

Kemolekan yang Ambivalen: Membaca Lukisan *Mooi Indie* dengan Perspektif Pascakolonialisme

Yohanes De Britto Wirajati

yohanes@isi-ska.ac.id

Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Seni Indonesia Surakarta

Abstract

The period where mooi indie painting works well-spread in the Dutch East Indies is a part of the Indonesian history of art that tells the story of the meeting between the technical and aesthetics of western art with the idea of the beauty of the Dutch East Indies (Indonesia) panorama. This article then analyzes certain periods using a postcolonialism theoretical perspective to answer several questions, namely: (1) What kind of description can be made about mooi indie painting? (2) What socio-cultural symptoms can be used as the basis for the argument? and (3) How does this mooi indie painting move art dialogue in Indonesia? By using the method of literature study and deconstruction approach as its framework, it was concluded that mooi indie painting is a good example to embody the ambivalence phenomenon of colonized subjects due to patterns of patron-client relationships in the art world of the Dutch East Indies. The implication was that the natural beauty and exoticism of the Dutch East Indies people manifested in the objects of Mooi indie paintings further emphasized the Dutch East Indies as "East" which was constructed through the perspective of European Orientalism, especially the Dutch, as "West".

Abstrak

Periode merebaknya karya-karya lukis *mooi indie* di Hindia Belanda merupakan sebuah potongan sejarah seni rupa Indonesia yang bercerita mengenai pertemuan antara teknik dan estetika seni rupa barat dengan gagasan tentang moleknnya panorama Hindia Belanda (Indonesia). Artikel ini kemudian menganalisis periode tertentu dengan menggunakan perspektif teoritis Pascakolonialisme untuk menjawab beberapa pertanyaan, yaitu: (1) Uraian macam apa yang dapat disusun tentang seni lukis *mooi indie*? (2) Gejala sosial-budaya apa yang dapat dijadikan landasan argumentasi? dan (3) Bagaimana seni lukis *mooi indie* tersebut menggerakkan dialog seni rupa di Indonesia? Dengan menggunakan metode studi pustaka dan pendekatan dekonstruksi sebagai kerangka kerjanya, maka didapatkan kesimpulan bahwa seni lukis *mooi indie* adalah contoh yang baik untuk mengejawantahkan fenomena ambivalensi subjek terjajah akibat pola hubungan patron-klien pada relasi dalam medan

seni rupa Hindia Belanda. Implikasinya, keindahan alam dan eksotisme penduduk Hindia Belanda yang termanifestasikan dalam objek-objek lukisan *mooi indie* semakin menegaskan Hindia Belanda sebagai "Timur" yang dikonstruksi melalui cara pandang Orientalisme ala orang-orang Eropa, khususnya Belanda, sebagai "Barat".

Keywords: *mooi indie, postcolonialism, ambivalency, patron-client*

Pendahuluan

Periode seni lukis *mooi indie* merujuk kepada sebuah masa ketika kecenderungan aliran naturalis, berkelindan dengan sentuhan impresionis dan romantisme, menjadi arus utama dalam penciptaan karya seni lukis di Hindia Belanda (Indonesia era kolonial). Kata *mooi indie* berasal dari bahasa Belanda yang dapat diterjemahkan menjadi Hindia (*indie*) yang molek atau bagus (*mooi*). Penggunaan kata ini mengarah kepada respon terhadap pemandangan alam Hindia Belanda yang dipandang eksotis dan sarat akan keindahan oleh para pelukis ekspatriat, masyarakat Eropa. Istilah ini pertama kali digunakan pada proyek reproduksi karya pelukis Fredericus Jacobus van Rossum dan Chappel tahun 1930 (Malna, 16 Agustus 2021).

Merujuk pada penelitian terdahulu yang relevan, ahli sejarah seni Helena Spanjaard (2018: 41) menuliskan bahwa pada periode 1900-1942 di Hindia Belanda terjadi perkembangan kebutuhan kultural masyarakat elit kolonial yang berdampak pada kelahiran bentuk seni lukis *mooi indie*. Secara garis besar, masih merujuk Spanjaard (2018: 41), seni lukis *Mooi Indie* memiliki nilai guna untuk "memberikan sebuah gambaran Hindia yang memberikan kepuasan publik Indis terhadap harapan eksotis dan keindahan". Penggunaan kata "publik Indis" ini merepresentasikan orang-orang Eropa dan orang-orang Indo (berdarah campuran Eropa) yang lahir dan dibesarkan di Hindia Belanda.

Pada referensi berbeda dengan tema yang sama, Agus Burhan (2008:16), dengan mengutip Robert van Niel (1984:18), menuliskan bahwa awal tahun 1900 terjadi gelombang besar kedatangan pengu-

saha Eropa ke Batavia (Jakarta) akibat penerapan sistem politik ekonomi liberal sejak tahun 1870 oleh pemerintahan kolonial Hindia Belanda. Mobilisasi besar-besaran ini tidak hanya membawa dampak di bidang sosial politik dan ekonomi, namun juga merembes sampai ke bidang kebudayaan. Populasi masyarakat Eropa yang mencapai 24.500 orang di Batavia tahun 1900 (Burhan, 2008: 18) memungkinkan terjadinya perkawinan silang yang melahirkan kelompok masyarakat baru, yaitu masyarakat indis. Dinamika sosial budaya di Batavia yang sedemikian rupa kemudian menjadi lahan subur bagi lahirnya seni lukis *mooi indie*, gaya seni lukis yang mencerminkan imajinasi kekaguman masyarakat Eropa dan indis di Hindia Belanda atas eksotisme pemandangan alam sekitarnya yang sudah disinggung sebelumnya.

