MUSEUM HET SCHIP

INDONESIA DAN AMSTERDAM SCHOOL

KETIKA BUDAYA MELINTASI SAMUDRA

INDONESIA DAN AMSTERDAM SCHOOL

KETIKA BUDAYA MELINTASI SAMUDRA

4
KATA PENGANTAR
ALICE ROEGHOLT

8
PENGANTAR
KETIKA BUDAYA MELINTASI SAMUDRA
MELLE VAN MAANEN

50
ARSITEKTUR DI INDONESIA: CERITA MODERNITAS YANG MEMBUMI
JOHANNES WIDODO

64
SEJARAH TERPENDAM DARI WISMA PELAYARAN
MELLE VAN MAANEN

86
COSMAN CITROEN, ARSITEK PELOPOR AMSTERDAM SCHOOL DI SURABAYA
JOKO TRIWINARTO SANTOSO

102
DESAIN ORIENTALIS DARI STUDIO LOUIS BOGTMAN
TAMARA KLOPPER

120
PENYERBUKAN SILANG: SEBUAH PERCAKAPAN DENGAN AHLI SENI BERNAMA FRANS LEIDELMEIJER
MELLE VAN MAANEN

132
PENGGABUNGAN DUNIA: DINAMIKA PERTUKARAN BUDAYA
ANGELINE BASUKI

146
'DARI NEGERI DENGAN LIKA-LIKU YANG MENAKJUBKAN'
GERTRUD LEISTIKOW DAN PERJALANANNYA DI HINDIA BELANDA
JACOBIEN DE BOER

170
LIEM BWAN TJIE: ARSITEK PENGHUBUNG PERBEDAAN DUNIA
MELLE VAN MAANEN

214
LEWAT PERCOBAAN DAN KEGAGALAN: PERUMAHAN UMUM DI BELANDA DAN HINDIA BELANDA SEKITAR 1900
PAULINE K.M. VAN ROOSMALEN

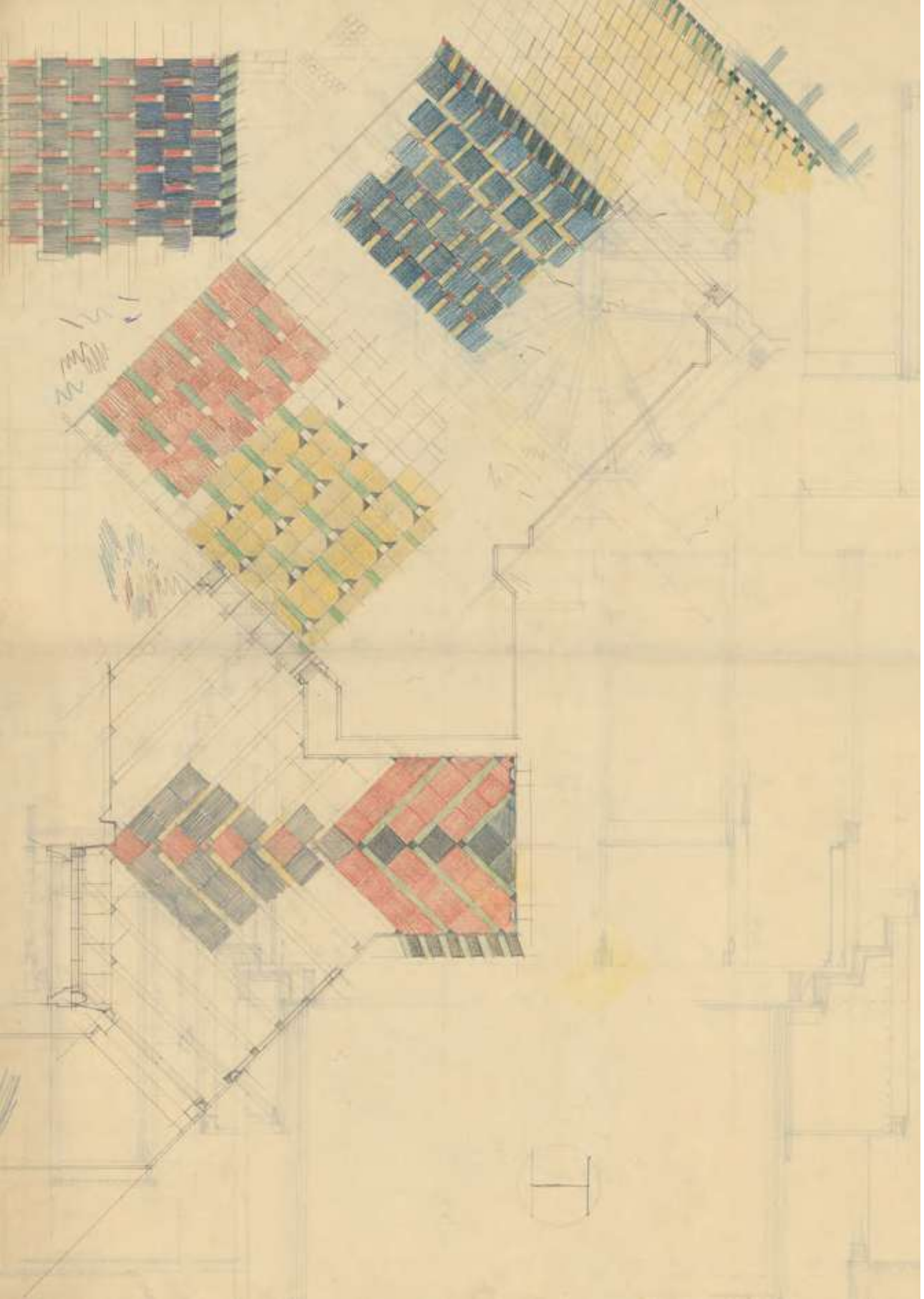
230
'SEOLAH-OLAH KOLONIALISME BELUM BERAKHIR'
NEGOSIASI RUANG KAMPUNG DI KOTA TUA JAKARTA
KAMIL MUHAMMAD

242
MENGUNJUNGI KEMBALI INDISCHE BUURT: AMSTERDAM SCHOOL DAN PERUMAHAN RAKYAT
ANITA HALIM LIM AND RIZKY KALEBOS

256
KATA PENUTUP
HASTI TAREKAT DIPOWIJOYO

258
TENTANG PENULIS

262
CATATAN AKHIR



KATA PENGANTAR

ALICE ROEGHOLT,
PENDIRI DAN DIREKTUR EMERITUS MUSEUM HET SCHIP

Contoh paling menonjol dan representatif dari karya arsitektur bergaya Amsterdam School di Belanda bisa ditemukan di Spaarndammerplantsoen, Amsterdam Barat. Di sini bisa dijumpai tiga perumahan sosial karya arsitek Michel De Klerk untuk hunian kelas pekerja yang dibangun antara 1913 dan 1921. Ketika bersepeda keliling kota pada 1998, saya melewati perumahan-perumahan ini. Saya terpana oleh kontras batu bata pada dindingnya ketika terpapar sinar matahari dan bagaimana bayang-bayang secara dramatis muncul pada olahan pahat fasad bangunan.

Pola susunan batu bata di perumahan ini belum pernah saya temukan di tempat lain. Sekilas, polanya mengingatkan saya pada pola anyaman dinding bambu rumah tradisional di Indonesia ketika saya berwisata pada 1974 – secara murah meriah dan menggunakan sepeda juga. Detail dinding anyaman bambu tersebut sangat berkesan hingga saya masih mengingatnya bertahun-tahun kemudian. Asosiasi visual antara dinding anyaman bambu dan batu bata (di dua tempat dan masa yang berbeda) ini bisa dipastikan karena keduanya merespons cahaya dan menghasilkan bayang-bayang dengan cara yang serupa. Di Indonesia, permainan bayang-bayang dan cahaya paling kentara pada pertunjukan wayang kulit, salah satu jenis teater boneka dari negara ini. Wayang sendiri secara harafiah memiliki arti ‘bayangan’ atau ‘bayang-bayang’. Pada karya De Klerk, sinar matahari memiliki peran penting dalam menciptakan ekspresi bangunan. Posisi sinar matahari yang terus

1 — Michel de Klerk, sketsa desain ubin lantai rumah “Bileken” di Hilversum, 1914. Nieuwe Instituut, KLER_379-a.



2 — A. A .J. Payen, gambar rumah bambu Sunda di Cisomang dengan detail anyaman bambunya, 1819. Wereldmuseum Leiden. RV-60-79e128.

menerus berubah mengakibatkan perubahan bentuk dan ukuran bayang-bayang yang terproyeksi pada ekspresi bangunan. Permainan bayang-bayang pada batu bata yang sangat mengesankan ini –batu bata seperti dianyam– seakan-akan menjadi suatu penghormatan bagi kepiawaian menganyam dan membangun para seniman dan tukang di Indonesia.

Pengaruh budaya Indonesia lain pada karya Michel De Klerk juga terlihat pada ornamen bangunan. Contohnya adalah kepala naga yang diletakkan di cerobong asap. Atau, kepala kala yang ditempatkan di atas pintu – yang di konteks tradisional dipakai untuk mengusir ruh jahat. Menara di atas pintu masuk Museum Het Schip di Hembrugstraat bahkan mempunyai puncak yang menyerupai candi Buddha. Karyanya juga dipengaruhi oleh budaya Asia lain seperti topeng tengu dari Jepang, yang digunakannya dalam komposisi batu bata, jendela, dan pintu.

Seniman dan arsitek Amsterdam School memang mempelajari seni dan kebudayaan dari beragam negara lalu menyelipkan elemen-elemennya ke dalam karya bangunan, desain, dan seni mereka –fenomena ini sering dibahas dalam artikel-artikel majalah *Wendingen*, majalah yang menjadi corong gerakan Amsterdam School. Mereka mencari inspirasi tidak hanya dari bangunan-bangunan sakral, tetapi juga dari topeng atau tarian. *World Expo* yang rutin diselenggarakan di Eropa [pada masa itu] juga menunjukkan minat serupa terhadap seni budaya lain. Pun, berbagai museum di Belanda menyimpan banyak koleksi seni budaya dari negara-negara di luar Eropa.

Bisa dibilang, Amsterdam School, lebih dari sekadar gaya arsitektur. Para punggawanya –seniman, pengrajin, dan arsitek– berusaha untuk menciptakan desain yang menyeluruh (*total design*). Pengaruh Asia muncul dalam banyak karya seni mereka. Contohnya, teknik membatik dari Indonesia yang dipakai untuk memproduksi banyak benda, termasuk kotak kayu, kap lampu, bahkan kaca patri. Seniman Louis Bogtman, khususnya, dikenal sangat berhasil dalam eksperimen membatiknya.

Perlu dicatat bahwa karya-karya Amsterdam School tidak hanya ada di Belanda saja. Di Indonesia (dulu Hindia Belanda), terdapat beberapa bangunan yang dirancang dengan semangat gerakan ini. Meski demikian, penerapannya samar, cenderung irit, dan juga dipengaruhi oleh gaya Art Deco yang lebih mendunia. Keberadaan Amsterdam School dibawa oleh arsitek Belanda yang mendapatkan proyek perancangan di Hindia Belanda. Beberapa di antara mereka mempunyai nama besar, seperti Eduard Cuypers, Cosman Citroen, Thomas Karsten, dan Charles Wolff Schoemaker. Seniman Belanda juga pernah membuat patung di sana, seperti Joseph Mendes da Costa untuk gedung perkantoran Hendrik Petrus Berlage di Surabaya.

Karya mereka di tanah jajahan ini bukannya tanpa kontroversi. Majalah *Klei* (1923, No. 10) menerbitkan kritik terhadap penerapan desain yang sebenarnya lebih cocok untuk vila di Gooi, Belanda Utara, daripada di Hindia Belanda. Penerapan gaya Amsterdam School ‘semata-mata karena orang Belanda di Hindia-Belanda begitu terpikatnya pada segala sesuatu yang berbau Belanda sehingga tidak bisa hidup kalau tidak ada’. Menurut majalah ini, arsitek dan klien seperti itu gagal beradaptasi dengan iklim tropis. Kritik ini lalu diamini oleh Karsten dan Citroen. Karya-karya mereka kemudian lebih dipengaruhi oleh elemen-elemen arsitektur tradisional Indonesia, misalnya dari Toraja, Minangkabau, dan BatakToba. Percampuran silang yang lebih seimbang seperti ini menghasilkan peninggalan arsitektur yang mengagumkan hingga hari ini, baik di Belanda maupun di Indonesia.

—

Diterjemahkan dari Bahasa Belanda ke Bahasa Inggris oleh Siji Jabbar, kemudian dari Bahasa Inggris ke Bahasa Indonesia oleh Ahmad Zuhdi Allam.

PENGANTAR

KETIKA BUDAYA MELINTASI SAMUDRA

MELLE VAN MAANEN

Pada bulan Desember 2022, Museum Het Schip meluncurkan pameran bertajuk Indonesia dan Amsterdam School. Pameran ini bertujuan untuk menunjukkan pengaruh budaya material, arsitektur, dan simbolisme kepulauan Indonesia terhadap Amsterdam School, sebuah gerakan arsitektur awal abad ke-20, dll., seni dan desain terapan yang warisannya tersebar di Belanda dan negara lain. Nama gerakan ini berasal dari kota Amsterdam, tempat para arsitek prinsipalnya bekerja dan menciptakan berbagai ekspresi awal aliran tersebut.

Publikasi ini meninjau kembali dan memperluas tema-tema yang dieksplorasi dalam pameran tersebut dan seri-seri webinar yang menyertainya. Berbagai webinar tersebut diselenggarakan bekerja sama dengan mitra museum di Indonesia – Pusat Dokumentasi Arsitektur, arsitekturindonesia.org dan Heritage Hands-On. Ketertarikan masyarakat umum di Indonesia mendorong tim pameran untuk menguratori pameran derivatif di Erasmus Huis, Jakarta. Sebuah tempat yang menjadi pusat kebudayaan Belanda di Indonesia dan dianggap sebagai lokasi yang cocok untuk melanjutkan perbincangan tentang sejarah desain Belanda-Indonesia. Pertanyaan sentral dari berbagai proyek dan kegiatan ini dapat dirumuskan sebagai berikut:

Apa yang terjadi jika budaya melintasi samudra?

Untuk mengeksplorasi pertanyaan ini dengan lebih rinci, kami mengundang kontribusi penulis dari kedua wilayah yang terpisah oleh samudra – Indonesia dan Belanda. Kumpulan esai ini adalah wujud tanggapan mereka dalam bentuk cerita, sejarah, sudut pandang, dan catatan pribadi. Secara kolektif, tulisan-tulisan ini merupakan cerminan sederhana mengenai perbedaan fokus dan pandangan antara dua negara yang memiliki sejarah bersama yang melampaui masa kolonial namun tetap tidak dapat dipisahkan.

Pandangan yang sering kali muncul pada sejarah bersama ini memunculkan topik diskusi lebih lanjut, yaitu pemisahan yang kini terjadi pada sejarah seni, desain, dan arsitektur dari sejarah kolonial. Minat baru pada hal-hal tersebut telah muncul selama sekitar satu dekade terakhir, khususnya setelah protes Black Lives Matter pada tahun 2020. Berbagai protes dan juga diskusi yang mereka munculkan menjelaskan hubungan antara rasisme kontemporer dan sejarah kolonialisme. Pengakuan atas hubungan ini telah mendorong banyak publikasi, tur warisan budaya, pameran, dan acara peringatan yang terkait dengan sejarah kolonial, termasuk di Belanda. Sejarah perbudakan ‘tidak bisa lagi disembunyikan,’ ujar Valika Smeulders, kepala departemen sejarah Rijksmuseum, dalam sebuah wawancara dengan surat kabar De Volkskrant pada bulan Desember 2023.[1] Komentarnya dilontarkan setahun setelah perdana menteri Mark Rutte meminta maaf atas peran pemerintah Belanda dalam sejarah perbudakan. Sejarah kolonial dan sejarah perbudakan memang telah menjadi bagian dari arus utama, sesuatu yang tidak terpikirkan dua dekade lalu.

Minat baru tersebut juga menghasilkan perkembangan dalam hubungan bilateral antara Indonesia dan Belanda. Indonesia telah lama meminta pengembalian artefak yang diambil Belanda pada masa kolonial, berbagai permintaan sudah dilayangkan sejak awal kemerdekaan Indonesia. Sampai beberapa saat yang lalu, Belanda hanya mengindahkan pengembalian artefak-artefak tertentu tanpa adanya upaya yang tepat untuk merumuskan kebijakan guna mengatasi masalah ini pada tingkat yang mendasar. Hal tersebut kini telah berubah, pada tahun 2023, untuk yang pertama sepanjang sejarah, Belanda menyerahkan ratusan artefak berharga dari koleksi nasionalnya secara bersamaan.[2] Artefak tersebut kemudian dipajang di Galeri Nasional di Jakarta dengan judul *Repatriasi: Kembalinya Saksi Bisu Peradaban Nusantara*.[3] Upaya restitusi ini juga menunjukkan adanya pergeseran dalam kontemplasi kolektif mengenai sejarah kolonial Belanda, meskipun masih saja ada berbagai penolakan hingga sekarang.[4]

Cara baru dalam memandang kolonialisme ini tetap menjadi isu sensitif, terutama ketika melibatkan seniman dari kanon Barat dalam kaitannya dengan tindakan apropriasi budaya. Pameran yang diadakan Museum Stedelijk Amsterdam bertajuk *Kirchner and Nolde. Expresionism. Colonialism* pada tahun 2021 adalah contoh yang baik untuk membahas isu tersebut. Pameran tersebut mengungkap sumber kolonial dari 'inspirasi' dan koleksi artefak Ernst Ludwig Kirchner dan Emil Nolde

serta kenyataan di balik pengaruh dan akuisisi dari benda-benda koleksi tersebut. Dengan demikian, pameran tersebut memunculkan pandangan baru mengenai karya mereka serta mengungkap norma-norma dan praktik-praktik sosial yang dianggap lazim pada saat itu. Sebuah ulasan di surat kabar Belanda, Het Parool, secara terang-terangan mengecam pameran tersebut ‘ tak lain hanya sebuah ceramah dengan gambar’ dan – yang lebih dramatis – ‘awal dari berakhirnya museum sejarah seni’.[5] Mitos seniman sebagai jenius yang bekerja sendiri tampaknya masih sulit dihilangkan, dan sepertinya masih banyak pihak yang lebih menyukai aspek-aspek tersembunyi dari berbagai praktik yang dilakukan seniman kegemaran mereka tetap tersembunyi. Namun, kontroversi Kirchner-Nolde dalam hal ini bersinggungan dengan seni rupa. Apakah sensitivitas yang sama juga berlaku pada ranah arsitektur dan desain?

Meskipun apropriasi budaya di luar Eropa oleh seniman Barat – seperti Dadais, Picasso dan tentunya Kirchner dan Nolde – lebih mengemuka karena mudah diilustrasikan dan menjadi subjek yang semakin mendapat perhatian, hal yang sama tidak berlaku bagi para arsitek dan desainer Eropa mengenai keterhubungannya dengan banyak daerah yang pernah menjadi koloni. Oleh karena itu, ada banyak manfaat yang dapat diperoleh dengan mempertemukan sejarah kolonial dengan sejarah arsitektur dan desain. Berbagai studi mengenai Amsterdam School telah menyebutkan adanya hubungan dengan Indonesia, namun hanya sedikit yang mengkajinya lebih lanjut.

Berbagai pengecualian mengenai hal ini perlu disebutkan. Hanneke Olyslager adalah sejarawan seni pertama yang menyoroti pengaruh Indonesia dalam karya Michel de Klerk.[6] Sejarawan seni Frans van Burkom mengikuti jejaknya dan memperluas cakupan eksplorasinya.[7] Ingeborg de Roode dan Marjan Groot juga patut mendapat penghargaan, khususnya mengenai desain dan manufaktur tekstil.[8] Buku ini – dan proyek-proyek ini – tidak akan terwujud tanpa upaya mereka terdahulu.

Para penulis yang disebutkan di atas terutama mempelajari Amsterdam School dari perspektif sejarah seni. Sejarawan Susan Legêne, Berteke Waalwijk, Rosemarie Buikema dan Maaike Meijer, Marieke Bloembergen dan Martijn Eickhoff telah melakukan penelitian ekstensif mengenai warisan kolonial dalam seni, budaya, dan museum Belanda secara lebih luas.[9] Temuan mereka menunjukkan bahwa pola pikir kolonial selalu membentuk apresiasi masyarakat seni Belanda dan juga mengungkap hierarki penilaian di mana Seni Eropa (dengan huruf kapital 'S') dijunjung lebih tinggi ketimbang seni yang berasal dari non-Barat karena dilihat sebagai ‘kerajinan’ atau ‘budaya rakyat’.[10] Masyarakat Indonesia, jika dilihat melalui lensa ini, tentu saja menghasilkan benda-benda yang menakjubkan, namun tetap tidak dianggap sebagai sebuah karya seni. Pemisahan yang bersifat Eurosentris ini menciptakan titik buta yang,



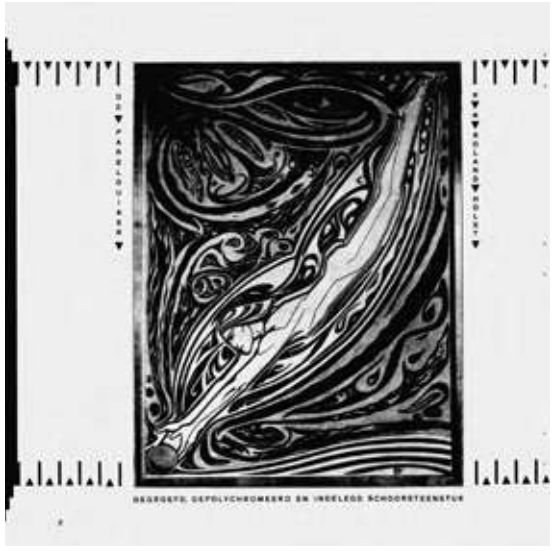
1 — Jan Toorop, reproduksi sebuah gambar, 1893. Dipublikasikan di *Wendingen,* No. 12, 1918. Nieuwe Institut.



2 — Jan Toorop, litografi seorang penari Jawa, 1927. The Netherlands Institute for Art History - RKD.

antara lain, mengaburkan fakta bahwa seni dan budaya Belanda telah lama dibentuk oleh budaya lain, termasuk budaya Indonesia.

Penelitian Legêne terhadap pelukis simbolis Jan Toorop (1858-1928) mengungkap parokialisme pola pikir ini. Toorop lahir di Purworejo, Jawa, dan merupakan keturunan campuran Jawa, Cina, India, dan Eropa. Dia merancang beberapa sampul untuk majalah Wendingen – corong Amsterdam School – yang menampilkan karyanya beberapa kali dan,



3 — Richard Roland Holst, Penyelam Mutiara, Dipublikasikan di *Wendingen*, No.6, 1918. Museum Het Schip.



4 — Hildo Krop, relief kayu dengan sosok ramping dan seekor kuda di atas pintu masuk gedung sekolah sebagai bagian dari Het Schip oleh Michel de Klerk, 1919-1921. Foto oleh Marcel Westhoff.



5 — Michel de Klerk, rumah pedesaan di Gorsel, 1908. Museum Het Schip.



6 — Michel de Klerk, lumbung di wilayah pegunungan di Östergôtland, Swedia, 1911, Nieuwe Instituut.

oleh karena itu, relevan dengan diskusi saat ini. Pengaruh Indonesia pada karya Toorop sudah lama diabaikan oleh para sejarawan seni,[11] meskipun sang seniman sendiri secara eksplisit menyatakan hal ini: 'Karya saya tidak bisa dipisahkan dari Hindia Belanda. Landasan karya saya Timur.'[12] Pengaruh-pengaruh tersebut mungkin paling tergambarkan melalui anggota tubuh dan jari-jari figur lukisan Toorop yang memanjang dan ditekuk dengan anggun, suatu ciri yang diambil dari wayang kulit Jawa. Tema karyanya, yang muncul dalam segala hal mulai dari potret diri hingga produk seni terapan, mengungkap sumber pengaruh serupa (gbr. 1, 2). Karya Toorop juga menginspirasi seniman Sekolah Amsterdam, seperti Richard Roland Holst dan Hildo Krop (gbr. 3, 4).

Para penulis di atas telah membantu meningkatkan kesadaran akan warisan kolonial yang ada dalam warisan budaya Belanda. Dengan mengabaikan atau mengaburkan berbagai peninggalan ini, kita berisiko mengabaikan hubungan bermakna yang memperkaya pengetahuan kolektif kita tentang masa lalu dan masa kini. Lagipula, mengeksplorasi jejak 'budaya rakyat' Belanda dan negara-negara Eropa lainnya, seperti Denmark dan Swedia, dalam karya De Klerk dan rekan-rekan arsiteknya juga merupakan hal yang mencerahkan. Gambaran dari berbagai pengaruh ini dapat kita temukan dalam banyak lukisan De Klerk akan rumah-rumah pedesaan di Belanda dan luar negeri (gbr. 5, 6). Memang, beragamnya sumber inspirasi yang ia dan anggota gerakan Amsterdam School lainnya ambil, baik buatan manusia maupun alam, membuat sulit untuk menentukan dengan tepat referensi apa saja yang tertanam dalam kreasi mereka yang menyenangkan dan ekspresif.[13] Pada dasarnya, para desainer Amsterdam School cukup terbuka atas hampir semua hal yang dapat memajukan penciptaan bahasa visual baru mereka.

Namun, jelas banyak budaya non-Barat – baik dari negara maupun masyarakat yang terjajah maupun yang tidak – memungkinkan terbentuknya gaya baru ini. Kita hanya perlu melihat beberapa sampul majalah *Wendingen* untuk menyadari hal ini. Majalah itu sendiri dibuat menggunakan metode penjilidan Jepang yang biasanya digunakan di lokasi pembangunan – misalnya untuk mengikat batang-batang bambu – memberikan kualitas arsitektur yang subtil.[14] Selain itu, *Wendingen* sering menerbitkan terbitan tematik, banyak di antaranya yang dikhususkan sepenuhnya untuk Asia atau menonjolkan seni dan budaya Asia. Ini termasuk isu-isu tentang seni rupa Timur (No. 1, 1919), Tarian (No. 3, 1919), Topeng (No. 6-7, 1920), Seni Asia Timur (No. 3, 1921), Marionette (No. 7 -8, 1921) dan patung Hindu-Jawa (No. 5, 1928) (gbr. 7).

Sampul majalah *Wendingen* edisi pertama dirancang oleh arsitek Mathieu Lauweriks. Gambar ini menampilkan pola yang menyerupai awan yang mengepul atau ombak yang menjulang tinggi dan mengingatkan pada *Ombak Besar di Lepas Pantai Kanagawa*, cetakan balok kayu karya seniman ukiyo-e Jepang, Katsushika Hokusai (dan mungkin







7 — Terbitan *Wendingen* yang menampilkan Seni Timur (sampul oleh Karel de Bazel), Marionettes (sampul oleh Carel Lion Cachet) dan patung Hindu-Jawa (sampul oleh Johannes ten Klooster). Museum Het Schip.

