

# JURNAL KAJIAN BALI

*Journal of Bali Studies*

p-ISSN 2088-4443 # e-ISSN 2580-0698  
Volume 09, Nomor 01, April 2019  
<http://ojs.unud.ac.id/index.php/kajianbali>

---

Terakreditasi Peringkat B Berdasarkan SK Menristek Dikti  
No. 12/M/KP/II/2015 tanggal 11 Februari 2015

---



Pusat Kajian Bali dan Pusat Unggulan Pariwisata  
Universitas Udayana

# Tiga Tipe Praktik Sosial dan Gaya Visual Pelukis Barat di Bali

I Wayan Adnyana

Institut Seni Indonesia Denpasar

Email: santir.jiwa@gmail.com

## Abstract

### Three Type of Social Practices and Visual Styles of Western Painters in Bali

This article studies the social practices of Western painters in Bali based on Orientalism perspective, a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. The painters who were sampled were those who represented in each wave of arrival: (a) 1930-1940s (Spies, Bonnet, Hofker and Le Mayeur), (b) 1950-1980s (Blanco, Smit and G. Couteau), and (c) 1990-present (Hirst, Sciascia and Bickerton). Three types of social practices were found: (1) consciously decide to dissolve with the interaction of Balinese painters, which further produce visual artistic appropriations between the two parties; (2) make Bali only as their work studios based on various specific considerations, the visual style of the work becomes the dominant discourse—Bali is only a mere object or locus; (3) decide to marry Balinese women, some even become Indonesian citizens, established authority over mini Bali in the families they build, visual styles tended to be Bali portraits.

**Keywords:** Western painters in Bali, appropriation, re-structuritation, domination

## Abstrak

Artikel ini mengkaji praktik sosial pelukis Barat di Bali berikut gaya visual karya mereka berdasar perspektif Orientalisme Edward Said, yakni tentang gaya Barat dalam mendominasi, restrukturisasi, pengambilalihan otoritas atas Timur. Pelukis yang dijadikan sampel, yakni mereka yang mewakili karakter praktik sosial pada tiap gelombang kedatangan: (a) 1930-1940-

an (Bonnet, Spies, Hofker, dan Le Mayeur), (b)1950-1980-an (Blanco, Arie Smit, dan G. Couteau), dan (c) 1990-sekarang (Hirst, Sciascia dan Bickerton). Ditemukan tiga tipe praktik sosial dan gaya visual, yaitu: (1) secara sadar memilih larut bergaul bersama pelukis Bali, kemudian menghasilkan apropriasi artistik visual antara kedua belah pihak; (2) menjadikan Bali hanya sebatas studio tempat bekerja oleh dasar berbagai pertimbangan spesifik, gaya visual karya menjadi ruang wacana dominan sang pelukis; Bali menjadi objek atau lokus semata; (3) memilih menikah dengan perempuan Bali, bahkan beberapa menjadi warga negara Indonesia, membangun otoritas Bali mini pada keluarga yang mereka bangun, gaya visual cenderung berupa potret Bali.

**Kata kunci:** pelukis Barat di Bali, pengambilalihan, restrukturisasi dan dominasi

## 1. Pendahuluan

Setidaknya ada tiga gelombang kedatangan pelukis atau perupa Barat ke Bali, merujuk dari era pra-kemerdekaan Indonesia, era 1950-an, dan era 1990-an hingga sekarang. Era 1930-an datang puluhan pelukis atau perupa (selanjutnya disebutkan ‘pelukis’ saja) dari benua Eropa dan Amerika, seperti Walter Spies, Bonnet, Hofker, Adolf, Strasser, Dooijeward, Covarrubias, dan Le Mayeur. Pelukis Belanda yang mengenalkan Bali kepada Bonnet, W.O.J Nieuwenkamp telah datang ke Bali awal 1900-an. Sementara yang datang pada gelombang pascakemerdekaan 1950-an hingga 1980-an, yaitu Blanco, Han Snel, Donald Friend, Arie Smit, dan Genevieve Couteau. Gelombang ketiga, era 1990-an hingga sekarang, seperti Paul Husner, Ricard Winkler, Damien Hirst, Filippo Scascia, dan Ashley Bickerton.

