bahkan tidak jarang menjadi ancaman bagi kreativitas. Seni, sebagai karya kreatif, tidak diposisikan sebagai sarana untuk menjawab dan memenuhi pasar sebagai stimulusnya. Seni justru bisa merespons permintaan (pasar) sedemikian dengan cara melawannya. Dengan hal itu ketegangan demi ketegangan berlangsung secara terus-menerus. Dalam situasi ini, berbagai kemungkinan terjadi: seni dapat memungkinkan sesuatu yang semula dianggap tidak mungkin, termasuk di dalamnya terciptanya “pasar-baru” yang sebelumnya dianggap mustahil.

Untuk menuju ke tingkat proses kreatif demikian tentu dibutuhkan kekuatan pemahaman dan daya refleksi yang tinggi dari senimannya. Seniman

niscaya membutuhkan cara pandang yang multiperspektif terhadap realitas. Dunia tidak dilihat melalui satu kacamata seni semata, tapi dari berbagai sudut hingga jarak terjauh terhadap seni itu sendiri. Seni, di situ, hanya menjadi “basis ontologis” penciptaan yang di dalamnya termasuk aspek-aspek teknis berkarya. Sedangkan “lapis epistemologis” seni bersumber dari daya intelektualitas seniman yang multiperspektif tadi. Seniman tidak tepat lagi diposisikan sebagai pembaca realitas secara “natural” karena bakat dan kemampuan teknis mencipta, tetapi sebagai intelektual yang membaca dan menganalisis realitas secara kultural.

Arthur Danto, dalam Hauskeller (2015: 99-104), merumuskan bahwa makna seni tergantung pada interpretasi. Pendapat ini dikemukakan untuk menyangkal tuduhan bahwa merujuk pada karya Andi Warhol semua hal dapat dikatakan sebagai seni, segalanya boleh menjadi seni. “Lampu meja tulis saya tidak segera menjelma sebagai karya seni, hanya karena saya menegaskan hal itu, juga tidak jika saya misalnya seorang seniman terkenal”, tulis Danto. Sesuatu dikatakan seni, kata Danto, jika ia mengenai sesuatu atau ekspresi tentang sesuatu (*aboutness*) dan dengan itu juga memiliki konteks. Karya seni memiliki sifat yang membedakan dirinya dari benda biasa, tetapi sifat itu tidak terlihat. Kerja interpretasilah, menurutnya, yang bisa memperlihatkan sifat tersebut, menunjukkan relasi karya (yang material) dengan yang terdapat di baliknya (subrat material).

Pendapat Danto tersebut mengirim pesan ganda. *Pertama*, fokus pada interpretasi ketika memahami seni mau tidak mau telah menidakan seniman. Pandangan ini sejalan dengan Roland Barthes (2010: 146-152) mengenai kematian pengarang. Kelahiran pembaca meniscayakan matinya pengarang, kata Barthes. *Kedua*, pernyataan bahwa karya seni merupakan ekspresi tentang sesuatu dan karena itu tidak semua hal dapat dikatakan seni mau tidak mau telah kembali mendudukkan seniman pada posisi utama. Pada pendapatnya yang lain Danto bahkan menyebutkan bahwa *Brillo Boxes* Warhol dapat merevolusikan seluruh teori seni. Di situ jelas bahwa seniman (pengarang) tidak bisa dicampakkan sebagai sosok yang telah mati. Lagi-lagi pandangan Danto yang paradoks tersebut juga sejalan dengan paradoks Barthes yang menyebutkan bahwa teks tidak pernah ditulis dalam keadaan kosong.

Seniman (pengarang), bagaimanapun, adalah pihak pertama yang memberi makna pada dunia sebelum makna tersebut beranak-pinak di benak apresiator. Dengan kata lain, konstruksi makna oleh apresiator dimungkinkan karena pada benda (karya seni) yang ditafsir tersebut telah terdapat makna yang diciptakan seniman.

Situasi tersebut, dalam beberapa hal menyebabkan “kewalahannya” teori di hadapan dinamika karya. Fakta tidak terelakkan dari hal ini adalah tidak pernah bisa didefinisikannya seni secara ajeg sehingga bisa dijadikan acuan pemahaman bersama. Keadaan ini kiranya tidak bisa lagi hanya ditumpukan pada argumen bahwa seni memang berkarakter demikian (sebagai konsekuensi keberadaannya dalam ranah humaniora). Lebih dari sekadar pandangan tersebut, para teoretikus seni harus berani berbesar hati untuk melihat seniman pada posisi yang unggul. Apa yang jauh-jauh hari dikatakan E.H Gombrih bahwa sesungguhnya tidak pernah ada seni, yang ada hanyalah para seniman (Soegiharto, 2013:16) kini menunjukkan kembali faktanya. Kini yang terjadi bukanlah kematian pengarang, melainkan justru kematian pembaca. Membludaknya karya yang tidak diimbangi dengan kritik kian menunjukkan hal tersebut.

Sementara itu, wilayah eksplorasi seniman kian hari kian meluas dan kompleks. *Mix media* dan *new media art* dalam seni rupa tidak bisa disikapi sebatas pencarian bentuk semata, tapi juga bisa dilihat sebagai pendalaman aspek-aspek tematik. Dengan hal ini pula proses berkesenian menjadi semakin melintasi batas-batas seni itu sendiri. Berkesenian (rupa) yang semula merupakan kerja individu yang berpusat pada seni sebagai “lembaga yang menaungi seniman” dalam berkarya, kemudian bergerak mendobrak “lembaga otonom” yang disebut disiplin. Berkesenian lantas menjadi pekerjaan interdisiplin. Sebagaimana telah disinggung di atas, dalam konteks ini seniman hanya menjadikan seni sebagai basis ontologis penciptaan, sedangkan lapis epistemologinya bersumber dari berbagai disiplin lain.

Berkarya secara interdisiplin demikian kemudian juga berkembang menjadi multidisiplin. Di sini, seniman tidak lagi menjadi satu-satunya pusat dalam berkarya atau dalam karyanya, tetapi menjadi bagian dari pusat-pusat yang lain. Berbagai genre

seni lain sekaligus dengan senimannya ikut terlibat secara langsung dalam berkarya, paling tidak pada sebuah peristiwa pameran. Artinya, yang terjadi bukan hanya pengintegrasian wawasan di dalam diri seorang seniman, melainkan pelibatan secara total disiplin lain, melalui para pelakunya pada disiplin bersangkutan. Pendek kata, seniman melakukan kolaborasi dengan berbagai pihak, bahkan dengan pihak atau disiplin yang dianggap tidak berkaitan sekalipun.

Terkait dengan hal tersebut, sosok dan karya Hanafi bisa dikedepankan sebagai bahan kajian yang menarik. Hanafi adalah seorang perupa yang lahir dari kompleksitas. Secara akademik pendidikannya memang pada bidang seni rupa (Sekolah Seni Rupa Indonesia, Yogyakarta, 1976-1979). Namun, pergaulannya tampak melampaui batas disiplin tersebut. Merujuk pada *curriculum vitae*nya (Hanafi, 2015: 115-125), perupa yang mendapat Anugerah Kebudayaan dari Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya UI (2005) ini banyak terlibat dalam berbagai kegiatan yang bersifat kolaboratif. Dunia seni pertunjukan (teater dan tari) dan kesusastraan merupakan bidang yang sering ia ikuti. Tercatat, misalnya, kolaborasi bertajuk “B/W”, *Collaboration With Agoes Jolly (Performance Artis)-Eko Partitur (Violist), The Stage Ratu Plaza Jakarta* (1993), “I’ve to Bury the Dead Bird”, *Collaboration with Afrizal Malna (Poet)-Boy G Sakti (Coreographer)-Eko Partitur (Violist)-Yassin Burhan (Celloist)*, Cemara Galeri, Jakarta (1998), Labour Exhibition, collaboration with Afrizal Malna (Poet)-Diyanto (painter), Indonesian National Gallery (1999), dan Kolaborasi dengan Penulis Nukila Amal membuat sebuah buku cerita anak, *Mirahmini*, (2012). Pameran-pameran seni rupanya, baik pameran bersama maupun tunggal, memperlihatkan adanya keterlibatan lintas disiplin juga. Judul-judul pameran tunggal seperti “*Migrasi Kolong Meja #1-#3*” (2013-2014), “*Nyanyian Angsa*, Bandung Mengenang Rendra (2009), dan “*Tiga hari dalam Sepatu*”, Bentara Budaya, Jakarta (2005) menjadi tanda indeksikal yang merefer ke disiplin di luar seni rupa, yakni ruang (desain, arsitek, komoditi) dan puisi (Rendra, Sastra). Berdasarkan fakta-fakta tersebut, dalam riset ini penulis memilih karya Hanafi sebagai objek riset.