→
8 — Relief Ramayana di Candi Panataran, Jawa, 1901. Leiden University Libraries.

9 — J.L.M. Lauweriks, desain untuk pameran Deutsche Werkbund, 1913-1914. Nieuwe Instituut.

10 — Katsushika Hokusai (dan mungkin Oi Hokusai), Gelombang Besar di Kanagawa, 1831. Metropolitan Museum of Art.

11 — J.L.M Lauweriks. Sampul dari terbitan pertama *Wendingen*, 1918. Museum Het Schip.





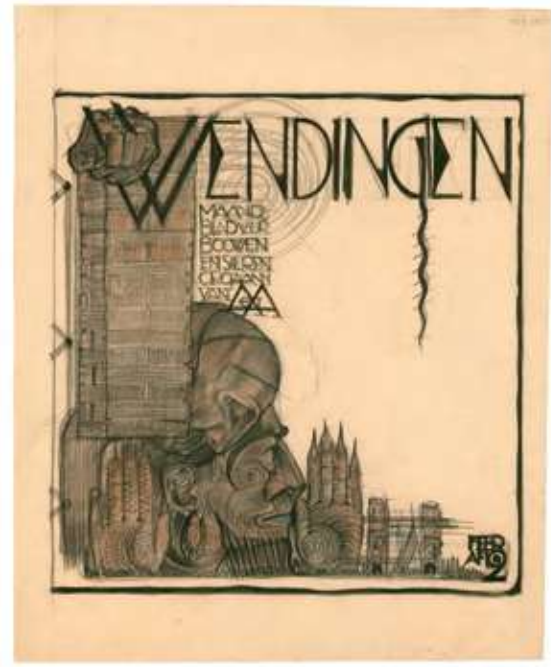




12 — Michel de Klerk, desain sampul untuk *Wendingen* Vol. 2, 1918.
Museum Het Schip.

putrinya, Oi Hokusai),[15] dan gambaran roh dalam relief candi Hindu di Jawa. Pola serupa muncul pada desain Lauwerik untuk pameran *Deutsche Werkbund* di Cologne (gbr. 8-11). Lauweriks adalah seorang teosofis dan menggunakan simbol-simbol dari semua agama dan filosofi kehidupan dunia, termasuk Yudaisme, Kristen, Hindu, Islam, Taoisme, dan Buddhisme. Banyak desainer merupakan penganut teosofis atau bersimpati pada keyakinan sentralnya bahwa semua agama dan kepercayaan di dunia serta ilmu pengetahuan berkisar pada kebenaran universal dan kosmis yang menyatukan umat manusia. Bersama dengan idealisasi Asia sebagai benua yang sangat religius, ide-ide teosofis ini mendorong mereka untuk memanfaatkan simbol dan estetika budaya dunia – khususnya yang berasal dari Asia – dan menggabungkannya ke dalam desain mereka, hingga kemudian membentuk bahasa visual mereka sendiri. [16]



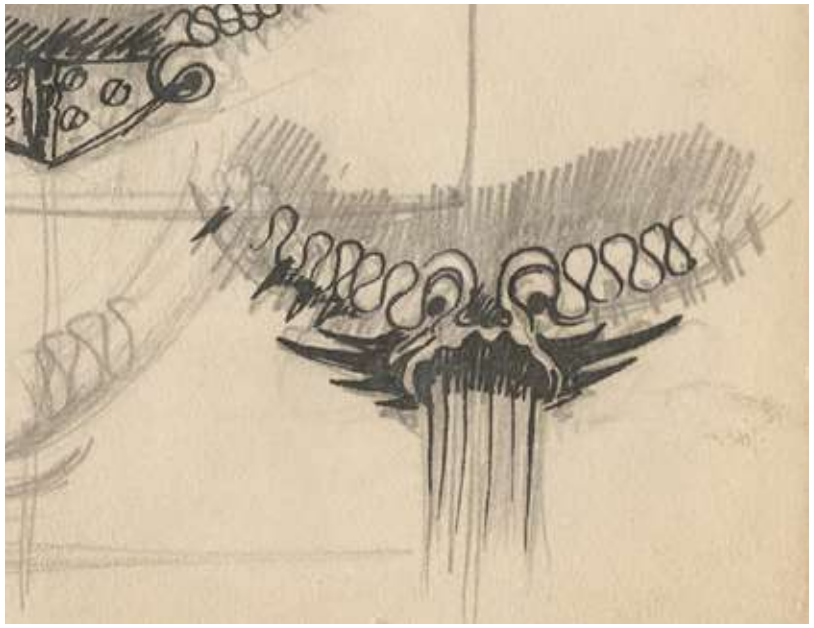


13 — Keris milik Pangeran Adipati Arya Paku Alam dari Yogyakarta yang diserahkan kepada L.A.W.J. baron Sloet van de Beele pada tahun 1867. Wereldmuseum Leiden.

14 — Michel de Klerk, desain sampul alternatif untuk Wendingen Vol. 2, 1918. Institut Nieuwe.







17 — Michel de Klerk, sketsa detail kala tanpa tanggal.
Nieuwe Instituut.

Sampul pertama Michel de Klerk untuk *Wendingen* bahkan lebih mengungkap banyaknya sumber inspirasi di balik upaya kreatif Amsterdam School yang berbagai citra dari beberapa budaya non-Barat (gbr. 12-14). Di sebelah kiri sampul terdapat gambar tiang totem dari masyarakat Haida di Kanada masa kini. Di sebelah kanannya adalah siluet remang Sphinx Giza di Mesir. Latar belakangnya dipenuhi liku-liku, motif dekoratif yang digunakan dalam budaya Mediterania Timur dan klasik. Dalam salah satu sampul alternatif De Klerk, seorang raja Maya atau Aztec – yang dapat dikenali karena kukunya yang tajam – ditampilkan sedang menyeimbangkan tumpukan batu bata. Dan guratan huruf 'G' ke bawah menyerupai bilah keris ritual Jawa yang berbentuk spiral. Kombinasi gambar dari berbagai budaya ini adalah sebuah kekhasan Amsterdam School. Pesan mendasar dari sampul De Klerk adalah semua budaya dan agama harus dipersatukan dengan tujuan untuk mewujudkan dunia baru dan harmonis yang penuh dengan keindahan.

←
15 — Kepala Kāla di Candi Singasari, Jawa, c. 1901.
Leiden University Libraries.

16 — Michel de Klerk, jam meja kayu maple, 1914-1915.
Stedelijk Museum Amsterdam.



18 — Michel de Klerk, jam meja kayu maple, 1914-1915.
Stedelijk Museum Amsterdam.

Menyusul kehancuran Perang Dunia Pertama (1914-1918) dan peristiwa Revolusi Rusia (1917), visi utopis tersebut diterima dengan penuh semangat. Agresi nasionalisme Eropa telah memakan jutaan korban jiwa, merampas otoritas moral yang pernah dimiliki Eropa dan mendorong para seniman dan intelektual untuk mencari mercusuar baru di luar dunia Barat. Lebih lanjut, ilusi-ilusi yang tersisa mengenai dugaan superioritas Barat dihancurkan oleh perang, terutama di Asia dan Afrika, ketika berbagai gerakan bersatu untuk melepaskan diri dari penjajahan dan menjadikan negara masing-masing merdeka.[17] Para desainer Amsterdam School, seperti rekan-rekan mereka dalam gerakan avant-garde Eropa lainnya, juga memperhatikan 'kemerosotan Barat' ini dan mencari inspirasi dari tempat lain dalam usaha menciptakan dunia baru.

Edisi majalah *Wendingen* yang disebutkan di atas menampilkan sebuah gambar jam meja kayu maple karya De Klerk yang telah menjadi subjek analisis menarik oleh Frans van Burkom. Ciri-ciri dekoratif jam tersebut menunjukkan bahwa De Klerk telah mengacu pada motif Indonesia sejak

tahun 1914, ketika jam tersebut dibuat. Pada puncak jam terdapat ukiran kepala kala, raksasa yang sering ditempatkan di atas ambang pintu kuil Hindu untuk mengusir aura jahat (gbr. 15-18). De Klerk pasti sudah mengetahui simbol apa yang dilambangkan oleh patung tersebut hingga ia memasukkannya ke dalam desainnya. Kata ‘kala’ dapat bermakna ‘kematian’ atau ‘waktu’ dalam bahasa Jawa kuno, keduanya digunakan sebagai simbol pada jam tersebut. [18] Sketsa tak bertanggal mengungkapkan bahwa De Klerk juga mempertimbangkan untuk menggunakan motif kala dalam desain lain, dan kita sekarang tahu bahwa ia benar-benar melakukannya: Van Burkom telah mengidentifikasi mata kala pada bangunan residensial bata kuning yang dirancang De Klerk bersama asosiasi perumahan koperasi Eigen Haard pada waktu yang hampir bersamaan dengan dibuatnya jam tersebut. [19] Motif kala merupakan citra yang umum di Belanda pada saat itu karena muncul pada segala hal, mulai dari kemasan produk hingga poster iklan (gbr. 19-21). [20]



19 — Albert Hahn, poster Pameran Kolonial di Semarang, 1914. Rijksmuseum Amsterdam.



20 — Terbitan Het Nederlandsche en Nederlandsch Indische Huis Oud & Nieuw, 1928. Museum Het Schip.



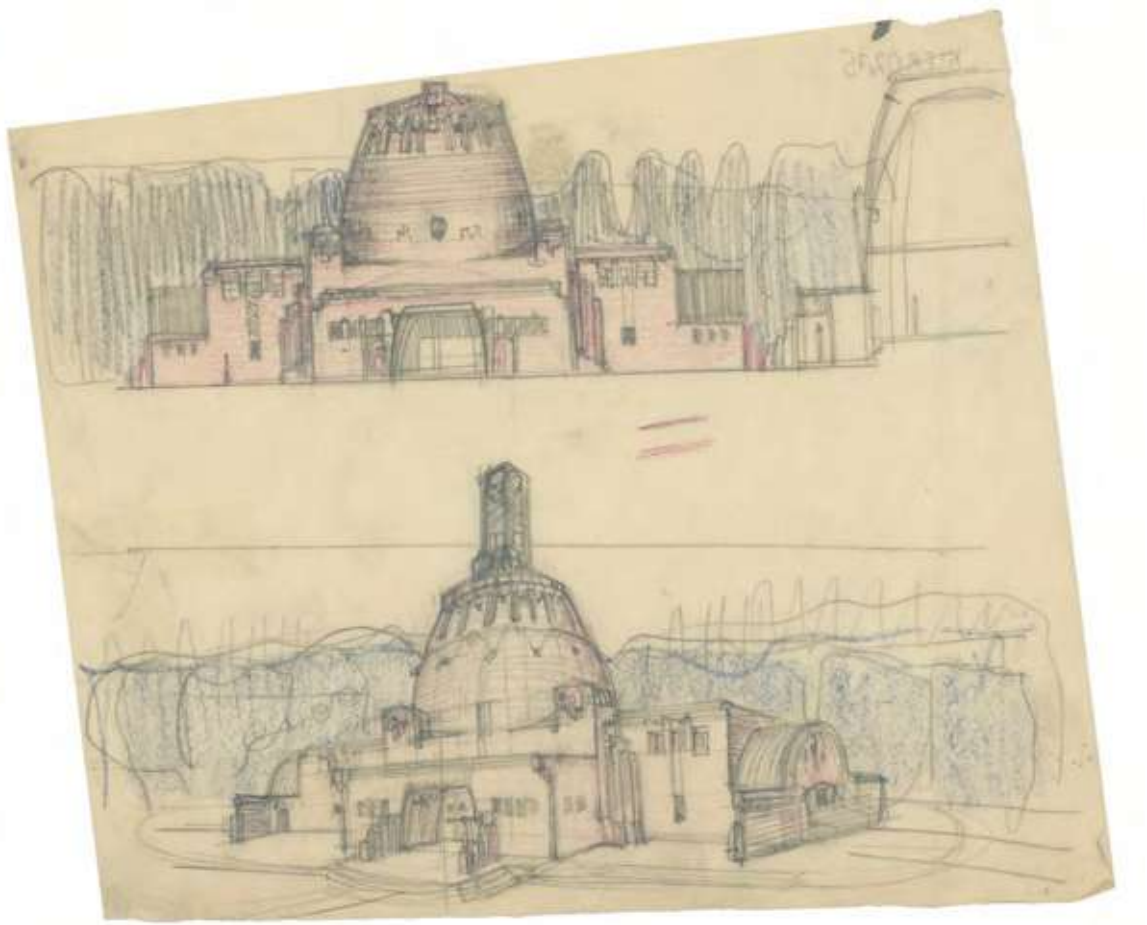
21 — Michel de Klerk, pintu masuk bangunan residensial bata kuning dengan patung mata kāla, 1914-1918. Foto oleh Gert-Jan Lobbes.





←
22 — Michel de Klerk, jendela bangunan residensial bata kuning di Spaarndammerplantsoen, 1914-1918. Foto oleh Alice Roegholt.

23 — Stupa di tingkat atas Borobudur, 1873-1874. Wereldmuseum Leiden.



24 — Michel de Klerk, desain untuk kapel berkabung, 1910. Nieuwe Instituut.

Motif kala lain, misalnya, menghiasi gerbang candi yang muncul di sampul terbitan *Het Nederlandsch en Nederlandsch Indisch Huis*, *Oud & Nieuw* (Rumah Belanda dan Hindia Belanda, Lama dan Baru), majalah desain interior terbitan Firma arsitektur Eduard Cuypers, tempat para pionir Amsterdam School dilatih. De Klerk pernah mengikuti pelatihan di firma Eduard Cuypers, di mana dia dan rekan-rekan peserta pelatihannya dididik berdasarkan filosofi yang mirip dengan gerakan Arts and Crafts bentukan William Morris, yang menyatakan bahwa pengrajin harus menjadi seniman dan demikian pula sebaliknya. Selain mengelola praktik arsitekturnya di Amsterdam dan menerbitkan majalah yang berfokus pada kerajinan Indonesia, Cuypers menjalankan perusahaan lain di Batavia (sekarang Jakarta). Oleh karena itu, Cuypers memainkan peran penting dalam mengarahkan desainer Amsterdam School untuk condong pada kerajinan dan arsitektur Indonesia.

Namun jam kala bukanlah desain De Klerk pertama yang memasukkan pengaruh Indonesia. Cuypers mendorong para peserta pelatihan untuk berpartisipasi dalam kompetisi arsitektur, di antaranya adalah kompetisi pemakaman perkotaan berikut rumah duka. Sketsa De Klerk untuk ruang tamu mengingatkan kita pada struktur stupa, sebuah monumen peringatan Buddha yang menyimpan relik suci. Struktur berbentuk kubah dengan menara ini dapat ditemukan di seluruh Indonesia, termasuk di Kompleks Candi Borobudur yang terkenal di Jawa. De Klerk kembali menggunakan bentuk khas ini, misalnya ketika mendesain beberapa jendela pada hunian batu bata kuning (gbr. 22-24).

Keputusan ini mencerminkan keyakinan De Klerk yang sama dengan rekan-rekan arsitek dan desainernya, bahwa masyarakat Barat telah menjadi terlalu materialistis. Karena abad ke-19, saat para desainer dan arsitek Amsterdam School dilahirkan, memang merupakan abad kemakmuran bagi Eropa, salah satunya karena kerajaan seperti Belanda memperoleh keuntungan besar dari wilayah jajahannya. Dan era kekuasaan kapitalis ini memunculkan kebangkitan ekonomi global seperti yang kita kenal – kehausan akan sumber daya dan keinginan untuk memperluas pasar bagi produk-produk industrialisasi. Bentuk simbolis seperti stupa ditujukan untuk membuka jalan bagi kebangkitan kembali spiritual masyarakat.[21] Memang benar, semboyan yang De Klerk berikan pada pemakaman yang ia rancang adalah ‘Reinkarnasi’ – ketika sesuatu mati dan sesuatu yang baru lahir. Konsep spiritual ini juga diperhatikan oleh arsitek Arnold Ingwersen, yang merancang kompleks perumahan tepat di sebelah bangunan Het Schip. Ingwersen menulis, ‘Michel de Klerk menginginkan ilustrasi kemakmuran Timur dalam iklim dingin Belanda. Dan bagaikan sebuah puisi yang dahsyat, imajinasinya telah membangun hal-hal yang lebih diselimuti cahaya Timur, dibandingkan diselimuti kabut Barat.’[22]

Seperti banyak orang sezamannya, Ingwersen membayangkan 'Timur' sebagai sebuah fantasi orientalis, penuh misteri dan keajaiban, dan mengidentifikasi 'cahaya Timur' dalam karya-karya Michel de Klerk.

Pada tahun 1910, selama masa magang De Klerk di firma Cuypers, dia ditugaskan untuk sebuah proyek di Brussels. Ibu kota Belgia itu akan menjadi tuan rumah Pameran Dunia tahun itu, dan De Klerk ditugaskan untuk mendesain interior paviliun kolonial Belanda.[23] Penataan paviliun tersebut terlihat menakjubkan, sesuai dengan yang diberitakan. Bangunannya sendiri dirancang oleh Willem Kromhout dengan gaya 'Belanda kuno' yang mengingatkan kita pada abad ketujuh belas yang 'hebat', lengkap dengan batu bata, gevel berundak, dan menara yang menjulang ke langit. Hal ini sangat kontras dengan interiornya yang meniru pendhapa, sebuah aula persegi terbuka untuk pertemuan sosial yang dapat ditemukan di berbagai kepulauan di Indonesia. Sebagaimana dikatakan oleh penyair dan jurnalis asal Jawa, Noto Soeroto, strukturnya lebih merupakan sebuah ‘fantasi yang sukses’ dari sebuah pendhapa dibandingkan sebuah pendhapa asli: dimensi dan atapnya hanya menunjukkan sedikit keterhubungan antara satu dengan yang lain. Namun desainnya memancarkan suasana ‘Hindia Timur’ bagi pengunjung Eropa (gbr. 25, 26).[24] Aula tersebut dihiasi dengan ornamen emas dan merah, selain itu juga dideskripsikan memiliki daya tarik ‘barok’.[25]

Desain interiornya terinspirasi oleh fakta bahwa dua belas pengrajin laki-laki dan perempuan dari Jawa dan Sumatra telah dipekerjakan untuk mendemonstrasikan kerajinan mereka di paviliun di hadapan penonton langsung. Mereka telah dibawa ke Belgia khusus untuk tujuan ini dan selama mereka tinggal di Brussels didampingi oleh pengacara dan politisi Coenraad van Deventer. Pada tahun 1899, Van Deventer menerbitkan sebuah artikel berpengaruh di De Gids berjudul 'Een eereschuld' (Hutang kehormatan), yang memainkan peran utama dalam mendukung penerapan 'kebijakan etis' terhadap koloni Belanda, yang secara resmi diadopsi pada tahun 1901. Tujuan dari pendekatan baru ini adalah bahwa Belanda mempunyai kewajiban moral untuk ‘memberadabkan Timur’. Terinspirasi oleh novel *Max Havelaar* karya Multatuli, kebijakan tersebut menyatakan bahwa Belanda harus menawarkan sesuatu sebagai imbalan atas eksploitasi yang dilakukannya terhadap koloninya. Hindia Belanda akan dimodernisasi menurut model kemajuan Barat dan Belanda mempunyai peran utama dalam misi ofensif untuk memberadabkan. Anehnya, kebijakan tersebut juga melegitimasi perang kolonial. Alasan di balik posisi yang tampaknya kontradiktif ini adalah bahwa misi etis hanya dapat tercapai jika Belanda memegang kendali penuh atas nusantara. Dalam hal ini, kebijakan etis merupakan ekspresi baru dari superioritas ras dan budaya.[26]

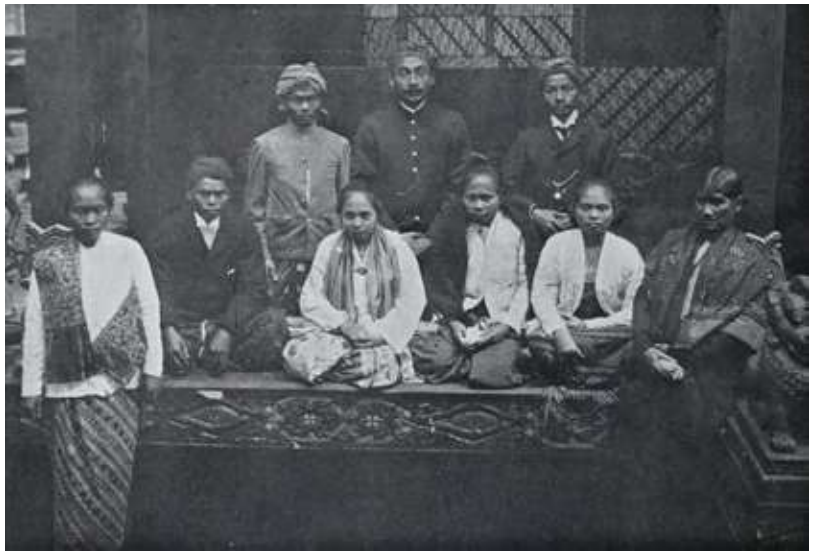
Sejarawan seni otodidak, Gerret Rouffaer, mengusulkan untuk pengalihan upaya penyelesaian ‘hutang kehormatan’ Belanda kepada kebudayaan



25 — 'Pendhapa' Cuypers di pameran dunia di Brussels, 1910.
Museum Het Schip.



26 — Sebuah pendhapa di Metro, Sumatera Selatan, sekitar 1940.
Leiden University Libraries.



27 — Delapan pengrajin Jawa dan Sumatera beserta penerjemahnya pada pameran dunia tahun 1910 di Brussel. Terlihat Mas Badjuri Di pojok kanan atas. Duduk bersila, kedua dari kiri, adalah Sawia. Museum Het Schip.

Indonesia. Dalam sebuah artikel di *Indische Gids*, Rouffaer menyatakan bahwa Belanda berhutang 'kehormatan artistik' pada koloninya dan berargumentasi bahwa seni dan kerajinan Indonesia harus diberi perhatian yang sama seperti seni dan kerajinan Eropa, yang pada saat itu keberlangsungannya juga menghadapi tantangan yang sama dari proses industrialisasi.[27] Seruan untuk mendukung kerajinan Indonesia ini menarik perhatian seniman dan arsitek Belanda, dan menjadi latar belakang dibawanya pengrajin laki-laki dan perempuan dari Jawa dan Sumatra ke Brussel.

Tampil berpasangan, mereka memperagakan kerajinan mereka kepada penonton internasional yang berkumpul di sekitar aula (gbr. 27, 28). Kerajinan ini – termasuk tenun, ukiran kayu, batik, pandai emas, dan anyaman – dikagumi oleh Cuypers, yang pernah mengunjungi Jawa, Bali, dan Lombok setahun sebelumnya atas undangan Bupati Serang, Raden Djajadiningrat. Djajadiningrat duduk di kursi panitia pameran, namun – sebagai gambaran khas dari realitas paternal dalam pendekatan ‘etis’ – ia berada pada posisi yang lebih rendah dibandingkan rekan-rekannya yang berkulit putih.[28]

Michel de Klerk terlihat jelas terpesona dengan demonstrasi kerajinan tangan Indonesia, atau lebih tepatnya, para pengrajinnya. Ia melukis dua orang, di antaranya Bu Sawia dan Mas Badjuri (gbr. 29). Jurnalis J.A. Jaspers juga menaruh minat pada para pengrajin dan meluangkan



28 — Para pembuat batik sedang bekerja pada pameran dunia tahun 1910 di Brussel. Koleksi Obbe Norbruis.

waktu untuk berbicara dengan mereka, itulah sebabnya kita dapat mengetahui lebih banyak tentang subjek potret ini di luar nama dan profesi mereka. Sawia adalah seorang penenun dari Silungkang, Sumatera Barat, dan menjalankan bengkel kerja yang terdiri dari 30 penenun bersama suaminya. Mereka kebanyakan memproduksi songket (kain brokat dengan benang emas dan perak), taplak meja, dan taplak meja prasmanan. Dia mengatakan kepada Jaspers bahwa dirinya ingin memperluas bengkelnya dan menambahkan tenun ikat ke dalam daftar disiplin ilmunya. Badjuri, anak bungsu dari keduanya, menempuh pendidikan di sekolah industri rumahan di Ngawi, Jawa Timur.



29 — Michel de Klerk, potret Bu Sawia dan Mas Badjuri, 1910.
Nieuwe Instituut.

Menurut Jaspers, Bajuri menguasai berbagai kerajinan tangan, bisa membaca dan menulis, serta merupakan juru gambar yang hebat. Demonstrasinya di Brussel berfokus pada ukiran kayu. Badjuri mengatakan, dirinya juga ingin mendirikan bengkel yang berfungsi sebagai koperasi dan mencakup berbagai macam kerajinan. Dia sendiri pula yang akan melakukan berbagai urusan akuntansinya.[29] Informasi-informasi ini mungkin tidak terlihat banyak, namun mengingat tidak adanya suara-suara Indonesia dalam arsip-arsip kolonial, hal-hal tersebut cukup signifikan. Sangat sedikit yang diketahui mengenai kehidupan masyarakat 'umum' Indonesia pada periode ini.

Bagaimana pandangan De Klerk terhadap Sawia dan Mas Badjuri? Mungkin sebagai 'orang biadab yang mulia'? Kedengarannya kasar, tapi ada alasan untuk mengajukan pertanyaan seperti itu. Desain sampul De Klerk untuk novel *Grenzen* menampilkan sosok bersorban yang sedang menggosok lampu jin, sebuah karikatur orientalis pada umumnya (gbr. 30), sehingga kita tahu bahwa ia juga tidak terlepas dari stereotip semacam itu. Selain itu, banyak rekan dan kolega De Klerk yang mengidealkan budaya non-Barat dan Asia karena 'primitivisme' mereka. Misalnya Hendrik Wijdeveld, arsitek dan pemimpin redaksi majalah *Wendingen* dan rekan dekat De Klerk. Wijdeveld cenderung mengidealkan Bali, dengan menulis misalnya tentang 'kerudung misterius' dan 'keindahan eksotik' masyarakat Bali dan 'kenaifan yang menjadi ciri segala sesuatu yang mereka lakukan.'[30] Seni dan masyarakat berjalan dalam harmoni yang sempurna di Bali, sesuatu yang dianggap sudah hilang dari dunia Barat. Idealisasi ini tidak serta merta mengecualikan kritik terhadap penindasan kolonial. Namun, budaya lain hanya dipahami dari sudut pandang Eropa dan serangkaian keinginan yang sesuai. Meskipun kita tidak mungkin mengetahui apa yang dipikirkan De Klerk tentang Sawia dan Badjuri ketika ia membuat sketsa potret mereka, kita dapat mengamati bahwa sketsa tersebut bukanlah karikatur khas *volkstypen* ("rakyat biasa") yang tersebar luas pada saat itu. De Klerk menggambarkan mereka sebagai manusia, dengan detail halus seperti sanggul rambut Sawiah yang berkilau dan diikat longgar.