Sesungguhnya pelukis Belanda Nieuwenkamp datang ke Bali jauh lebih awal dari Spies dan Bonnet, yakni pada 1904, namun kedatangannya ke Bali boleh disebut soliter, tidak ada pelukis yang datang secara berkelompok di era itu. Kedatangan Nieuwenkamp tidak dapat disebut sebagai ‘gelombang kedatangan’ karena

kunjungannya ke Bali dilakukan beberapa kali. Akan tetapi, pantas dicatat karena ikut menginspirasi Bonnet untuk datang ke Bali 15 tahun kemudian.

Sementara itu, selain mewakili gelombang (arus) kedatangan pelukis Barat ke Bali tahun 1930-an, Spies dan Bonnet juga bertabiat spesial, yakni dengan memilih bergaul dan intensif berkawan dengan seniman senior Ubud seperti Lempad, dan juga bergaul dengan remaja-remaja yang memiliki bakat seni lukis, seperti Sobrat, Kobot, dan Meregeg. Mereka sering bertemu untuk berdiskusi tentang seni lukis. Sementara Sobrat dan Meregeg bahkan acapkali main ke studio Spies di Campuhan, Ubud, untuk melihat pelukis berkebangsaan Jerman itu berkarya.

Namun, beberapa pelukis Barat yang lain, yang datang hampir bersamaan dengan Bonnet, seperti Hofker, Strasser, dan Adolf malah sangat jarang bergaul dengan pelukis Bali. Mereka seperti memilih fokus untuk melukis keindahan Bali, baik itu panorama alam, aktivitas ritual, maupun melukis potret perempuan atau lelaki Bali telanjang dada. Mereka berkeliling mengabadikan objek Bali itu dalam beragam medium seni lukis, seperti pastel, krayon, pensil, atau pun cat minyak. Kemudian karya-karya tersebut dijual di Batavia, atau pun sebagian dibawa pulang ke negerinya.

Pelukis Le Mayeur yang datang ke Bali 1932 (Kam dalam Karnadi, 2013: 38), malah memilih menikah dengan perempuan Bali Ni Polok. Perempuan cantik yang juga penari legong tersebut dijadikan model dalam karya-karya pelukis kelahiran Brussel, Belgia itu. Akan tetapi, Le Mayeur konon tidak terlalu membuka diri dengan pelukis-pelukis Bali. Walau dalam bergaul ia sangat tertutup, sebelum meninggal, ia malah menyumbangkan karya-karya lukisan dan rumahnya di tepi pantai Sanur kepada negara Indonesia, sekarang bernama Museum Le Mayeur.

Era pascakemerdekaan, pelukis Barat yang datang ke Bali juga melakukan praktik sosial yang hampir berpola sama. Arie Smit yang datang pertama ke Bali 1956 dan menetap hingga akhir hayat sempat mengajarkan anak-anak Desa Penestanan, Ubud, belajar melukis. Maka lahirlah kemudian mazab *Young Artist*, yang

antara lain terdiri dari I Londo, Soki, Cakra, dan Ngurah KK. Era ini juga ada beberapa pelukis yang menikah dengan perempuan Bali, seperti Han Snel dan Blanco. Ada juga pelukis yang memberlakukan Bali sebagai studio sementara karena mereka hanya tinggal dalam beberapa bulan saja, seperti yang dilakukan Genevieve Couteau.

Apa yang dilakukan Genevieve juga dilakukan pelukis Barat yang datang di era 1990-an hingga 2000-an, seperti Damien Hirst. Pelukis kontemporer ternama dunia kelahiran Inggris tersebut, beberapa kali datang ke Bali, namun tidak menetap lama. Ia biasanya tinggal di daerah pantai Brawa, Canggu, Badung. Ada juga pelukis kontemporer ternama yang memilih menetap lama, bahkan juga menikah dengan perempuan Bali, yakni Ashley Bickerton. Yang tercatat bergaul dengan masyarakat seniman di Bali era ini, dapat dilihat dari yang dilakukan Filippo Sciascia, kelahiran Italia 1970. Ia acap berkolaborasi dengan pelukis Bali (Indonesia) untuk berpameran bersama.