Pada lokasi yang lain, beberapa perdesaan di pulau Bali yang menjadi domisili para pelukis ekspatriat dari Eropa juga menjadi salah satu kutub perkembangan kecenderungan seni lukis *mooi indie*. Gelombang kedatangan pelukis-pelukis Eropa ini, menurut Agus Burhan (2008: 30-31), mulanya dilakukan oleh pelukis ternama kala itu, W.O.J. Nieuwenkamp pada tahun 1904. Gelombang kedatangan selanjutnya kemudian terjadi tahun 1912 dalam eksodus yang dilakukan William Dooyewaard dan Roland Strasser. Nama lain yang kemudian juga berlabuh dan menetap di Bali adalah Walter Spies dan Rudolf Bonet. Masih dalam tulisan Agus Burhan (2008: 31) kehadiran pelukis-pelukis Eropa di Bali ini lalu memunculkan interaksi, di bidang artistik, dengan kelompok pelukis lokal Bali yang tergabung dalam perkumpulan Pita Maha.

Dalam kedua referensi utama ini (Spanjaard: 2018 & Burhan: 2008), ada intensi yang mencolok untuk memposisikan kemunculan periode seni lukis *mooi indie* sebagai dampak dari menyebar dan meluasnya cara pandang Orientalisme di kalangan orang-orang Eropa. Spanjaard (2016: 8), menuliskan dalam satu paragraf di bagian awal disertasinya yang dibukukan, bahwa “pembelajaran orang-orang Barat terhadap seni Timur selalu berdasarkan sudut pandang Eropasentris yang sangat kuat”. Kondisi ini kemudian dibaca Spanjaard dengan meminjam perspektik Edward Said perkara Orientalisme. Implikasinya, Timur (dalam konteks ini Hindia Belanda) sebagai sebuah dunia tersendiri, kebudayaannya dikonstruksi berdasarkan dominasi cara pandang eropasentris. Oleh karena itu, dalam disertasinya, Spanjaard (2018) cenderung mendudukan kemunculan lukisan *mooi indie* sebagai dampak lanjutan dari monopoli cara pandang orientalisme atas kemisteriusan dunia Timur.

Sedangkan, Agus Burhan (2008: 100) menuliskan bahwa wajah seni lukis di Hindia Belanda awal

abad ke-XX terbentuk atas “pengaruh pelukis-pelukis Belanda yang sedang dipengaruhi tren impresionisme dan semangat Orientalisme”. Kondisi ideologis dan pragmatis yang sedemikian rupa inilah yang kemudian menyusun konfigurasi penampang seni lukis era itu, yang salah satunya berdampak pada kehadiran karya seni lukis *mooi indie*.

Pembahasan dalam artikel ilmiah ini kemudian mengambil posisi untuk merespon pernyataan kedua akademisi tersebut. Penelitian artikel ilmiah ini akan menjadikan eskalasi cara pandang Orientalisme sebagai titik berangkat pembahasan. Akan tetapi, pembahasan yang dilakukan akan berfokus pada dialog wacana yang muncul dalam medan seni rupa Indonesia dengan menggunakan perspektif Pascakolonialisme, khususnya konsep ambivalensi. Analisis akan berkuat pada identifikasi sikap mental kemenduaan (ambivalensi) pada praktik, perbincangan, dialog dan teks yang merespon karya dari 4 sosok pelukis *mooi indie* Indonesia, yaitu Abdullah Suriosubroto, Wakidi, Mas Pirnadi dan Basuki Abdullah.

Bermula dari latar belakang yang demikian, maka dapat dikatakan bahwa kemunculan periode seni lukis *mooi indie* tidak bisa dilepaskan dari berbagai fenomena sejarah kolonialisme di Hindia Belanda. Gaya seni lukis *mooi indie* lahir dari dinamika masyarakat kolonial yang kompleks, dalam sebuah situasi silang budaya dan intersubjektivitas. Oleh sebab itu, kesenjangan penelitian yang ingin direspon dalam artikel jurnal ilmiah ini, antara lain, adalah: dengan perspektif Pascakolonialisme, khususnya dalam konteks fenomena ambivalensi, uraian macam apa yang dapat disusun tentang seni lukis *mooi indie*? Gejala sosial-budaya apa yang dapat dijadikan landasan argumentasi? Dan bagaimana seni lukis *mooi indie* tersebut menggerakkan dialog seni rupa di Indonesia?

Berdasarkan kesenjangan penelitian ini, maka menjadi jelas bahwa yang menjadi tujuan dari penelitian adalah memeriksa kembali dan mengejawantahkan fenomena Pascakolonialisme, ambivalensi, yang muncul sebagai fenomena sosial-budaya dalam tren seni lukis *mooi indie* di Hindia Belanda. Maka, terkait dengan kontribusi penelitian, artikel ilmiah ini merupakan bentuk kontribusi wacana terkait dengan kajian budaya atas fenomena periode seni lukis *mooi indie* dalam sejarah seni rupa Indonesia.

Metode Penelitian

Penelitian ini tergolong jenis penelitian kualitatif yang menggunakan pendekatan dekonstruksi. Tujuan dari penggunaan pendekatan dekonstruksi dalam penelitian ini adalah membongkar ketidakstabilan makna di balik sebuah teks. Dalam

pendekatan dekonstruksi, karya seni rupa dapat dianggap sebagai teks (Sumartono, 2017: 204). Titik berat dalam pendekatan dekonstruksi ini adalah; mempelajari hal-hal yang termarginalkan dan bagaimana kondisi marginal ini menghadirkan yang dianggap sentral, serta menginterpretasikan teks (karya seni) untuk menemukan hubungan kontradiktori yang dapat menghidupkan kembali konflik-konflik dalam teks tersebut (Sumartono 2017: 206-207).