Pameran Dunia di Brussel tampaknya menandai titik balik penting dalam karier De Klerk, Kramer dan Van der Meij, yang semuanya bekerja atau mengunjungi paviliun kolonial.[31] Di sana mereka dapat melihat dan menyentuh ribuan foto dan objek dari Hindia Belanda.[32]



30 — Michel de Klerk, desain sampul novel Grenzen karya E. d'Oliviera, 1921. Museum Het Schip.



31 —Michel de Klerk, Eduard Cuypers sebagai Buddha atau petapa, 1910. Nieuwe Instituut.



32 — Eduard Cuypers di Hindia Belanda, 1909. Arsip Bert Gerlagh.

Meskipun benda-benda budaya dan pengetahuan nusantara tersebar luas di Belanda, namun kontak langsung dengan masyarakat Indonesia dan budaya materialnya pasti membekas dalam ingatan. Memang benar, jika seseorang ingin mengetahui asal muasal daya tarik Indonesia dari Amsterdam School, paviliun kolonial di Brussel dapat dikatakan bukan tempat yang paling buruk untuk memulainya. Sebuah karikatur karya De Klerk, bertanggal 1910, menunjukkan bahwa kunjungannya ke Brussel setidaknya memberikan inspirasi. Karikatur tersebut menggambarkan Cuypers, gurunya, sebagai Buddha bercahaya atau pertapa yang bermeditasi di atas timpani segitiga. Jaketnya – yang menyerupai bagian atas setelan safari – sudah terkelupas setengahnya, seolah-olah Cuypers sedang dalam proses melepas semua harta benda duniawi, seperti yang dilakukan Pangeran Siddharta Gautama sebelum menjadi Buddha (gbr. 31, 32).



33 — Adolph Eibink dan Jan Snellebrand, lampu gantung motif ular naga, 1926. Rijksdienst Cultureel Erfgoed.

→

34 — Patung naga di Kediri, 1867. Wereldmuseum Leiden.

35 — Michel de Klerk, salah satu dari dua elemen naga di bangunan Het Schip, 1919-1921. Foto oleh Marcel Westhoff.



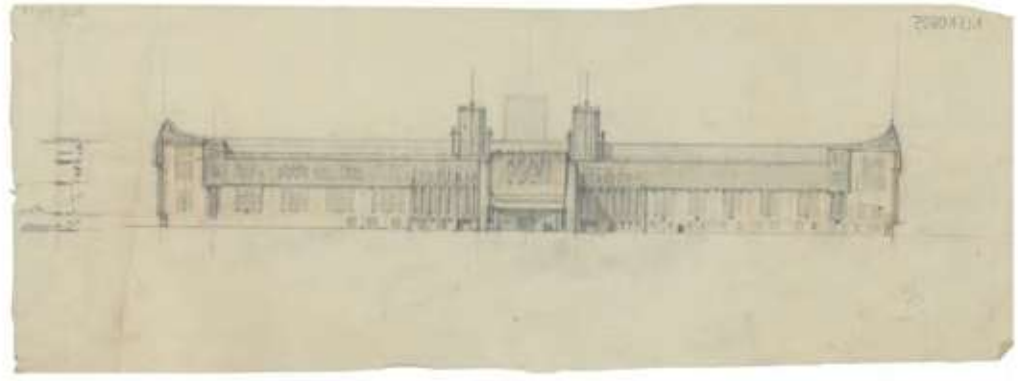






36 — Lambertus Zwiers, poster pameran *Desain Dekoratif oleh L. Zwiers*, 1917. Stedelijk Museum Amsterdam.

37 — Lambertus Zwiers, desain wallpaper yang terinspirasi dari alam di Indonesia, 1916-1917. Museum Stedelijk Amsterdam.



38 — Michel de Klerk, gambar tangan Akademi Nasional Seni Visual, 1917. Nieuwe Instituut.

Simbol suci Buddha dan Hindu muncul berulang kali dalam karya anggota Amsterdam School. Frans van Burkom telah mengidentifikasi satu lagi di gedung Michel de Klerk Het Schip. Kedua sisi bangunan menampilkan naga yang melengkung – ular naga mitos yang berkerabat dengan naga Tiongkok – tubuhnya mengular di sepanjang ubin hitam di tepi atap.[33] Motif ini juga menjadi dasar desain lampu gantung oleh dua arsitek Amsterdam School lainnya, Aldoph Eibink dan Jan Snellebrand. Di Indonesia, pahatan naga sering kali mengapit pintu masuk candi Hindu dan berfungsi sebagai penjaga (gbr. 33-35). Namun, tidak semua pengaruh Amsterdam School di Indonesia berkaitan dengan agama. Misalnya, Inspirasi desain kertas dinding Lambertus Zwiers yang eksentrik dan ceria yang ia kreasikan pada tahun-tahun suram Perang Dunia Pertama (gbr. 36, 37),[34] berasal dari alam nusantara.

Arsitektur vernakular juga memberikan banyak inspirasi. Ketika Anda berbincang dengan orang Belanda tentang arsitektur Indonesia, kemungkinan besar mereka akan menyebut Rumah Gadang, rumah tradisional masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat dengan atap pelana bertingkat dengan puncak runcing yang unik. Gambar Rumah Gadang bermunculan di mana-mana pada masa kolonial: pada perangko, kartu remi, hingga papan reklame. Rumah ini bahkan menjadi sebuah simbol Hindia Belanda yang lazim kala itu. Setelah kemerdekaan Indonesia, Rumah Gadang berfungsi untuk membangkitkan kenangan akan ‘masa

→

39 — Rumah Gadang (Minangkabau) di Kapau, Sumatera Barat, c. 1900. Universitas Bibliotheken Leiden.

40 — Michel de Klerk dan Piet Kramer, atap gedung kompleks perumahan 'Dageraad', 1918-1923. Foto oleh Marcel Westhoff.







41 — Piet Kramer, lentera di atas jembatan 408 di Amsterdam Selatan, dibangun pada tahun 1925 dan dibongkar pada tahun 1961. Stadsarchief Amsterdam, 1959.



42 — Piet Kramer, lentera di atas jembatan 408 di Amsterdam Selatan, dibangun pada tahun 1925 dan dibongkar pada tahun 1961. Marcel Westhoff, 2018.

lalu yang indah' dari kolonialisme Belanda, seperti yang dikemas dalam konstruksi nostalgia *tempo doeloe*.[35] Atap Minangkabau tetap menjadi simbol nasional Indonesia,[36] namun dengan alasan yang berbeda. Arsitek Amsterdam School mengagumi rumah-rumah tradisional ini tidak hanya karena gayanya, tetapi juga karena mencerminkan apa yang diwakili oleh arsitektur vernakular Belanda: gaya asli oleh dan untuk masyarakat. Gambaran mengenai atap pelana Rumah Gadang yang menghadap ke atas dapat dilihat pada beberapa desain yang dibuat oleh Piet Kramer dan De Klerk (gbr. 38-42).

Lazimnya citra Rumah Gadang di Belanda mungkin juga menjelaskan mengapa desain bangunan Amsterdam School yang lain sering dikaitkan dengan arsitektur Minangkabau. Inspirasi bekas gedung perkantoran perusahaan pelayaran Rederij Koppe masih menjadi pertanyaan terbuka. Berbagai sumber telah dikemukakan, termasuk arsitektur vernakular kota nelayan Marken.[37] Atapnya yang condong ke depan juga mengingatkan kita pada rumah Batak Toba di Sumatera Utara. Apa pun konteksnya, hal ini menunjukkan bahwa orang-orang biasanya mengenali sesuatu dari budaya Minangkabau dalam keanehan bangunan kayu ini, hingga mengungkapkan sejauh mana gambaran kolonial telah menjadi bagian dari kesadaran kolektif orang Belanda. Inilah yang terjadi ketika budaya melintasi samudra. Sebuah struktur kuno seperti Borobudur, jika tidak lebih tua, bisa saja terepresentasikan di belakang Stasiun Pusat Amsterdam dalam bentuk gedung perkantoran (gbr. 43-45).



43 — Relief Borobudur (c. 850-950) dengan ilustrasi arsitektur vernakular, 1890-1891. Wereldmuseum Amsterdam.



44 — Rumah Batak Toba di Sumatera Utara, 2012.
Foto oleh Gert-Jan Lobbes.



45 — Guillaume la Croix, Rederij Koppe, Stasiun Pusat Amsterdam, 1919. Foto oleh Marcel Westhoff.

Ketertarikan terhadap budaya nusantara di kalangan arsitek Amsterdam School jelas ambigu. Bercampur aduk dengan rasa kehilangan terhadap budaya Eropa di era modern, para arsitek ini pada dasarnya terpaku oleh pemahaman Eurosentris terhadap dunia. Mereka mengira Barat dapat belajar dari Timur karena Timur dianggap berhasil mempertahankan 'harmoni kuno' yang telah hilang dari Eropa akibat perkembangan masyarakat kapitalis modern.

Selain itu, budaya Indonesia menawarkan kepada para arsitek dan desainer suatu bentuk simbolisme baru, yang tidak hanya menjanjikan pembaruan estetika tetapi juga pijakan spiritual di saat krisis. Di tengah tergantikannya kerajinan tangan dengan mesin, nusantara mewakili dunia di mana seni dan komunitas masih mempertahankan kesatuan alami. Citra para desainer tentang Indonesia dibentuk oleh idealisasi tersebut, dan oleh karena itu, lebih banyak mencerminkan cita-cita dan keinginan mereka sendiri.

Pelajaran yang dapat diambil dari hal ini adalah bahwa para arsitek dan seniman selalu berhutang budi kepada dunia yang mereka tinggali, dan Amsterdam School secara fundamental ditandai oleh kolonialisme. Sejarah seni sampai saat ini terisolasi dari sejarah kolonial, namun seni tidak tersebar ke banyak tempat di dunia dalam ruang hampa, tapi disertai juga dengan banyak orang dan berbagai peristiwa. Dengan mengabaikan hal ini, kita mengabaikan hubungan yang penting dan bermakna,[38] yang tidak adil terhadap kekayaan sejarah – sesuatu yang membutuhkan pengakuan dan pemahaman kita jika kita ingin memahami dunia seperti sekarang ini.

Publikasi ini tidak berpura-pura menjadi keputusan terakhir dalam berbagai permasalahan ini. Sebaliknya, melalui artikel, esai, dan wawancara yang penuh ilustrasi, buku ini menawarkan cara untuk memperluas atau memperdalam pemahaman kita tentang Amsterdam School dalam kaitannya dengan wilayah bekas jajahan bernama Hindia Belanda, yang sekarang menjadi Indonesia. Untuk mencapai tujuan ini, sangat penting untuk meminta kontribusi dari kedua belah pihak – Indonesia dan Belanda – untuk menyajikan berbagai perspektif mengenai hubungan Belanda-Indonesia dalam bidang arsitektur, desain, dan perumahan publik. Oleh karena itu, publikasi ini diharapkan dapat mengembalikan sejarah kolonial pada tempatnya dalam sejarah arsitektur dan desain setelah lama dipisahkan satu sama lain sejak proses dekolonisasi dimulai. Para penulis dalam buku ini berupaya menghubungkan kembali alur-alur lepas yang dihasilkan dengan mengkaji warisan desain, bangunan, objek, proyek, manusia, dan proses bersama yang menceritakan kisah yang lebih besar. Para pembaca dapat menarik kesimpulannya sendiri yang diharapkan berdasar pada berbagai informasi – atau setidaknya dapat memilih untuk menunda penilaian terlebih dahulu.

—

Diterjemahkan oleh Gadis Fitriana Putri.

ARSITEKTUR DI INDONESIA: CERITA MODERNITAS YANG MEMBUMI

JOHANNES WIDODO

Perkembangan arsitektur di Indonesia menunjukkan interaksi yang menarik antara pengaruh Eropa dan adaptasi lokal. Budaya di kepulauan Indonesia sendiri tersusun dari jalinan dinamis beragam jejak budaya dan peradaban yang berkelindan selama berabad-abad.[1] Meski ada upaya oleh penjajah Eropa untuk memaksakan budaya mereka pada wilayah ini, masyarakat lokal Indonesia mampu menolak hegemoni penuh Eropa. Kedatangan penjajah Eropa, terutama dari Belanda sejak akhir abad kelima belas, membawa praktik impor gaya arsitektur yang tidak cocok untuk iklim tropis Indonesia. Bangunan kolonial awal mengutamakan keamanan daripada kenyamanan sehingga berakibat pada ketidaknyamanan dan masalah kesehatan bagi para penghuninya. Gaya arsitektur Eropa ini lalu beradaptasi dengan kondisi tropis dan keragaman budaya lokal, menghasilkan prinsip desain dan estetika unik yang tidak hanya dipakai oleh para kolonis Eropa, tetapi juga penduduk lokal. Perkembangan ini diiringi oleh kemajuan perencanaan kota dan pendirian institusi arsitektur, sehingga menghasilkan karakter arsitektur dengan semangat ‘modernitas yang mengakar’ di Indonesia. Ketika praktik arsitektur di negara ini telah berkembang jauh, kelindan budaya yang kaya dan kapasitas beradaptasi senantiasa menjadi fondasi bagi inovasi dan ekspresi di masa depan.

TRANSPLANTASI

Arsitektur memiliki hubungan langsung dengan iklim. Sayangnya, para kolonialis awal dari Belanda gagal memahami hal ini dengan berusaha memindahkan gaya arsitektur dari negara mereka yang beriklim sedang dengan empat musim ke lingkungan tropis di Nusantara (kepulauan Indonesia dahulu), yang memiliki kondisi iklim yang sangat berbeda dalam hal suhu, kelembapan, curah hujan, dan cahaya matahari yang menyilaukan [Gbr. 1].[2]

Bangunan awal yang didirikan oleh mereka adalah kantor dagang, benteng militer, dan kota berbenteng. Pembangunannya terutama didorong oleh insting bertahan hidup yang mengutamakan keamanan daripada kenyamanan. Lewat Perusahaan Hindia Timur Belanda (*Vereenigde Oostindische Compagnie*/VOC), orang Belanda memperkuat kehadirannya di kota-kota pelabuhan penting dengan mendirikan benteng di sepanjang garis pantai dan muara di banyak pulau hingga akhir abad kedelapan belas. Bangunan-bangunan ini merupakan manifestasi dari ketidakcocokan antara desain empat musim dan iklim tropis [Gbr. 2], di mana suhu, kelembapan, dan curah hujan tinggi serta cahaya matahari yang silau mengakibatkan masalah kesehatan dan ketidaknyamanan bagi para penghuninya.



1 — Foto Toko Merah di Kali Besar di Batavia (Jakarta) yang diambil pada sekitar 1920-1940. Wereldmuseum.



2 — Benteng Willem II di Ungaran, Jawa Tengah (1786) dengan struktur atas yang bersifat vernakular. Foto oleh penulis.

Elemen dari bangunan-bangunan ini –fasad datar, jendela besar, dinding bata tebal, dan sedikit bukaan ventilasi– terbukti tidak cukup dalam menyediakan naungan, ventilasi silang, dan perlindungan terhadap kondisi cuaca tropis. Para penghuni terpaksa bertahan dalam kondisi panas berlebih, kelembapan tinggi, dan sirkulasi udara yang buruk. Hal ini diperparah oleh pakaian bergaya Eropa yang dikenakan oleh para kolonialis. Meski demikian, bangunan-bangunan ini tetap berfungsi dalam menjaga kontrol VOC atas komunitas lokal. Tidak ada pemikiran untuk memperbaiki atau memodifikasi bangunan-bangunan tersebut sesuai dengan kondisi lokal. Hasilnya adalah benturan arsitektur antara gaya asing dan lokal. Ketika kekhawatiran atas keamanan berkurang, perbaikan dalam fungsi dan desain mulai dipikirkan untuk menciptakan bentuk bangunan baru agar sesuai dengan kondisi hidup yang diharapkan. Arsitek kemudian mulai memasukkan aspek arsitektur lokal dalam bangunan militer dan tempat tinggal. Lama kelamaan, terjadi perluasan morfologi arsitektur Eropa di wilayah Nusantara secara progresif sekaligus penghapusan bertahap jaringan perkotaan pribumi.[3]

ADAPTASI

Upaya penyesuaian arsitektur Eropa dengan iklim tropis dan budaya Indonesia mempercepat evolusi-bertahap arsitektur, lingkungan binaan, teknik konstruksi, dan pemilihan bahan bangunan. Bangunan gaya Eropa diperkaya dengan elemen desain Tionghoa, India, Melayu, dan Arab, yang berkontribusi pada keberagaman gaya lokal dan perkembangan gaya regional yang unik [Gbr. 3, 4]. Integrasi pengaruh Eropa ke dalam arsitektur



3 — Rumah Mayor Be Biauw Toan di Semarang yang menampilkan pengaruh Asia dan Eropa, Foto diambil sekitar 1900. Perpustakaan Universitas Leiden.



4 — Rumah Kapitan Tionghoa di Palembang, Sumatera Selatan: perpaduan tipologi vernakular dan elemen Asia serta Eropa, dibangun pada era kolonial. Foto oleh penulis.



5 — Keluarga Indo-Eropa sedang makan di teras mereka di Hindia Belanda, sekitar 1915. Perpustakaan Universitas Leiden.

dan kehidupan perkotaan Asia Tenggara – tidak hanya di Indonesia – juga mendorong penduduk setempat untuk mengadopsi metode konstruksi modern Eropa.

Terjadi beberapa perubahan sosial ekonomi penting di Hindia Belanda di antara awal abad kesembilan belas dan Perang Dunia Kedua. seperti pelaksanaan Tanam Paksa (*cultuurstelsel*), kebijakan pemerintah Hindia Belanda yang mewajibkan sebagian produksi pertanian masyarakat didedikasikan untuk tanaman ekspor, penerapan Undang-Undang Agraria tahun 1870 dan langkah-langkah liberalisasi berikutnya. Seiring dengan perubahan-perubahan ini, muncul gerakan-gerakan nasionalis yang berjuang untuk kemerdekaan politik Indonesia. Peristiwa-peristiwa ini berlangsung bersamaan dengan perubahan-perubahan yang terjadi dalam bidang arsitektur.

Adaptasi arsitektur yang mencolok adalah redesain atap dan fasad, seperti yang terlihat pada rumah perkebunan dan rumah pedesaan milik orang Belanda dan Tionghoa kaya. Bangunan-bangunan ini lalu dilengkapi dengan atap limas besar untuk penyerapan panas yang lebih baik, dan tritisan lebar untuk ventilasi yang lebih baik. Penyesuaian semacam ini ditujukan untuk meningkatkan kenyamanan penghuni. Sebaliknya, pada saat yang sama, masyarakat lokal mengadopsi dan mereplika desain hibrida ini, sehingga arsitektur di Indonesia semakin kaya.

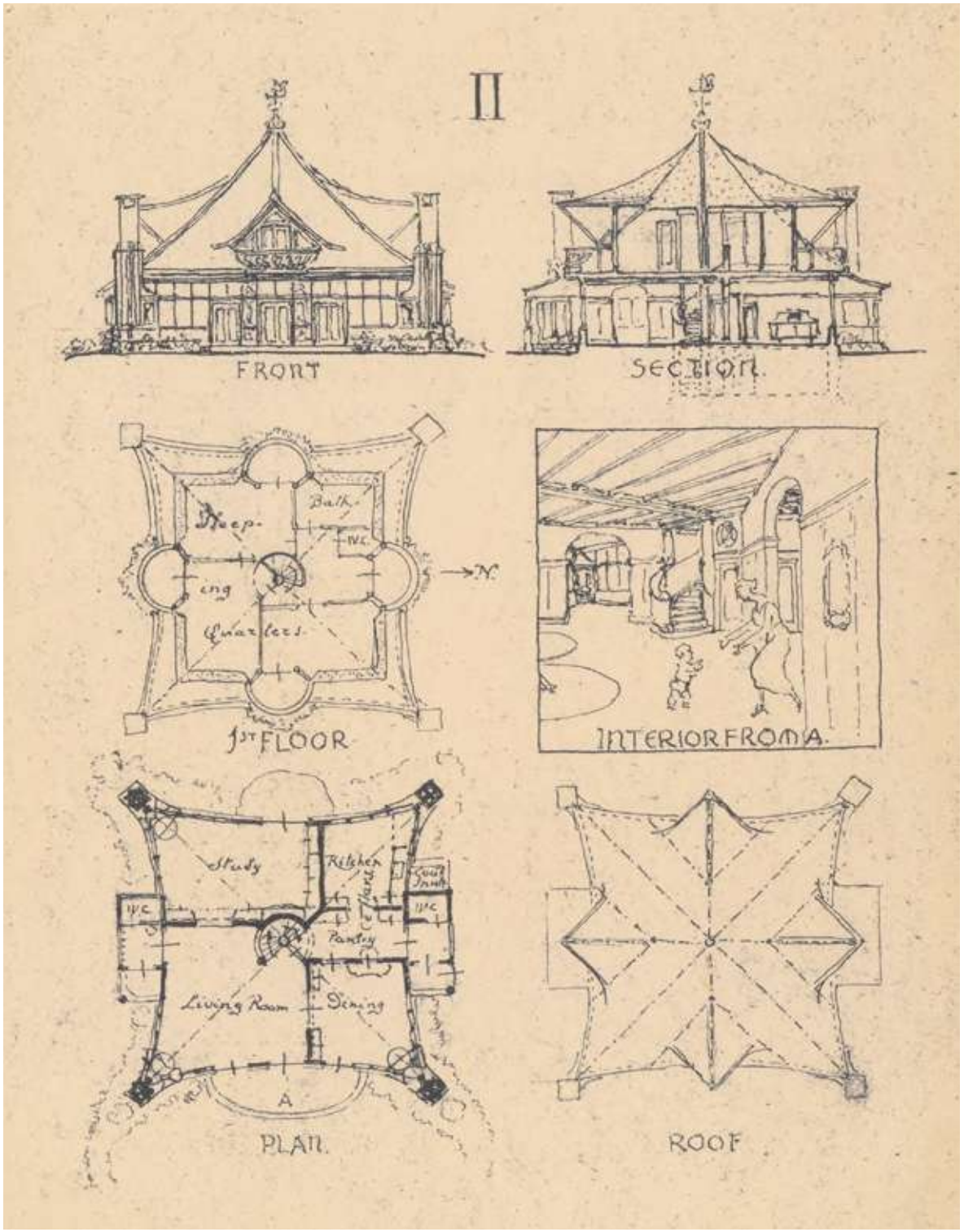
Saat orang Eropa mulai mengadopsi gaya hidup lokal, penyesuaian arsitektur mulai melampaui perubahan terkait iklim. Mengacu pada arsitektur Jawa, para arsitek mulai mengintegrasikan teras besar dalam desain rumah tinggal, menciptakan ruang sosial serbaguna sebagai jantung dari rumah tinggal yang mencerminkan perpaduan budaya Belanda dan lokal. Proses hibridisasi budaya ini juga terwujud dalam bentuk perkawinan campuran dan munculnya budaya ‘Indo-Eropa’ atau Indis (*indische*) [Gbr. 5]. Kemunculan komunitas multikultural yang ditandai dengan gaya hidup, busana, masakan, seni, kriya, dan arsitektur yang beragam semakin memperkaya kelindan budaya di kepulauan ini.

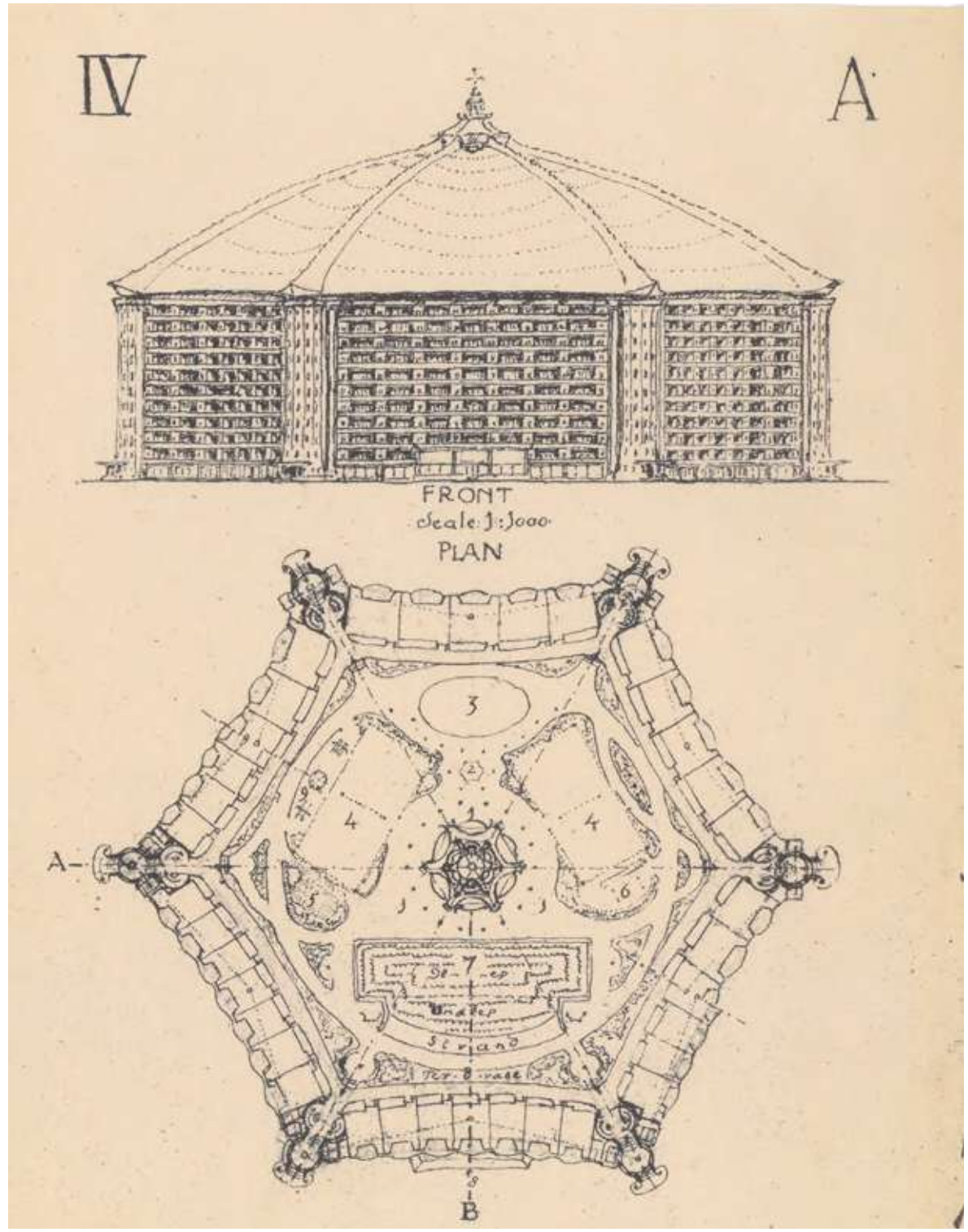
MODERNISASI

Kemajuan dalam perencanaan kota dan inisiatif desentralisasi yang terjadi juga berperan penting untuk perkembangan arsitektur di Indonesia. Pada 1814, selama periode singkat pemerintahan Inggris, Departemen Pekerjaan Umum didirikan, menandai awal inovasi arsitektur yang intensif di wilayah ini[4]. Institusi digantikan pada 1854 oleh Biro Pekerjaan Umum (*Bureau van Openbare Werken*/BOW), yang bertanggung jawab untuk pengawasan dan pemeliharaan pekerjaan umum. Arsitek sipil di BOW mengembangkan ‘gaya arsitektur BOW', ditandai dengan perpaduan desain modern, pengaruh arsitektur klasik, dan elemen vernakular, yang terlihat di berbagai bangunan publik di kota-kota di seluruh Hindia Belanda. BOW mengalami beberapa kali reorganisasi,



6 — Masjid Al Osmani di Labuhan Deli, Sumatera Utara adalah contoh dari gaya BOW. Masjid kayu asli dibangun pada 1854 dan direnovasi pada 1870 oleh arsitek Belanda G. D. Langereis. Wereldmuseum Amsterdam.