Setelah melihat tipe praktik sosial tersebut, kemudian padangan tertuju pada karya-karya seni lukis (seni rupa) yang mereka hasilkan di Bali. Setiap era ada saja pelukis yang hanya menjadikan Bali sebagai objek semata. Bali yang eksotik muncul di kanvas atau kertas lukis mereka dengan beragam gaya dan teknik artistik. Begitu juga ada berlapis varian gaya visual yang menangkap Bali sebagai ruang anekdot, ruang kontemporer dengan beragam problematikanya.

Artikel ini memetakan pola praktik sosial pelukis Barat di Bali, dan bagaimana hubungannya dengan gaya visual karya mereka. Pertanyaan ini dijawab dengan menganalisis fakta sosial dan karya menggunakan perspektif sosiologi dan estetika secara kombinasi.

## 2. Metode dan Teori

Data yang dianalisis diambil dari sampel pelukis Barat di Bali yang telah hadir dalam tiga gelombang besar, yakni era pra-kemerdekaan, era 1950-an hingga 1970-an, dan era 1980-an hingga tahun 2000-an. Data digali dari setiap era atau gelombang, untuk merekonstruksi praktik sosial yang beragam, baik itu yang secara

sadar bergaul intensif dengan pelukis Bali, memilih menikah dengan perempuan Bali, atau yang cenderung hanya menjadikan Bali sebagai studio sementara.

Berdasarkan gelombang kedatangannya ke Bali, kelompok pelukis Barat yang datang dan berkarya di Bali dibedakan menjadi tiga yaitu (a) 1930-1940-an (Walter Spies-Rudolf Bonnet, Willem Gerard Hofker, dan Le Mayeur de Merpres), (b) 1950-1970-an (Antonio Blanco, Arie Smit, dan Genevieve Couteau), dan (c) 1980-sekarang (Damien Hirst, Filippo Sciascia, dan Ashley Bickerton). Analisis dilakukan berdasar kajian kepustakaan, observasi, dan wawancara.

Analisis dilakukan berdasar teori Orientalisme Said, *a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient* (Said, dalam ed. Harrison dan Paul Wood, 1995: 1086). Perspektif teoritik ini menjadi dasar analisis kritis untuk memeriksa dan membaca posisi pelukis Barat di Bali dalam melakukan praktik sosial, entah itu mengandung praktik dominasi, praktik restrukturisasi, maupun pengambilalihan otoritas atas Timur. Untuk mempertajam analisis dipakai teori pendukung tentang habitus dari Bourdieu. Habitus sebagai tipe praktik sosial yang berlangsung karena berbagai perangkat, seperti sejarah lahir, lingkungan sosial dan gender, pendidikan, maupun pilihan artistik (Bourdieu dalam Grenfell dan Hardy, 2007: 132-135). Teori ini menerangkan, bahwa pilihan artistik juga menjadi bagian integral dalam habitus, sehingga dapat dipahami bahwa praktik sosial juga terproyeksi pada gaya artistik karya yang dihasilkan kemudian. Analisis tentang habitus juga menghindari praktik objektifikasi dalam analisis, karena tidak jarang teori Orientalisme dipakai untuk melanggengkan prasangka dan posisi inferioritas.

### **3. Praktik Sosial Pelukis Berdasarkan Gelombang Kedatangan**

Pada setiap gelombang kedatangan seniman pelukis Barat di Bali senantiasa ada beberapa pelukis yang secara sadar memilih bergaul sangat intensif dengan masyarakat, terutama dengan kalangan pelukis setempat. Mereka hidup berdampingan, menjadi

bagian masyarakat. Membangun atau menyewa rumah dalam lingkungan desa adat, bukan di wilayah urban atau perumahan khusus kaum migran. Bahkan, tidak jarang pelukis Barat tersebut memilih untuk berkarya bersama dengan pelukis-pelukis di lingkungan tempat tinggalnya. Juga ada yang sampai mengajarkan teknik melukis kepada anak-anak.