Terkait dengan lokasi, penelitian ini dilakukan secara *asynchronous*, percampuran antara daring dan luring. Penelitian daring dilakukan dengan mengakses koleksi dokumen digital dari Indonesia Visual Art Archives pada laman web ivaa-online.org. Sedangkan, penelitian luring dilakukan pada beberapa perpustakaan perguruan tinggi, yaitu Perpustakaan Universitas Sanata Dharma Yogyakarta, yang terletak di Jl. Affandi, Sleman, D.I. Yogyakarta dan Perpustakaan Institut Seni Indonesia Surakarta, Ring Road Mojosongo, Jebres, Kota Surakarta, Jawa Tengah.

Sumber data dari penelitian ini adalah buku referensi, artikel ilmiah dan artikel media massa yang berkaitan dengan konteks sejarah seni lukis Indonesia, seni lukis *mooi indie* dan kajian pascakolonial. Untuk pengumpulan data, dalam penelitian ini digunakan metode studi pustaka. Pemilihan metode tersebut merupakan wujud upaya untuk melakukan pembacaan komprehensif terhadap beberapa karya ilmiah terdahulu dengan topik serupa. Tujuan dari studi pustaka ini adalah mendapatkan konteks dari wacana seni rupa *mooi indie* agar didapatkan sebuah konteks persoalan yang relevan.

Seperti yang telah disampaikan pada bagian akhir Pendahuluan, penelitian ini kemudian menggunakan perspektif Pascakolonial sebagai teropong analisisnya. Pascakolonial merupakan sebuah kajian teoritis yang digunakan untuk memeriksa kembali proses perjumpaan kolonial (baca: penjajahan) yang melahirkan daerah-daerah koloni beserta penduduknya. Kajian ini berupaya untuk mengungkapkan pola relasi kuasa dan implikasinya pada perjumpaan kolonial tersebut, antara penjajah (*colonizer*) dengan komunitas yang terjajah (*colonized*).

Ania Loomba (2016: 2-3), dalam bukunya yang berjudul *Kolonialisme/Pascakolonialisme*, menuliskan bahwa Kolonialisme tidak hanya perkara penaklukan tanah/wilayah dan penjarahan atas harta benda rakyat terjajah oleh penjajah. Namun, Kolonialisme juga merupakan persoalan kultur, terkait re-konstruksi budaya masyarakat yang dilakukan oleh penjajah kepada kelompok masyarakat yang terjajah.

Berangkat dari perspektif ini, ada dua konsep teoritis yang digunakan sebagai kacamata analisis, yaitu konsep relasi patron-klien dan konsep sikap ambivalensi. Merujuk pada konsep teoritis yang diungkapkan oleh James C. Scott (1972), hubungan patron-klien dapat dipahami sebagai berikut;

The patron-client relationship-an exchange relationship between roles-may be defined as a special case of dyadic (two-person) ties involving a largely instrumental friendship in which an individual of higher socioeconomic status (patron) uses his own influence and resources to provide protection or benefits, or both, for a person of lower status (client) who, for his part, reciprocates by offering general support and assistance, including personal services, to the patron. (Scott, 1972: 92).

Hubungan patron-klien adalah relasi antara dua orang, di mana salah satu pihak yang memiliki status sosial-ekonomi berperan sebagai patron dan pihak lain yang memiliki status sosial-ekonomi lebih rendah menjadi klien. Patron mempergunakan pengaruh dan sumber daya yang dimilikinya untuk memberikan perlindungan dan dukungan bagi kliennya. Sedangkan, klien membalas perlakuan patron tersebut dengan memberikan pelayanan personal kepada patronnya. Loyalitas kemudian menjadi kata kunci yang menggambarkan hubungan patron-klien ini.

Dalam konteks perspektif Pascakolonialisme ini, hubungan patron-klien dapat digunakan untuk mengidentifikasi munculnya sikap mental yang mendua dalam diri masyarakat terjajah (*colonized people*). Sikap mental yang mendua ini disebut dengan ambivalensi. Dalam penelitian ini, pembacaan atas hubungan patron-klien dalam wacana seni lukis *mooi indie* akan menjadi landasan untuk menunjukkan kondisi ambivalen yang hadir dalam diri subjek kalangan pelukis *mooi indie* yang non-Eropa.

Pembahasan

1. Penafsiran Subject Matter Lukisan Mooi Indie

Karya lukis *mooi indie* memiliki ciri khas utama yang dapat diidentifikasi pada *subject matter* dalam penampilan visualnya. Burhan (2008) menuliskan tentang *subject matter* lukisan *mooi indie* sebagai berikut:

“... Subjek maternya adalah pemandangan alam yang dihiasi gunung, sawah, pepohonan, aneka bunga, telaga, pantai dan pohon-pohon kelapa [...] kecantikan dan eksotisme wanita-wanita pribumi, [...] laki-laki pribumi [...] sebagai orang desa, penari atau sebagai bangsawan yang direkam pada seting suasana Hindia Belanda.” (Burhan (2008:36-37)

Komponen-komponen visual di atas kemudian dibalut dengan pewarnaan dan pencahayaan yang cerah, garis-garis halus dan komposisi formal yang seimbang. Ciri visual lukisan *mooi indie* yang sedemikian rupa kemudian diinterpretasikan sebagai gaya lukis Naturalis dan Impresionis, yang digunakan oleh Burhan (2008: 32) setelah melakukan penyesuaian dengan arus utama terminologi sejarah seni rupa modern Eropa. Ekspresi yang muncul dari lukisan-lukisan *mooi indie* ini adalah *suasana tenang, romantis, eksotis, religious, pathos, kengerian dan sebagainya* (Burhan, 2008: 33).