II
FRONT
SECTION
1st FLOOR
INTERIOR FROM A.
PLAN
ROOF


IV
A
FRONT
Scale 1:1000
PLAN
A
B

dengan bentuk organisasi terakhir berupa Kantor Layanan Bangunan (*Landsgebouwendienst*) pada 1921.

Awal abad kedua puluh terjadi perubahan legislatif yang signifikan setelah penerapan Undang-Undang Desentralisasi dan otonomi daerah yang mengakibatkan lonjakan pembangunan. Organisasi profesional seperti *Society for Building Sciences* dan *Union for Local Affairs* didirikan untuk memfasilitasi komunikasi antara pejabat lokal, perencana, dan pembangun. Pemerintah pusat di Batavia lalu mengembangkan cetak biru untuk ‘bangunan higienis' yang mencakup panduan praktis dan estetis mengenai desain arsitektur.[5]

Kemunculan perusahaan komersial seperti *Technisch Bureau Biezeveld & Moojen* pada 1904 menandai pergeseran menuju praktik arsitektur swasta. Pendirian Lingkaran Arsitek Hindia Belanda (NIAK) pada 1923 dan *Technische Hoogeschool* (Politeknik) di Bandung pada 1920 semakin mendukung perkembangan di bidang arsitektur.[6] Perdebatan seru mengenai topik modernitas, identitas, dan kekinian dalam lingkaran akademik dan profesional menyebabkan evolusi gaya arsitektur *'Tropisch Indische'*. Perdebatan ini mencerminkan kematangan wacana dalam bidang arsitektur dan kemajuan proses modernisasi di Hindia Belanda.

Ide dan praktik saling mempengaruhi dan terwujud dalam berbagai konteks. Bangunan tradisional berbahan bambu dan kayu di Indonesia menginspirasi Henri Maclaine Pont, arsitek Belanda kelahiran Hindia Belanda (1884-1971), untuk mengeksplorasi prinsip-prinsip struktural dari konstruksi atap ‘Gotik Indies terbalik’ kontemporer [Gbr. 7]. Gagasan Maclaine Pont kemudian mempengaruhi Frei Paul Otto, arsitek Jerman (1925-2015) yang mengintegrasikan prinsip-prinsip tersebut dalam desain untuk struktur membran tenda pada atap Stadion Olimpiade di Munich (1972) dan beberapa proyek lain.[7]

Pengaruh Amsterdam School juga menyebar ke Indonesia selama periode ini, khususnya antara 1910 dan 1930, dan mendorong perkembangan arsitektur dengan susunan batu bata yang ekspresif, detail yang rumit, motif ornamen yang terinspirasi oleh alam, bentuk dinamis, dan komposisi asimetris. Integrasi bentuk-bentuk ini menciptakan perpaduan unik antara pengaruh Eropa dan elemen lokal, menghasilkan bangunan yang tidak hanya memenuhi fungsi praktis tetapi juga mencerminkan rasa kemajuan dan sintesis budaya yang mencerminkan semangat zaman [Gbr. 8, 9].

←
7 — Henri Maclaine Pont, desain untuk apartemen yang menerapkan prinsip-prinsip struktural dari konstruksi atap ‘Gotik Indies terbalik’, 1957. Nieuwe Instituut.



8 — Firma arsitektur Job & Spreij, rumah untuk seorang agen Javasche Bank di Surabaya, 1921. Foto oleh Obbe Norbruis.



9 — Richard Schoemaker, Villa Merah di Bandung, rumah yang dibangun untuk arsiteknya sendiri, 1922. Foto oleh Dr. C. J. van Dullemen.

Hindia Belanda –lalu Indonesia– menghadapi serangkaian tantangan antara 1930-an dan 1950-an, termasuk depresi ekonomi global, resesi, dan meletusnya Perang Dunia II di Eropa dan Asia-Pasifik. Periode ini mengakhiri lonjakan pembangunan dan membatasi wacana dan eksperimen arsitektur yang identik dengan bidang ini sebelum perang. Rencana ambisius untuk ibu kota baru di Bandung ditunda. Sementara itu, Perang Dunia II juga menandai perjuangan untuk kemerdekaan Indonesia. Periode ketidakstabilan dan ketidakamanan yang berkepanjangan semakin menghambat perkembangan arsitektur di negara ini.

Pada 1950-an, Indonesia mengalami kebangkitan dalam pendidikan arsitektur dan pemulihan profesi arsitektur [Gbr. 10]. Departemen Bangunan didirikan pada tahun 1950 sebagai bagian dari Fakultas Teknik



10 — Friedrich Silaban, Sekolah Pertanian Menengah Atas di Bogor, 1948-1950. Foto oleh penulis.



11 — Henri Maclaine Pont, Technische Hogeschool Bandung, kini Institut Teknologi Bandung (ITB), 1920. Perpustakaan Universitas Leiden.

Universitas Indonesia di Bandung, di bawah bimbingan Jacob Thijsse, Mohammad Susilo, dan Friedrich Silaban (1950). Sekolah arsitektur pertama ini – bersama fakultas terkait lainnya –kemudian menjadi Institut Teknologi Bandung (ITB) yang ternama dan terletak di gedung *Technische Hogeschool* lama yang dirancang oleh Maclaine Pont [Gbr. 11].

Angkatan pertama insinyur arsitektur Indonesia, yang terdiri dari delapan belas mahasiswa, lulus dari ITB pada 1959. Pada tahun yang sama, Ikatan Arsitek Indonesia (IAI) berdiri. Dipimpin oleh arsitek senior Friedrich Silaban, Mohammad Susilo, dan Liem Bwan Tjie, IAI memainkan peran penting dalam membentuk lanskap arsitektur negara tersebut[8]. Pada 1960, sekolah arsitektur swasta pertama didirikan di Universitas Katolik Parahyangan (UNPAR) dan menjadi salah satu tonggak dalam pengembangan disiplin arsitektur di Indonesia. Tidak lama setelah itu, sekolah-sekolah serupa didirikan di seluruh Indonesia.

MODERNITAS YANG MEMBUMI

‘Modernitas yang membumi’ mengacu pada semangat dan praktik arsitektur yang didefinisikan oleh perpaduan prinsip desain modern, adaptasi lokal, dan proses rasionalisasi. Semangat ini sangat terlihat dalam arsitektur Indonesia yang mencakup transplantasi arsitektur Eropa ke iklim tropis Indonesia, adaptasi gaya-gaya impor untuk menyesuaikan dengan kondisi lingkungan dan budaya lokal, serta proses rasionalisasi yang bertujuan menciptakan lingkungan binaan yang fungsional dan peka terhadap budaya. Modernitas yang membumi menggabungkan pengaruh Eropa dengan elemen lokal sehingga menciptakan identitas arsitektur unik yang berada di antara modernitas, relevansi lokal, dan kepraktisan.

Tidak ada modernisasi dengan cara seperti ini di tempat lain. Proses perkembangannya ditentukan oleh konteks yang dapat mencakup dimensi alam, lingkungan, sosial, budaya, fisik, dan sejarah. Gaya arsitektur yang muncul dari proses ini memicu transformasi bentuk arsitektur, lingkungan, dan budaya. Ini adalah proses evolusi kontinu yang melibatkan transplantasi, adaptasi, akomodasi, asimilasi, hibridisasi, dan materialisasi, serta tercermin dalam keberagaman ekspresi arsitektur. Di tengah evolusi dan keberagaman ini, terdapat pengaruh yang tak terbantahkan dari gaya Amsterdam School dengan susunan batu bata ekspresif dan motif dekoratif organiknya.

Keberagaman, variasi, dan ketidakpastian adalah komponen dasar dari arsitektur Indonesia. Pengaruh kuno/modern dan elemen Asia/non-Asia, telah berkelindan selama berabad-abad. Proses dinamis ini melampaui waktu, membentang dari masa lalu ke masa depan seiring arsitektur terus menemukenali dirinya. Tentu saja, infusi fitur Amsterdam School semakin memperkaya kelindan arsitektur ini sebagai perjalanan modernisasi yang tidak terpisahkan dari kualitas saling keterhubungan dan adaptabilitas.

Evolusi arsitektur modern di Indonesia, dari transplantasi dan adaptasi hingga menjadi rasionalisasi, berakar dari pertemuan kolonial dan pertukaran budaya. Upaya awal untuk memindahkan arsitektur Eropa ke lingkungan tropis Indonesia tentu menemukan banyak tantangan, tetapi hal tersebut mendorong arsitek lokal untuk mengadaptasi dan mengintegrasikan ide-ide Barat dengan elemen-elemen lokal, melahirkan sintesis arsitektur yang unik. Kematangan arsitektur Indonesia berkembang berdasarkan pendidikan dan pengembangan profesional, dan merupakan kisah tentang ketahanan, kreativitas, dan kekayaan budaya.

—

Diterjemahkan oleh Ahmad Zuhdi Allam

SEJARAH TERPENDAM DARI WISMA PELAYARAN

MELLE VAN MAANEN

Sebagai seorang anak yang tumbuh besar di kota tua Amsterdam, saya menganggap kawasan sekitar Wisma Pelayaran – 'Het Scheepvaarthuis' dalam bahasa Belanda – sebagai bagian dari taman bermain saya. Saya menjelajahi jalan-jalannya yang sempit dan berjalan di sepanjang kanal-kanalnya. Seringkali saya menyeberangi jembatan yang mengarah ke bangunan bata yang mengesankan di Binnenkant dan Prins Hendrikkade (gbr. 1). Saat melewati gedung tersebut, saya selalu terpikat dengan rangkaian patung sosok manusia yang menonjol dari bagian bawah fasadnya. Menurut saya agak menakutkan, namun saya tetap tertarik untuk memperhatikannya. Siapakah sosok-sosok dengan kerutan muka yang tegas, rambut wajah yang panjang dan tebal, dan kerah melingkar itu (gbr. 2)?

Bertahun-tahun kemudian, sebagai pemandu wisata di gedung yang sama, saya mulai mengapresiasi patung-patung yang terlihat mengintimidasi ini. Bukan hanya karena patung-patung tersebut memiliki karakter yang istimewa, tetapi juga karena mereka menggambarkan tokoh yang intelek dan hampir menyerupai karikatur. Hal ini sebenarnya sangat lumrah, mengingat kegemaran Michel de Klerk membuat sketsa potret ironis teman-temannya (gbr. 3).

Sebagai pemandu wisata, saya juga menemukan identitas tokoh-tokoh yang digambarkan pada patung-patung potret tersebut. Setiap nama tokoh tertulis dengan huruf vertikal di bawah setiap patung. Mulai dari ilmuwan seperti ahli botani Georg Rumphius, kartografer Gerard Mercator dan Jacob Roggeveen, hingga pedagang dan pejabat



1 — Bagian depan Wisma Pelayaran, c. 1916. Institut Nieuwe.

Perusahaan Hindia Timur Belanda (VOC), seperti Cornelis de Houtman, Willem Usselincx, dan Jan Pieterszoon Coen. Dengan kata lain, semuanya terkait dengan perdagangan luar negeri, eksplorasi, dan pemerintahan kolonial Belanda. Kisah apa yang sebenarnya ingin disampaikan melalui bangunan tersebut, dan bagaimana kaitannya dengan Indonesia?

PATUNG-PATUNG DENGAN SEBUAH CERITA

Wisma Pelayaran adalah ikon kota. Bagian pertama bangunan ini dibangun selama Perang Dunia Pertama, antara tahun 1913 dan 1916. Tahap kedua konstruksi dimulai pada tahun 1926, namun tahap ketiga tidak pernah dimulai akibat Perang Dunia Kedua. Walaupun tidak ada pernyataan tertulis, Wisma Pelayaran sebenarnya dapat dianggap sebagai sebuah manifesto bagi Amsterdam School. Faktanya, Wisma Pelayaran adalah bangunan pertama yang dinyatakan menggambarkan gerakan tersebut.[1] Wisma Pelayaran dibangun bersamaan dengan rencana perluasan dan renovasi pelabuhan Amsterdam. Berbagai perusahaan pelayaran menginginkan simbol publik yang dapat merepresentasikan janji kemakmuran baru yang akan mereka hadirkan di kota Amsterdam.



2 — Hildo Krop dan Hendrik van den Eijnde, patung potret Pieter Both, Jan Pieterszoon Coen, Cornelis de Houtman, dan Jacob van Heemskerk, 1913-1916. Foto oleh Loek van Vlerken.

Oleh karena itu, Wisma Pelayaran perlu dibangun untuk mengejawantahkan rasa percaya diri mereka dan juga pentingnya peran mereka bagi kota Amsterdam.

Joan van der Meij adalah arsitek utama pada proyek bergengsi tersebut. Kemungkinan besar ia mendapat kepercayaan karena penelitiannya mengenai pekerjaan batu bata yang dilakukannya pada perjalanan lintas Eropa setelah menerima Prix de Rome. [2] Arahan desain yang dibuat oleh enam perusahaan pelayaran yang terlibat dalam proyek tersebut menekankan pada keahlian Joan van der Meij, terutama pada bagian yang berbunyi: 'struktur bata yang mendominasi, bentuk yang modern dan dipenuhi dengan ornamen dekoratif'.[3] Van der Meij adalah kandidat yang ideal untuk pekerjaan tersebut. Ia kemudian mengajak beberapa rekan arsitek, seniman, dan pengrajin untuk bekerja bersamanya dalam menciptakan karya seni kolaboratif bernama Wisma Pelayaran.



3 — Michel de Klerk, sketsa patung untuk fasad Wisma Pelayaran, 1912. Nieuwe Instituut.

Namun, keinginan perusahaan pelayaran melampaui preferensi estetika mereka terhadap konstruksi bata yang rumit. Tiga dari perusahaan ini – Royal Dutch Steamship Company (KNSM) dan anak perusahaannya Royal West India Mail Service (KWIM) dan New Rhine Navigation Company (NRM) – beroperasi di Belahan Bumi Barat, koloni Belanda di 'Barat' (Suriname dan Antilles) dan Eropa. Tiga lainnya – Perusahaan Kapal Uap Belanda (SMN) dan anak perusahaannya, Perusahaan Navigasi Paket Kerajaan (KPM) dan Jalur Jawa-Tiongkok-Jepang (JCJL) – beroperasi di Belahan Bumi Timur, termasuk Hindia Belanda, dan JCJL khusus melakukan pelayaran ke Jawa, Tiongkok, dan Jepang. Meskipun tidak satupun dari perusahaan ini mempunyai hubungan langsung dengan Perusahaan Hindia Timur Belanda atau VOC (1602-1799) dan Perusahaan Hindia Barat Belanda atau WIC (1621-1792), mereka merasa punya kedekatan spiritual dengan VOC maupun WIC. Oleh karena itu, Wisma Pelayaran diharapkan dapat menggambarkan kedekatan spiritual tersebut.

Untuk mencapai tujuan ini, Van der Meij diminta untuk membuat gedung perkantoran yang 'dibangun dengan cara-cara modern dan pada hakikatnya modern, namun tetap tidak tidak menyangkal seni kuno kita dari zaman keemasan, di mana suara kebesaran nasional kita bergema di seberang Samudra'.[4] Lokasi bangunan juga dipilih untuk tujuan yang sama: [5] tempat armada Compagnie van Verre berangkat dari Belanda pada tahun 1595 – sebuah ekspedisi yang menandai dimulainya kolonialisme Belanda di Indonesia. Dengan kata lain, patung potret di bagian bawah fasad hanya salah satu dari sekian banyak ekspresi ‘kebanggaan’ sejarah maritim dan ‘zaman keemasan’ Belanda. Berbagai macam variasi dari cerita yang sama dapat ditemukan di seluruh interior dan eksterior bangunan. Elemen dekoratif lainnya termasuk patung biota laut – seperti kuda laut, ubur-ubur, dan gurita – yang terinspirasi atau disalin dari buku *Kunstformen der Natur* (Bentuk Seni di Alam) karya Ernst Haeckel.

Salah satu panduan prinsipil Amsterdam School adalah penggunaan simbol-simbol yang dapat dipahami oleh masyarakat umum. Prinsip tersebut juga diikuti oleh pematung utama Wisma Pelayaran, Hendrik van den Eijnde dan Hildo Krop yang didatangkan oleh Piet Kramer. Kedua pematung tersebut memahat representasi simbolis dari masing-masing perusahaan pelayaran dan mengintegrasikannya ke dalam fasad. SMN, misalnya, memiliki pahatan sepasang timbangan yang melambangkan garis khatulistiwa (perusahaan ini beroperasi di Hindia Belanda) dan inisial perusahaan dalam huruf vertikal. Pada setiap sisi patung terdapat sabuk yang bertatahkan batu mulia berbentuk berlian (gbr. 4), merujuk pada penggalan novel terkenal karya Multatuli berjudul Max Havelaar (1860), di mana penulis menggambarkan Hindia Belanda sebagai 'kekaisaran Insulinde yang rupawan, melingkari garis khatulistiwa seperti sabuk zamrud.'[6]

Bangunan ini juga menampilkan patung-patung yang tidak begitu puitis, namun – dari sudut pandang para patron – terlihat lebih heroik. Di sudut timur laut terdapat relief karya pematung utama Hendrik van den Eijnde,



4 — Patung SMN pada fasad Wisma Pelayaran, 1913-1916.
Foto oleh Marcel Westhoff.



5 — Patung JCJL pada fasad Wisma Pelayaran, 1913-1916.
Foto oleh Marcel Westhoff.



6 — Hendrik van den Eijnde, relief kayu di Wisma Pelayaran
('De zee scheidt de volkeren / Scheepvaart brengt bijeen'), 1926.
Foto oleh Annemariek Verheij.

yang menggambarkan penaklukan Jayakarta dan pendirian Batavia oleh Jan Pieterszoon Coen pada tahun 1619 (gbr. 5). Kontras yang sangat berbeda dengan perayaan penaklukan kolonial ini adalah dua relief kayu karya Van den Eijnde di sisi yang menghadap Binnenkant. Pada relief ini tertulis kata-kata 'Laut memisahkan bangsa-bangsa / pelayaran menyatukan mereka', dan beberapa adegan yang menggambarkan pesan ini (gbr. 6). Ironi dari pesan tentang persatuan ini tidak dapat diabaikan, mengingat industri pelayaran Belanda di bawah kekuasaan kolonial bisa dibilang merupakan perwujudan sempurna dari hubungan yang tidak setara antara masyarakat Belanda dan masyarakat Indonesia.

Glorifikasi sejarah kolonial Belanda ini muncul bersamaan dengan berbagai referensi budaya Indonesia. Misalnya atap kaca patri di atas tangga marmer mengingatkan kita pada batik, sementara panel kulit di ruang rapat dilapisi dengan batik asli.[7] Patung JCJL adalah contoh lain. Patung ini menampilkan seekor naga yang melambangkan Tiongkok; bunga krisan yang melambangkan Jepang; dan Buddha di dalam stupa yang menggambarkan Jawa (gbr. 7). Meskipun Jawa telah ditinggali oleh masyarakat mayoritas Muslim selama berabad-abad, orang Belanda pada umumnya lebih menghargai budaya Hindu-Budha daripada budaya Islam, karena budaya Hindu-Budha dianggap sebagai 'esensi' masyarakat Jawa.[8] Patung tersebut bahkan tidak memerlukan inisial JCJL untuk menyampaikan gagasan bahwa patung Buddha dalam stupa adalah sebuah referensi atas Jawa. Pilihan artistik ini kemungkinan besar dipengaruhi



7 — Patung penaklukan Batavia oleh J.P. Coen pada tahun 1619 di Wisma Pelayaran, 1926. Foto oleh Marcel Westhoff.



8 — Lorong Candi Borobudur dengan Buddha di relung stupa, 1952. Wereldmuseum Amsterdam.

oleh pemugaran Candi Borobudur di Jawa Tengah, yang berlangsung antara tahun 1907 dan 1911 – tepat sebelum pembangunan Wisma Pelayaran dimulai. Borobudur dipenuhi dengan patung-patung Buddha yang identik satu sama lain dan sedang bermeditasi di ceruk-ceruk stupa (gbr. 8).

Pemugaran Candi Borobudur menjadi sumber inspirasi serta ketertarikan utama bagi para pegiat seni di Belanda. Akibatnya, museum-museum di Belanda mulai menggelar pameran yang menampilkan cetakan dan patung asli dari Candi-Candi Buddha seperti Candi Borobudur, yang


400



beberapa di antaranya merupakan hasil penjarahan.[9] Buku-buku dan foto-foto Candi Borobudur beredar luas. Dan, pada tahun 1913, insinyur sipil Theo van Erp, yang mengawasi pemugaran tersebut, memberikan kuliah tentang stupa-stupa Candi Borobudur kepada Architectura et Amicitiae, perkumpulan arsitek yang berpusat di Amsterdam.[10] Perhatian arsitek maupun seniman tertuju pada Candi Borobudur dan mulai menjadikannya sebagai sumber inspirasi. Pemahat Hildo Krop menggambarkan pengalamannya sendiri tentang hal ini dalam sebuah surat kepada penulis biografinya, dengan menulis bahwa 'jika sebuah patung dibuat dengan benar, ia seharusnya dapat berfungsi sebagai sebuah karya seni yang terpisah dari konteks aslinya. Perhatikan Candi Borobudur – jika Anda memisahkan salah satu figurnya, Anda akan mendapatkan sebuah patung yang berdiri sendiri dan terlihat indah. Hal yang sama berlaku untuk semua candi dari Hindia Belanda, dan hal yang sama juga harus berlaku untuk patung modern'.[11]

Di sepanjang lorong Candi Borobudur terdapat serangkaian relief yang seakan tak berujung yang menggambarkan kehidupan Sang Buddha dan adegan-adegan dari literatur Buddha lainnya. Para biksu melewatinya setiap hari, bermeditasi dan belajar tentang agama Buddha. Apakah ini yang ada dalam pikiran Van der Meij dan rekan-rekannya saat merancang Wisma Pelayaran? Sebuah kuil yang didedikasikan untuk 'Zaman Keemasan' kolonialisme dan pelayaran yang dapat dirasakan pengunjung hanya dengan berjalan-jalan di sekitarnya? Pemikiran seperti ini masuk akal. Lagipula, bukankah candi-candi Hindu-Buddha kuno di Jawa juga dibangun oleh masyarakat yang bekerja sama untuk memberi bentuk bagi pandangan dunia bersama? Ide kolaborasi yang sama, gabungan berbagai disiplin ilmu untuk membangun Wisma Pelayaran – seni, arsitektur, desain, kerajinan – mengukuhkan reputasi bangunan tersebut sebagai *Gesamtkunstwerk* sejati, sebuah karya seni yang menyeluruh. Wisma Pelayaran dengan demikian membentuk sebuah cita-cita yang bagi banyak arsitek dan seniman Belanda, tercermin dalam budaya Indonesia: arsitektur dan seni visual yang digabungkan dalam kesatuan kreasi.

Perbandingan visual lain tampaknya mendukung pandangan tentang Wisma Pelayaran sebagai perangkat naratif. Koridor Candi Borobudur menampilkan serangkaian makara yang menonjol, monster laut mistis (gbr. 9). Ornamen tersebut tampaknya menjadi sumber inspirasi bagi patung potret Wisma Pelayaran (gbr. 10), lengkap dengan kesan yang mengintimidasi pula. Walaupun tidak ada bukti konklusif bahwa makara adalah sumber inspirasi untuk patung potret tersebut, tetapi kemiripannya tetap sangat terlihat.

Bagaimanapun, dinding luar Wisma Pelayaran dipenuhi dengan cerita dalam bentuk pahatan, seperti Candi Borobudur. Namun, cerita yang diceritakan oleh Wisma Pelayaran sama sekali berbeda – cerita yang mendefinisikan identitas bangunan berdasarkan sejarah maritim Belanda yang 'membanggakan'. Van der Meij menyatakan dalam sebuah artikel tentang Wisma Pelayaran: 'Di zaman kita, ketika kekuatan dan semangat kewirausahaan kembali dan mempertahankan perannya dalam kehidupan modern, perusahaan pelayaran Amsterdam menginginkan bangunan ini mengekspresikan kekerabatan mereka dengan tradisi era kejayaan pada masa mereka membangun dan yang mereka banggakan.'[12] Keuntungan perusahaan-perusahaan pelayaran ini berakar pada model ekstraksi kolonial. Oleh karenanya, Wisma Pelayaran dibangun sebagai wujud penghormatan dalam bentuk bangunan terhadap kolonialisme Belanda dan sejarahnya.

SUMBER TERSEMBUNYI DI KACA PATRI

Van der Meij merancang eksterior dan interior Rumah Pengiriman sebagai satu kesatuan yang utuh. Alhasil, kekayaan narasi eksterior bangunan ini pun terimbangi dengan interiornya. Salah satu yang mengerjakan interior ini adalah seniman dekoratif Carel Lion Cachet, yang kebetulan juga merupakan salah satu pendiri majalah *Wendingen*, corong gagasan Amsterdam School, tempat ia juga mendesain beberapa sampul yang terinspirasi dari Indonesia (gbr. 11). Ketika SMN memperingati pendiriannya yang kelima puluh pada tahun 1920, Lion Cachet mendesain tiga jendela kaca patri untuk menandai peristiwa tersebut. Jendela-jendela ini terletak di lantai dua Wisma Pelayaran, menghadap ke tempat yang dulunya merupakan serambi perusahaan. Lion Cachet memiliki hubungan baik dengan SMN dan mendesain interior beberapa kapal penumpang mereka.[13] Jendela tengah menggambarkan Kastil Batavia, pusat administrasi VOC. Jendela di sebelah kiri menggambarkan kapal *Jan Pieterszoon Coen*, kapal uap penumpang yang dianggap sebagai armada SMN paling bergengsi saat itu. Di kedua jendela ini, perusahaan tersebut dengan jelas menampilkan dirinya sebagai pewaris VOC. Namun jendela ketiga di sebelah kanan adalah yang terlihat paling menonjol (gbr. 12).