Akan tetapi, keterbatasan waktu di satu sisi dan banyak/beragamnya karya Hanafi pada sisi lain

tidak memungkinkan untuk dilakukan penelitian pada keseluruhannya. Di sini hanya dipilih satu karyanya yang terakhir, yakni *Oksigen Jawa, Biografi Visual Hanafi* (2015). Karya ini dipamerkan di Galeri Soemardja selama kurang lebih satu bulan (17 April - 17 Mei 2015). Dalam pameran ini Hanafi kembali melibatkan beberapa disiplin lain, yakni teater, sastra, dan *performance*. Genre-genre seni yang dilibatkan tersebut bukan hanya menjadi “penggembira” atau pelengkap dalam pembukaan pameran, melainkan juga terlibat di dalam proses kreatif pameran tersebut. Salah satu dari tiga orang kurator yang mengkurasi pameran ini juga seorang sastrawan, yakni Afrizal Malna. Dua orang yang lain memang kurator seni rupa, yaitu Aminudin TH Siregar dan Agung Hujatnika Jenong.

Pelibatan beberapa disiplin di dalam pameran tersebut menjadi kian menarik jika dihubungkan dengan judul kecil pameran ini. Dalam perspektif semiotika Peirce, *biografi visual* sebagai judul kecil karya bisa dibaca sebagai indeks yang menunjuk pada fakta sejarah (silsilah) bahwa karya rupa Hanafi tidak lahir melulu dari rahim disiplin seni rupa, melainkan dari berbagai disiplin lain. Lebih jauh, pameran ini, juga disiplin yang terlibat di dalamnya, dapat ditafsir sebagai *sinekdoke pars prototo*, yakni hanya merupakan sebagian yang mewakili seluruhnya. Artinya, dalam proses kreatif berkesenian secara keseluruhan, Hanafi menjadikan berbagai disiplin tersebut sebagai “rahim” karyanya.

Problematika itulah yang memotivasi penulis untuk memilih karya terakhir Hanafi tersebut sebagai objek penelitain. Selama kurang lebih satu bulan atau sepanjang pelaksanaan pameran (persiapan, pelaksanaan, dan penutupan) penulis melakukan pengamatan, wawancara dengan pihak-pihak terkait, berdiskusi, dan melakukan upaya-upaya lain terkait dengannya. Bertolak dari hal ini dirumuskan beberapa permasalahan sebagai berikut: 1) bagaimana integrasi berbagai disiplin ilmu divisualisasi di dalam sebuah karya rupa?; 2) bagaimana proses kreatif seniman dalam berkarya rupa dengan basis berbagai disiplin ilmu?; dan 3) bagaimana dampak karya rupa tersebut bagi para pengunjung pameran atau apresiatornya?

PENDEKATAN DAN METODE

Berdasarkan permasalahan yang telah dirumuskan

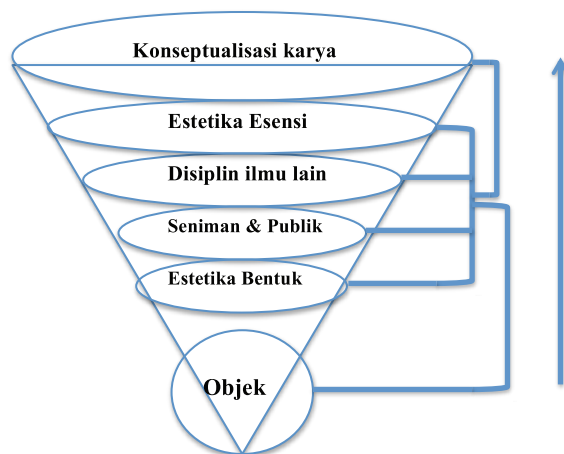
di atas, penelitian ini memiliki tujuan untuk mengidentifikasi, mengetahui, dan memahami visualisasi karya rupa yang diciptakan dengan basis berbagai disiplin ilmu; proses kreatif senimannya, dan apresiasi penonton terhadapnya. Untuk mencapai tujuan tersebut sudah pasti dibutuhkan pendekatan dan metode yang tepat. Dalam penelitian ini, pendekatan dipahami sebagai sebuah cara bagaimana objek penelitian, dalam hal ini karya-rupa Hanafi disikapi dan ditempatkan dalam sebuah ranah atau disiplin. Sedangkan metode dipahami sebagai alat sekaligus cara untuk menganalisis objek penelitian setelah ditempatkan dalam pendekatan tadi.

Karya rupa Hanafi, sebagaimana telah disinggung pada bagian sebelumnya, mengindikasikan adanya tanda-tanda multidisiplin, yakni karya yang diciptakan dengan cara mengintegrasikan berbagai disiplin sekaligus melibatkan ahli dan praktisi dalam disiplin tersebut. Karya jenis ini jelas akan tepat jika dikaji dengan metode multidisiplin pula, yakni mengerjakannya beberapa peneliti dalam berbagai disiplin untuk melakukan pengkajian. Akan tetapi, mengingat kendala teknis di lapangan, antara lain tidak mudahnya mencari peneliti untuk dapat diajak bekerja sama dalam rentang waktu yang terbatas, hal ini tidak penulis lakukan. Di samping itu, jika merujuk pada definisi yang tercatat pada *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (2010: 783) yang terkategori secara spesifik sebagai metode adalah interdisiplin (*interdisciplinary*), bukan multidisiplin.

Oleh sebab itu, dalam penelitian ini penulis memilih metode interdisiplin. Cara kerja metode interdisiplin tidak melibatkan berbagai peneliti dari disiplin yang berbeda secara total sebagaimana kolaborasi yang dilakukan Hanafi dalam penciptaan, melainkan menjadikan satu disiplin tertentu sebagai yang utama dan memilih berbagai disiplin lain yang relevan sebagai pembantu. Dalam metode ini peneliti dalam disiplin utama sekaligus harus melakukan studi tentang hal-hal yang relevan yang dimungkinkan terdapat dalam disiplin yang berbeda tadi. Walhasil, metode interdisiplin bersifat eklektik atau berupa tempelan-tempelan.

Berdasarkan pemahaman tersebut, karya-rupa Hanafi sebagai objek penelitian mula-mula akan dideskripsikan dan dikaji sebagai teks utama. Dengan kata lain, titik berangkat pengkajian adalah

karya seni tersebut sebagai objek visual. Dari titik ini pengkajian akan meluas ke berbagai ranah di luarnya. Hal-hal menyangkut biografi seniman dan pandangan masyarakat apresiator juga menjadi aspek referensial pengkajian. Lebih jauh, pengkajian kemudian akan merambah ranah disiplin lain yang dianggap relevan. Titik akhir pengkajian adalah ditemukannya semacam rumusan konseptual-metodologis sebagai hasil konstruksi relasional aspek estetika (estetika bentuk) dan tematik (estetika esensi) karya juga sisi pragmatik masyarakat apresiator. Lebih singkat uraian metodologis penelitian ini penulis sajikan dalam bentuk bagan di bawah ini:



Bagan 1: Strategi analisis metode interdisiplin.
Bagan dibuat oleh penulis.

Metode interdisiplin dengan cara kerja sedemikian berada di dalam ranah atau disiplin kajian budaya (*cultural studies*). Hal ini berarti bahwa pendekatan yang digunakan dalam penelitian ini adalah pendekatan kajian budaya.