Foto 1, seni lukis "Potret Ni Kenyung", karya Willem Gerard Hofker, koleksi Museum Neka, Ubud

Pelukis Spies dan Bonnet yang menetap di Bali medio akhir 1920-an, malah sejak dini memilih bergaul dan memasyarakat. Melalui patronase dua bersaudara dari Puri Ubud, Tjokorda Gde Raka Sukawati dan Tjokorda Gde Agung Sukawati, Spies dan Bonnet dijembatani untuk bergaul dengan pelukis seperti Lempad, maupun dengan beberapa remaja seputaran Ubud yang memiliki bakat melukis. Hal tersebut intensif mereka lakukan sejak akhir

1920-an, dan kemudian pada 29 Januari 1936 bersama patronase Puri Ubud, pelukis senior, dan pelukis muda Bali mendeklarasikan gerakan sosial seni bernama Pita Maha (Adnyana, 2015: 153).

Praktik sosial memasyarakat tersebut tentu tidak hadir secara kebetulan atau alamiah. Walau di fase awal hanya berbentuk ketertarikan yang bersifat batiniah atau psikhis, pada tingkatan matang, sesungguhnya itu sebuah proses kesadaran ilmu pengetahuan dan kuasa yang bersifat otoritatif. Pelukis dan musisi Walter Spies, memiliki sejarah keluarga yang aristokrat (diplomata Jerman yang bertugas di Moskow), namun sejak muda memilih menjadi petualang, yang kadang terbuang, hingga memilih tinggal di Bali sejak 1927. Obsesinya untuk tinggal di Timur, daerah Pasifik yang eksotik menjadi kesadaran sejak muda. Kepada ibunya, ia sering mengungkapkan soal keindahan alam Bali ini melalui surat-surat yang ia kirimkan (Jordt, 2017). Walter Spies juga dipakai oleh pemerintah Belanda untuk menjadi kurator Museum Bali, dan terlibat dalam rancangan pendirian sekolah Hindu-Bali awal tahun 1930-an. Sebuah museum untuk mengonservasi kebudayaan Bali, yang kemudian ditunjukkan kepada turis mancanegara yang saat itu telah mulai masuk Bali, terlebih sudah hadir Bali Hotel (1928) di pusat kota Denpasar.



Foto 2, karya gambar 'figur perempuan Bali' oleh Genevieve Couteau



Posisi Spies sejak medio '1930-an di Bali menjadi begitu penting, tidak saja sebagai pemandu kunjungan teman-teman seniman dan peneliti Barat di Bali, tetapi praktis ia telah berfungsi sebagai bagian aparatus pemerintahan Belanda. Untuk diketahui kurun 1930-an, sangat banyak seniman dan peneliti Barat yang meneliti Bali, seperti Colin Mc Pee (musisi dan juga penulis buku *House of Bali*), C.J. Grader (Sekretaris Museum Bali), Charlie Chaplin (selebritis dan pemain film), Beryl de Zoete (bersama Walter Spies menulis buku *Dance and Drama in Bali*), dan Vicki Baum (penulis buku *Tale of Bali*).

Kecintaan Spies terhadap alam Bali semakin obsesif, terlebih dengan telah menjadi bagian struktur dominan di Bali. Maka dalam praktik sosial, bersama dengan kehadiran Bonnet dua tahun kemudian (1929), memunculkan semangat sama yakni Bali mesti 'diawetkan' sebelum kemudian punah oleh pengaruh luar. Bali boleh dikembangkan hanya dalam batas-batas tertentu. Inilah kemudian dikenal sebagai batas-batas pembaratan "*limits of Western intervention*" (Couteau, 1999: 25).

Pada sisi lain, di Bali pada era '30-an mulai ada upaya 'pengadaban' atau lebih tepatnya pendisiplinan penduduk setempat dengan tata aturan sosial atau pendidikan (seni) bergaya Barat, yang justru ditentang oleh Bonnet. Ia menyatakan, pengembangan model Barat tidak akan menghasilkan apapun, kecuali mengubah orang Bali yang lugu menjadi 'karikatur' (Gouda, 2007: 191-192). Bali lebih dipercaya untuk tumbuh dalam logika kebudayaannya sendiri.