Jendela ini didedikasikan untuk budaya Indonesia dengan menggambarkan pemandangan dan benda-benda Bali dan Jawa kuno. Di sepanjang tepinya terdapat benda-benda tembaga dan perak dari periode Hindu-Buddha dalam sejarah Jawa. Benda-benda ini termasuk lampu minyak gantung yang dihiasi dengan tokoh wayang di sudut kiri bawah. Bagian tengah atas menampilkan vas segi delapan, sedangkan bagian

←

9 — Sebuah patung makara di Borobudur, sekitar tahun 1901-1911. Foto oleh Komisi Arkeologi dari Perkumpulan Seni dan Sains Batavia. Koleksi Leiden University Libraries.

10 — Patung potret Cornelis de Houtman di bagian luar Wisma Pelayaran, 1913-1916; Houtman memimpin pelayaran pertama Compagnie van Verre pada tahun 1595. Foto oleh Annemarieke Verheij.



11 — Carel Adolph Lion Cachet, sampul majalah Wendingen yang meliput isu-isu yang ditujukan untuk Park Meerwijk (Vol. 8, 1918) dan Marionette (Vol.7/8, 1921), termasuk wayang beber Jawa pada kain dan wayang kulit serta wayang golek. Museum Het Schip.



12 — Carel Adolph Lion Cachet, jendela kaca patri untuk peringatan 50 tahun SMN, 1920. Foto oleh Hessel Waalewijn.

tengah bawah menampilkan medali. Di sudut kanan bawah terdapat benda seperti tas yang mungkin merupakan dompet.

Berbagai referensi Bali dimulai dengan dua cetakan pola ikat di sudut kanan dan kiri atas. Adegan utama adalah penggambaran Ramayana ala Bali, yaitu kisah Rama – inkarnasi dewa Wisnu – yang merupakan salah satu epos utama dalam agama Hindu. Dalam Ramayana, Sita, istri pangeran heroik Rama, diculik oleh raja iblis Rahwana. Rama pun berangkat dalam misi untuk menyelamatkan Sita. Puncaknya adalah pertempuran terakhir di mana Rama akhirnya mengalahkan Rahwana dengan menembakkan panah api atau agneyastra ke kepala Rahwana, sebuah adegan yang digambarkan pada jendela ini. Sama seperti dalam tradisi wayang, kekuatan baik diposisikan di sebelah kiri dan kekuatan jahat di sebelah kanan.



13 — Parba dengan adegan-adegan dari Ramayana, diambil dari istana Tabanan di Bali, sekitar tahun 1850. Wereldmuseum Leiden.

Di bagian tengah atas, peta berwarna kepulauan Indonesia ditumpangkan pada peta putih Eropa. Peta yang umum digunakan ini memberikan gambaran yang jelas tentang kesatuan dan ukuran besar koloni Belanda, tetapi penggambarannya jauh dari netral. Koloni dianggap sebagai 'harta milik' yang bergengsi saat itu, dan ukuran relatif Eropa dibandingkan dengan kepulauan Indonesia dimaksudkan untuk menandakan kebesaran kekaisaran Belanda.[14] Dengan demikian, posisi peta di bagian atas jendela menggambarkan Belanda sebagai 'penjaga' budaya Indonesia, sebuah gagasan yang berakar pada usaha Belanda untuk membera-dabkan koloni tersebut.[15]

Berbagai babak dari Ramayana digambarkan dalam gaya Kamasan, gaya seni lukis tradisional yang berasal dari istana kerajaan Majapahit di Jawa Timur dan tiba di Bali pada akhir abad ke-15. Gaya ini berasal dari kota Kamasan, yang menempati tempat sentral dalam kehidupan budaya Bali hingga awal abad ke-20.[16] Lion Cachet tertarik pada seni dan berbagai cara berkesenian Asia seperti batik sehingga ia menggunakan motif Jawa dalam desainnya.[17]

Namun, penggambaran Ramayana pada jendela Wisma Pelayaran tidak lahir dari imajinasinya, melainkan sebuah salinan langsung dari karya seni yang sudah ada: panel kayu yang dicat atau parba. Parba ini seka-rang ada dalam koleksi Wereldmuseum Leiden (gbr. 13), tetapi awalnya merupakan bagian dari perabot kamar tidur di sebuah ruangan di istana kerajaan Tabanan di Bali. Ini menimbulkan pertanyaan: bagaimana parba sampai berada di Belanda dan kemudian ditempatkan di jendela Wisma Pelayaran?

Patung Parba yang digunakan Lion Cachet dalam rancangannya dibeli pada tahun 1907 oleh Wereldmuseum Leiden (Museum Budaya Dunia Leiden) saat museum tersebut masih bernama Museum Etnologi Leiden. Di balik transaksi tersebut terdapat sejarah kekerasan. Pada pergantian abad, Belanda mulai memberikan tekanan yang semakin besar pada kerajaan-kerajaan Bali selatan yang merdeka dan menentang kekuasaan Belanda. Pemerintah kolonial di bawah pimpinan J.B. van Heutsz melihat peluang untuk menyerang setelah terjadi pertikaian yang tidak signifikan dengan penguasa atau raja Badung. Pada tanggal 14 September 1906, armada kapal militer Belanda muncul di lepas pantai Sanur, lima di antaranya sebenarnya dipasok oleh KPM, anak perusahaan SMN yang berkantor pusat di Wisma Pelayaran.[18]

Serangan dimulai dengan gelombang pengeboman besar-besaran. Setelah beberapa hari, istana atau puri Denpasar, ibu kota Badung, jatuh ke tangan pasukan Belanda (gbr. 14). Orang Bali tidak memiliki kesempatan menang melawan kekuatan militer Belanda yang modern. Keluarga kerajaan Badung dan lebih dari seribu orang Bali kehilangan nyawa mereka dalam sebuah ritual yang dikenal sebagai Puputan (Pertempuran sampai mati) dan pembantaian yang terjadi selanjutnya. Ketika pasukan Belanda mencapai istana, sebuah prosesi pun dijalankan di mana raja, pejabat istana dan sejumlah orang lainnya muncul mengenakan jubah putih, dan memulai Puputan. Puputan adalah suatu bentuk ritual bunuh diri massal yang dianggap oleh orang Bali sebagai tanda keberanian dalam menghadapi kekalahan yang tidak dapat dihindari dan cara yang terhormat untuk menghindari penghinaan karena menyerah. Orang Indonesia masih mengingat peristiwa itu sebagai Puputan Badung.[19] Perebutan Badung diikuti oleh perebutan Tabanan (gbr. 15), dengan rajanya, Raja Gusti Ngurah, dan putranya juga bunuh diri setelah sang raja menyerah kepada Belanda untuk menyelamatkan rakyatnya. Pasukan kolonial melanjutkan penjarahan dan penghancuran puri Tabanan, seperti yang mereka lakukan di Denpasar, dan segera melelang hasil rampasan mereka.[20]

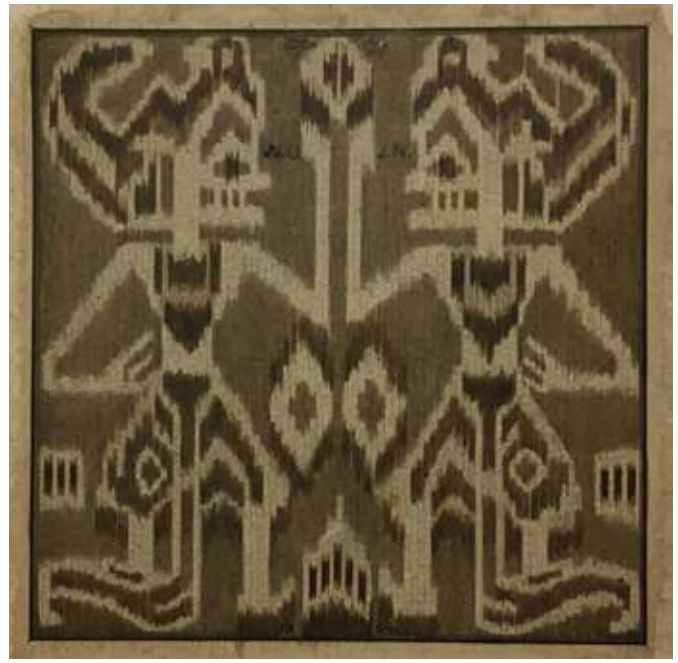




14 — Prajurit Belanda di samping patung Hindu di dalam puri Denpasar yang hancur, 1906. Foto oleh H.W. van Weede. Leiden University Libraries.

15 — Kavaleri Belanda berpose di depan puri Tabanan, 1906. Foto oleh H.W. van Weede. Leiden University Libraries.

Saksi mata dari peristiwa ini adalah seorang tokoh kenamaan bernama Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp, seorang seniman sekaligus penjelajah yang telah melakukan perjalanan ke kepulauan Indonesia beberapa kali. Ia sangat terpikat oleh Bali dan kali ini berada di sana dalam sebuah ‘perjalanan mengoleksi’ atas nama Museum Etnologi Leiden. Nieuwenkamp sangat kritis terhadap aktivitas militer Belanda di Bali, yang telah menelan banyak korban jiwa dan menghancurkan warisan budaya Bali. Meskipun demikian, ia juga ikut serta dalam penjarahan istana, mencuri beberapa benda bernilai budaya termasuk perhiasan dan pintu kayu berukir besar dari istana di Denpasar.[21] Ia juga membeli parba dari Tabanan pada lelang tersebut, yang ia jual ke Museum Etnologi Leiden setelah kembali.[22]





16 — WOJ Nieuwenkamp, gambar tenun ikat Bali dengan tokoh wayang (1904) dan Wisnu dan Garuda (tidak bertanggal). Yayasan W.O.J. Nieuwenkamp.





17 — Gambar dan koleksi Nieuwenkamp di Museum Stedelijk, 1915. Wereldmuseum Amsterdam.

18 — Karya seni Jawa dan Bali dipamerkan berdampingan di Museum Stedelijk, 1915. Wereldmuseum Amsterdam.

Parba yang ditiru Lion Cachet untuk jendela kaca patri SMN dengan demikian merupakan objek penjarahan kolonial.

Pembahasan peristiwa-peristiwa ini membawa kita ke fitur lain dari jendela tersebut: dua tenun ikat di sudut kiri dan kanan atas, yang merupakan salinan persis dari aslinya (gbr. 16). Nieuwenkamp berperan penting dalam penyebaran budaya Indonesia di Belanda, khususnya budaya Bali. Ia menerbitkan beberapa buku harian perjalanan yang penuh dengan gambar-gambar yang dibuatnya di Indonesia dan berpartisipasi dalam banyak pameran yang menampilkan gambar-gambar dan benda-benda dari koleksi pribadinya. Lion Cachet dengan demikian mempunyai banyak kesempatan untuk mempelajari karya dan koleksi Nieuwenkamp.

Tidak sepenuhnya jelas kapan dan di mana Lion Cachet melihat parba tersebut, tetapi Nieuwenkamp dan Lion Cachet memang pernah bertemu di sebuah pameran. Ini terjadi pada tahun 1915, di sebuah pameran yang diadakan oleh Institut Kolonial di Museum Stedelijk di Amsterdam yang berjudul *Jawa Kuno dan Hinduisme Bali Kontemporer*.[23] Pameran tersebut menampilkan gambar-gambar dan koleksi pribadi Nieuwenkamp, sementara Lion Cachet menyampaikan ceramah tentang pameran tersebut kepada anggota Architectura et Amicitia, perkumpulan arsitek Belanda, sebelum kunjungan mereka ke Stedelijk (gbr. 17, 18).[24] Kemungkinan besar, baik ceramah, maupun pameran tersebut memengaruhi desain Cachet untuk SMN.

Seiring dengan masuknya Bali ke dalam wilayah kekuasaan Belanda, semakin banyak orang Belanda mulai ‘menemukan’ pulau yang mayoritas beragama Hindu itu, dan pada tahun 1930-an, provinsi itu telah mengembangkan industri pariwisata yang berkembang pesat. Kapal-kapal KPM yang menuju ke pulau itu kini dipenuhi oleh wisatawan Eropa, bukan tentara. Para pengunjung baru ini datang untuk mengagumi candi-candi Hindu yang diukir dengan indah, merasakan kehidupan tradisional di desa-desa Bali dalam keadaan ‘tak tersentuh’, dan melihat seniman Kamasan yang sebenarnya sedang bekerja. Citra indah ‘Surga Timur’ pun lahir, dan tetap tertanam dalam kesadaran kolektif hingga saat ini.[25] Para ilmuwan Eropa membuat hubungan historis antara budaya Bali kontemporer dan kerajaan-kerajaan Hindu-Buddha kuno di Jawa. Lion Cachet mengemukakan hal itu dalam ceramahnya kepada sesama arsitek dan desainer, dengan merujuk secara eksplisit pada Ramayana dan lukisan-lukisan di atas kayu:

‘Ramayana berasal dari awal era kita hingga memberi kita bukti bahwa penjajahan umat Hindu di Jawa telah dimulai pada saat itu. Puisi ini masih hidup di hati orang Bali! (...) Lukisan-lukisan Bali, khususnya, menggunakan adegan-adegan dari kisah ini sebagai subjeknya. Puisi ini menginformasikan penciptaan boneka Wayang, dan adegan-adegan dari kisah ini juga digambarkan pada kanvas kayu.’[26]

Menurut Lion Cachet, umat Hindu dari Asia Selatan telah membawa peradaban ke Jawa, yang jejaknya masih ada di Bali. Atas dasar kepercayaan yang sama, pameran di Stedelijk menampilkan benda-benda Bali kontemporer di samping benda-benda Hindu-Buddha 'klasik' dari Jawa. Dengan demikian, baik ceramah, maupun pameran merupakan produk dari narasi dominan budaya Bali sebagai pewaris peradaban Jawa.

Narasi ini kemungkinan menjadi dasar desain Lion Cachet untuk jendela SMN yang dalam kombinasi objek Hindu-Jawa kuno dan adegan Bali dari Ramayana – kisah epik yang menghubungkan dua dunia – menceritakan kisah tentang budaya 'yang luhur' di kepulauan tersebut. Namun, pandangan Lion Cachet tentang manfaat budaya Bali tetap ambigu. Ia mengagungkan Ramayana sebagai bagian dari 'esensi' peradaban Indonesia tetapi sekaligus menyebutnya sebagai 'kisah' tentang 'masyarakat yang belum berkembang'.[27]

WARISAN KOLONIAL DALAM 'DESAIN BELANDA'

Lion Cachet mungkin menganggap reproduksi parbanya sebagai penghormatan kepada budaya Bali. Meskipun demikian, di balik kaca patri itu tersimpan sejarah kekerasan kolonial. Apakah Lion Cachet menyadari hal ini? Atau apakah asal-usul benda-benda tersebut dari koloni-koloni itu tidak penting pada saat itu? Ekspedisi Bali memang mendapat banyak liputan di media, beberapa di antaranya mengkritik peristiwa-peristiwa itu, tetapi apakah kekerasan dari peristiwa-peristiwa itu akan dikaitkan dengan benda-benda ini? Depo-depo museum dulunya – dan sebagian besar masih – dipenuhi dengan benda-benda yang diperoleh dengan cara yang tidak diketahui. Memang, penelitian tentang asal-usul baru-baru ini menunjukkan bahwa pertanyaan-pertanyaan yang bersifat moral atau etika mengenai perolehan parba tidak mungkin muncul sama sekali. Bagi para kolektor, pemikiran semacam itu mungkin dibayangi oleh kesera-kahan, dan pengunjung museum bahkan cenderung tidak berhubungan langsung dengan pertanyaan-pertanyaan semacam itu.[28] Jika terjadi sebaliknya, mungkin saja Lion Cachet tidak akan begitu bersemangat untuk menggunakannya dalam desainnya. Dengan demikian, jendela SMN merupakan refleksi menyakitkan dari ketidakseimbangan kekuasaan yang mendefinisikan keseluruhan proyek kolonial.

Meskipun ada seruan kritis untuk pemerintahan yang lebih manusiawi di kepulauan tersebut, legitimasi proyek kolonial tersebut tidak pernah dipertanyakan secara serius. Suara-suara progresif di Belanda hanya ingin 'membimbing' orang Indonesia menuju modernitas, sebuah usaha yang mereka anggap sangat penting.[29] Hal yang sama berlaku untuk seni dan budaya. Di antara para pencinta seni dan kerajinan Belanda, ada ketakutan bahwa budaya tradisional Indonesia akan terus menghilang seperti yang terjadi pada budaya Eropa selama Revolusi Industri.

Kerajinan seperti batik dan tenun ikat terancam punah selamanya, menurut mereka. Segala macam rencana dan strategi disusun untuk mencegah hal ini, dan, jika memungkinkan, mengambil keuntungan darinya.[30] Salah satu strategi tersebut melibatkan penonjolan kualitas estetika kerajinan Indonesia. Jendela SMN, misalnya, secara harfiah 'membingkai' pemuliaan budaya Indonesia ini. Hanya di bawah kekuasaan dan bimbingan Belanda – seperti yang ditunjukkan oleh peta di bagian atas jendela – budaya Indonesia, sebagaimana diwakili oleh artefak dan objek kerajinan kuno, dapat berkembang kembali. Oleh karena itu, jendela SMN dapat dianggap sebagai ekspresi dari hakikat politik progresif pada masa itu dan hakikat paternalistik dari proyek kolonial.

Terakhir, sejarah terpendam dari Wisma Pelayaran juga menimbulkan pertanyaan tentang cara kita menilai desain saat ini. Pengaruh Indonesia dalam bangunan tersebut menunjukkan bahwa seni tidak pernah dipraktikkan dalam ruang hampa. Arsitek dan desainer bangunan memperkaya karya mereka dengan memanfaatkan budaya lain, dimulai dengan budaya Indonesia. Benda-benda Indonesia yang dipamerkan di museum-museum Eropa memungkinkan orang-orang ini memanfaatkan teknik, simbol, dan cerita masa lampau dari kepulauan Indonesia.

Jika dipertimbangkan dalam konteks ini, kategorisasi Amsterdam School sebagai 'desain Belanda' tampak tidak pada tempatnya.[31] Karena apa sesuatu menjadi 'Belanda'? Dan siapa yang harus diakui sebagai 'pencipta' suatu karya yang diadopsi atau bahkan disalin dari seseorang atau tempat lain, terutama jika ini terjadi dalam konteks kolonial? Ini adalah pertanyaan-pertanyaan yang tidak memiliki jawaban yang jelas, tetapi layak dipertanyakan dalam konteks arsitektur dan desain pada hari ini.

—

Ini adalah versi revisi ekstensif dari artikel 'Indonesische invloeden in het Scheepvaarthuis', yang ditulis bersama dengan Louise de Blécourt, kurator Koleksi Amrâth di Grand Hotel Amrâth Amsterdam, yang diterbitkan dalam majalah Aziatische Kunst (Vol. 53, No 2, hlm. 3-18).

Analisis visual jendela kaca patri karya Lion Cachet dilakukan oleh Gadis Fitriana Putri dan Yori Akbar Setiawan.

Diterjemahkan oleh Gadis Fitriana Putri.

COSMAN CITROEN, ARSITEK PELOPOR AMSTERDAM SCHOOL DI SURABAYA

JOKO TRIWINARTO SANTOSO

Nama Cosman Citroen (1881–1935) tidak dapat dipisahkan dari perkembangan arsitektur modern di Surabaya pada paruh pertama abad ke-20. Citroen menghabiskan karier arsitekturnya di kota ini, baik sebagai pegawai pemerintah kota maupun dalam praktik swasta. Sebagai arsitek kota, ia menangani proyek pengembangan kota sampai desain furnitur, sementara proyek-proyek pribadinya tidak kalah beragam. Esai ini menggambarkan latar belakang pendidikan Citroen di Belanda, masa hidup dan karyanya di Surabaya, serta kemungkinan hubungannya dengan perkembangan gerakan Amsterdam School di Belanda.

Citroen lahir dari keluarga Yahudi dan belajar di Sekolah Seni Terapan Quellinus di Amsterdam (1897–1901), di mana ia mengambil kelas geometri, proyeksi dan perspektif, stilistika dan ornamen, proporsi, dan anatomi, serta diberi pelajaran dalam berbagai jenis gambar, termasuk gambar arsitektur, gambar ornamen, dan gambar proyeksi dan perspektif. Namun, ia tidak pernah menerima pendidikan formal dalam teknik atau konstruksi bangunan[1], dan pendidikannya tidak mencakup apa pun tentang pembangunan di iklim tropis. Selain itu, kecil kemungkinan para pengajarnya di Amsterdam pernah mengunjungi Hindia Belanda. Semua pengalamannya dalam bidang ini diperoleh seusai studi formalnya.

Setahun setelah lulus, Citroen bergabung dengan asosiasi *Architectura et Amicitia* (*A et A*) dalam kapasitas sebagai pengajar geometri[2] dan menjadi anggota hingga 1907[3]. *A et A* adalah asosiasi arsitektur Belanda yang berbasis di Amsterdam yang didirikan untuk memungkinkan para arsitek dan profesional dari disiplin terkait berkumpul untuk bertukar pengetahuan dan menginspirasi satu sama lain melalui kegiatan yang terorganisir seperti ekskursi, kuliah, dan pameran. Citroen kemungkinan bergabung sebagai anggota hanya karena keterlibatan beberapa mantan pengajarnya dari Sekolah Quellinus[4]. Hal ini mungkin menjelaskan kehadirannya yang jarang pada pertemuan mingguan asosiasi tersebut, di mana ia hanya menghadiri empat pertemuan selama lima tahun keanggotaannya. Untuk menebus ini, Citroen berlangganan majalah *De Architect* pada 1903[5]. Majalah tersebut adalah hasil kerja sama antara *A et A*, *Bouwkunst en Vriendschap* di Rotterdam, dan majalah *Architectura* di Den Haag. Citroen mungkin juga berlangganan majalah *Architectura*, yang menerbitkan beberapa edisi tentang Hindia Belanda antara 1899 dan 1900: tiga tentang seni, empat tentang arsitektur, dan satu tentang asosiasi arsitektur di Hindia Belanda[6].

Selain mengajar geometri, Citroen juga bekerja di firma arsitektur B. J. Ouëndag di Amsterdam selama tiga belas tahun, sebagai juru gambar dan asisten arsitek. Pada 1901, ia membantu Ouëndag dan dosen Universitas Teknologi Delft, Jacob F. Klinkhamer, dalam desain gedung kantor Perusahaan Kereta Api Hindia Belanda (NIS) di Semarang. Proyek ini kemungkinan menjadi pengenalan pertama Citroen terhadap persyaratan arsitektur di iklim tropis. Sayangnya, tidak ada informasi tentang proyek-proyek berikutnya yang dia ikuti di perusahaan tersebut. Ia mengundurkan diri pada 1914 dan pindah ke Hindia Belanda setahun kemudian.

Citroen mulai bekerja sebagai arsitek kota di Surabaya, kota pelabuhan utama di Jawa Timur, pada April 1915.[7] Dia sudah ingin berpraktik sebagai arsitek bahkan sebelum meninggalkan Belanda, tetapi ambisinya tidak mungkin terwujud jika dia tetap di Amsterdam, di mana dia harus bersaing dengan banyak arsitek yang lebih mapan.[8] Surabaya, yang pemerintah kotanya baru dibentuk pada 1906, membutuhkan seorang perencana kota untuk menangani beragam proyek pembangunan. Setelah penerapan Undang-Undang Desentralisasi pada 1903 dan pembentukan sejumlah kota praja, ada kekurangan perencana kota profesional di Hindia Belanda. Citroen berada di tempat yang tepat pada waktu yang tepat dan ditugaskan untuk membuat rencana pengembangan untuk kawasan Kupang.

Kupang direncanakan sebagai kawasan perumahan untuk masyarakat berpenghasilan rendah, lengkap dengan fasilitas pendidikan seperti taman kanak-kanak dan sekolah dasar, dan pemerintah kota telah mendirikan perusahaan bernama *NV. Bouwmaatschappij Kupang* untuk pengembangannya. Selama terlibat dalam proyek tersebut, Citroen sering kali mengajukan pengecualian terkait peraturan konstruksi agar properti yang dihasilkan tetap terjangkau bagi keluarga berpenghasilan rendah[9]. Tindakan ini mencerminkan semangat kepedulian publik yang

mengingatkan pada Michel de Klerk dan dedikasi Amsterdam School terhadap perumahan umum di Belanda.

Proyek perumahan umum Citroen juga termasuk pengembangan kawasan Ketabang. Ketabang direncanakan menjadi pusat kota baru, menggantikan pusat lama di utara. Perbedaan antara proyek ini dengan yang ada di Kupang adalah karakter penduduk yang akan ditampung. Sementara Kupang diperuntukkan bagi keluarga berpenghasilan rendah, Ketabang dirancang untuk kelas menengah atas, termasuk karyawan balai kota.

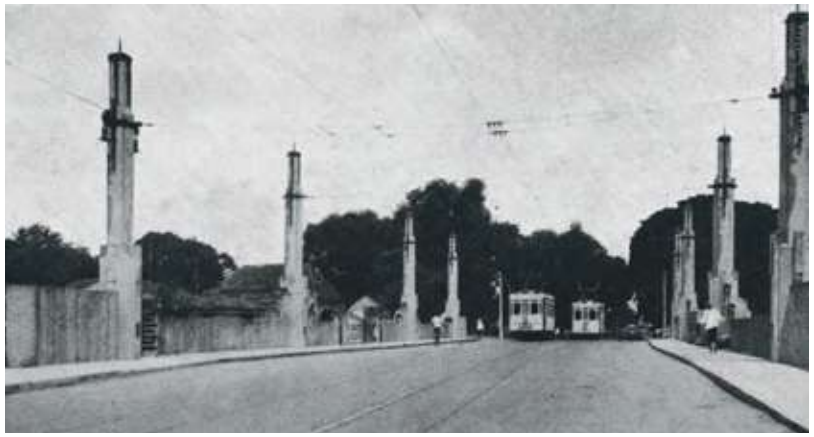
Karya publik Citroen lainnya adalah jembatan dan viaduk, seperti jembatan kayu Kebondalem, viaduk Pasar Besar, jembatan Wonokromo, dan jembatan Gubeng. Proyek-proyek ini merupakan bagian penting dari pekerjaannya di Departemen Pekerjaan Umum, yang secara keseluruhan manajemennya di Surabaya sangat mirip dengan kantornya di Amsterdam, di mana *A et A* terlibat dalam menjaga kualitas arsitektur dan artistik dari pekerjaan umum dan kompleks perumahan yang termasuk dalam rencana ekspansi kota baru.