Dalam perspektif kajian budaya, kebudayaan-tempat di dalamnya hidup kesenian—adalah hal-hal keseharian yang renik dan kompleks. Kebudayaan adalah medan di mana nilai dan makna diproduksi, disirkulasikan, dan dipertukarkan secara terus-menerus. Kebudayaan bukan sesuatu yang statis, melainkan sangat dinamis dan juga politis. Produksi, sirkulasi, dan pertukaran makna tidak pernah lepas dari berbagai kepentingan sekaligus relasi yang saling bertegangan. Di situlah, kemudian, kebudayaan dapat dilihat sebagai artikulasi politik. Kebudayaan adalah juga praktik berbahasa

yang tidak pernah netral dari tendensi-tendensi kuasa. Barker (2004: 6) mengatakan bahwa:

“kajian budaya adalah sebuah teori yang dihasilkan oleh para pemikir yang menganggap produksi pengetahuan teoretis sebagai suatu praktik politis. Di sini, pengetahuan tidak pernah dipandang sebagai fenomena netral atau objektif, melainkan sebagai persoalan posisionalitas, persoalan dari mana, kepada siapa, dan dengan tujuan apa seseorang berbicara”.

Berdasarkan hal itu dan melalui metode interdisiplin yang telah diuraikan sebelumnya, karya rupa Hanafi akan dibaca sebagai entitas kebudayaan dengan segala kompleksitas yang dikandungnya. Di sini, karya Hanafi ditempatkan sebagai sumber pengetahuan dalam medan pertempuran makna dan nilai tadi. Hal ini juga berarti bahwa karya tersebut disikapi dalam posisinya yang tidak bisa dilepaskan dari tendensi-tendensi politis hingga batas terjauh, bahkan bisa sampai ke dalam ranah seni subversif.

KERANGKA TEORI

Bingkai atau kerangka teori dibutuhkan sebagai arah kajian bagi penulis sekaligus petunjuk bagi pembaca dalam upaya memahami tulisan ini dengan batasan-batasan yang jelas, paling tidak meminimalkan terjadinya “ketersebaran” pemahaman. Dalam konteks penelitian kebudayaan, dalam hal ini kesenian, kerangka pemahaman menjadi kian diperlukan mengingat, sebagaimana telah disinggung di bagian awal, istilah kesenian itu sendiri tidak memiliki definisi yang dapat dijadikan standar acuan bersama. Definisinya selalu bersifat operasional, dalam arti disesuaikan dengan maksud-maksud tertentu dan dengan demikian selalu bergantung dari perspektif apa ia dirumuskan.

Mengingat hal itu, sebagai penelitian dalam ranah kesenian, istilah *seni* pada *frase karya seni*, *seni rupa*, *seni instalasi*, dan seterusnya dalam penelitian ini sudah pasti merupakan kata kunci utama yang harus dijelaskan (dibingkai). Pembingkaiian ini tentu juga harus relevan dengan fenomena objek yang diteliti, dalam hal ini karya seni rupa Hanafi bertajuk *Oksigen Jawa*.

Karya seni rupa Hanafi sendiri, sebagaimana telah disinggung, merupakan karya yang memberi indikasi pesan multiperspektif atau multidisiplin.

Ciri ini dengan sendirinya merujuk pada fenomena seni rupa kontemporer. Namun, perlu ditekankan di sini bahwa yang dimaksud dengan seni rupa kontemporer adalah seni yang berbasis pada ideologi posmodern (posmodernisme). Penegasan ini penting mengingat kata kontemporer sendiri sejauh ini problematik. Secara bahasa kata kontemporer merujuk kepada waktu kekinian. Sifat kekinian tentu saja relatif. Bagi seniman yang hidup tahun 1950-an, misalnya, karya seni yang lahir pada masa itu bisa dikatakan sebagai karya kontemporer juga.

Sementara itu, seni rupa kontemporer dalam logika posmodernisme adalah seni rupa yang secara umum dapat diidentifikasi memiliki ciri-ciri yang menegasi keyakinan sebelumnya, yakni modernisme. Sebagaimana diketahui, perbincangan mengenai dua paham yang bisa dibilang bertentangan tersebut telah berlangsung lama. Oleh sebab itu, penulis berpikir bahwa hal tersebut tidak perlu diulang di sini. Hal yang perlu dijelaskan adalah ciri yang berkaitan dengan penanda yang melekat pada karya Hanafi sebagai objek kajian dalam kaitannya dengan paham tadi.

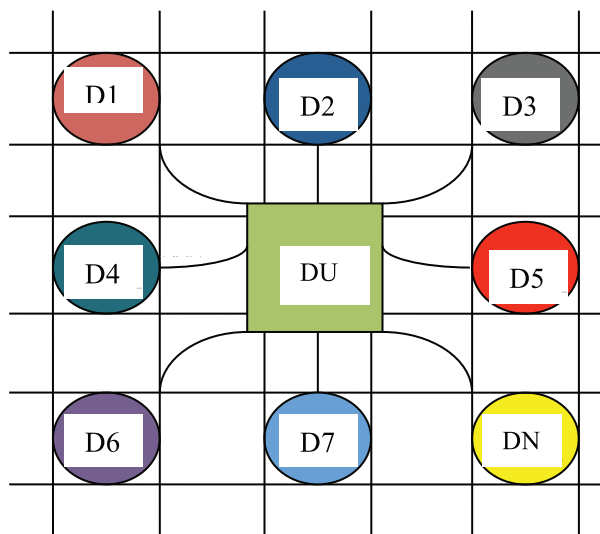
Ciri penting seni rupa posmodern adalah karakternya yang meruntuhkan keyakinan seni sebagai institusi yang otonom. Seni tidak lagi diblokade dalam kecanggihan saintifiks yang membuatnya elitis, angkuh berdiam dalam jarak dengan realitas. Seni rupa posmodern menghapus elitisme sedemikian, menghapus batas-batas, dan dengan demikian keluar dari “ilmu seni sebagai disiplin”. Ciri lainnya, sebagaimana dikatakan Barret dalam Saidi (2008: 21) adalah penyikapannya terhadap masa lalu (sejarah, tradisi) yang terbuka. Masa lalu dipinjam dan dihadirkan ke dalam masa kini. Konsep waktu posmodern, dengan demikian, bersifat anakronik, yakni menghadirkan masa lalu dan masa kini secara bersamaan. Di dalam rentang waktu sejarah, karya seni terus-menerus bermertamorfosis sehingga sebagai teks ia tidak lagi otonom, melainkan heretonom. Di sini karya seni menjadi konstruksi intertekstualitas yang dengan begitu bersifat multikode, hibrid, terdiri atas berbagai tempelan. Sebagai sebuah teks, karya seni merupakan interaksi dan dialog antarteks dalam rentang sejarah. Merujuk kepada Julia Kristeva, “...*the text is not individual, isolated object, but rather, a compilation of cultural textuality*” (Allen, 2000: 36). Situasi ini juga menyebabkan teks memberi

ruang bagi ambiguitas dan progresivitas tafsir. Pemahaman atas karya seni seperti itulah, sekali lagi, yang menjadi landasan atau kerangka teoretik dalam analisis. Pemahaman ini jelas akan membatasi pandangan dari sisi yang lain. Padahal, tentu saja karya Hanafi sangat mungkin diposisikan dan dikaji dari perspektif lain dan karena itu memungkinkan terkonstruksinya rumusan lain juga. Sebuah teori dan metode, bagaimanapun, tidak lebih dari lampu sorot. Ia membuat terang bagian yang disorot, tapi sekaligus membuat gelap bagian di belakangnya.

Kerangka pemahaman teoretik lain yang perlu dikemukakan adalah istilah yang kerap disebut pada uraian sebelumnya, yakni *interdisiplin* yang diperbandingkan dengan *multidisiplin*. Dua istilah ini dalam pemakaiannya sering saling bertukar, seolah-olah keduanya memiliki pengertian yang sama. Padahal sebenarnya berbeda. Oleh sebab itu, perlu penjelasan yang memadai untuk menghindari kesalahpahaman dan, terutama, ketidakdisiplinan.