Upaya 'pengawetan' Bali sesungguhnya tidak dilakukan dengan represif, melainkan melalui campur tangan Barat (Spies dan Bonnet) yang dilakukan secara hati-hati. Sebatas pengenalan material/medium seni, juga pengenalan teknik. Oleh karena pelukis Bali telah memiliki sejarah kesenian yang panjang, terutama telah dibentuk oleh model sinkretisme budaya sejak abad ke-8 masehi, justru dengan sendirinya melakukan praktik apropriasi visual dengan sangat canggih. Seperti mengambil idiom dari karya Spies

dan Bonnet, terutama tentang komposisi, proporsi dan teknik penyinaran, ini terlihat pada karya Meregeg, Sobrat, dan Kobot. Sementara Spies melakukan studi gambar tentang cili, dan juga lukisannya menggambarkan alam Bali saat jelang fajar, pagi, maupun senja. Bagi Spies, Bali merupakan entitas komunal, sehingga pada karya-karya pemandangannya jarang menghadirkan sosok personal. Bonnet justru memulai melukis potret, dan orang Bali ditangan pelukis lulusan Rijksakademie van Beeldende Kunsten ini terkenal sebagai pribadi-pribadi yang unik.

Sementara pelukis Belanda yang lain, Willem Gerard Hofker malah memilih tidak terlibat terlalu jauh dengan kemasyarakatan pelukis Bali. Dia datang ke Indonesia melalui Batavia, 1938, kemudian menetap di Bali dengan tinggal di Denpasar. Keakrabannya dengan Bonnet juga tidak membuat ia hadir menjadi bagian komunitas pelukis Bali. Padahal gerakan sosial Pita Maha sedang di masa puncak pada 1938 tersebut. Tidak banyak alasan yang bisa diungkap. Akan tetapi, melihat karya-karyanya, justru Bali sebagai pribadi hadir melalui beragam karya potret. Seperti penari legong Ni Tjawan, atau temennya yang dipanggil Ketoet dari Denpasar. Potret karya Hofker hampir sama dengan potret karya pelukis Le Mayeur. Model diminta memperagakan aktivitas tertentu, seperti menenun, menjemput bunga, berpose mengusung patung kuno dan lain-lain. Penampilan model perempuan Bali mayoritas dibuat telanjang dada. Artinya, keindahan ideal perempuan eksotik dibingkai sesuai standar selera yang bersifat otoritatif.

Le Mayeur memilih menikah dengan modelnya bernama Ni Polok. Mereka berumah tangga dengan membangun rumah pribadi sekaligus studio di tepian pantai Sanur, yang sekarang bernama Museum Le Mayeur. Ia melukis Polok dalam berbagai pose telanjang dada, dan kebanyakan hal tersebut dilukis di pekarangan rumahnya yang menghadap laut. Rumah yang sekaligus studio, ia jadikan sebagai surga tropis terakhir.

Membaca fenomena Hofker dan Le Mayeur, akan menemui bagaimana Bali tidak saja dikonstruksi menjadi keidealan sang

liyan, tetapi juga ada praktik pengambilalihan otoritas atas 'Bali'. Entitas Bali yang direpresentasikan mini dalam sosok Polok yang anggun, lugu, dan juga pelayan suami yang baik. Praktik otoritatif ini memang kemudian tidak sampai menjadi tindakan represif, karena praktik kemanusiaan sehari-hari juga mengontrolnya di sana-sini. Keikhlasan Le Mayeur untuk menyumbangkan rumah dan karyanya sebagai museum publik tentu membuat para pembaca tercengang. Bahwa, di situ ada konsensus memprivasi antara dia dengan istrinya Ni Polok, tentang keikhlasan mewariskan karya seninya kepada negara Indonesia, layak dicatat sebagai praktik luhur. Terlebih kalau dilihat harga pasar lukisan Le Mayeur sekarang yang menggiurkan, keputusan untuk menyumbangkan total karyanya, adalah tindakan luar biasa. Oleh konsensus yang sama, membuat Polok nyaman tanpa berontak, terlebih dapat dibaca bahwa secara psikhis ia bangga terhadap sosok Le Mayeur.

Tiga karakter praktik sosial pelukis Barat di Bali era 1930-an seperti tersebut, juga dapat ditemui di era sesudahnya. Antonio Blanco adalah pelukis yang datang ke Bali tahun 1952, kemudian menetap di Ubud. Ia memilih menikahi perempuan Bali bernama Ni Rondji, yang juga penari dan model lukisannya. Seperti Le Mayeur, Blanco juga membuat istana rumah tangga bersama istri, dan membesarkan putra-putrinya dalam tata laku keluarga modern (Barat). Hidup modern sekaligus tetap menggandrungi laku tradisi. Model yang dilukis bahkan beberapa berpose telanjang bulat atau telanjang dada, tetapi tetap bermahkota penari Bali. Bali senantiasa diidamkan sebagai entitas liyan, yang memiliki keunikan tanpa banding.