Desain Citroen untuk jembatan Gubeng [Gbr. 1], yang memenangkan penghargaan di Pameran Internasional Seni Dekoratif dan Industri Modern di Paris pada 1925, menunjukkan permainan elemen solid-void yang menarik. Elemen solidnya berupa pagar Art Deco yang membentang sepanjang jembatan; serta pilar jembatan dan tutupnya, yang menopang jalur pejalan kaki beserta tiang lampu beton yang juga menahan kabel listrik untuk trem [Gbr 2, 3, 4]. Elemen void diwakili oleh pagar tengah, yang, jika disandingkan dengan elemen solid, lebih terlihat sebagai ‘ketiadaan bentuk fisik’, karena terbuat dari besi, berbeda dengan beton padat pada bagian lain [Gbr. 5]. Beberapa bagian beton padat menampilkan elemen dekoratif yang berupa sirip ikan atau sisik ikan dari besi [Gbr. 6] mengingatkan pada desain yang terinspirasi dari alam ala arsitek Amsterdam School. Elemen-elemen yang terinspirasi dari ikan ini kemungkinan berasal dari nama kota Surabaya, yang berasal dari kata Jawa *'sura'* (sejenis ikan) dan *'baya'* (buaya). Kedua spesies ini muncul di lambang kota pada berbagai periode sejarahnya, sejak era kolonial hingga hari ini [Gbr. 7, 8, 9][10]. Seperti halnya desain Amsterdam School, elemen dekoratif jembatan ini adalah kunci dari kualitas estetisnya.

Citroen merupakan arsitek serba bisa. Hal ini tercermin pada karya interiornya di berbagai bangunan. Salah satunya adalah Balai Kota Surabaya [Gbr. 10], di mana ia merancang keseluruhan interiornya, seperti ruang rapat dewan kota [Gbr. 11], kantor wali kota [Gbr. 12], dan termasuk perabotannya [Gbr. 13, 14]. Proyek-proyek seperti ini menunjukkan bahwa ia mempraktikkan konsep desain total (*total design*) seperti yang dilakukan oleh arsitek-arsitek dari Amsterdam School. Citroen juga merancang berbagai monumen dan patung, seperti monumen di Pemakaman



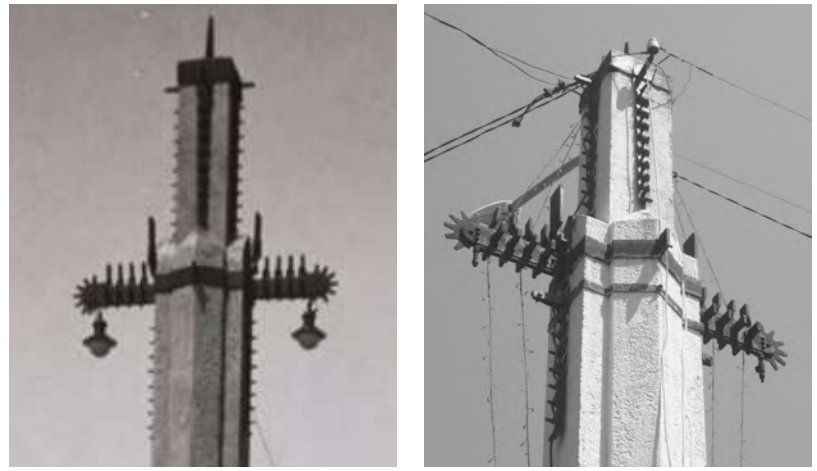
1 — Jembatan Gubeng: pemandangan dari Sungai Mas, sekitar 1925 (kiri, Nieuwe Instituut) dan kondisi saat ini (kanan, foto oleh penulis).



2 — Jembatan Gubeng dilihat dari kawasan Gubeng, sebelum 1933.



3 — Tiang, kolom, dan lampu Jembatan Gubeng, sekitar 1925.
Nieuwe Instituut.



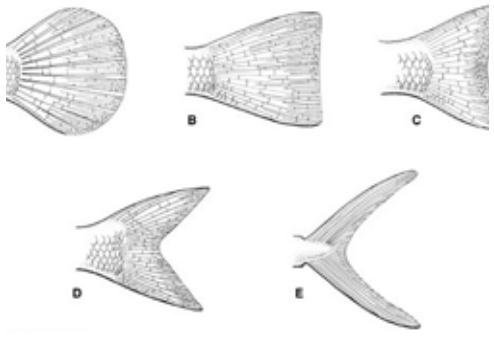
4 — Tiang lampu Jembatan Gubeng, sekitar 1925 (kiri, Nieuwe Instituut) dan kondisi saat ini (kanan, foto oleh penulis).



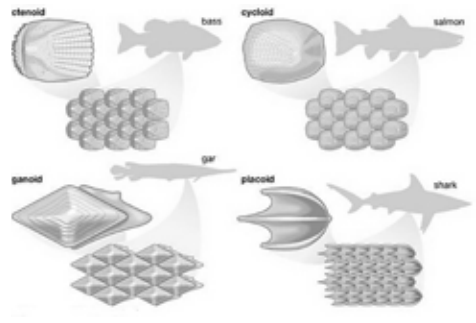
5 — Pagar di bagian tengah Jembatan Gubeng.
Foto oleh penulis.



6 — Elemen dekoratif berupa sirip ikan atau sisik ikan dari besi di Jembatan Gubeng. Foto oleh penulis.



7 — Bentuk sirip ikan.[A]



8 — Bentuk sisik ikan.[B]

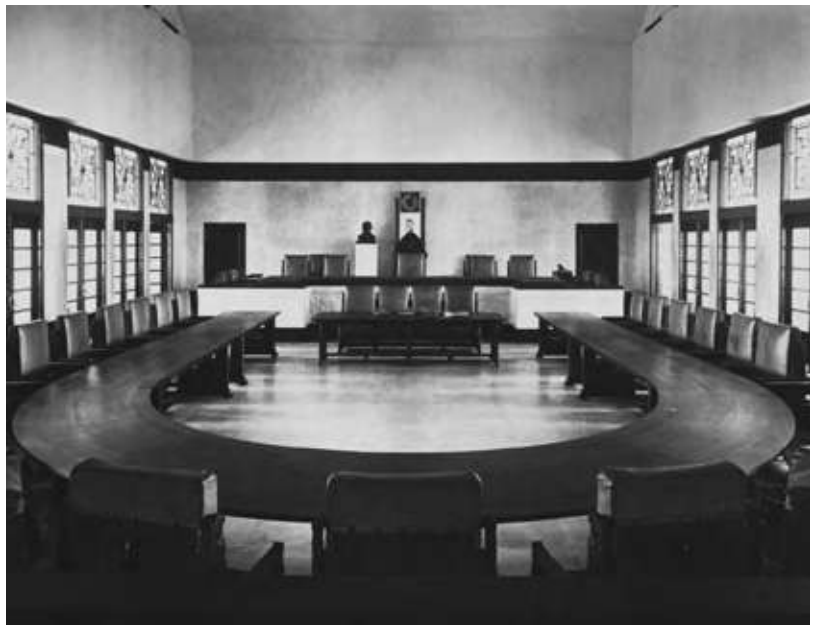




9 — Lambang kota Surabaya, 1906-1955 (kiri) dan 1955-sekarang (kanan).



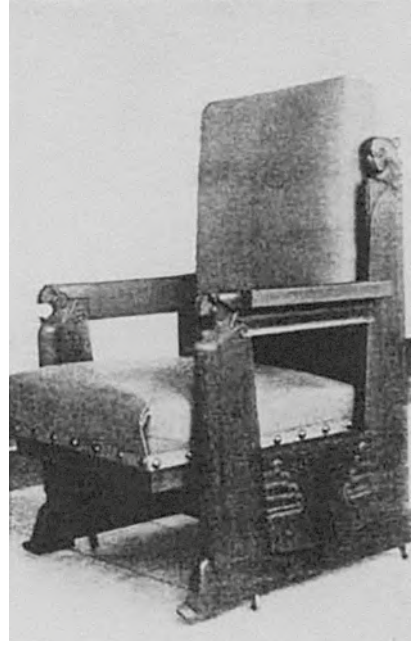
10 — Balai Kota Surabaya di Ketabang, sekitar 1930.
Wereldmuseum Amsterdam.[C]



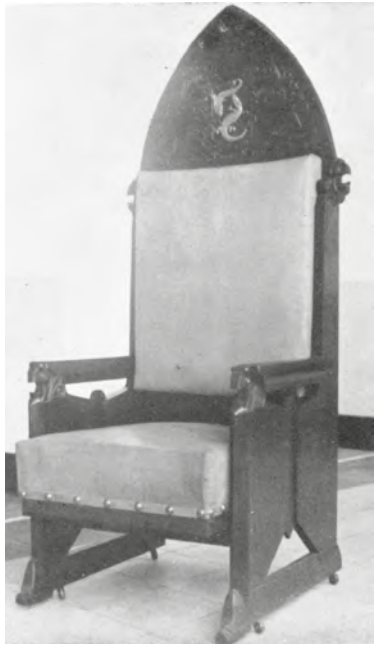
11 — Ruang rapat di Balai Kota Surabaya, 1930.
Wereldmuseum Amsterdam.



12 — Ruang walikota di Balai Kota Surabaya, 1930.
Wereldmuseum Amsterdam.



13 — Kursi walikota.[D]



14 — Kursi wakil walikota.[E]

Kembang Kuning, monumen untuk Pameran Tahunan Surabaya ke-9 pada 1923, dan patung peringatan G. J. Dijkerman, mantan wali kota Surabaya.

Dalam hal gaya arsitektur, karya-karya Citroen menggabungkan pengaruh dari arsitektur pramodern, terutama pada elemen yang dirancang khusus untuk iklim tropis. Hal Ini dapat dilihat dalam desain awalnya untuk Balai Kota Surabaya, ketika bangunan tersebut direncanakan untuk ditempatkan di Taman Kota Surabaya [Gbr. 15]. Dinding eksterior bangunan dihiasi dengan dekorasi *stucco* berpola batu di beberapa titik. Elemen-elemen seperti ini pertama kali muncul dalam karya arsitektur Renaisans, dan muncul lagi pada karya Neo-Renaisans. Citroen belajar banyak tentang merancang untuk iklim tropis dari keterlibatannya dalam desain kantor NIS di Semarang [Gbr. 16]. Kantor NIS dan desain awal Citroen untuk Balai Kota Surabaya memiliki kesamaan dalam penggunaan *portico*, arkade, atap vernakular dua lantai, jendela atap, dan *balustrade*. Kombinasi arsitektur Renaisans, Neo-Renaisans, dan tropis memberikan karakter eklektik yang jelas pada desain awal balai kota ini.

Citroen melakukan perubahan drastis pada desain keduanya untuk balai kota yang lokasinya pindah ke Ketabang [Gbr. 17]. Di sini, ia menggunakan ornamen yang lebih sederhana, namun tetap menyertakan kupola di bagian tengah, atap pelana di sayap bangunan, dan atap datar di bagian lain – mencerminkan pengaruh arsitektur modern. Selain itu, bagian tengah fasad memiliki elemen dekoratif bergaya Art Deco.

Desain ketiga dan terakhir, yang akhirnya dibangun, memiliki atap limasan – gaya atap tradisional Jawa – yang dimodifikasi. Desain ini memiliki tiga cerobong di tengah bangunan, menggantikan kubah dari desain sebelumnya, dan dua di sayap bangunan [Gbr. 18]. Atap limasan sangat cocok untuk iklim tropis di daerah ini karena udara panas yang lebih ringan naik ke ruang di bawah atap dan dikeluarkan melewati celah di antara cerobong oleh udara dingin [Gbr. 19]. Penggunaan arkade dipertahankan dalam desain akhir ini. Dinding eksterior sebagian besar bergaya Art Deco, yang ditandai dengan dominasi pola geometris yang kuat, seperti yang digambarkan, misalnya, pada talang [Gbr. 20]. Namun, banyak detail interior, seperti lampu dinding dan elemen dekoratif dari besi cor pada pegangan tangga, bergaya ala Amsterdam School [Gbr. 21]. Dengan demikian, desain ini merupakan campuran dari berbagai gaya.

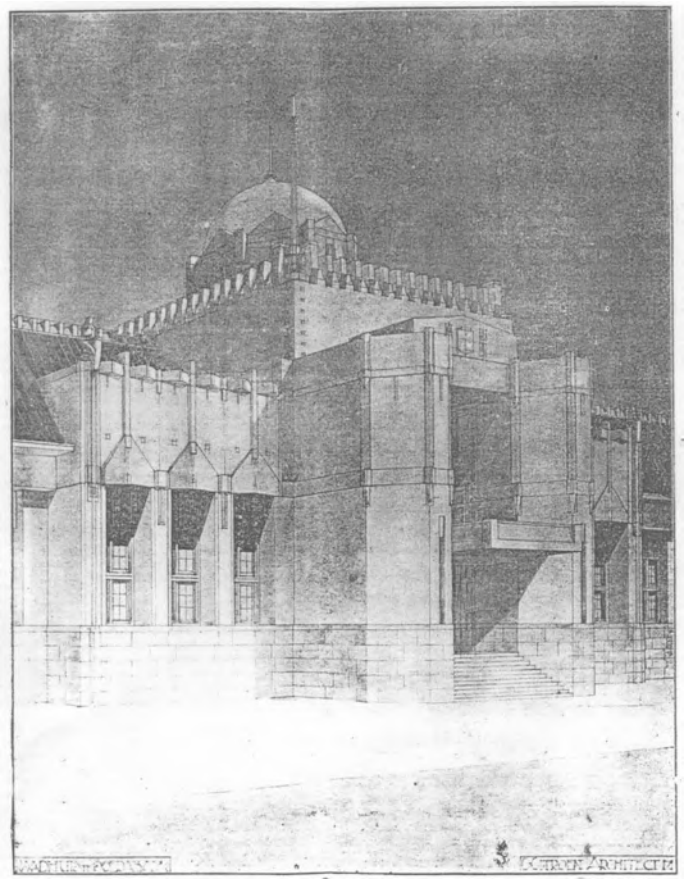
Pengaruh arsitektur tropis juga dapat ditemukan dalam beberapa karya Citroen lain, seperti Rumah Sakit Darmo, di mana ruang dalamnya dikelilingi oleh koridor yang luas. Untuk Pameran Tahunan Surabaya ke-9 pada 1923, ia mendesain beberapa bangunan sementara dengan atap vernakular yang disandingkan dengan elemen arsitektur modern (sebagian besar bergaya Art Deco). Elemen-elemen arsitektur vernakular juga muncul kembali dalam gedung *Algemeen Syndicaat van Suikerfabriekanten in Nederlandsch-Indië* (ASNI), gereja komunitas Inggris, rumah Tan Tjwan Bie, kediaman resmi wali



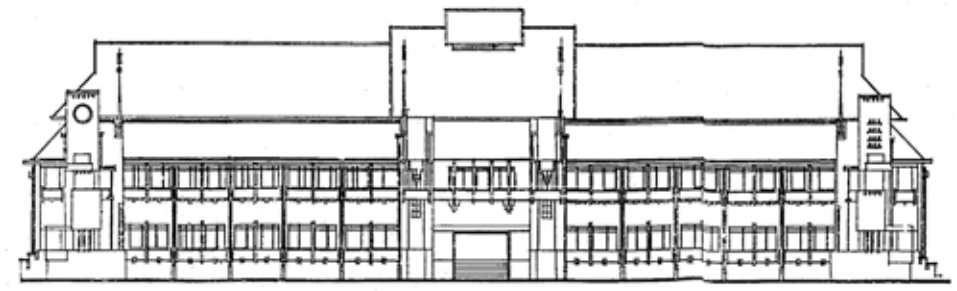
15 — Gambar desain Balai Kota Surabaya di taman kota.[F]



16 — Kantor NIS, Semarang. Nieuwe Instituut.



17 — Gambar bagian tengah fasad Balai Kota Surabaya di Ketabang.



18 — Balai Kota Surabaya di Ketabang: tampak depan.[6]



19 — Balai Kota Surabaya di Ketabang.
Wereldmuseum Amsterdam.



20 — Talang di Balai Kota Surabaya di Ketabang.
Foto oleh penulis.



21 — Balai Kota Surabaya di Ketabang: dekorasi besi cor dan lampu.[H]
Kanan: saat ini. Cuplikan dari *Kruisbestuiving 2: Pembauran Java*, 2023.

kota, dan gedung *Borneo Sumatra Handel Maatschappij* (Perusahaan Perdagangan Borneo Sumatra).

Evolusi bertahap gaya Citroen dari arsitektur Eropa pramodern ke campuran arsitektur Eropa modern dan vernakular didorong oleh kesadarannya yang semakin berkembang tentang kebutuhan akan desain yang dikontekstualkan dan manfaat dari integrasi aspek-aspek tertentu dari perkembangan arsitektur kontemporer yang terjadi di Belanda dan Eropa. Faktor lain dalam evolusi ini adalah permintaan dari anggota dewan kota saat menyetujui desain Citroen sebagai arsitek kota. Sumber pengetahuan Citroen tentang arsitektur Belanda kontemporer tidak dapat dipastikan, mengingat jarangnya literatur yang tersisa mengenai hal ini. Citroen mungkin saja berlangganan majalah *Wendingen*, sebagaimana ia berlangganan majalah *De Architect* ketika ia tinggal di Amsterdam. Namun, dapat diperdebatkan apakah ia mampu membayar langganan semacam itu dengan gajinya yang relatif kecil sebagai pegawai pemerintah lokal baru di Surabaya. Tidak ada cara pasti untuk mengetahui hal ini, dan tidak ada salinan dari kedua majalah tersebut yang pernah ditemukan di arsip institusi Indonesia.

Selain pekerjaannya sebagai arsitek, Citroen juga merupakan anggota aktif berbagai organisasi lokal.[11] Ia menjadi anggota dewan *Soerabajasche Jaarmarktvereeniging* (Masyarakat Pameran Tahunan Surabaya) pada 1923 dan menjadi anggota komisi penasihat layanan arkeologi atas permintaan pemerintah[12]. Ia bahkan memegang posisi sebagai ketua Yayasan '*het Oudheidkunding Museum*' (Asosiasi Museum Arkeologi) di Surabaya selama beberapa tahun[13]. Menariknya, ia juga bertindak sebagai anggota juri untuk kompetisi sketsa dan foto rumah vernakular di Jawa Timur yang diselenggarakan oleh *Soerabaiasche Kunstkring* (Lingkar Seni Surabaya) dan *Java Instituut* – bersama Henri Maclaine Pont dan Bruno Nobile de Vistarini – yang berlangsung selama konferensi *Java Instituut* pada 1926[14]. Partisipasi Citroen sebagai juri tentu tidak bisa dipisahkan dari minatnya kepada arsitektur vernakular. Hal yang sama juga berlaku untuk Maclaine Pont dan para penggawa Amsterdam School. Mereka menganggap arsitektur vernakular sebagai sumber inspirasi lalu mengintegrasikan elemen-elemennya dalam desain mereka. Rasa familier publik atas elemen-elemen tersebut tentu memudahkan penerimaan karya mereka oleh publik.

Semua hal di atas memperkuat pandangan bahwa peran dan upaya Citroen dalam pengembangan arsitektur di Surabaya pada 1915-1930-an selaras dengan perkembangan arsitektur di Amsterdam. Sementara Citroen bekerja pada perluasan kota untuk keluarga berpenghasilan rendah dan kelas menengah, arsitek-arsitek *A et A*, yang juga bagian dari Amsterdam School, membantu Departemen Pekerjaan Umum Amsterdam memecahkan masalah perumahan terkait dengan perluasan kota. Seperti Michel de Klerk dan arsitek-arsitek lain dari Amsterdam School, Citroen mengadopsi ide desain menyeluruh (*total design*), sehingga rancangannya bukan sekadar bangunan, melainkan juga interiornya. Ia adalah anggota aktif secara sosial di berbagai organisasi, seperti rekan-rekannya dari Amsterdam School. Baik Citroen maupun Michel de Klerk terpesona oleh arsitektur vernakular dan mengintegrasikannya ke dalam karya-karya mereka. Citroen, khususnya, menggabungkan arsitektur tropis dan modern khas Eropa dan Belanda. Jika Michel de Klerk dapat dianggap sebagai tokoh utama Amsterdam School di Belanda, Cosman Citroen bisa dianggap sebagai pelopor Amsterdam School di Surabaya.

—

Diterjemahkan oleh Ahmad Zuhdi Allam.

DESAIN ORIENTALIS DARI STUDIO LOUIS BOGTMAN

TAMARA KLOPPER

Sebagai seorang desainer, Louis Bogtman terkenal akan benda-benda seni dari kayu berbatiknya – seperti lampu, mangkuk, kotak, dan cermin tangan – yang dirancang dengan gaya ekspresif dari Amsterdam School. Dua di antara karyanya, lemari besar koleksi Stedelijk Museum Amsterdam (gbr. 1) dan jam meja merah dengan kaki hitam melengkung menyerupai tentakel dipamerkan di pameran *Indonesia and the Amsterdam School*, Museum het Schip (gbr. 2). Lemari tersebut tidak mungkin terlewatkan, bukan hanya karena ukurannya, tetapi juga karena hiasan batik yang mencolok. Warna, bentuk, dan motif yang digunakan pada jam dan lemari tersebut –dirancang pada atau sekitar 1925, jelas mengingatkan kita pada Indonesia.

Seperti banyak arsitek dan desainer pada awal abad ke-20, Bogtman menciptakan dunia 'oriental' yang indah melalui penggunaan bahasa visual berani yang menangkap unsur-unsur tempat yang jauh. Sebagai sumber inspirasi, khususnya Hindia Belanda (saat ini Indonesia) sangat penting bagi para desainer Amsterdam School. Hal ini terbukti dalam batu bata dekoratif, furnitur, dan objek interior mereka yang menggabungkan motif-motif Indonesia seperti naga dan atap Rumah Gadang khas Minangkabau yang terinspirasi dari bentuk tanduk kerbau yang melengkung ke atas.



1 — Kabinet batik, Kunstnijverheidsatelier Bogtman, desain ornamen oleh Louis Bogtman, c. 1925, 180x220x70cm. Museum Stedelijk Amsterdam. Foto oleh Erik dan Petra Hesmerg.



2 — Jam meja kayu batik dipajang di Museum Het Schip. Kunstnijverheidsatelier Bogtman, desain ornamen oleh Louis Bogtman, c. 1925. Museum Het Schip. Foto oleh Gadis Fitriana Putri dan Melle van Maanen.

Anehnya, di atas jam kayu berperut buncit karya Michel de Klerk terdapat kepala kala yang kecil dan tampak muram dengan lidah yang menjulur (lihat gambar 16 dan 18 pada bagian pendahuluan). Di Indonesia, kala yang diukir sering kali ditempatkan di atas pintu masuk candi Hindu-Jawa dan di bagian belakang singgasana yang dimaksudkan untuk berperan sebagai penjaga.

Amsterdam School (sekitar 1910-1930) berkembang dengan latar belakang Perang Dunia Pertama yang kengeriannya pasti sangat terasa. Oleh karena itu, sangat mungkin bahwa para desainer dalam gerakan tersebut melihat desain mereka sebagai penyeimbang terhadap malapetaka dan kesuraman periode ini dan sebagai respons yang menenangkan terhadap keresahan sosial yang terjadi. Karena alasan inilah beberapa orang menggambarkan penggunaan motif seperti naga dan kala sebagai ikonografi antiperang yang bersifat pasifis, mengingat fungsi aslinya sebagai pelindung dari malapetaka dan simbol pembebasan dari rasa takut dan kedamaian, serta pengetahuan diri, pencerahan, dan kebahagiaan abadi.[1]

ORIENTALISME

Hanya sedikit seniman atau desainer pada 1925 yang bepergian ke tempat-tempat yang jauh. Inspirasi untuk desain mereka datang dari apa yang mereka lihat di museum dan majalah yang memamerkan kemegahan negeri-negeri yang jauh. Banyak desainer Belanda yang sangat terpikat dengan kain batik, ukiran kayu, wayang, dan benda-benda indah lain yang dibuat di Hindia Belanda. Beberapa desain yang terinspirasi oleh hal-hal ini pada dasarnya adalah 'variasi' para seniman terhadap motif-motif asli Indonesia. Dengan demikian, motif-motif Indonesia disesuaikan dengan selera dan pemahaman para desainer sementara makna simbolisnya tidak selalu diketahui, dipahami, atau dihormati.



3 — Kain dengan motif parang rusak putra, seniman batik tak dikenal, sebelum tahun 1891. Wereldmuseum Amsterdam.

4 — Vas 'Insulinde' oleh Plateelbakkerij Zuid-Holland, Gouda, 1920. Keramiekmuseum Princessehof.

Dalam sejarah desain, istilah orientalisme telah digunakan dalam berbagai konteks, dan juga berkaitan dengan tren desain interior seperti Japonisme, Chinoiserie, dan Turquerie, di mana desainnya meniru sekaligus menonjolkan gaya budaya lain, tetapi dengan sedikit atau tidak ada keterlibatan dengan budaya tersebut. Contoh dari kurangnya keterlibatan ini dapat ditemukan dalam desain vas 'Insulinde' oleh pabrik gerabah Plateelbakkerij Zuid-Holland (gbr. 3). Pola pada vas tersebut murni dekoratif dan berasal dari motif parang rusak Jawa, salah satu motif batik tertua di Indonesia (gbr. 4).[2] Bagi orang Indonesia, kain batik bukan sekadar hiasan; kain ini juga merupakan sarana untuk mengomunikasikan status sosial, nilai-nilai, dan pandangan dunia filosofis. Hal ini khususnya berlaku di lingkungan kerajaan di Jawa.[3] Motif parang, misalnya, merupakan motif sakral yang diperuntukkan bagi sultan Yogyakarta dan keluarganya.

Pada awal abad ke-20, tidak seorang pun akan terkejut saat melihat vas bergaya oriental seperti ini di ruang tamu seseorang. Saat ini, sikap mengadopsi motif dari budaya lain secara bebas telah berubah. Istilah 'apropriasi budaya' tersebar luas. Melalui perjalanan dan sarana komunikasi digital, kita terhubung dengan orang-orang di seluruh dunia. Perancang busana yang 'meniru' budaya lain tanpa menyebutkan sumbernya dapat menghadapi kritik di media sosial.

Dalam kasus vas 'Insulinde', saat ini dapat dikatakan Belanda [dulu] mengabaikan makna penting motif parang rusak bagi orang Indonesia. Budaya mereka diperlakukan sebagai sumber daya yang harus diekstraksi. Selain itu, mengingat apa yang kita ketahui sekarang, serta meningkatnya perhatian terhadap kesenjangan sosial, ada argumen kuat untuk menafsirkan ulang objek museum tersebut.

APA DAN SIAPA

Suara-suara yang menyerukan penilaian atau pemahaman ulang koleksi museum sehubungan dengan asal-usul kolonialnya dan ketidakseimbangan kekuasaan yang menyertai akuisisi sebelumnya mencakup banyak akademisi. Sebelum tuntutan ini, label museum biasanya berfokus pada pencapaian desainer, kualitas estetika karya yang dimaksud, kontribusi desainer terhadap kemajuan teknologi, dan sebagainya. Kisah yang ditulis biasanya tentang seniman hebat; seorang jenius tunggal dalam wujud lelaki Barat yang mengangkat masyarakat melalui seni dan desain.

Namun narasi semacam ini kini ditentang oleh banyak suara yang sejalan dengan perdebatan sosial yang lebih luas tentang dekolonisasi. Perhatian tertuju pada titik-titik buta tentang struktur eksklusi yang bertahan setelah bekas koloni memperoleh kemerdekaan mereka dan terus berlanjut hingga hari ini. Dan seruan untuk mendesentralisasikan pandangan Barat dalam narasi museum semakin bergaung.