Secara morfologis, baik *interdisiplin* maupun *multidisiplin* terdiri atas dua bentuk, yakni bentuk terikat *inter-* dan *multi-* yang digabungkan dengan bentuk bebas *disiplin*. Merujuk pada *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (2005: 438 & 761), *inter* berarti antara (diantara), *multi* berarti *banyak*. Dengan demikian, *interdisiplin* berarti *di antara disiplin*, sedangkan *multidisiplin* berarti *banyak disiplin*. Pengertian ini sejalan dengan istilah dalam bahasa Inggris. Di dalam *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (2010: 783 &) ditulis *interdisciplinary* berarti *involving different areas of knowledge of study: interdisciplinary research, an interdisciplinary approach* dan *multidisciplinary* berarti *involving several different subject of study: a multidisciplinary course*.

Merujuk pada keterangan tersebut, istilah *interdisiplin* yang dipakai sebagai metode dalam penelitian ini didefinisikan sebagai alat sekaligus cara memahami objek penelitian dengan menempatkan satu disiplin utama di antara disiplin-disiplin lain sebagai pembantu. Dalam posisinya sebagai pembantu, pelibatan disiplin lain tidak secara total, tetapi hanya dipilih bagian-bagian yang dianggap relevan. Di dalam bagan, kerangka ini dapat dilihat sebagai berikut:

**Keterangan:**

D = disiplin

DU = disiplin utama

DN = disiplin selanjutnya

Kotak-kotak (jaring) menunjukkan bahwa semua disiplin saling berhubungan.

Garis ke arah DU menunjukkan relevansi/hubungan signifikan dengan DU.

Bagan 2 : Model interdisiplin, dibuat oleh penulis

Model interdisiplin tersebut menemukan tempatnya di dalam kajian budaya. Barker (2005: 45) merumuskan kajian budaya sebagai berikut:

“kajian budaya adalah bidang yang majemuk, berisi berbagai perspektif yang saling bersaing yang, melalui produksi teori, berusaha mengintervensi politik kebudayaan. Kajian budaya mempelajari kebudayaan sebagai praktik pemaknaan dalam konteks kekuasaan sosial. Ia mengambilnya dari banyak teori, termasuk marxisme, strukturalisme, pascastrukturalisme, dan feminisme. Dengan metode yang eklektis kajian budaya menegaskan posisionalitas semua pengetahuan, termasuk dirinya sendiri, yang berputar di sekitar ide-ide kunci seperti budaya, praktik pemaknaan, representasi, wacana, kekuasaan, artikulasi, teks, pembaca, dan konsumsi.”

Di samping itu, Barker juga menyebut beberapa teori yang menurutnya paling banyak digunakan di dalam kajian budaya, yang dibagi ke dalam tiga ranah, yakni etnografi, pendekatan tekstual, dan serangkaian teori resepsi. Namun, di dalam penelitian ini tidak semua pendekatan dan teori tersebut digunakan. Penulis hanya memilih ranah kajian tekstual yang melingkupi teori semiotika, dalam hal ini semiotika Peirce, teori tentang ruang dari Edward T. Hall, narasi dari Genette-Gerard dan Paul Ricoeur, ketaksadaran individu dan kolektif dari Sigmund Freud dan Carl Gustaf Jung, serta intertekstualitas dari Julia Kristeva. Akan tetapi, mengingat

keterbatasan ruang, di sini penulis tidak melakukan elaborasi atas teori-teori tersebut. Penulis akan merujuknya langsung atau mengutifnya (langsung ataupun tidak) secara aplikatif dalam analisis sebatas yang diperlukan dari teori-teori itu.

STRUKTUR FAKTUAL KARYA RUPA HANAFI

Oksigen Jawa, Biografi Visual Hanafi adalah sebuah seni instalasi. Galeri Soemardja Fakultas Seni Rupa Institut Teknologi Bandung, tempat karya ini dipamerkan, merupakan bagian dari karya itu sendiri. Dengan kata lain, galeri bukan sebagai tempat pameran, melainkan sebagai karya, dalam hal ini sebagai rumah “biografis” seorang Hanafi: mulai ia dilahirkan sampai menemukan dirinya sebagai seniman.

Dalam kerangka itu, di bagian depan-galeri Hanafi membuat semacam teras atau tepatnya tepas rumah panggung, dari kayu. Bagian ini, dalam prosesi pameran, memang digunakan untuk pertunjukan teater dan *performance*, tapi sebenarnya ia berfungsi lebih dari sekedar panggung sedemikian. Dilihat dalam relasinya dengan apa yang ditampilkan di dalam galeri, tempat ini sebenarnya merupakan bagian yang tidak bisa dipisahkan. Ia adalah bagian luar (eksterior) rumah. Ruang depan yang dipilih untuk dihadirkan, selain sebagai respons Hanafi terhadap situasi di Galeri Soemardja, juga tampak sebagai *sinekdoke pars prototo*, sebagian yang

mewakili seluruh bagian luar rumah. Para pengunjung yang ingin memasuki galeri harus melalui bagian depan tersebut. Pengunjung pameran tidak lain adalah tamu Hanafi di rumahnya. Perhatikan gambar di bawah ini, yang menunjukkan bagaimana pengunjung memasuki galeri, memasuki rumah Hanafi.



Gambar 1: Bagian luar galeri, merupakan representasi visual dari “amben” atau balai-balai (tepas) di bagian depan rumah. Dalam pameran, tempat ini digunakan juga sebagai panggung pertunjukan

Foto: Dian Arumningtyas, Cupulado blogspot.com

Setelah melewati pintu depan rumah tersebut, pengunjung segera memasuki lorong berliku—seperti labirin—yang menuju ke ruang tengah. Di kiri kanan lorong terdapat sekat-sekat tertutup semacam kamar dalam rumah, dan tampaknya ia memang dimaksudkan demikian. Di salah satu kamar terdapat mesin jahit. Melalui jendela kecil, penonton bisa mengintip wujud mesin jahit tersebut, sebuah mesin jahit tua berwarna hitam.



Gambar 2: Lorong (menyerupai labirin) untuk masuk ke bagian dalam (ruang tengah).

Foto: Taufik Darwis



Gambar 3: Pengunjung di lorong menuju ruang tengah
Foto: Dokumentasi Hanafi

Keluar dari lorong berliku, penonton akan tiba di ruang tengah. Sebuah ranjang putih keabu-abuan dengan setumpuk batu bata, setumpuk peniti di lantai, dan setumpuk beras di atas sekop (alat pengangkut tanah atau brangkal) adalah objek-objek yang dihadirkan di ruang tersebut. Sementara pada tiga dinding galeri (rumah) dipajang beberapa lukisan. Sejumlah lukisan dibuat seolah rusak di bagian ujungnya, lukisan lain berbentuk bulat ditempel berjejer seolah peralatan dapur yang digantung. Sementara itu, pada satu dinding yang lain ditulis rangkaian teks puitik berjudul “Ruang Tunggu Dr.Yap”. Suasana seluruh ruangan terasa sunyi, sesekali hanya terdengar suara mesin jahit di bawah cahaya yang redup.



Gambar 4: Ruang tengah/belakang, setelah memasuki lorong
Foto: Dokumentasi penulis



Gambar 5 : Pengunjung di ruang tengah
Foto: Dokumentasi Hanafi

Demikian “struktur tekstual” karya yang dapat dideskripsikan. Tidak banyak objek yang dipamerkan. Hanafi memang hanya menghadirkan satu instalasi saja, yakni karya dengan tajuk *Oksigen Jawa*, yang diberi keterangan sebagai *biografi visual* dari kesenimannya. Karena hanya satu karya, semua objek visual yang dipamerkan tentu merupakan elemen yang saling berhubungan, sebagai bagian dari struktur teks secara keseluruhan. Secara keseluruhan, karya yang dipamerkan Hanafi, sekali lagi, adalah representasi dari “rumahnya sendiri”, rumah yang melahirkan karya-karya visualnya, rumah biografis.