Blanco walau tidak tertutup dalam bergaul seperti Le Mayeur, namun tidak pernah berhasrat menyebarkan ilmu seninya kepada masyarakat. Bahkan kepada putranya Mario, ia menyatakan tidak cakup mengajarkan seni rupa, karena ia adalah pelukis bukan guru seni. Berbeda dengan Arie Smit yang datang ke Bali empat tahun setelah Blanco, malah larut dalam persahabatan dengan penduduk

Bali. Ia resmi menjadi warna negara Indonesia sejak 1950, dan kemudian menjadi bagian dari keluarga Pande Wayan Suteja Neka dengan tinggal di Sanggingan, Ubud. Arie sangat fasih berbahasa Bali, dan dalam keseharian terbiasa menggunakan pakaian batik dan sarung.

Saat Bali dirundung bencana alam letusan Gunung Agung 1963, Arie berinisiatif mengumpulkan anak-anak Desa Penestanan, yang sehari-hari mengembala itik di sawah dekat rumahnya itu untuk diajarkan melukis. Anak-anak tersebut kemudian tumbuh menjadi pelukis yang memiliki pandangan estetika seperti Arie; lebih memercayai warna tinimbang detail. Teknik seni lukis tidak lagi tunduk oleh kehendak 'membekukan' eksotika Bali di kanvas. Karya meriah dengan warna sekunder dan tersier, lahir dari tangan anak-anak itu, yang kemudian lazim disebut seni lukis *Young Artist*.

Pada medio 1970-an, juga tercatat datang perempuan pelukis kebangsaan Perancis, bernama Genevieve Couteau. Menurut penuturan putranya, kritikus seni rupa Jean Couteau, ibunya beberapa kali datang ke Bali, pertama sekadar singgah tahun 1968, selebihnya hanya menetap dalam waktu yang tidak panjang. Pada 1975 pernah tinggal selama enam bulan di Ubud, bertetangga dengan pelukis *outsider* I Roda. Selain karena berpendidikan bidang seni rupa, Genevieve adalah seorang pelihat yang tajam. Ia melukis tentang bagaimana pelukis Bali melukis, seperti memperhatikan seksama gerakan tangan pelukis Bali dalam menggambar. Tubuh terdiam dan bersila, yang lincah bergerak hanya pergelangan tangan. Jadi, ia bukan sekadar melukis ulang secara persis seorang model untuk kemudian menjadi potret yang dikagumi. Keipersisan justru dihindari untuk kemudian mengungkap gejala psikis yang universal.

Hanya beberapa hal tentang Bali yang ia lukis, terutama tentang praktik (teknik) penciptaan seni oleh orang Bali, seperti menghasilkan gambar mirip sosok Lempad, dengan jari berkuku panjang, wajah perempuan tanpa detail. Genevieve lebih menggali

Budhisme untuk membangun visi tentang universalisme. Hatinya kemudian lebih memilih Laos untuk berlabuh lebih lama. Kehadiran Genevieve menjadi penanda Orientalisme yang meluntur, pelukis Barat tidak lagi memiliki obsesi tunggal atas ‘pembekuan’ Bali. Bali malah dipandang telah mengalami proses perubahan yang sama dengan belahan dunia yang lain.

Hal itu dimunculkan oleh gelombang pelukis Barat di Bali era 1980-an akhir hingga sekarang. Seperti pelukis kontemporer kebangsaan Inggris Damien Hirst yang beberapa kali datang ke Bali, malah melukis tentang ‘lukisan baru (*new painting*’; membaca kembali Bacon, di studionya di pantai Brawa, Canggu, pertengahan 2009. Seperti wawancara yang dilakukan penulis seni Boldizar, bahwa ia selama tiga bulan di Bali, hanya untuk menyatakan ‘*Turn Away from Me here in Bali*’, tentang eksplorasi ‘seni lukis baru’ justru dilakukan berawal dari Bali. Ia mengakui alam Bali, terutama pantai, begitu indah dan menantang untuk berselancar. Selebihnya, menurutnya pulau kecil ini juga telah mengalami kerumitan masalah yang sama; pembangunan yang amburadul.