Spanjaard (2018: 33-39) kemudian menggambarkan dengan jelas bahwa cara pandang “Barat” sungguh menjadi landasan dari bagaimana visualisasi “Timur” dikonstruksikan.

“Seni Timur (bangunan-bangunan momen klasik dan tradisional) dipandang dari sudut pandang perspektif Barat. Perspektif ini didasarkan pada berbagai pendapat positivitis mengenai “kemajuan” dan peranan yang diberikan oleh Barat sendiri. Cara yang dipergunakan oleh para seniman Barat dalam menggambarkan Timur ialah sesuai dengan urutan gaya yang terjadi di dalam sejarah seni Barat yaitu klasisisme, realisme dan romantik.” (Spanjaard, 2018: 39).

Atas dasar interpretasi ini, maka kehadiran seni lukis *mooi indie* dengan seluruh ciri khas visualnya menjadi manifestasi dari upaya memuaskan publik Indis atas ekspektasi mereka terhadap kemolekan alam Hindia Belanda. Spanjaard (2018: 43) kemudian menutup interpretasinya terhadap seni lukis *mooi indie* ini dengan kalimat yang sangat kuat, “seni *mooi indie* didasarkan pada prinsip-prinsip Barat, abad ke-19, akademis dan oleh karena itu berkarakter konservatif dan kolot”.

Kecenderungan cara pandang Barat dalam seni lukis *mooi indie* ini kemudian terbawa masuk ke Hindia Belanda tidak hanya oleh kedatangan pelukis Eropa. Namun, salah satu agensi pribumi yang punya pengaruh yang kuat dalam semakin memperkenalkan cara pandang Barat ini dalam seni lukis adalah Raden Saleh Syarif Bustaman (1811-1880).

2. Kepulangan Raden Saleh dari Eropa

Akhir abad XIX (1880-1900) menjadi era yang berpengaruh besar pada dinamika sosio-humaniora di Hindia Belanda. Sejak infiltrasi aktivitas perdagangan kolonial Belanda di abad ke-17, pada periode ini dominasi kekuasaan kolonial telah semakin mapan. Dominasi kekuasaan yang berlangsung tidak hanya pada ranah ekonomi dan politik saja, namun juga menembus aspek seni budaya, termasuk juga ranah seni lukis. Peristiwa kepulangan Raden Saleh dari

studinya di Eropa menjadi bukti kuat atas klaim ini.

Merujuk pada tulisan sejarawan Peter B. R. Carey (1982), tahun 1829 menjadi awal mula studi maestro Raden Saleh di benua biru, Eropa untuk mengenyam pendidikan dan pelatihan sebagai pelukis selama 23 tahun (Rizal (ed.), 2009: 85). Perjalanan studinya ini direkomendasikan langsung oleh guru sekaligus patron Raden Saleh dalam melukis, yaitu pelukis Auguste Antoine Joseph Payen. Setelah mengembara selama 23 tahun di Belgia, Belanda, Perancis dan wilayah Eropa lainnya, Raden Saleh kemudian kembali ke Hindia Belanda dengan membawa serta pengetahuan dan keterampilan yang telah dipelajarinya itu pada tahun 1851.

Sebagai seorang pelukis, praktik artistiknya kemudian menjadi rujukan yang kuat pengaruhnya. Dapat dikatakan, Raden Saleh adalah satu-satunya orang Jawa saat itu yang punya pengalaman mengenyam pendidikan seni lukis secara serius di Eropa dan dapat menembus kalangan pergaulan bangsawan kelas atas di benua tersebut. Atas dasar pengalaman ini, Raden Saleh kemudian tidak hanya menunjukkan kematangan praktik artistiknya kepada publik Hindia Belanda, namun juga gaya hidup ala Eropa yang serba mewah dan monumental.

Dalam konteks gaya hidup Raden Saleh tersebut, sudah dapat diidentifikasi adanya fenomena Pasakolonialisme. Dalam tulisannya yang diterbitkan kembali dalam buku *Raden Saleh: Anak Belanda, Mooi Indie dan Nasionalisme*, berjudul *Raden Saleh: Bangsawan, Pelukis dan Ilmuwan* (judul asli “Raden Saleh: Aristocrat, Painter and Scientist”), Harsja W. Bachtiar (2009: 9) memaparkan salah satu temuannya tentang gaya berpakaian Raden Saleh ketika berada di Eropa. Berdasarkan arsip berupa nota-nota pembelian pakaian yang diteliti, dituliskan analisis sebagai berikut:

Selain itu, bon-bon belanjanya (Raden Saleh) yang sekarang disimpan di Arsip Kenegaraan Umum Kerajaan ternyata dapat memberikan informasi mengenai gaya hidupnya saat itu. Pakaian Raden Saleh ketika itu sangat lumayan. Ia memakai mantel musim dingin Rusia berwarna hijau yang sangat bagus, rompi berbunga-bunga, jaket berwarna zaitun muda dan celana panjang dengan rompi yang senada warnanya. Raden Saleh juga memakai sebuah kemeja Inggris dengan batist jabots. Pada saat itu, kemeja dengan wiru semacam ini merupakan bagian indah dari pakaian pria-pria terhormat. (Bachtiar, 2009: 9)