DIMENSI RUANG DAN YANG BERDIAM DI DALAM RUMAH

Bagian yang dicetak miring pada judul subab ini diadaftasi dari judul sajak Afrizal Malna, “Yang Berdiam dalam Mikrofon”. Terdapat dua hal menarik yang menyebabkan pengadaftasian ini dilakukan. *Pertama*, Afrizal adalah salah seorang kurator pameran ini. Padahal, profesi keseharian Afrizal sebenarnya bukan kurator, melainkan penyair. Tapi, justru karena itu pemilihan dirinya menjadi kurator oleh Hanafi menjadi menarik. Paling tidak, di situ tampak penyikapan yang berbeda terhadap sebuah pameran karya rupa. *Kedua*, Hanafi juga menulis pragmen-pragmen bernuansa puisi. Dan jika diperhatikan, gaya menulis Hanafi bisa dikatakan mirip dengan gaya Afrizal. Namun, dalam konteks ini tidak penting siapa mempengaruhi siapa. Hal yang perlu dicatat adalah mekanisme Hanafi menyikapi realitas bisa dibandingkan dengan cara Afrizal melakukan hal yang

sama melalui genre yang berbeda.

Jika melalui “Yang Berdiam dalam Mikrofon” Afrizal “membayangkan” mikrofon sebagai “rumah” tempat seseorang berdiam di dalamnya, melalui *Oksigen Jawa* Hanafi menjadikan “rumah” sebagai mikrofonnya. Hanafi sendiri berada di dalam “rumah” itu sebab *Oksigen Jawa* adalah situs biografisnya (biografi visual). Secara tekstual, sebagaimana tergambar dalam deskripsi di bagian sebelumnya, *Oksigen Jawa* adalah karya yang sarat dengan dimensi ruang. Selanjutnya, jika sebagai penyair Afrizal bersuara dalam bahasa verbal, tentu dengan tingkat puitikanya yang spesifik, Hanafi bersuara melalui bahasa visual yang sudah pasti “diam”. Suara Afrizal sebagai penyair mengalir keluar, suara Hanafi masuk ke dalam, ke balik bilik rumahnya. Hanafi bukan seniman yang suka berbicara panjang lebar secara verbal. Dalam pembukaan pameran, misalnya, ia hanya berbicara kurang dari tiga menit. Sebab hal ini pula kiranya Hanafi mengundang Afrizal, para pelaku teater, dan aktor *performance* membangun rumahnya (karya) sehingga rumah tersebut menjadi “rumah multidisiplin”. Ia menjadikan berbagai disiplin tersebut sebagai mikorofon-mikrofon lain yang mensirkulasikan “suara dirinya”.

Pengubahan galeri menjadi karya (bagian dari rumah) sebagaimana telah dideskripsikan juga bisa dibaca dalam konteks upaya Hanafi sedemikian. Hanafi membetot galeri dari posisi konvensionalnya *dus* dari wacana yang mengkerangkengnya. Galeri sebagai tempat men-*display* diubah menjadi “yang didisplay”. Dalam perspektif semiotika Peirce (Short, 2007:2014), Hanafi mengubah galeri sebagai indeks (tanda yang menunjuk tempat pameran) menjadi ikon (tanda yang mirip rumah). Jika faktanya galeri juga tidak lebih sebagai tempat untuk menjual (transaksi karya), Hanafi bisa jadi sedang menjual galeri, tentu bukan dalam pengertian fisik-material, melainkan pada lingkup gagasan. Hanafi seolah sedang ingin menempatkan galeri sebagai ruang biografis, rumah tempat lahir dan dibesarkannya karya dan wacana visual. Apakah Hanafi sedang melakukan pemberontakan atau setidaknya mengirim sinyal resistensi atas yang terjadi di pasar. Tafsir sedemikian bisa saja dikedepankan.

Ketika galeri telah diubah menjadi karya (rumah) itu sendiri, instalasi bukan sekedar menjadi seni yang merespons ruang, melainkan menciptakan kembali atau menghidupkan ruang dalam totalitas. Situasi ini menyebabkan bahwa masuk ke dalam galeri bukan masuk untuk menonton karya instalasi yang sedang dipamerkan, melainkan masuk ke dalam ruang seni instalasi itu sendiri. Masuk ke Galeri Soemardja pada saat pameran *Oksigen Jawa* adalah masuk ke dalam “rumah biografis” perupa Hanafi, ruang di mana silsilah karya visualnya dilahirkan.

Tentu rumah biografis tersebut adalah rumah imajiner. Atau, lebih tepat, penulis menyebutnya sebagai “miniatur simbolik” rumah di mana Hanafi mengawali karirnya sebagai perupa. Apa yang terdapat dan terjadi di rumah itu kemudian juga menjadi “basis ontologis” penciptaan karya sepanjang hayatnya sebagai seniman. Merujuk kepada Carl Gustave Jung (1990:4), karya-karya Hanafi adalah “arketif”, representasi pengalaman biografis dirinya yang berkelindan dan terepresi bersama dengan “biografi sosialnya”, *personal unconscious* sekaligus *collective unconscious*. Beranalogi pada Philo Judaeus tentang “*reference to the Imago Dei (God-image)*” yang menyebutkan bahwa manusia tidak memiliki model tentang sesuatu secara langsung di dalam dirinya, melainkan selalu merupakan hal yang datang dari luar dirinya di mana Tuhan disebut sebagai *archetypal-light*, Jung menyebut karya seni sebagai “khas pengalaman”, sebagai arketif.

Di dalam konteks tersebut, objek-objek yang hadir saling berelasi di ruang interior galeri menjadi semacam narasi simbolik (Saidi, 2008: 226-228) masa lalu Hanafi. Dalam perspektif semiotika Peirce, tempat tidur yang menyerupai ranjang pasien (orang sakit) adalah indeks yang menunjuk pada tempat kelahiran atau praktik medis, mesin jahit adalah indeks yang mewakili ibu, peniti menjadi tanda simbolik dari mitos masyarakat tradisional Jawa (properti yang bukan sekedar berfungsi menyambungkan atau mengunci, tapi penolak bala bagi ibu hamil). Demikian objek-objek itu memiliki muatan pesannya masing-masing di satu sisi dan pada sisi lain relasinya menjadi kode (sistem tanda) yang mengkonstruksi makna tentang ruang dan waktu masa lalu Hanafi, seorang perupa dengan basis kebudayaan Jawa.

Peletakan objek-objek tersebut dalam hubungannya dengan ruang juga menarik ditelisik. Edward T.Hall, dalam bukunya, *The Hidden Dimension* (1990: 113-130) menyebut ruang dan penempatan benda-benda di dalamnya memiliki dimensi makna dan nilai tertentu. Hall bahkan membuat kategorisasi jarak benda-benda juga manusia di dalam ruang, antara lain jarak intim (*intimate distance*), jarak personal (*personal distance*), jarak sosial (*social distance*), dan jarak publik (*public distance*). Hall menyebut ruang sebagai sesuatu yang bersifat dinamis.

Merujuk pada teori tersebut, penempatan objek mesin jahit, ranjang, dan peniti membutuhkan analisis lebih lanjut. Jika mengacu pada kelumrahan, objek-objek itu tidak lagi menempati posisi ruang yang semestinya. Mesin jahit, misalnya, umumnya tidak pernah diletakkan terpisah sendiri di ruang privat (kamar), melainkan di ruang publik rumah (ruang tengah atau bahkan sering ruang depan). Bagaimanapun, umumnya ibu tidak pernah menjahit di tempat tersembunyi. Jika menjahit merupakan sebuah profesi (tukang jahit), mesin jahit sejatinya juga diletakkan di ruang yang mudah diakses oleh publik dari luar rumah. Dengan demikian, mesin jahit yang diletakkan di ruang sempit tanpa pintu dengan sendirinya merupakan mesin jahit semiotik, mesin jahit yang kepadanya telah diberikan muatan makna tertentu. Hanafi, di situ, seolah sedang ingin menyampaikan pesan tentang dunia ibu (perempuan) yang sunyi, bahkan terpenjara. Dan ini bisa jadi merupakan dunia ibu yang dilihat (ditafsirkan) oleh seorang Hanafi kini, yakni Hanafi yang sudah menjadi seniman juga intelektual. Dengan demikian, Ibu dan dunianya menjadi sumber inspirasi. Ibu yang hadir dari masa lalu, ibu sebagai silsilah keseniman, ibu biografi visual, bukan lagi “biografi biologis”.