Berbeda dengan Hirst yang hanya tinggal beberapa waktu, temannya pelukis kontemporer asal Hawaii, Amerika Serikat, Ashley Bickerton malah menetap panjang di Bali. Pelukis yang menjadi anggota New York art world tahun 1980-an ini, malah mengikuti tipe pelukis Barat yang memilih menikahi perempuan Bali. Ia juga membangun studio seperti istana di Ungasan, Badung. Ia membangun keluarga dengan fasilitas modern, sehari-hari berbahasa Inggris, tetapi juga tampak mulai lancar berbahasa Indonesia. Ashley bergaul sangat luas dengan medan seni rupa kontemporer Indonesia, juga Bali. Ia memahami dan menikmati Bali justru dari ruang-ruang urban turisme Bali, seperti Kuta, Canggu, dan juga daerah Ungasan. Seorang peselancar yang berani, bahkan kegemarannya ini pula yang mengantarkan ia memilih Bali sebagai studio, selain alasan kemudahan akomodasi, ekspedisi karya, dan juga peluang mendapatkan tenaga artisan. Ashley mengemas Bali kini dengan beragam adekdotnya. Potret glamor kehidupan pantai,

maupun kehidupan malam yang serba gemerlap, digubah dalam karya-karya lukis kontempornya. Untuk menangkap impresi tentang Bali urban, tentu ia harus memasuki pergaulan tanpa sekat apalagi kasta.

Sementara Damien Hirst justru lebih eksklusif. Bahkan sebuah villa di pantai Brawa, Morabito Art Villa, memakai namanya sebagai nama pavilion mewah, bernama The Damien Hirst Suite. Bangunan itu berukuran 300 m<sup>2</sup>, fasilitas kolam renang khusus, salon, ruang kantor, dua kamar tidur, dirancang Pascal Morabito, kotak aman untuk barang (diunduh dari laman: <http://www.morabitoartvilla.com/damien-hirst-suite>).

Nama besar Damien Hirst di jagat seni rupa kontemporer dunia, kemudian dimanfaatkan sebagai media peruntungan untuk menjaring koin turisme Bali. Penjelajahan pelukis Barat di Bali sejak era 1930-an memang sangat berhubungan dengan kapitalisme pariwisata. Karena salah satu pengonsumsi karya seni juga datang dari industri ini.

Pelukis kontemporer Barat yang berusia lebih muda, Filippo Sciascia yang menetap di Ubud sejak awal 1990-an, juga menjadi bagian tipe pelukis Barat yang larut dalam pergaulan bersama pelukis Bali. Bersama pelukis Made Wianta ia pernah melakukan pameran kolaborasi; melakukan praktik berdua pada kanvas yang sama. Filippo juga pernah melukis potret tentang perempuan Bali, pada seri Ni Kadek. Potret yang menghadirkan ekspresi perempuan Bali tanpa riasan muka. Wajah sehari-hari dari perempuan biasa, yang diungkap dengan visual samar, terpecah, seperti gaya blur pelukis Jerman Gerhard Richter.

Demikian peta tipe praktik sosial pelukis Barat di Bali dalam hampir sembilan dekade. Tiap era menggambarkan pola yang sama, yakni memilih bergaul intensif, berjarak, atau pun malah mengkonstruksi lembaga perkawinan bersama perempuan Bali. Tiap tipe praktik sosial juga memengaruhi gaya visual karya yang dihasilkan.

#### 4. Kesimpulan

Terdapat tiga tipe praktik sosial pelukis Barat di Bali, baik itu di era 1930-an, atau 1950-1970-an, maupun yang datang ke Bali sejak 1990-an hingga sekarang. Tiga tipe yang dimaksud, yakni: (1) pelukis Barat yang secara sadar memilih larut dalam praktik (sosial) bersama pelukis Bali, kemudian menghasilkan apropriasi artistik visual antara kedua belah pihak (restrukturisasi); (2) pelukis Barat yang menjadikan Bali hanya sebatas studio tempat bekerja oleh dasar berbagai pertimbangan spesifik, gaya visual karya menjadi ruang wacana dominan sang pelukis; Bali hanya menjadi objek atau lokus semata; (3) pelukis Barat memilih menikah dengan perempuan Bali, bahkan beberapa menjadi warga negara Indonesia, membangun otoritas atas Bali mini pada keluarga yang mereka bangun, gaya visual cenderung berupa potret untuk dikagumi atau sebaliknya memperkarakan tentang potret/sosok Bali.