Temuan ini dapat dibaca sebagai upaya Raden Saleh untuk memantaskan tampilannya, sehingga dapat diterima oleh kalangan kelas atas di Eropa. Pada satu perspektif tertentu, fenomena ini dapat diposisikan sebagai fenomena mimikri, keasyikan

seorang subjek melakukan imitasi elemen budaya, bermain-main dengan kondisi sikap mental yang ambivalen (Taum, 2017: 75). Selain pengaruh kuat Raden Saleh ini, semakin solidnya cara pandang Eropa yang romantis dalam seni lukis di Hindia Belanda juga merupakan pengaruh gelombang kedatangan tukang gambar dan pelukis Eropa pasca masa hidup sang Pangeran Jawa.

3. Kedatangan Tukang Gambar dan Pelukis Eropa ke Hindia Belanda

Memasuki akhir abad XIX, gelombang kedatangan pelukis-pelukis Eropa ke Hindia Belanda terjadi cukup masif. Kota seperti Batavia (Jakarta) dan juga wilayah pedesaan di Bali menjadi tempat mereka berlabuh dan memulai praktik seni lukisnya. Ada beberapa analisis yang muncul terkait mobilisasi pelukis-pelukis Eropa ke Hindia Belanda dan pengaruh artistik yang dibawanya ini.

Pertama, para tukang gambar amatir yang umumnya orang-orang Belanda ini didatangkan untuk kepentingan pemerintahan kolonial, yaitu dokumentasi penampang alam dan kondisi masyarakat di Hindia Belanda. Pekerjaan mereka antara lain adalah menggambar berbagai macam flora endemik Hindia Belanda sampai pada morfologi dari berbagai suku masyarakat yang ada untuk dilaporkan ke pusat pemerintahan di Belanda.

Salah satu agensi yang tampil menonjol pada kerja-kerja pendokumentasian ini adalah Komisi Reinwardt (1816), sebuah tim riset yang diketuai oleh guru besar dari Athenaeum Illustrae di Amsterdam, Casparus Georgius Carolus Reinwardt (1773-1854). Tim ini beranggotakan “*juru gambar seni Adrianus Johannes Bik (1790-1872, Jannes Theodoor Bik (1796-1875) dan pelukis seni Payen yang berasal dari Brussel*” (Spanjaard, 2018: 30). Komisi Reinwardt ini menjadi agensi perintis hadirnya komisi-komisi serupa yang bekerja untuk kebutuhan ilmiah. Kehadiran komisi ilmiah tersebut kemudian membawa masuk pula aliran romantisisme dalam praktik melukis di Hindia Belanda. Hal ini dicatat oleh Spanjaard (2018: 32) dengan mengutip tulisan dari N. Krom (1920), berjudul *Inleiding tot de Hindoe-Javaanse Kunst*.

Kedua, Burhan (2008: 25-27) juga menuliskan bahwa mobilisasi para tukang gambar dan pelukis ekspatriat dari Eropa ke Hindia Belanda ini adalah dampak dari kebutuhan akan kerja-kerja ilmiah, baik V.O.C. ataupun pemerintahan Hindia Belanda sendiri. Kehadiran para tukang gambar dan pelukis ini kemudian membawa pengaruh berupa pengenalan terhadap “*norma-norma estetis dan bentuk-bentuk visual realistik yang kemudian tersebar di Hindia Belanda*” (Burhan, 2008: 27). Pasca tahun 1883, semakin banyak pelukis Belanda yang datang

ke Hindia Belanda dengan membawa serta tren seni lukis Belanda kala itu, yaitu aliran romantisisme pelukis Eugene Delacroix dan lukisan pemandangan kelompok Barbizon.

Burhan (2008: 30-31) juga menuliskan bahwa wilayah perdesaan di Bali juga menjadi tempat singgah dan bahkan menetap dari beberapa pelukis ekspatriat. Nama-nama seperti W.O.J. Nieuwenkamp, Du Chatel, Roland Strasser sampai dengan Walter Spies tercatat pernah singgah dan melakukan kerja-kerja artistik melukisnya di Pulau Dewata ini. Bali memang menjadi destinasi kedua setelah Batavia bagi para pelukis itu, namun keberadaan mereka selama di Bali juga memberikan pengaruh yang signifikan berkaitan dengan warna dalam seni lukis di Hindia Belanda, khususnya percampuran gaya impresionis dengan gaya naturalis-romantis (Burhan 2008: 31-32).

Ketiga, Bachtar (2009: 54-71) turut pula menuliskan analisis serupa, menjadikan program kerja ilmiah pemerintahan Belanda sebagai pintu masuk tukang gambar dan pelukis ke Hindia Belanda. Melalui penceritaan sisi keilmuwanan dari Raden Saleh, Bachtar (2009: 54-66) menuliskan bahwa komisi dan lembaga penelitian ilmiah yang didirikan di Hindia Belanda, beserta pula Raden Saleh di dalamnya, menjadi jalur resmi dari pendokumentasian secara visual atas segala keanekaragaman hayati dan budaya di Hindia Belanda kala itu.