Demi kejelasan sejarah, para cendekiawan seperti Rolando Vázquez menganjurkan untuk menceritakan kisah yang utuh daripada yang setengah-setengah dengan menyorot apa yang telah dihilangkan dan siapa yang telah dikecualikan dalam historiografi dan narasi museum.[4] Menurut para cendekiawan, narasi mengenai benda koleksi harus mulai mengisi kekosongan tentang apa dan siapa dapat menawarkan representasi historiografi desain yang lebih kaya dan lebih inklusif. Dari sini muncul pertanyaan: bagaimana kita menceritakan kisah yang utuh, atau setidaknya kisah yang lebih lengkap, yang memberikan jawaban atas pertanyaan yang diajukan saat ini?

LINGKUNGAN TEMPAT TINGGAL SEORANG DESAINER

Mari kita dalami bagaimana desain Louis Bogtman yang bergaya Amsterdam School diciptakan dan diterima pada saat itu. Bagaimana motif Bogtman untuk lemari besar itu berasal dari konteks lingkungannya saat itu? Di masa mudanya, Louis Bogtman (Oudkarspel, Belanda, 1900 – Frederiksberg, Denmark, 1969) dikelilingi oleh benda-benda menarik dari Hindia Belanda. Foto kakeknya Albert Bogtman (1841-1922) memperlihatkan lelaki tua itu berpose di samping korwar, patung leluhur yang digunakan orang-orang dari Papua Nugini untuk berkomunikasi dengan leluhur mereka (gbr. 5).[5]

Patut dicatat bahwa objek ini merupakan bagian dari dekorasi di kediaman keluarga Albert Bogtman di Bergen pada saat para ekspresionis, seperti Emil Nolde, mulai mengoleksi dan mengambil inspirasi dari patung-patung tersebut. Nolde mempelajari berbagai macam objek dari Afrika, Oseania, Asia Selatan, dan Amerika Utara serta menjadikannya bagian tak terpisahkan dari karyanya.[6]



5 — Kakek Louis Bogtman, Albert Bogtman berpose di samping korwar, sebelum tahun 1922. Arsip keluarga Olga van den Muyzenberg.



6 — Interior rumah bibi dari Louis Bogtman, Maartje Grin-Bogtman, dengan tumpukan kotak berhias dari Indonesia, sekitar tahun 1950. Arsip keluarga Olga van den Muyzenberg.

Asal-usul korwar yang dimiliki Albert Bogtman tidak diketahui. Namun, yang kita tahu adalah bahwa banyak benda Indonesia milik keluarga Bogtman dibawa ke Belanda oleh Maartje Grin-Bogtman (1872-1960), yang merupakan putri Albert Bogtman dan bibi dari Louis Bogtman.[7] Maartje melakukan perjalanan ke Indonesia beberapa kali pada tahun 1915 atau sekitar tahun itu untuk menjenguk putrinya yang pindah ke Sulawesi setelah menikah dengan seorang lelaki yang bekerja di perusahaan pengiriman paket. Ia kemudian kembali ke Belanda dengan membawa benda-benda yang digunakannya untuk melengkapi dan mendekorasi rumahnya di Sulawesi (gbr. 6). Melalui bibinya inilah Bogtman menemukan benda-benda Indonesia, termasuk kotak-kotak berhias dan tekstil yang dibuat dengan teknik yang dikenal sebagai ikat yang kemudian menjadi bagian dari praktik berkesenian yang dilakukan Bogtman.[8]

Di kemudian hari, Louis Bogtman sendiri menjadi kolektor benda-benda dari tempat yang jauh. Ini dimulai selama karier keduanya sebagai penyanyi



7 — Louis Bogtman in his living room, published by newspaper *De Maasbode*, 1950. Olga van den Muyzenberg's family archive.

bariton yang membawanya ke seluruh dunia, termasuk ke Indonesia. Sebuah foto yang diambil pada tahun 1950 memperlihatkan Bogtman yang berusia 50 tahun sedang memegang topeng Bali (gbr. 7). Di atas perapian, terdapat patung lelaki berdiri di samping jam dan vas dari studionya sendiri. Di atas jam tersebut terdapat patung hewan yang menyerupai kerbau Cina. Di dinding juga terlihat tergantung lukisan Bali. Foto-foto ini menawarkan sekilas lingkungan yang memungkinkan Bogtman memperkaya bahasa visualnya. Terlebih lagi, ia mampu mempelajari teknik-teknik baru dari benda-benda di lingkungan hidupnya. Misalnya, ia dapat mengurai kain yang dibuat dengan teknik ikat seperti yang ada di atas perapian karena bibinya telah membawa barang-barang tersebut dari Indonesia.[9]

MENINJAU LEBIH DEKAT MOTIF BOGTMAN

Inspeksi yang seksama pada motif-motif pada lemari Bogtman mengungkap gambar-gambar hewan seperti kerbau – atau sesuatu yang menyerupai kerbau – katak dan kura-kura (gbr. 2), beberapa di antaranya tergabung menjadi satu. Bentuk-bentuk fantastis ini terbuka untuk interpretasi, seperti penggambaran yang tampak seperti hibrida manusia-hewan yang menggabungkan profil wajah jantan seperti memiliki pangkal hidung yang menonjol (gbr. 8) dan yang lainnya dengan bibir penuh (gbr. 9) yang kemudian bertransisi pada hewan akuatik dengan alat penghisap dan tentakel gurita.



8 — Profil wajah pria dengan pangkal hidung yang menonjol. Foto oleh penulis.

9 — Wajah lelaki dengan bibir penuh (gambar diputar 90 derajat). Foto oleh penulis.

Seperti yang telah disebutkan, banyak desainer Belanda yang berkarya pada saat itu mengambil inspirasi dari majalah dan museum etnografi, dan hal ini mungkin juga terjadi pada Bogtman. Ia tentu berlangganan majalah *Wendingen*, yang sering menampilkan gambar-gambar 'seni Timur'. Terbitan-terbitan ini telah disimpan oleh keluarga Bogtman. Meskipun hal ini tidak secara langsung membuktikan bahwa Bogtman mendapat inspirasi dari majalah tersebut, dukungan untuk gagasan tersebut dapat ditemukan dalam kemiripan profil laki-laki dalam motifnya dengan wayang Jawa yang ditampilkan dalam terbitan *Marionette* (1921, no. 7/8), khususnya dalam cara kepala wayang (gbr. 10, gambar di sebelah kanan) berakhir dalam bentuk keriting yang menyerupai tentakel gurita dengan bentuk oval kecil yang tampak seperti cangkir hisap. Ada kemiripan yang sama antara wajah dengan bibir penuh dalam desain batik Bogtman (gbr. 9) dan mulut wayang di sebelah kiri (gbr. 10).

Wajah laki-laki karya Bogtman juga mengingatkan kita pada topeng Jepang dari Istana Kekaisaran Jepang yang muncul dalam edisi Mask (1920, Juni/Juli) (gbr. 11). Misalnya, hidung dengan pangkal hidung yang khas (gbr. 8) menyerupai topeng Jepang di sebelah kiri (gbr. 11), sedangkan mulut berbibir penuh (gbr. 9) menyerupai topeng Jepang di sebelah kanan (gbr. 11). Keterhubungan pada majalah *Wendingen* sebagai sumber inspirasi 'Timur' dan penggunaan bentuk makhluk laut yang ekspresif mendukung argumen untuk mengidentifikasi gaya Bogtman dengan gaya Amsterdam School.



10 — Dua wayang Jawa dari teater wayang. *Wendingen*, edisi Marionette, seri 4, 1921, no. 7/8, 21.



11 — Dua topeng Jepang; satu dengan hidung yang menonjol dan satu lagi dengan bibir penuh. *Wendingen*, Edisi topeng, Seri 3, 1920, Juni/Juli, 12.

KONTRIBUSI PEREMPUAN PADA PROSES PENCIPTAAN

Ratusan bahkan ribuan barang dekorasi yang diproduksi oleh *Kunstnijverheidsatelier Bogtman*, bisnis keluarga Louis Bogtman di Hilversum, dipasok ke toko-toko kelas atas seperti Metz & Co. dan Pander. Louis Bogtman adalah otak kreatif di balik semua desain gambar tangan yang muncul dari studionya. Keluarga seniman-pengusaha ini memproduksi berbagai macam barang, mulai dari furnitur kayu berhias batik hingga kain ikat, dan menjalankan bisnis tersebut dari tahun 1917 hingga sekitar tahun 1933. Ayah Bogtman bertanggung jawab atas penjualan, sementara Louis Bogtman memegang peran utama sebagai desainer.

Akan tetapi, ibu dan dua saudara perempuan Louis Bogtman juga merupakan peserta aktif dalam usaha tersebut. Misalnya, kakak perempuan Bogtman, Catharina, yang digambarkan dalam gambar 12,[10] mulai membuat kain batik di rumah pada tahun 1916 atau 1917 setelah sebuah kecelakaan di atas es yang memengaruhi gerakan fisiknya. Ibu Bogtman, Grietje Bogtman-Van der Oord (gbr. 13), juga membuat kain batik. Catatan juga mengungkapkan bahwa para perempuan dalam keluarga Bogtman mengembangkan keterampilan tingkat tinggi dalam kerajinan tersebut serta memiliki pandangan yang baik terhadap desain batik.[11] Lebih lanjut, para perempuan tersebut mungkin juga terlibat dalam proses desain objek dengan dekorasi batik.

Pembuatan dan perancangan berbagai objek semacam ini sering kali merupakan kerja sama tim.[12] Namun, catatan sejarah tentang desain 'Barat' sering kali mengungkap pembagian kerja berdasarkan gender, seperti yang terjadi dalam kasus *Kunstnijverheidsatelier Bogtman*, di mana pekerjaan padat karya dalam kondisi kerja yang tidak terlalu nyaman dilakukan oleh ibu Bogtman, dua saudara perempuannya, dan perempuan lain yang bekerja di studio tersebut. Catatan-catatan ini mencantumkan serangkaian tugas dan keterampilan yang terkait dengan studio, termasuk pewarnaan benang dan beludru, menjahit kap lampu dan permadani, melukis dengan lilin, membuat batik dengan mohair, dan membersihkan kayu batik.[13] Namun, tugas dan keterampilan ini selalu dianggap kurang penting dibandingkan dengan yang dilakukan atau dimiliki oleh lelaki dalam catatan-catatan tersebut.

Operasi Bogtman juga melibatkan orang-orang selain anggota keluarga seperti ibu, saudara perempuan, dan ayahnya, sosok terakhir digambarkan mengenakan topi dalam potret kelompok di bawah ini (gbr. 14).

→

12 & 13 — Kiri: Catharina Bogtman, antara 1920-1925. Kanan: Ibu Bogtman, Grietje Bogtman-Van der Oord, antara tahun 1920-1925. Keduanya mengenakan pakaian yang mereka rancang sendiri. Koleksi Boekschoten.



14 — Foto bersama para pekerja di *Kunstnijverheidsatelier Bogtman* di Hilversum, termasuk Rie Kooyman (seniman dan ilustrator tetapi bukan karyawan studio), Nelli Bogtman, Louise Brandt (penenun, difoto di tengah barisan depan), Bep Henrichs bersama anak perempuan Catharina Bogtman bernama Neltje van Pesch, Cornelis Bogtman, Grietje Bogtman-Van der Oord, dan Marie Sanders (penenun, difoto di sebelah kanan dengan kedua tangan di saku), sekitar tahun 1929/1930. Arsip keluarga Olga van den Muyzenberg.



15 — Tiga perempuan membatik dengan kuas dan lilin di studio keluarga Bogtman, sekitar tahun 1925/1926. Arsip keluarga Olga van den Muyzenberg.

Pemuda di tengah potret tersebut kemungkinan adalah pekerja yang dipekerjakan untuk menggambar desain batik di atas kayu dengan canting. Namun, di antara para pekerja perempuan lain, hanya dia, Bogtman, dan ayah Bogtman sebagai lelaki yang dipekerjakan di studio tersebut.

Foto lain yang diambil di studio memperlihatkan tiga perempuan membatik dengan kuas dan lilin (gbr. 15). Di sebelah kiri adalah adik perempuan Bogtman, Nelli Bogtman, bersama dua pembatik perempuan, Geertje van Opzeeland (tengah) dan Bep Hinrichs (kanan).[14] Ketiganya juga bekerja dengan canting dan membuat desain batik di atas kayu.

JENIUS SEORANG DIRI?

Seperti yang disebutkan sebelumnya, museum telah lama menganut mitos tentang orang jenius yang selalu kebetulan berkulit putih dan lelaki, sebuah kepercayaan yang biasanya mengakibatkan penghapusan cerita dan kontribusi orang lain terhadap seni, termasuk perempuan, dari sejarah. Dalam pemikiran dekolonial, pengabaian dan marginalisasi perempuan dan orang-orang terjajah terbukti saling terkait, dengan berbagai teori yang menguraikan bagaimana struktur kekuasaan diabadikan melalui kolonialisme dan patriarki dengan mengorbankan kelompok dan komunitas tertentu.[15]

Sifat keseharian dari praktik ini diilustrasikan dalam sebuah artikel tentang karya Bogtman oleh jurnalis Elis Rogge, yang diterbitkan pada 1930 di majalah *Nieuwe Wegen in Vrouwenhandwerk*. Artikel tersebut dibuka dengan kalimat: ‘Apakah ada kerajinan tangan yang sangat cocok untuk perempuan selain menenun? Ini adalah seni yang telah dipraktikkan oleh perempuan sejak zaman dahulu. Para lelaki keluar dan membajak tanah serta mengurus ternak; para perempuan memintal rami dan menenun kain untuk pakaian. Tidak banyak bangsa di mana mesin tenun primitif tidak digunakan setiap hari oleh para wanita. Dan hingga hari ini para perempuan di semua negeri terus memintal dan menenun, di timur dan barat, utara dan selatan, dan hingga ke pelosok-pelosok terpencil di antara orang-orang yang tidak beradab yang mereka kenal melalui seni menenun yang indah yang membuat kami, orang Barat yang beradab, terkagum-kagum.’[16]

Dalam artikel ini, bentuk-bentuk tenun ‘primitif’ dibayangkan sebagai kegiatan sehari-hari para perempuan di seluruh dunia. Akan tetapi, hal ini secara faktual tidak benar, karena banyak lelaki juga menenun. Para lelaki di Ghana, Maroko, dan Eropa juga menenun. Rogge juga menyatakan bahwa ‘orang Barat yang beradab’ akan kagum dengan keindahan barang-barang yang diproduksi oleh ‘masyarakat tidak beradab’ yang tinggal di ‘daerah terpencil di alam liar.’ Dengan demikian, Rogge tampaknya menyatakan bahwa ‘orang Barat’ pada umumnya lebih maju secara artistik daripada ‘masyarakat primitif’.[17]

Rogge juga menguraikan pencapaian teknis Bogtman dan menyimpulkan bahwa teknik ikatnya lebih unggul daripada teknik yang dilakukan perempuan Indonesia. Bogtman tampaknya ‘menyerahkan pekerjaan alat tenun kepada perempuan’ meski ‘telah menapaki jalan dalam seni menenun yang telah menghasilkan hasil artistik yang signifikan.’[18]

Penjelasan yang secara implisit memuji karya Bogtman ini dalam kaitannya dengan penenun di budaya lain juga tercermin dalam ulasan tahun 1929 di surat kabar liberal *NRC Handelsblad*. Artikel tersebut menggambarkan Bogtman sebagai 'pekerja tekun' yang menghasilkan karya 'artistik'.[19] Dan: 'Sungguh jenius, tenunan pembuat batik Hilversum ini'.[20] Karpet ikat yang diulas tersebut dipajang di samping kursi yang dirancang oleh Gerrit Rietveld di pameran Museum Stedelijk tahun 1929 'Moderne Nederlandsche Toegepaste Kunst' (Pameran Seni Terapan Belanda) dan kemudian dibeli oleh kota Amsterdam untuk dimasukkan ke dalam koleksi Museum Stedelijk. Rangkaian peristiwa ini secara praktis merupakan studi kasus dalam upaya memperkuat reputasi dan memfasilitasi segala hal yang mengikutinya karena keyakinan pada gagasan kejeniusan artistik. Dalam hal ini yang diuntungkan adalah Bogtman dan studionya. Namun, hal ini merugikan para perajin Indonesia yang telah menekuni tenun ikat selama berabad-abad.

MENUTURKAN CERITA YANG LEBIH LENGKAP

Narasi yang bergulir dalam kanon seni dan desain Barat adalah tentang para jenius artistik yang mengambil inspirasi mereka dari udara. Namun, produk kerajinan Indonesia yang menjadi sumber inspirasi bagi seniman dan desainer Belanda tidak muncul begitu saja, dan tidak juga tiba di Belanda dengan sendirinya. Produk-produk tersebut dibuat oleh beberapa orang dan dibawa ke Belanda oleh orang lain.

Mereka yang membeli barang-barang dekorasi yang diproduksi oleh *Kunstnijverheidsatelier Bogtman* akan menghargai keahlian dalam pengerjaannya.[21] Masuk akal juga untuk menganggap bahwa kaum bohemian yang berpikiran bebas mungkin menganggap hiasan lampu dengan batik atau karpet tenun ikat mereka sebagai simbol kekaguman mereka terhadap ‘budaya lain’ dan ‘keaslian’, dan mungkin juga simbol perbedaan mereka dari masyarakat borjuis.

Pada 1930, jurnalis Elis Rogge mencantumkan nama-nama penenun perempuan dalam artikelnya tentang permadani ikat. Para penenun ini telah bekerja di keluarga Bogtman sejak 1917 (gbr. 14).[22] Nama mereka adalah Marie Sanders dan Louise Brandt,[23] dan tidak ada alasan bagi nama-nama ini untuk dihilangkan dari label benda-benda saat ini (gbr. 16). Menenun ikat membutuhkan keterampilan dan ketelitian, terutama saat mengerjakan wol, dan permadani ikat yang indah yang dibuat studio Bogtman tidak akan pernah selesai dibuat tanpa kegigihan dan kesabaran mereka.



16 — Karpet wol, Kunstnijverheidsatelier Bogtman, desain ornamen oleh Louis Bogtman, dibuat oleh Marie Sanders dan Louise Brandt, antara lain, tahun 1929 atau sebelumnya, teknik ikat, 110 x 50 cm. Stedelijk Museum Amsterdam. Foto oleh penulis.

Kini, kita tidak hanya memiliki informasi yang dibutuhkan untuk mengoreksi narasi tentang desainer seperti Louis Bogtman, tetapi juga untuk memperluas dan memperdalam pemahaman kita tentang perkembangan seni dekoratif di Belanda dalam kaitannya dengan bekas koloni bernama Hindia Belanda.

—

Dengan ucapan terima kasih khusus kepada
Olga van den Muyzenberg, keponakan Louis Bogtman.

Diterjemahkan oleh Gadis Fitriana Putri.

PENYERBUKAN SILANG: SEBUAH PERCAKAPAN DENGAN AHLI SENI BERNAMA FRANS LEIDELMEIJER

MELLE VAN MAANEN

‘Tangan dingin!’ kata Frans Leidelmeijer sambil menjabat tangan saya ketika menyambut saya di rumahnya. Hari itu memang hari yang suram di bulan Desember dan akhir Badai Pia masih mendatangkan malapetaka di seluruh kota.

Frans dan rekannya, Daan van der Cingel, pernah mengelola sebuah galeri seni di kawasan museum Amsterdam, dan dengan galeri tersebut mereka berperan penting dalam membawa kembali seni terapan Belanda dari 1880 hingga 1940 ke dalam arena seni yang lebih luas. Klien mereka termasuk institusi terkenal seperti Stedelijk Museum Amsterdam, Wolfsonian di Miami dan Metropolitan Museum of Art di New York. Selain itu, Frans juga sering muncul sebagai pakar seni di serial televisi Belanda, *Tussen kunst en kitsch,* yang sudah lama tayang. Baru-baru ini, ia telah membuat tiga film dokumenter bersama pembuat film, Bie Muusze, tentang pengaruh budaya Indonesia terhadap seni terapan dan arsitektur Belanda, termasuk Amsterdam School. Film-film tersebut adalah: *Cross-pollination* (2022), *Cross-pollination 2: Pembauran Java* (2023) dan *Cross-pollination 3: Pembauran Sumatera* (2024). Berbagai peran serta ditambah dengan ketertarikannya yang sudah lama terhadap Amsterdam School dan sejarah pribadinya menjadikan Frans kandidat yang tepat untuk sebuah wawancara mengenai apa yang disebutnya 'penyerbukan silang'.

Rumah Frans yang terang dan luas jauh dari apa yang Anda bayangkan dari seseorang yang pernah belajar seni dari Amsterdam School. 'Saya dulu tinggal di atas galeri saya, dan ketika saya menutupnya pada 2006, saya sudah enggan berurusan dengan rumah-rumah kanal tua yang sering bocor. Oleh karena itu, saya memilih rumah modern dan minimalis ini.’ Kami duduk di sepasang kursi zigzag karya Gerrit Rietveld yang terkenal. Di dekat dinding ada sepasang vas besar berwarna mencolok dengan alas tinggi berwarna putih.

AKAR DI KOLONI

Frans Leidelmeijer lahir di Bandung pada 1942. Ayahnya direkrut menjadi tentara ketika pecah perang dan berakhir di kamp interniran Cimahi setelah pendudukan Jepang di nusantara. Anggota keluarga lain diperbolehkan tinggal di rumah yang disebut *buitenkampers* (orang-orang yang berada di luar kamp). Mereka dinilai ‘cukup’ Asia karena karakteristik fisik mereka dan dianggap mendukung kerajaan pan-Asia seperti yang diinginkan Jepang. Meskipun demikian, hidup menjadi susah karena Jepang membekukan deposit pada bank-bank Belanda. Nenek Frans sangat terampil. Ia mendirikan layanan reparasi pakaian dan juga mulai membuat kue yang dijajakan oleh *baboe* mereka di jalanan untuk mencari nafkah.’ Frans tetap berhubungan dengan mantan *baboe*-nya –sebutan untuk pembantu rumah tangga berdarah Indonesia yang dipekerjakan oleh keluarga Belanda pada masa kolonial– itu hingga ajalnya. Ketika Frans lahir, keluarga *baboe* melemparkan sebuah catatan kertas melalui pagar kamp di mana Ayahnya sedang ditahan. 'Anda mempunyai seorang putra,' bunyi catatan itu. ’Kita harus beri nama apa untuknya?’ Keesokan paginya ayah Frans menjawab dengan tulisannya sendiri: ‘Silvio Franciscus,’ katanya. ‘Tetapi ibuku menganggap nama Silvio agak terlalu aneh untuk disukainya. Dia ingin aku mempunyai nama Belanda yang pantas, sehingga Silvio menjadi Frans.’

Pada saat itu, orang Indo-Eropa, seperti keluarga Leidelmeijer, ‘lebih merasa seperti orang Belanda dibandingkan orang Belanda sendiri,’ jelas Frans. 'Semakin orang Belanda Anda, semakin terang warna kulit Anda, semakin baik bahasa Belanda Anda, serta semakin tinggi jenjang sosial yang Anda tempati.' Frans langsung menambahkan bahwa masyarakat Indo-Belanda generasi ketiga dan keempat saat ini sering bertanya mengapa tidak mengklaim kewarganegaraan Indonesia setelah kemerdekaan. ‘Mereka mempertanyakan ini setelah melihat ke belakang. Jika Anda menginginkan kehidupan yang lebih baik untuk diri Anda sendiri dan keluarga Anda dalam masyarakat tersebut, Anda harus beradaptasi. Orang kulit putih Belanda di Indonesia memandang rendah orang Indonesia dan orang Indo-Eropa dan mengejeknya dengan meniru bahasa Belanda ‘rusak’ yang diucapkan oleh mereka. Sebaliknya, sebagian orang Indo-Eropa mencoba mengidentifikasi diri mereka sejajar dengan para



Frans (depan) di lingkungan tempat tinggalnya di Bandung yang disebut 'Vruchtenbuurt', khusus dibangun untuk orang Indo-Eropa, 1950. Arsip Frans Leidelmeijer.

penindasnya dengan memandang rendah masyarakat Indonesia. Kala itu masyarakat Hinda Belanda sangat tersegregasi.'

Pemimpin nasionalis Indonesia Sukarno dan Mohammad Hatta memproklamirkan kemerdekaan Indonesia pada 17 Agustus 1945, setelah Jepang menyerah dan kekosongan kekuasaan yang timbul setelah kekalahan mereka. Peristiwa ini menandai dimulainya revolusi dan suatu periode yang dikenal di Belanda sebagai Bersiap. Pemuda revolusioner Indonesia menargetkan orang-orang yang mereka yakini setia kepada rezim kolonial, di antaranya adalah orang Indo-Eropa.[1] Saudara laki-laki Frans kehilangan salah satu teman bermainnya selama kekacauan terjadi.

'Hilangnya dia adalah pertanda bahwa tempat kami berada tidak lagi aman. Kami menuju kamp perlindungan sipil di Cihapit. Ibu saya pergi duluan dengan sepupunya yang menggelapkan kulit terangnya agar tidak terdeteksi. Mereka mengenakan kain di kepala untuk menyembunyikan ciri-ciri mereka lalu pergi menggunakan sepeda dengan membawa serta saudara-saudara saya. Saya mengikuti di belakang bersama nenek dan *baboe* saya dengan becak. Frans menyadari bahwa dirinya tidak terlalu memperhatikan kengerian yang dilakukan tentara Belanda terhadap rakyat Republik Indonesia. Suatu kali, ketika sedang berbaring di tempat tidur pada pagi hari, ia mendengar suara gemuruh kendaraan militer Belanda di kejauhan, namun hal ini justru memberikan rasa aman bagi dirinya dan keluarganya. Hal ini dapat dimengerti karena saat itu mereka mendukung Belanda.

Meski demikian, keluarga tersebut tetap tinggal di Indonesia setelah kepergian otoritas Belanda. Ayah Frans mendapat pekerjaan di Departemen Perhubungan, Pekerjaan Umum dan Pengelolaan Air dan segera mendapat promosi. Namun tak lama kemudian, keluarga tersebut mulai menerima surat ancaman tanpa nama, yang kurang lebih berisi: 'Jika kamu tidak ingin menjadi orang Indonesia, pergilah atau kami akan menculik salah satu anakmu.' Indonesia yang kala itu baru merdeka tidak lagi mempunyai tempat bagi keluarga *Netherlandophiles* seperti Leidelmeijers. 'Semua kelas di sekolah kini diajarkan dalam bahasa Indonesia yang sudah menjadi bahasa resmi. Nama jalan diubah: Ananaslaan menjadi Jalan Nanas. Saya merasakan bahwa kehidupan Belanda telah berakhir ketika saya mendengar pidato Presiden Sukarno di radio.' Frans yang berusia sembilan tahun dan keluarganya menaiki kapal menuju Belanda pada 1951.