Pemberian makna sedemikian juga bisa ditemukan pada bagaimana dan di mana peniti diletakkan. “Peniti adalah benda yang menyambungkan”, demikian kata Hanafi dalam percakapan dengan penulis. Hal ini berarti bahwa di mata Hanafi, peniti merupakan benda istimewa. Paling tidak, baginya peniti memiliki makna melampaui fungsi fisiknya. Peniti adalah sebuah pesan semiotik, yakni tentang hubungan-hubungan, sesuatu yang merekatkan, bahkan mengunci dalam kedekatan. Merujuk kembali kepada Hall, peniti adalah media yang

mendekatkan jarak dalam ruang, menandai keintiman.

Pertanyaannya, mengapa Hanafi justru meletakkan benda istimewa itu di lantai, ditumpuk dalam jumlah yang banyak. Secara semiotis, setidaknya terdapat dua tafsir yang mungkin. *Pertama*, faktanya, dalam kehidupan sehari-hari peniti bukanlah benda yang dihargai. Peniti dicari hanya jika ia dibutuhkan. Peniti tidak pernah diletakkan di tempat istimewa. Peniti nyaris selalu dicampakkan sebelum dicari untuk difungsikan. Dengan demikian, peletakkannya di lantai mengirim pesan penegasan fakta itu. Hanafi, di situ, sedang membongkar “biografi sosial”, tentang sikap kita terhadap benda-benda, terhadap realitas, dan lebih jauh terhadap dunia. *Kedua*, beranjak dari lapis isi, peletakan benda yang membongkar biografi sosial tersebut pada lapis berikutnya mengirim pesan bahwa hubungan-hubungan keintiman, persaudaraan, dan sejenisnya telah hilang dalam keluarga, juga kemudian dalam kehidupan masyarakat yang lebih luas.

Objek lainnya adalah ranjang putih keabu-abuan yang di bagian sebelumnya telah penulis tafsir sebagai ranjang tempat pasien (orang sakit, ibu yang melahirkan, dan lain-lain) atau ranjang yang biasa dipakai di rumah sakit. Tafsir ini dipertegas dengan pragmen yang ditulis di dinding galeri dengan judul “Ruang Tunggu dr. Yap”. Pertanyaannya, mengapa ranjang rumah sakit itu diletakkan di ruang tengah rumah? Di sini ditemukan semacam “diskontinuitas” atau *disorder*. Ranjang ini tampak keluar dari relasi struktur yang dibangun oleh elemen-elemen lain di ruangan tersebut. Dengan demikian, kehadiran sekaligus peletakkannya di situ menjadi tanda enigmatik atau teka-teki.

Setidaknya terdapat dua hal juga yang bisa ditafsirkan dari tanda tersebut. *Pertama*, merujuk kepada psikoanalisis Freud, tanda tersebut bisa dibaca sebagai cermin bawah sadar Hanafi tentang peristiwa kelahiran dan/atau yang berhubungan dengan “ke-sakitan”. Dalam keterangannya kepada penulis, Hanafi tidak dilahirkan di rumah sakit, tetapi di rumah orang tuanya. Sebagai keluarga dengan ekonomi pas-pasan ditambah dengan situasi sosial saat itu (1960), orang tua Hanafi tidak mampu membayar biaya melahirkan di rumah sakit. Hanafi kecil kemudian menjadi anak yang sering sakit. Dari sini bisa ditelusuri “jejak psikologis” yang bisa menun-

tun kita untuk memahami kehadiran ranjang tersebut. Fakta historis lain, sekian tahun kemudian Ibunda Hanafi terpaksa masuk rumah sakit karena harus operasi mata. “Mata tentu memiliki hubungan dengan menjahit sebab menjahit membutuhkan ketajaman penglihatan, seperti harus mampu melihat lubang jarum dan memasukkan benang ke dalamnya”, demikian kurang lebih keterangan Hanafi. Maka kian tampak di situ betapa ranjang rumah sakit menjadi “artefak psikologis” yang sangat penting dalam sejarah kehidupan Hanafi. Itu sebabnya mengapa ia dihadirkan di ruang pribadi (rumah visual). Dalam perspektif psikoanalisis, munculnya pengalaman tertentu yang lama terpresi di alam tak sadar bisa jadi melahirkan kebanormalan teks atau wujud visual, seperti peristiwa yang terjadi dalam mimpi. *Image* atau citra dalam mimpi adalah citra yang *disorder*, citra yang menumpuk.

Kedua, berkaitan dengan judul kecil pameran ini, *biografi visual*, selain aspek yang berhubungan dengan psikologi tadi, ranjang dihadirkan di ruang tersebut sebagai indeks untuk menunjuk pada asosiasi kelahiran (biografi). Di sini, ranjang menjadi hanya berposisi sebagai elemen teks. Penghadirannya diperuntukkan untuk mendukung aspek tematik. Dengan demikian, relasinya dengan objek lain di ruang tersebut menjadi relasi simbolik, tidak bersifat psikologis. Dalam narasi simbolik, setiap elemen cerita memang tidak selalu harus membangun relasi secara ketat dari segi fisik. Logika narasi visual berbeda dengan narasi verbal (prosa). Elemen visual dapat hadir bertumpuk untuk mengkonstruksi kisah. Narasi bahkan bisa terbentuk tanpa kehadiran lengkap seluruh elemen cerita sebagaimana dalam teks sastra (Saidi, 2008: 226).

Lepas dari dua kemungkinan tafsir di atas, hal yang menarik adalah ranjang pasien itu tidak diletakkan di ruang privat (kamar), melainkan di ruang publik rumah (ruang tengah). Padahal, lumrahnya ibu yang melahirkan, misalnya, tidak di ruang publik rumah, baik melahirkan di rumah maupun di rumah sakit. Pada rumah tangga tradisional, peristiwa kelahiran bahkan sering merupakan “peristiwa perempuan” saja. Ketika istri sedang melahirkan, sang suami hanya boleh menunggu di balik pintu. Dalam kisah-kisah horor dukun beranak, suami yang tidak boleh menyaksikan istrinya melahirkan sering bernasib malang sebab si anak dibawa oleh dukun beranak yang ternyata makhluk jahat (hantu). Sementara itu,

melahirkan di rumah sakit pun dilakukan di ruang bedah. Hanya anggota keluarga tertentu (suami) saja yang boleh menyaksikan. Pun demikian peristiwa operasi penyakit tertentu di rumah sakit, selalu dilakukan di ruang tertutup.

Walhasil, peletakkan ranjang pasien di ruang tengah tersebut mengirim pesan yang kontradiktif. Hanafi menjadikan “yang privat” menjadi “yang publik”. Dihubungkan secara spesifik dengan peristiwa kelahiran anak, kontradiksi tersebut dapat ditemukan logikanya. Peristiwa melahirkan anak sejatinya memang menjadi masalah publik, masalah sosial. Lahirnya seorang anak ke dunia, menjadi warga sebuah bangsa, dan menetap di sebuah negara jelas menjadi persoalan peradaban. Hal ini, hemat penulis, berkaitan erat dengan gagasan dasar pameran ini yang diawali dengan kegelisahan tentang demografi di Indonesia. Bonus demografi, bagaimanapun, dimulai dari ranjang tempat melahirkan. Dan Hanafi tidak serta-merta menyikapi bonus dengan suka cita. Alih-alih bahagia, dalam pengantar pamerannya, Hanafi menulis:

“Berita koran pagi jatuh dari atas meja. Aku memungut Jawa dengan penambahan penduduk yang membengkak. Orang-orang berhimpitan dalam ruang hidup yang semakin sempit, lapangan pekerjaan tidak ada, kekurangan pangan terjadi di mana-mana. Kondisi seperti itu akan membuat manusia dimesinkan. Aku ingin membantah berita yang dibaca Dinda. Apa artinya 70% usia produktif manusia jika mereka menjadi mesin. Kengerian dan getaran keprihatinan masuk ke dalam tubuhku begitu saja”
(Hanafi, 2015: 8).