Satu penekanan yang agak berbeda dalam analisis Bachtar adalah paparannya tentang berkembangnya komisi dan lembaga penelitian ilmiah, mulai dari Komisi Reinwardt sampai dengan *Bataviasche Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen* tidak hanya memantik kedatangan tukang gambar dan pelukis Eropa saja. Namun, perkembangan kebijakan ini juga membawa kedatangan ilmuwan Eropa, salah satunya F.W. Junghuhn (2009: 63). Pada satu perspektif tertentu, fenomena ini bisa dibawa sebagai kausa atas melekatnya cara pandang naturalis realis pada corak lukisan *mooi indie*.

Berdasarkan ketiga analisis tersebut (Spanjaard, 2018; Burhan, 2008 dan; Bachtar, 2009), maka dapat dipahami bahwa kedatangan tukang gambar dan pelukis Eropa atas dasar dokumentasi ilmiah di Hindia Belanda punya kontribusi signifikan terhadap pembentukan tren lukisan *mooi indie*. Ada motif ilmiah dan pengalaman estetis yang saling berkelindan. Oleh sebab itu, dapat dipahami bahwa kepentingan ilmiah (dokumentasi keragaman hayati dan kultural) turut mengonstruksi kecenderungan estetis lukisan *mooi indie*, khususnya orientasi visual naturalis-realis yang menjadi ruhnyanya. Pengaruh-pengaruh seni lukis dan pelukis Eropa dalam seni lukis *mooi indie* ini kemudian menjadi

semakin kuat dan meluas dalam sebuah relasi yang khas, yaitu hubungan patron-klien.

4. Patron-Klien dan Dominasi Pengetahuan Teknis

Abdullah Sr. (Suriosubroto), Mas Pirngadi, Wakidi dan kemudian Basuki Abdullah adalah empat nama dalam jajaran pelukis Indonesia (Hindia Belanda) yang kemudian kerap diafiliasikan dengan label pelukis *mooi indie*. Abdullah Sr. (1878-1941) dan Basuki Abdullah (1915-1994) memiliki hubungan ayah-anak. Abdullah Sr. sendiri merupakan anak angkat dari Mas Ngabehi Wahidin Sudirohusodo (dr. Wahidin Sudirohusodo, tokoh pergerakan). Status sosialnya yang berasal dari keluarga bangsawan memungkinkan Abdullah Sr. untuk bisa mengenyam pendidikan pada sebuah akademi seni di kota Den Haag, Belanda (Spanjaard, 2018: 43-44). Putranya, Basuki Abdullah, juga melanjutkan studi di akademi yang sama (*Academie Voor Beeldende Kunsten*). Sebagai seorang pelukis, nama Basuki Abdullah mencapai puncak popularitasnya pada medio 1939-1942 berkat intensitasnya melakukan pameran tunggal di toko buku Kolff dan hotel-hotel besar (A. Dermawan, 1985 dalam Spanjaard, 2018: 127).

Mas Pirngadi (1875-1916) merupakan pelukis Hindia Belanda lain yang menonjolkan *mooi indie* dalam karya-karya lukisnya. Spanjaard (2018: 45) menuliskan bahwa Mas Pirngadi berasal dari keluarga bangsawan di daerah Banyumas, Jawa Tengah. Keahlian melukisnya didapatkan dari gurunya, Fredericus van Rossum du Chattel (1856-1917). Mas Pirngadi kemudian menjadi ilustrator pada lembaga kolonial, yaitu *Bataviaasche Genootschap* dan Dinas Arkeologi yang berkedudukan di Batavia. Mas Pirngadi juga dikenal sebagai asisten dari peneliti Belanda J.E. Jasper.

Sedangkan, Wakidi (1889-1979) adalah seorang pelukis yang lulusan *Kweekschool* (sekolah pendidikan guru) di Bukittinggi, Sumatera Barat. Studinya secara khusus tentang teknik melukis dilakukannya di Semarang, pasca menyelesaikan pendidikannya di *Kweekschool*. Wakidi berguru kepada seorang pelukis Belanda, Louis van Dijk. Usai menuntaskan masa bergurunya dengan Louis van Dijk, Wakidi kemudian kembali dan menetap di Pulau Sumatera (Spanjaard, 2018: 45).

Sedikit menyinggung kembali sepak terjang keseniman Raden Saleh, pola patron-klien terasa sangat muncul di dalamnya. Bachtiar (2009: 10) menggunakan kata “patron utama” untuk menggambarkan posisi Ernest II (1818-1893), Grand Duke Saxe-Coburg-Gota dalam relasinya dengan Raden Saleh. Dalam bagian lain, Bachtiar (2009: 11-12), tidak

dengan menggunakan istilah “patron utama”, juga menggambarkan pola hubungan patron-klien dengan sangat tegas pada relasi antara Raja Belanda, William II (1792-1849) dengan Raden Saleh. Relasi patron-klien ini memiliki pengaruh yang sangat besar pada subjek diri Raden Saleh. Sang Pangeran Jawa¹ menaruh hormat yang luar biasa kepada raja-raja Eropa tersebut dan merasa memiliki hutang budi yang sangat besar. Sikap Raden Saleh inilah, yang kemudian oleh Bachtiar (2009: 30), dianggap tidak mencerminkan jiwa nasionalis.