Membaca tiga tipe praktik sosial tersebut, menawarkan pemahaman tentang varian gaya orientalis dengan lapis-lapis praktik dominasi, baik hadir tersamar maupun kasat mata. Dominasi yang setidaknya berbentuk penguasaan ilmu pengetahuan seni, untuk kemudian memungkinkan mereka tampil sebagai aktor yang menentukan arah praktik dan wacana seni mereka atas Timur.

Praktik dominasi memang di sana-sini berkelindan dengan naluri dan praktik humanisme universal, yakni hasrat menjadikan manusia dan kebudayaan Bali sebagai bagian dari praktik kemanusiaan dan kebudayaan dunia. Hingga kemudian, mesti menempatkan (Pasca) Orientalisme bukan sebagai konsep yang bertujuan untuk mempertentangkan Barat dengan Timur, melainkan upaya kritis untuk membaca hubungan Barat dan Timur yang sudah berjalan dalam kurun sejarah yang panjang. Hubungan yang disadari mengandung praktik sosial, seperti apa yang disebut Said sebagai *“a Western style for dominating...”*. Varian praktik dominasi itulah yang mesti diperiksa secara kritis, sehingga harapannya ada tatanan kemanusiaan yang lebih terbuka dan berimbang. Baik itu tentang kepemilikan beragam modalitas maupun akses kebebasan

alih ilmu pengetahuan dan ekspresi. Sementara praktik kritis, hendaknya dikelola atas dasar tujuan penumbuhan humanisme (Said, 2003:xxiii), bukan rekonstruksi identitas berbasis nalar prasangka yang acap berlindung di dalam kritik postmodern.

### Ucapan Terima Kasih

Beberapa poin artikel ini telah dipresentasikan pada simposium *Pasca Orientalisme dan Masalah Apropriasi (Pengambilalihan) Budaya*, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, 24 Januari 2017. Untuk itu ucapan terima kasih disampaikan pula kepada Institut Francais Indonesia (IFI) di Jakarta.

### DAFTAR PUSTAKA

- Adnyana, I Wayan. 2015. "Pita Maha: Gerakan Sosial Seni Lukis Bali '30-an," Disertasi Doktor, Program Pascasarjana ISI Yogyakarta, Yogyakarta.
- Couteau, Jean. 1999. *Museum Puri Lukisan*. Ubud: Yayasan Ratna Warta.
- Boldizar, Alexander. 2009. "Damien Hirst: New Paintings (Interview)", *C-Arts Magazine*, edisi 10, September 2009.
- Burhan, Agus, Agus Dermawan T, Garret Kam, Jean Couteau, dan kawan-kawan. 2013. *Selected Works of Ninety-Nine Artists Who Depicted Indonesia*, ed. Koes Karnadi. Denpasar: Koes Artbooks.
- Gouda, Frances. 2007. *Dutch Culture Overseas: Praktik Kolonial di Hindia Belanda, 1900-1942*, diterjemahkan dari *Dutch Culture Overseas: Colonial Practice in the Netherland Indies 1900-1942* (1995), Ikrar Mandiri Abadi, Jakarta.
- Grenfell, Michel., dan Cherly Hardy. 2007. *Art Rules: Pierre Bourdieu and Visual Arts*. New York: Berg.
- Harrison, Charles dan Paul Wood. 1995. *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publisher.



Jordt, Horst. 2007. “Kehidupan dan Karya Walter Spies”, (sebuah artikel belum diterbitkan).

Morabilito, The Damien Hirst Suite, <http://www.morabitoartvilla.com/damien-hirst-suite>, diakses 13/03/2019.

Said, Edward W. 2003. *Orientalism: 25th Anniversary Edition*, cetakan pertama: 1979, Vontage Book Edition, New York.