NARASI OBJEK DALAM RUANG DI HADAPAN PENJARA DISIPLIN

Pemilihan dan penempatan objek-objek dalam ruang seperti telah dijelaskan, sekali lagi, menunjukkan pemberian makna yang telah dilakukan Hanafi sebagai senimannya. Dengan kata lain, Hanafi telah melakukan tafsir terhadap objek-objek dan penempatannya di ruang tersebut sehingga ia memiliki muatan ideologis. Terhadap objek-objek yang dihadirkan dari masa lalunya itu, Hanafi memberikan nilai baru, menggunakannya untuk mengkritisi situasi hari ini, dan memanfaatkannya untuk membidik masa depan. Dengan demikian, Hanafi menciptakan semacam metabahasa, sebuah citra berlapis atas objek-objek. Di situ objek-objek tidak

hanya hadir dengan muatan makna tertentu, tetapi juga demi kepentingan tertentu, antara lain untuk menyampaikan kritik tadi.

Dari situlah kemudian tersusun narasi atas ruang dan waktu di mana objek-objek tadi hadir sebagai sejarah visual. Narasi, mula-mula, sebagaimana dikatakan Genette (1980:25) memang adalah rangkaian peristiwa yang bukan hanya terbatas pada teks fiksi. Menurutnya, *narrative refer to the succession of events, real or fictitious, that are the subjects of this discourse, and to their several relations of linking, opposition, repetition, etc.* Peristiwa demi peristiwa yang tersusun sebagai narasi datang dari masa lalu, melampaui masa kini, dan menuju masa depan. Paul Ricoeur (1983:57) mengatakan bahwa aktivitas manusia adalah peristiwa narasi yang diartikulasikan melalui tanda, hukum, dan norma-norma yang merentang di dalam ruang dan waktu. Dengan demikian, narasi tidak pernah merupakan sebuah penggalan, tetapi terus-menerus berada dalam ketersambungan. Oleh sebab itu, Lyotard (2004: 53) menyebut narasi sebagai inti pengetahuan, dan dengan demikian berarti kehidupan itu sendiri

Dalam perspektif narasi seperti itu, instalasi *Oksigen Jawa* mendapatkan tempatnya. Oksigen Jawa bertolak dari kegelisahan Hanafi mengenai situasi hari ini, yang dengan itu ia mengimajinasikan masa depan. Seperti dikutip di atas, Hanafi gelisah melihat persoalan kependudukan (demografi). Dan hal ini merupakan refleksi dari pemahaman atas masa lalu, masa kini, dan masa depan. Ketika istrinya membacakan sebuah berita dari sebuah surat kabar tentang bonus demografi di masa depan, Hanafi justru mengingat masa lalu. Baginya informasi seperti bonus demografi hanyalah pragmen-pragmen peristiwa yang berserakan, yang sering juga digeletakkan dengan sengaja, ditinggalkan begitu saja.

“Tanganku mendengarkan dengan sabar. Aku juga teringat kampung halamanku di Purworejo. Tanganku tidak berhenti mencorat-coret kertas, serupa sket, lalu kata-kata bermunculan. Bila tanganku sedang bekerja, ia bekerja dengan apa saja. Aku sering memungut remahan apapun dari atas meja. Aku sering menemukan potongan-potongan percakapan yang terjadi di atas meja. Kadang potongan itu sengaja dijatuhkan oleh pemi

liknya. Seperti berita demografi itu” (Hanafi, 2015: 7-8).

Solusi Hanafi untuk menghadapi persoalan masa kini dan masa depan adalah kembali ke masa lalu. Ia melihat dan menghadirkan kembali sejarah dirinya, sejarah bagaimana karya dan imaji visualnya diciptakan. Di situ, sejarah dirinya menjadi sejarah sosial juga sebab faktanya Hanafi adalah makhluk sosial, yang saling berpengaruh dengan yang lain, yang tidak pernah bisa hidup sendiri. Karena solusi seni sedemikian, judul pameran ini sekilas tampak saling berlawanan. Judul besarnya, *Oksigen Jawa*, berbicara masa kini dan mengandaikan masa depan, sementara judul kecilnya, *biografi visual*, merujuk ke masa lalu. Tapi, justru di situlah letak nilai ideologisnya. Kehidupan manusia, dalam hal ini spesifik manusia Indonesia sebagai sebuah bangsa, sejatinya disikapi sebagai kesatuan naratif. Persoalan kebangsaan Indonesia hari ini muncul antara lain karena keterputusan narasi. Indonesia dibangun tanpa visi yang jauh menjangkau masa depan sebab gagal memahami masa lalu. Indonesia menjadi bangsa yang ahistoris, yang tidak memiliki keberanian untuk mempelajari diri sendiri. Terjadi diskontinuitas narasi kebangsaan. Kita nyaris selalu berada dalam *akibat* tanpa pernah memiliki keberanian untuk memahami *sebab*. Kita juga membayangkan masa depan seolah-olah sebagai sesuatu yang menggantung, yang tidak menapak pada masa kini. Kita membayangkan bonus demografi tanpa mau melihat realitas faktual hari ini. Padahal, seperti dikatakan Hanafi dalam percakapan dengan penulis, sejarah adalah sebuah kausalitas.

Di samping mengakibatkan ketiadaan visi, keterputusan narasi juga telah menyebabkan manusia terkotak-kotak di dalam kepentingannya sendiri-sendiri. Modernisme, misalnya, selain telah memutuskan kita dari sejarah (tradisi), juga dengan jitu mengajarkan “*self determination*”, menjadikan diri sebagai pusat yang seolah-olah lepas dari konteksnya. Diri sebagai pusat sedemikian diajarkan di lembaga pendidikan. Pendidikan kita, sebagaimana dengan jelas bisa dideteksi, cenderung mengarah ke dalam, kepada kepentingan diri sendiri. Pendidikan nyaris mengarahkan peserta didik menjadi asosial. Pembentukan diri seperti ini secara akademis didasarkan pada spesialisasi disiplin ilmu yang ketat. Di dalam disiplin tersebut individu “dipenjara”, karakter individu tidak lagi bulat, melainkan

pipih mengikuti karakter disiplinnya.

Oksigen Jawa Hanafi menerobos batas disiplin tersebut. Ia mencoba menyambungkan kembali pecahan-pecahan narasi yang telah terputus. Setumpuk peniti yang diletakkan di lantai menjadi penanda bagi upaya ini. Peniti, sebagaimana telah ditafsirkan sebelumnya, adalah objek yang memiliki karakter sebagai “yang menghubungkan”. Di situ, “mesin jahit biografis”, objek yang menghubungkan Hanafi dengan ibu kandungnya, dapat juga dibaca sebagai indeks yang menunjuk pada upaya yang sama: Hanafi sedang menjahit kembali narasi. Karya Hanafi menjadi tenunan (*textile*) bagi berbagai teks yang telah dibersihkan dari konteks melalui pengkotak-kotakan disiplin. Merujuk kepada Julia Kristeva, *Oksigen Jawa* adalah maniverstasi dari karya interstektual.

Dari sisi bentuk, sebagaimana juga telah disinggung di awal tulisan ini, Hanafi menenun antara lain disiplin sastra, teater, tari (performance), desain, dan seni rupa itu sendiri. Dalam konteks tempat karya ini dipamerkan, yakni Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB, karya ini menjadi sebuah kritik yang telak bagi institusi bersangkutan. Dibaca dengan perspektif *proxemics* Hall seperti telah dilakukan sebelumnya, *Oksigen Jawa* sebenarnya adalah karya desain juga, tepatnya seni rupa dalam desain atau desain dalam seni rupa. Bergerak dari bentuknya yang menjadikan galeri sebagai karya, baik interior maupun eksteriornya, *Oksigen Jawa* adalah representasi dari makna seni rupa dan desain. Hal ini menjadi kritik sebab sejauh pengamatan penulis, dua disiplin ini kini tampak telah terpisah satu sama lain. Sekitar 15 orang mahasiswa magister desain yang penulis beri tugas untuk memberi catatan atas pameran ini tidak satu pun yang berbicara dengan bertolak dari perspektif desainnya. Seni rupa tampak disikapi sebagai disiplin yang tidak bersentuhan dengannya.