Pola serupa ternyata juga terlihat dalam perjalanan keseniman Abdullah Sr., Mas Pirngadi, Wakidi dan Basuki Abdullah. Dalam studi seni lukis yang, terlihat jelas adanya hubungan patron-klien dalam konteks proses pendidikan menjadi pelukis, antara keempat pelukis tersebut dengan guru-guru gambar mereka yang merupakan pelukis Eropa. Abdullah Sr., dan kemudian juga dialami Basuki Abdullah, memahami teknik dan prinsip estetika seni rupa dari akademi seni di Den Haag, Belanda. Mas Pirngadi mendapatkan kesempatan luas untuk mendalami ilmu menggambar berkat relasinya dengan pelukis du Chattel dan peneliti J.E. Jasper. Terakhir, Wakidi, dapat memiliki kematangan artistiknya melalui pengalaman berguru pada pelukis Louis van Dijk di Semarang.

Para patron (akademi seni di Den Hag, du Chattel, J.E. Jasper dan Louis van Dijk) membutuhkan klien (Abdullah Sr., Mas Pirngadi, Wakidi dan Basuki Abdullah) untuk memuluskan kepentingan penyebaran teknik dan prinsip estetika seni rupa Barat serta kepentingan penelitian ilmiah pemerintah kolonial. Dominasi patron kemudian diperlukan dalam pola relasi ini, sehingga klien menjadi objek pasif yang setia (Jati, 2013: 148).

Sebaliknya, ilmu menggambar yang didapatkan para klien dalam konteks ini menjadi awal munculnya kecenderungan melukis mereka yang didominasi, tidak hanya oleh teknik dan prinsip estetis, namun juga cara pandang dan gaya hidup Eropa. Pada aspek material, karya-karya keempat pelukis yang telah disebutkan sangat didominasi oleh objek-objek pemandangan alam dan eksotisme penduduk lokal yang menunjukkan penerapan cara pandang turistik dalam memvisualisasikan Hindia Belanda. Dominasi dari kecenderungan visualisasi inilah yang kemudian, tidak hanya menuai apresiasi, namun juga memantik kritik tajam dari berbagai kalangan.

5. Kritik atas Ambivalensi Pelukis Indonesia Periode *Mooi Indie*

Memuncaknya tren seni lukis *mooi indie* pada dekade-dekade awal abad XX tidak hanya menjadi awal mula hadirnya seni lukis modern di Hindia Belanda, namun juga polemik budaya dalam medan seni rupa. Kritik keras atas kemapanan seni lukis *mooi indie* muncul secara tegas dalam beberapa pernyataan publik yang disampaikan oleh pelukis Sindoedarsono Soedjojono (S. Soedjojono), yang merupakan murid pelukis Mas Pirngadi. Dalam *Madjalah Keboedajaan & Masyarakat*, terbitan Oktober tahun 1939, S. Soedjojono menuliskan sebagai berikut:

“Benar Mooi Indië bagi si asing, yang tak pernah melihat pohon kelapa dan sawah, benar Mooi Indië bagi si turis yang telah jemu melihat *skyscrapers* mereka dan mencari hawa dan pemandangan baru, makan angin katanya, untuk menghembuskan isi pikiran mereka yang hanya bergambar mata uang sahaja”. (Malna, Afrizal. 16 Agustus 2021).

Pernyataan S. Soedjojono di atas menyerang keras karya-karya lukis *mooi indie*, yang dianggapnya merekayasa alam pemandangan dan eksotisme penduduk Hindia Belanda untuk hiburan orang-orang Eropa semata. Lukisan-lukisan *mooi indie* menghilangkan beberapa objek yang menjadi cerminan kehidupan sehari-hari di Hindia Belanda kala itu demi kepentingan tersebut. Hal ini disampaikannya dalam kalimat berikut:

“...menggambar juga pabrik-pabrik gula dan si tani yang kurus, mobil si kaya dan pantalon si pemuda; sepatu, celana dan baju garbadin si pelancong di jalan aspal. Inilah keadaan kita. Inilah *realiteit* kita”. (Ismayanto, Darma. 25 April 2013).

Berdasarkan pernyataan tersebut, maka dapat diidentifikasi sebuah fenomena Pascakolonial, yaitu ambivalensi. Seperti yang telah dijelaskan pada bagian awal, ambivalensi adalah sikap mental yang mendua, yang dialami subjek terjajah (*colonized*), akibat sebuah pertemuan kolonial.

Pelukis-pelukis *mooi indie* berkebangsaan Indonesia, diwakili oleh 4 pelukis yang telah disebutkan, mengalami ke-ambivalensi-an ini. Pada satu sisi, karya-karya lukis *mooi indie* yang mereka ciptakan berangkat dari memvisualisasikan identitas kulturalnya sebagai orang Hindia Belanda (Indonesia). Ada kecintaan dan kekaguman terhadap tanah air sendiri di situ. Namun, pada saat yang bersamaan, para pelukis tersebut menduplikasi cara pandang, sampai pada selera, yang dimiliki oleh orang-orang Eropa.

Para pelukis tersebut mengadopsi visualitas Timur (Hindia Belanda) yang dikonstruksi oleh alam

pikiran orang-orang Eropa, seperti apa yang dijabarkan dalam Orientalisme. Implikasinya, objek-objek yang menunjukkan realitas Kolonialisme kala itu absen dalam karya-karya mereka. Pada perspektif ini, lukisan *mooi indie* tidak menggambarkan realitas di zamannya.

Onghokham (2009) pernah menuliskan bahwa lukisan *mooi indie* adalah gambaran dari “nasionalisme yang dibekukan”. Terinspirasi dari pergolakan gerakan Saminisme di daerah, Onghokham (2009: 164-165) melihat adanya realitas yang dibekukan dalam penggambaran alam yang tenang, damai nan indah pada lukisan-lukisan *mooi indie*. Pendapat Onghokham (2009) ini pada dasarnya senada dengan tulisan S. Soedjojono yang disinggung sebelumnya.