Di masyarakat, sejauh ini terspesialisasinya individu di dalam disiplin memang merupakan sebuah kelumrahan. Spesialisasi diyakini sebagai keniscayaan ilmiah yang menuntut segala hal dikaji secara sistematis dan fokus dalam batasan-batasan yang ketat. Lebih jauh, pada tataran praktik, spesialisasi diyakini masyarakat sebagai basis dari profesi. Situasi inilah yang tampaknya menjadikan seni rupa kontemporer (posmodern) menemukan kontradik

sinya. Seni rupa kontemporer yang notabene diciptakan untuk menerobos batas disiplin, mengembalikan fungsi seni ke tengah-tengah masyarakat yang kompleks dan renik, dan dengan begitu meruntuhkan konstruksi modernisme yang steril dari realitas, justru malah menjadi eksklusif.

Fakta itu juga tampak pada penyikapan terhadap karya Hanafi. Secara umum para pengunjung menyikapi karya tersebut layaknya karya konvensional. Mereka masuk ke galeri untuk menonton karya yang dalam keyakinannya di-*display* di dalam galeri. Oleh sebab itu, nyaris seluruh pengunjung yang memasuki galeri mengalihkan pandangannya ke arah karya yang ditempel di dinding, layaknya menonton pameran karya dua dimensi. Mereka tidak menyadari bahwa masuk ke dalam galeri berarti masuk ke dalam karya itu sendiri. Sejumlah pengunjung yang diwawancarai juga tidak memahami “pesan dan makna muatan” objek-objek yang direlaskan di dalam galeri tersebut. Sebagian pengunjung lain memilih berfoto bersama Menteri Pendidikan dan Kebudayaan, Anies Baswedan, yang membuka pameran tersebut. Mereka berfoto dengan latar belakang dinding tempat beberapa lukisan dipajang, seolah-olah berfoto di bawah karya lukisan pada umumnya. Padahal, jika mau berfoto dengan latar belakang karya Hanafi yang utuh seharusnya mereka melakukannya di luar galeri. “Kalau mau menonton karya saya, orang harus berdiri di luar galeri”, demikian keterangan Hanafi dalam wawancara singkat melalui telepon dengan penulis.

PENUTUP

Sesuai dengan permasalahan yang telah dirumuskan pada bagian awal, melalui analisis di atas dapat ditarik beberapa kesimpulan sebagai berikut.

Pertama, *Oksigen Jawa* adalah sebuah karya rupa eklektik, yakni karya yang memadukan berbagai disiplin sehingga membentuk konfigurasi rupa yang multikode. Dengan menggunakan semiotika Peirce ditemukan bagaimana tanda-tanda dari berbagai disiplin tersebut saling berelasi sekaligus bertegangan. Fakta tekstual (visual) tersebut tidak hanya menggiring publik untuk merumuskan pesan dan makna deskriptif yang dikandungnya, tetapi juga menstimulasi untuk melakukan kritik normatif, khususnya terhadap dunia ilmu pengetahuann (disiplin) yang sejauh ini telah menyebabkan karak-

ter individu yang terkotak-kotak, terpusat pada diri sendiri, ahistoris (terputus dan terpecah-pecahnya narasi), dan bahkan memiliki kecenderungan untuk menjadi asosial. *Oksigen Jawa*, secara bahasa adalah sebuah frase eklektik juga. Oksigen adalah istilah untuk energi vital dalam kehidupan manusia yang telah disainifikasi (rasionalisasi terhadap yang natural, ilmiah, Barat), sedangkan Jawa adalah kata yang tidak hanya menunjuk pada sebuah tempat di bumi, tetapi juga entitas budaya dan peradaban (emotif-ornamentik, tradisi, Timur).

Kedua, karya visual-eklektik *Oksigen Jawa* diciptakan oleh seorang perupa yang memiliki kesadaran terhadap pentingnya sejarah, baik sejarah dirinya (bigrafi) maupun sejarah sosial-budaya secara umum. Proses kreatif perupanya, Hanafi, berbasis pada perspektif bahwa sejarah adalah kausalitas. Hanafi tidak melihat masa lalu secara romantik atau menjadikannya sebagai “kenangan-utopis”, melainkan sebagai akar peradaban. Sejarah adalah sebuah dialektika yang benang merahnya merentang pada peristiwa-peristiwa kontekstual dan aktual hari ini sekaligus menjadi petunjuk bagi masa depan. Itu sebabnya dalam karya ini Hanafi menghadirkan (mendampirkan) kode-kode masa lalu (biografi), masa kini, dan imajinasi tentang masa depan (kegelisahan pada masalah demografi masa kini dan kegelisahan ruang di masa depan).

Ketiga, seni rupa kontemporer pada umumnya dan secara khusus karya Hanafi, sejauh ini tidak pernah dapat dipahami secara utuh oleh masyarakat. Hal ini terutama disebabkan oleh masih terdominasinya masyarakat oleh mitos-mitos ilmu pengetahuan formalistik sehingga cara pandang terhadap realitas tidak pernah bulat (holistik), melainkan pipih (bahkan picik) sejalan dengan kaca mata spesialisasi yang membingkainya. Seni rupa posmodern yang eklektik masih sulit mendapatkan tempat di tengah-tengah masyarakat yang masih terbuai (terbelenggu) oleh faham modernis yang menempatkan seni sebagai sebuah institusi otonom dengan pesan tunggal yang dibawanya, bahwa seni rupa adalah lukisan, misalnya. Gejala ini tampak jelas bahkan di lingkungan akademik yang bergelut di bidang seni itu sendiri, seperti pengunjung pameran yang lebih memperhatikan karya yang dipajang di dinding galeri daripada memahami galeri sebagai bagian dari karya itu sendiri.

Keempat, karya seni rupa eklektik meniscayakan metode eklektik juga untuk mengkajinya. Riset ini menunjukkan bahwa interdisiplin sebagai metode eklektik yang digunakan untuk menganalisis telah memberi peluang terbuka bagi penulis untuk menemukan berbagai dimensi tersembunyi di balik tanda-tanda multidisiplin yang saling berelasi sekaligus saling bertegangan di dalam karya. Fleksibilitas yang menjadi karakter dasar metode interdisiplin membuat penulis leluasa menganalisis, tetapi tetap berada di dalam lingkup masalah yang telah dirumuskan. Dengan demikian, poin kesimpulan ini sekaligus berisi rekomendasi tentang pentingnya studi interdisiplin untuk terus dikembangkan. Hal ini penting mengingat realitas yang semakin kompleks, dalam hal ini terutama realitas seni dan kebudayaan, menuntut cara pandang yang tidak hanya terbelenggu oleh kaca mata tunggal bernama disiplin.

DAFTAR RUJUKAN

- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London & New York: Routledge.
- Herati, Tuty. 1980. "Kreativitas, Suatu Tinjauan Filsafat" dalam S. Takdir Alisjahbana (ed), *Kreativitas*. Jakarta: Dian Rakyat.
- Barker, C. 2005. *Cultural Studies. Teori dan Praktik*. Yogyakarta: Bentang.
- Barthes, Roland. 1990. *Imaji, Musik, Teks*. Terjemahan Agustinus Hartono. Yogyakarta: JAlasutra
- Genette, G. 1995 (sixth printing). *Narrative Discourse*. Cornell University Press.
- Hall, Edward T. 1990. *The Hidden Dimension*. New York & London: Anchor Books Doubleday
- Hanafi. 2015. *Oksigen Jawa, Biografi Visual*. Bandung. Nuansa Cendikia
- Hauskeller, Michel. 2015. *Seni, Apa Itu?* Terjemahan Satya Graha dan Monika J. Wizemann. Jakarta: Kanisius
- Jung, C.G. 1990 (tenth printing). *The Archetypes and The Collective Unconscious*. U.S.A: Princeton University Press.
- Kamus Besar Bahasa Indonesia*. 2005. Jakarta: Balai Pustaka
- Oxford Advanced Learner's Dictionary*, International Student's Edition. 2010. New York: Oxford University
- Ricoeur, P. 1981. *Hermeneutics and The Human Sciences, Essays on language, action and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saidi, Acep Iwan. 2008. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: IsacBook.
- Short, T.L. 2007. *Peirce's Theory of Sign*. New York, Melbourne, Madrid :Cambridge University
- Sugiharto, Bambang. 2015. *Untuk Apa Seni*. Bandung: Matahari