Lantas, mengapa timbul kesetiaan para pelukis *mooi indie* tersebut pada penggambaran alam dan eksotisme Hindia Belanda di tengah kritikan S. Soedjojono, yang akhirnya semakin menajam dengan terbentuknya Persagi (Parsatuan Ahli Gambar Indonesia)? Berdasar pada pembahasan artikel ilmiah ini, maka pola patron-klien pada relasi pelukis *mooi indie* dengan bangsawan, ilmuwan dan pelukis Eropa bisa menjadi tawaran jawaban.

Ketergantungan dan keinginan balas budi para klien (Abdullah Sr., Mas Pirngadi, Wakidi dan Basuki Abdullah) pada patron mereka (*Academie Voor Beeldende Kunsten*, du Chattel, J.E. Jasper dan Louis van Dijk) yang berkelindan dengan dukungan dan *privileged* yang diberikan para patron menjadi modal kesetiaan klien tersebut. Bahkan, pada perkembangannya, S. Soedjojono yang dikenal sebagai pelontar kritikan pedas atas fenomena *booming* lukisan *mooi indie*, di kemudian hari, juga turut melukis dengan gaya tersebut akibat pengaruh patronnya, Presiden pertama Indonesia *cum* kolektor lukisan mazhab *mooi indie*, Ir. Soekarno (Onghokham, 2009: 173).

Kesimpulan

Dalam perspektif Pascakolonial, seni lukis *mooi indie* adalah contoh yang baik untuk mengejawantahkan fenomena ambivalensi subjek terjajah akibat pola hubungan patron-klien pada relasi dalam medan seni rupa Hindia Belanda. Visualisasi yang muncul dalam setiap karya lukis *mooi indie* membungkam pergolakan dan penderitaan yang dirasakan masyarakat Hindia Belanda akibat Kolonialisme. Implikasinya, keindahan alam dan eksotisme penduduk Hindia Belanda yang termanifestasikan dalam objek-objek lukisan *mooi indie* semakin menegaskan Hindia Belanda sebagai “Timur” yang dikonstruksi melalui cara pandang Orientalisme ala orang-orang Eropa, khususnya Belanda, sebagai “Barat”.

Kepustakaan

- Bachtiar, Harsja W. *Raden Saleh: Bangsawan, Pelukis dan Ilmuwan* dalam Rizal, JJ. (ed.). 2009. *Raden Saleh: Anak Belanda, Mooi Indie & Nasionalisme*. Jakarta: Komunitas Bambu. Hal. 1-84.
- Burhan, Agus. 2008. *Perkembangan Seni Lukis: Mooi Indie Sampai Persagi di Batavia, 1900-1942*. Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.
- Carey, Peter B. R. *Raden Saleh, Dipanegara dan Lukisan penangkapan Dipanegara di Magelang* dalam dalam Rizal, JJ. (ed.). 2009. *Raden Saleh: Anak Belanda, Mooi Indie & Nasionalisme*. Jakarta: Komunitas Bambu. Hal. 85-162.
- Ismayanto, Darma. 25 April 2013. "Mooi Indie Diserang Lalu Disayang". <https://historia.id/kultur/articles/mooi-indie-diserang-lalu-disayang-PMr16/page/1>. Diakses 21 April 2023.
- Jati, Wasisto Raharjo. 2013. "Mengurai Gagasan Negara Pascakolonial: Kontekstualisasi Indonesia Sebagai Negara Dunia Ketiga" dalam *Jurnal Masyarakat Indonesia*, Volume 39, No. 1, Juni 2013. Hal. 133-156.
- Karyanto, Ibe. 1997. *Realisme Sosialis Georg Lukacs*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Loomba, Ania. 2016. *Kolonialisme/Pascakolonialisme*. Yogyakarta: Penerbit Narasi & Promethea.
- Malna, Afrizal. 16 Agustus 2021. "Seni dan Negara (Modernisme di Halaman Belakang) (Bagian 1)". <https://borobudurwriters.id/diskusi-polemik-seni/seni-dan-negara-modernisme-di-halaman-belakang-bagian-1/>. Diakses 21 April 2023.
- Onghokham. *Hindia yang Dibekukan: Mooi Indie dalam Seni Rupa dan Ilmu Sosial* dalam dalam Rizal, JJ. (ed.). 2009. *Raden Saleh: Anak Belanda, Mooi Indie & Nasionalisme*. Jakarta: Komunitas Bambu. Hal.163-184.
- Said, Edward W. 2016. *Orientalisme: Menggugat Hegemoni Barat dan Mendudukan Timur sebagai Subjek* Cetakan II. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Scott, James C. 1972. "Patron-Client Politics and Political Change in Southeast Asia" dalam *Jurnal The American Political Science Review*, Vol. 66, No. 1 (Mar., 1972). Hal. 91-113
- Spanjaard, Helena. 2018. *Cita-cita Seni Lukis Indonesia Modern 1900-1995: Sebuah Kreasi Identitas Kultural Nasional*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- Sukiman, Djoko. 2014. *Kebudayaan Indis: Dari Zaman Kompeni sampai Revolusi*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Sumartono. 2017. *Metodologi Penelitian Kualitatif Seni Rupa dan Desain*. Jakarta: Pusat Studi Reka Rancang Visual dan Lingkungan Universitas Trisakti.
- Supangkat, Jim dan Goenawan Mohammad (ed.). 1976. *Seni Lukis Indonesia Baru-Sebuah Pengantar*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.