NEGARA KECIL YANG DINGIN

Kesan keluarga Leidelmeijers terhadap Belanda adalah '*koud kikker-landje*' atau negara kecil yang dingin, sehingga ibu Frans membeli sweater wol tebal sebelum mereka berangkat. Namun, saat itu sedang puncak musim panas ketika mereka tiba di pelabuhan Rotterdam. Mereka akhirnya melepas sweater mereka di tengah panas terik tiga puluh derajat saat perjalanan di dalam bus yang membawa mereka ke wisma atau '*contractpension*' di Gulpen, sebuah desa di Limburg.

Setelah orang tuanya bercerai dan tinggal sebentar di barisan *contract-pension* yang panjang, Frans tinggal bersama ayahnya di lingkungan Morgenstond di Den Haag rancangan arsitek Willem Dudok. Sebagai pusat Keluarga Kerajaan, Den Haag pada 1950-an dipenuhi dengan struktur kolonial serta diatur oleh aturan kolonial. Frans mengenang masa-masa saat ia masih duduk di bangku sekolah dasar: 'Kami harus memanjat tali saat pelajaran olahraga, dan saya tidak bisa melakukannya, dan teman-teman sekelas saya mengejek saya dengan mengatakan hal-hal seperti: "Kalian dari Hindia seharusnya pandai dalam hal ini, bagaimana dengan seluruh pengalamanmu berayun pada tanaman merambat." Kami termasuk kelompok orang non-kulit putih pertama yang pindah ke Belanda.' Saat berada di trem bersama seorang temannya, dia mendengar dua wanita berbicara, dan salah satu dari mereka berkata, 'Lihat, itu adalah beberapa orang Indo yang mengambil rumah kami!" Sebagaimana praktik standar pada masa itu, Frans dan teman-teman



Jam meja kayu eboni Makassar karya Napoleon le Grand, c. 1920.
Koleksi Frans Leidelmeijer.

sekolahnya yang Indo-Eropa menerima penilaian yang lebih rendah dibandingkan dengan rekan-rekan mereka yang berkulit putih mengenai tingkat pendidikan menengah yang menurut guru-guru mereka paling cocok untuk mereka.“Hal serupa juga terjadi pada anak-anak imigran non-kulit putih saat ini.”

Di atas meja ada jam besar dengan pelat jam berwarna merah. Kayu gelapnya diukir dengan indah dan ujung-ujungnya berakhir pada titik yang sedikit miring ke depan. Frans memperhatikan saya sedang memandanginya dan berkata, ‘Omong-omong tentang rumah, bentuk jam ini mengacu pada arsitektur rumah adat Minangkabau [suku di Sumatera Barat]. Kayunya adalah kayu eboni Makassar. Desainer Amsterdam School senang membuat karya dengan bahan-bahan eksotik, seperti bahan-bahan yang berasal dari koloni.’

Menurut Frans, jam rancangan toko furnitur Napoleon Le Grand ini merupakan wujud penyerbukan silang: pengaruh Indonesia yang diwujudkan dalam desain dan arsitektur Belanda. Bagaimana dia mengetahui fenomena ini? ‘Dari artikel Hanneke Olyslager,’ ujarnya.[2] Artikel itu adalah artikel pertama yang menyoroti pengaruh Indonesia pada karya Michel karya de Klerk. Frans membeli jam itu jauh sebelum menemukan artikel tersebut, karena tertarik dengan esensi Indonesianya. 'Saya mengidentifikasi diri saya mirip dengan jam ini. Terlebih, saya sendiri adalah seorang bi-kultural, jadi jam ini terasa seperti cerminan identitas saya.’

GALERI DAN PENYAIR

Frans tidak yakin apa yang ingin dia lakukan setelah menyelesaikan sekolah menengah, jadi dia mencoba beberapa hal sebelum akhirnya terjun ke dunia seni. Pertama, dia bekerja di pos Belanda. Kemudian dia direkrut menjadi tentara, di mana dia dilatih sebagai operator radio di unit artileri dan penembak jitu. Berikutnya adalah tugas dua tahun di sebuah perusahaan perdagangan, diikuti dengan pelatihan akademis di bidang keperawatan jiwa yang ia anggap menarik tetapi tidak dapat ia praktikkan selama sisa hidupnya.

Kapan Anda mulai mengembangkan minat pada seni terapan?
Suatu hari dia sedang berjalan-jalan di Paris bersama rekannya ketika dia berhenti karena takjub di salah satu pintu masuk metro bergaya Art Nouveau di Hector Guimard. Dia mulai mencari barang antik Art Nouveau di pasar loak, awalnya sebagai kolektor. Namun tak lama kemudian, atas dorongan rekannya, dia membuka galerinya sendiri, Santenkraam, demikian sebutannya saat itu. Awalnya terletak di lingkungan Jordaan yang populer di Amsterdam. Fokusnya saat ini adalah pada desain Prancis dan Jerman, dia menjual vas karya Emile Gallé dan René Lalique, lampu karya Le Verre Français, serta boneka antik.

Lokasinya ideal: di seberang Restoran Speciaal, yang saat itu merupakan restoran masakan Indonesia paling populer di Amsterdam. Semua *beau monde* atau orang-orang modis kelas atas di dunia datang ke sana untuk makan, termasuk Pangeran Charles. 'Orang-orang akan meninggalkan restoran setelah makan malam dan mata mereka akan tertuju pada etalase yang terang benderang di jendela kami.' Namun saat itu tahun 1970-an dan Jordaan belum menjadi tempat berkumpulnya orang-orang ini, jadi Frans memindahkan galerinya ke kawasan museum yang mewah, tempat banyak dari orang-orang ini tinggal.

Namun sebelum pindah, suatu hari Frans sedang menjaga toko ketika seorang penyair Belanda bernama Gerrit Komrij berkunjung. 'Dia bertanya berapa banyak yang saya inginkan untuk sebuah vas. “15 gulden,” kataku, dan dia menjawab, “Kamu jelas harus meminta





Gerrit Komrij dan Andries Copier di galeri Leidelmeijer saat peluncuran buku Art Nouveau en Art Deco di Nederland, 1983. Arsip Frans Leidelmeijer.

lebih banyak, karena itu adalah karya Andries Copier (desainer kaca Belanda)!"' Keduanya menjadi teman dan Komrij memperkenalkan Frans pada seni terapan Belanda yang relatif belum banyak dikenal orang saat itu. Di rumah Komrij, Frans pertama kali menemukan majalah *Wendingen*, media Amsterdam School. Komrij pulalah yang mendorong Frans dan rekannya untuk menulis buku tentang seni terapan Belanda dan hasilnya adalah *Art Nouveau en Art Deco in Nederland* (1983) dengan kata pengantar oleh Komrij.

Frans meletakkan beberapa foto di atas meja. Foto-foto tersebut diambil saat peluncuran buku di galeri. Pada gambar pertama, Komrij sedang duduk di kursi miliknya yang dirancang oleh Adolph Eibink dan Jan Snellebrand. Di sampingnya berdiri Andries Copier sambil tersenyum lebar. Di lantai ada permadani karya Jacob Van den Bosch. Foto lainnya menunjukkan beberapa dekorasi ruangan, termasuk lemari grafik Michel de Klerk dari Shipping House (Het Scheepvaarthuis), meja kopi karya Piet Kramer, dan jam perunggu karya Hildo Krop. Poster iklan Apricot Brandy ('Surabaya Sales Office') karya Jacob Jongert tergantung di dinding. Lampu langit-langit kaca patri karya Willem Bogtman digantung di atas meja. Benda terakhir ini adalah salah satu dari sekian banyak barang yang dibeli Frans dari Komrij sesaat sebelum ia pindah ke Portugal.

'Lampu Bogtman itu luar biasa.' Pola pada kap lampu berasal dari motif batik parang rusak yang berarti 'batu tajam' atau 'pisau melengkung'. Motifnya melambangkan kekuatan di masa sulit. Sultan Hamengkubuwono I dari Yogyakarta mengeluarkan dekrit pada 1785 yang mengatur batik hanya boleh dikenakan oleh anggota keluarga kerajaan. Apakah ini termasuk apropriasi budaya?

PENYERBUKAN SILANG

Frans menjelaskan apa yang ia maksud dengan penyerbukan silang dan bagaimana ia melihatnya: 'Desainer Belanda melakukan apa yang dilakukan semua orang di Eropa pada akhir abad ke-19, yaitu beralih ke budaya non-Barat – seperti budaya Jepang, India, Tiongkok dan Mesir – dalam mengejar inspirasi baru. Tentu saja, desainer Belanda mencari ekspresi budaya dari koloni Belanda di Indonesia yang dipajang di museum dan pameran dunia. Dan kemudian muncullah restorasi Borobudur yang dilakukan oleh insinyur sipil Theo van Erp yang berlang-sung sejak 1907 hingga 1911 dan menjadi subjek beberapa buku, ceramah, dan karenanya menjadi perhatian publik. Borobudur pun menjadi sumber inspirasi bagi para arsitek dan desainer.'

Dan sekarang?
'Sekarang orang-orang menyebut apa yang mereka lakukan sebagai apropriasi budaya, sedangkan saya melihatnya sebagai penyerbukan





silang. Ambil contoh simbol Buddha, agama Buddha merupakan agama utama di Jawa pada abad ketiga sampai abad kelima belas, namun datangnya dari India. Para pedagang dan pendeta membawa agama Hindu ke Indonesia pada abad pertama, yang kemudian menyatu dengan agama Budha. Hal ini juga memengaruhi banyak ekspresi budaya Jawa, seperti teater wayang dan tari istana tradisional Jawa.'

'Batik adalah contoh lainnya. Teknik ini sudah digunakan di Timur Tengah, India dan Asia Tengah sejak dua ribu tahun yang lalu, jauh sebelum tiba di Indonesia, dan lebih khusus lagi di Jawa, di mana teknik ini mengalami perkembangan yang mengubahnya menjadi bentuk seni halus yang kita tahu hari ini. Pengaruh budaya selalu menyebar ke seluruh dunia, jadi tidak ada yang aneh dengan arsitek Belanda dan desainer yang mengambil inspirasi dari budaya Indonesia atau arsitek Belanda yang menggambar bentuk rumah tradisional Batak Toba atau rumah adat Minangkabau di Sumatera. Saya tidak melihat ada salahnya.'

Perampasan budaya lain juga dapat dilihat sebagai bagian dari eksploitasi kolonial terhadap manusia, alam, dan bahan mentah. Bukankah ketimpangan yang melekat di sebuah koloni menambah dimensi lain dalam permasalahan ini?

'Diskusi terkini mengenai warisan kolonialisme telah menjadikan apresiasi terhadap hasil penyerbukan silang menjadi hal yang tabu. Ada perbedaan antara mengambil inspirasi dari sesuatu dan menyalinnya. Memang selalu ada kesenjangan antar budaya, tapi Anda bisa melihat aliran inspirasi dari berbagai sudut pandang. Misalnya, Anda dapat berpandangan bahwa perpaduan budaya merupakan fenomena yang menarik. Dan masyarakat Indonesia juga bisa berbangga dengan kenyataan bahwa budaya mereka telah meninggalkan jejaknya di belahan dunia lain.'

Namun bagaimana penyerbukan silang dapat memberikan manfaat bagi masyarakat Indonesia?

Misalnya saja batik: berkat Belanda teknik ini tiba di Eropa pada awal abad ke-20 dan dikenal di seluruh dunia. Namun tetap menjadi kebanggaan Indonesia dan kini masuk dalam daftar warisan budaya takbenda UNESCO.

Bagaimana dengan akuntabilitas?

'Film dokumenter saya selalu memberi menyebutkan sumber inspirasi untuk desain yang mereka tampilkan, jadi bisa dibilang saya mengoreksi catatan tersebut dengan melakukan apa yang gagal dilakukan oleh para desainer seratus tahun yang lalu. Pengaruh Indonesia dan ikatan kolonial antar negara menjadikan arsitektur dan seni terapan Belanda unik. Dan, tentu saja, dorongan untuk membuat film dokumenter juga berakar pada latar belakang saya sendiri. Bagaimanapun, saya sendiri adalah manifestasi penyerbukan silang yang hidup.'

—

Diterjemahkan oleh Gadis Fitriana Putri.

←
Kiri: lampu langit-langit kaca patri karya Willem Bogtman dengan motif yang terinspirasi dari parang rusak, 1918.

Kanan: Sultan Hamengku Buwono VII dari Yogyakarta naik takhta, 1911-1913. World Museum.

PENGGABUNGAN DUNIA: DINAMIKA PERTUKARAN BUDAYA

ANGELINE BASUKI



Detail dari kompleks perumahan De Dageraad oleh Piet Kramer dan Michel de Klerk, 1918-1923. Foto oleh Gert-Jan Lobbes.



Detail 'Het Schip' oleh Michel de Klerk, 1919-1921. Foto oleh Gert-Jan Lobbes.

PERTUKARAN BUDAYA MATERIAL DAN IMMATERIAL ANTARA DUA DUNIA

Pada suatu pagi yang cerah pada 2023, saat singgah sebentar di Amsterdam, saya berkesempatan menjelajahi sebagian wilayah selatan kota. Lingkungan yang dimaksud, sebuah hasil dari rencana perluasan kota Hendrik Petrus Berlage, merupakan rumah bagi beberapa contoh bangunan paling terkenal yang dibuat oleh arsitek dari Amsterdam School. Rute saya dimulai di Victory Square, dekat Jembatan Berlage, dan membawa saya menyusuri Churchill Lane untuk melihat fasad bata yang menarik dari beberapa kompleks perumahan aliran tersebut. Salah satu hal yang menarik dari tur saya adalah De Dageraad, sebuah kompleks perumahan yang dikelilingi oleh jalan-jalan yang tenang, tempat saya menghabiskan waktu berjam-jam mengagumi fitur-fitur unik dari bangunan ini dan bangunan Amsterdam School lainnya.

Tur berakhir di bagian barat kota, tempat saya berjalan-jalan di Waterpark dalam perjalanan menuju Museum Het Schip, perwujudan Amsterdam School. Museum ini biasanya tidak buka pada hari Senin, tetapi saya telah memberitahu mereka tentang kunjungan saya sebelumnya dan dipersilakan masuk untuk melihat pameran *Indonesia and Amsterdam School*. Tanpa saya sadari, saya akan dibawa melintasi jembatan meta-foris ke dunia yang sudah dikenal begitu jauh, tetapi di gedung ini terasa begitu dekat.



Detail burung cendrawasih di blok perumahan karya Hijman Louis de Jong di De Lairessestraat daerah Amsterdam Selatan, 1919-1921. Foto oleh Gert-Jan Lobbes.

Menjelang akhir pameran, saya menemukan sebuah ruangan yang memunculkan kesan tersendiri bagi saya. Ruangan itu didedikasikan untuk Liem Bwan Tjie. Liem adalah seorang arsitek Tionghoa-Indonesia yang pernah mengerjakan beberapa proyek Amsterdam School, termasuk proyek yang sekarang saya garap, yaitu gedung Het Schip karya Michel de Klerk. Sambil memandang sekeliling ruangan, mata saya tertuju pada sebuah kursi dengan sandaran tangan yang melengkung, dan saya langsung dibawa kembali ke rumah opa dan oma saya di Kudus, Jawa Tengah. Kursi itu bergaya sesuai dengan tren tahun 1960-an dan saya ingat ketika masih kecil, melihat perabotan yang masih ada di rumah-rumah kerabat yang lebih tua di Semarang dan kota-kota sekitarnya. Kenangan itu kembali membanjiri pikiran saat saya melihat pameran.

Amsterdam School biasanya dikaitkan dengan gaya arsitektur, tetapi sebenarnya mencakup lebih dari itu. Termasuk barang-barang sehari-hari, *objet d'art*, dan furnitur seperti kursi yang disebutkan sebelumnya. Gaya ini secara keseluruhan lahir sebagai respons terhadap neoklasisisme dan berawal dari kantor arsitek Eduard Cuypers. Aliran ini berupaya menghidupkan kembali ornamen dan menciptakan karya seni unik, sebuah pengalaman 'arsitektural' yang mencakup segala sesuatu di dalam bangunan. Ketertarikan dan sumber inspirasi utama para desainer dan arsiteknya adalah tempat-tempat misterius yang jauh, khususnya



Ibu saya (kanan) bersama pamannya, Goei Sien Kwan dan sepupu ibu saya duduk di kursi dengan sandaran tangan melengkung di ruang tamu rumah Opa saya, Kudus, Jawa Tengah, 1967. Foto oleh Opa, Goei Sien Liang

wilayah yang lebih dikenal dengan istilah '*Orient*' atau Timur. Namun, di tengah segala ketertarikan dan inspirasi ini terdapat serangkaian keadaan yang meresahkan. Arsitek dan desainer Belanda yang memanfaatkan sumber-sumber ini hanya memiliki akses ke Asia atau ke objek-objeknya dari kolonialisme dan kendali Belanda atas Hindia Belanda.

WAYANG DAN DINAMIKA PEMBENTUKAN WARISAN BUDAYA

Dalam upaya untuk menggali lebih dalam masalah yang saling tumpang tindih mengenai pertukaran budaya dan apropriasi budaya, saya melakukan wawancara dengan Sadiah Boonstra, pendiri CultureLab Consultancy, yang berbasis di Jakarta dan menawarkan keahlian dalam pengembangan konsep, pelatihan, serta pengembangan program publik yang terkait dengan museum dan pameran. Di Badan Layanan Umum Museum & Cagar Budaya, Sadiah pernah memberikan nasihat tentang repatriasi atau pemulangan benda-benda yang diperoleh dari Indonesia di bawah kekuasaan kolonial Belanda.

Kami berbincang pada April 2024, sehari sebelum hari raya Idul Fitri, dan Sadiah mengawalinya dengan menggunakan wayang untuk menjelaskan dinamika pembentukan warisan budaya. Pada prinsipnya, ada dua jenis wayang: wayang kayu tiga dimensi (wayang golek) dan wayang kulit datar

untuk pertunjukan bayangan (wayang kulit). Wayang secara resmi masuk dalam Daftar Representatif Warisan Budaya Takbenda Kemanusiaan UNESCO pada tahun 2008. Wayang menjadi aspek takbenda pertama dari warisan budaya Indonesia yang mendapatkan pengakuan tersebut.

Konsep warisan budaya baru mulai terbentuk pada abad ke-19 dan awal abad ke-20. Konsep ini awalnya berfokus pada situs fisik dan monumen asal Eropa. Namun, dengan munculnya negara-negara pascakolonial dan pembentukan Perserikatan Bangsa-Bangsa dan UNESCO, muncul tuntutan untuk pengakuan bentuk-bentuk warisan budaya non-Eropa, seperti sejarah lisan, tradisi, pertunjukan, dan ritual yang lazim dalam budaya Afrika, Amerika Selatan, dan Asia. Pergeseran ini bertujuan untuk mengatasi ketidakseimbangan dalam pengakuan warisan budaya.

Warisan immaterial mencakup pengetahuan, cerita, dan praktik, yang sering dikaitkan dengan ekspresi budaya yang berwujud seperti objek-objek budaya atau pertunjukan. Ekspresi ini bersifat cair serta berkembang dengan berdasar pada konteks dan sejarah. Ekspresi ini memunculkan pertanyaan kompleks tentang kepemilikan dalam konteks negara-bangsa, sebuah konsep yang juga berakar pada kolonialisme di mana batas wilayah diciptakan untuk memisahkan koloni.



Bayangan yang terbentuk dari pagar besi cor Wisma Pelayaran, 1913-1916. Foto oleh Gert-Jan Lobbes.



Kotak pajangan dengan wayang golek dan wayang kulit berikut dalangnya di Institut Kolonial di Amsterdam, c. 1935-1950. Wereldmuseum Amsterdam.

Sadiah, berdasarkan pada refleksi mengenai Amsterdam School, mengakui daya tarik estetika dari desain yang dihasilkan. Namun demikian, ia tetap menggarisbawahi ketidakseimbangan kuasa yang signifikan yang mendasari karya-karya Amsterdam School. Arsitek Belanda memiliki akses ke kekayaan budaya Indonesia karena kolonialisme. Selain itu, mereka juga sering mengambil dan mengadaptasi elemen-elemen kekayaan budaya tersebut tanpa izin. Ketiadaan interaksi atau konsultasi dengan seniman asli kemudian dapat dikatakan sebagai sebuah apropriasi budaya.

Dengan demikian, ketika dibawa ke Eropa, wayang menjadi terpisah dari asal-usul budayanya hingga kehilangan banyak makna dan arti penting. Aspek visual dan fisik figur gunungan, misalnya, melambangkan hal-hal seperti alam semesta, manusia, dan alam. Akan tetapi, hakikat sejati

→
Kiri: Wayang Saddam Hussein karya Ki Enthus Susmono, 2008. Wereldmuseum Amsterdam.

Kanan: Wayang Jan Pieterszoon Coen karya Ledjar Soebroto, 1993. Wereldmuseum Rotterdam.





figur-figur ini terletak pada penggunaannya dalam upacara, pertunjukan, dan ritual. Gunungan berbentuk daun dengan berbagai gambar dan ilustrasi yang terinspirasi dari alam. Wayang ini biasanya menandai transisi adegan-adegan penting dan memberikan latar belakang cerita untuk pertunjukan tersebut. Dengan kata lain, wayang hanya bermakna ketika digunakan sebagai bagian dari budaya yang hidup. Sebagai budaya yang hidup, pertunjukan wayang saat ini tidak hanya menceritakan epos-epos Hindu kuno. Pertunjukan wayang juga menceritakan peristiwa-peristiwa sejarah nasional dan isu-isu global terkini, termasuk perang kolonial yang dilancarkan Belanda di Indonesia dan invasi Amerika Serikat ke Irak tahun 2003.

Dalang menceritakan berbagai kisah sekaligus menghidupkannya dengan bantuan para musisi. Sebuah lampu di atas dalang memproyeksikan bayangan boneka ke layar kain katun yang direntangkan pada rangka kayu. Seluruh produksi ini bergantung pada berbagai keterampilan yang telah diwariskan selama beberapa generasi dan membutuhkan keahlian yang didapatkan dari latihan serta praktik bertahun-tahun. Setiap pertunjukan wayang menyampaikan cerita dan nilai-nilai budaya yang melampaui keberadaan fisik wayang dalam kotak pajangan.
Dan apa pendapat Sadiah tentang penciptaan desain yang mendapat pengaruh dari budaya lain? Di sini, ia menekankan pentingnya penelitian asal-usul dan biografi objek yang komprehensif. Penelitian mengenai asal-usul akan menambah khazanah mengenai biografi objek hingga memberikan informasi yang setara tentang objek sumber dan desain yang dihasilkannya. Ini akan mencakup penjelasan tentang cara seniman yang dimaksud dalam memperoleh inspirasi serta menyoroti dinamika kolonial yang memungkinkan mereka untuk menghasilkan karya. Tujuannya adalah untuk memberikan pemahaman yang lebih baik tentang konteks kekaryaan tersebut serta mengakui kompleksitas dan implikasi dari pertukaran budaya ini.

BENANG-BENANG BUDAYA – BATIK

Batik juga menjadi seni terapan yang lekat dengan isu apropriasi budaya. Batik adalah teknik tradisional Indonesia berupa perintangan warna menggunakan lilin di mana perajin menggunakan alat yang disebut canting untuk menggambar pola dan desain yang rumit pada kain dengan lilin panas. Area yang dilapisi lilin menahan pewarna, sehingga warna-warna cerah dan motif terperinci muncul saat kain direndam dalam pewarna. Proses ini dapat diulang dengan warna dan lapisan lilin yang berbeda untuk menciptakan desain yang kompleks dan beraneka warna. Batik masuk ke dalam Daftar Representatif Warisan Budaya Takbenda Kemanusiaan UNESCO pada 2009, setahun setelah dimasukkannya wayang.

Menurut Ardi Hariyadi, kurator di Museum Tekstil di Jakarta, sejarah batik berawal dari penggunaannya di lingkungan istana seperti Keraton di Yogyakarta dan Solo. Di sana, motif batik merupakan cara untuk menyampaikan konvensi tertentu. Selama abad ke-18, keluarga kerajaan mencari perlindungan di daerah pesisir pinggiran Jawa, di mana mereka mulai mengembangkan batik. Mereka menambahkan motif yang beragam, abstrak, sekaligus terinspirasi dari alam yang dipengaruhi lingkungan sekitar. Pengaruh dari luar negeri juga semakin memperkaya keragaman motif ini.

Motif batik sering kali memiliki makna simbolis yang berkaitan dengan berbagai aspek budaya, alam, cerita rakyat, dan spiritualitas Indonesia. Selain daya tarik dekoratifnya, batik merupakan warisan budaya yang merupakan wujud dari kreativitas, seni, keterampilan, dan identitas budaya dari generasi ke generasi.

Ambil contoh motif parang. Motif ini dianggap istimewa karena merupakan salah satu motif larangan atau *awisan dalem* yang berarti motif ini khusus diperuntukkan bagi kaum bangsawan di Yogyakarta. Makna dari motif parang terletak pada representasinya terhadap tekad, kesabaran, dan kewaspadaan. Berbagai sikap yang dianggap mewakili kebangsawanan.

Namun demikian, Ardi mencatat bahwa pembatasan terhadap siapa yang boleh mengenakan motif tersebut kini hanya berlaku di dalam lingkungan Keraton Yogyakarta dan masyarakat umum kini diizinkan untuk menggunakan motif tersebut untuk berbagai keperluan. Ia menambahkan bahwa meskipun masyarakat bebas menggunakan motif tersebut sesuai keinginan mereka, tetap ada batasan terhadap kebebasan ini. Misalnya, motif tersebut tidak boleh digunakan untuk benda-benda yang dapat diinjak orang atau yang cenderung mudah rusak karena penggunaan normal, seperti keset, sepatu, atau karpet. Pembatasan ini dimaksudkan untuk menjaga rasa hormat terhadap nilai simbolis asli motif tersebut.
Motif batik juga diproduksi dengan cap dan cetakan yang memudahkan produksi massal batik. Namun, hal ini merugikan proses pembuatan batik tradisional yang melibatkan penggunaan lilin secara manual dan berulang-ulang menggunakan canting. Praktik untuk menciptakan estetika visual batik dengan cara alternatif ini juga terjadi di belahan dunia lain, terutama di Eropa pada 1850-an.

Minat orang Eropa yang semakin meningkat terhadap batik pada abad ke-19 tidak hanya didorong oleh kualitas estetikanya, tetapi juga oleh potensi bisnisnya. Pada pertengahan abad ke-19, batik imitasi yang dikenal sebagai Batik Belanda diproduksi di Eropa, termasuk Belanda, Inggris, dan Prancis dengan menggunakan kombinasi mesin dan teknik

manual. Sebagai tanggapan terhadap permintaan baru ini, industri cap batik Jawa meningkatkan produksi, memfasilitasi pertumbuhan alternatif yang lebih cepat dan murah untuk batik tulis tradisional dengan canting.

Salah satu usaha dari pihak Eropa yang paling menonjol dalam persaingan ini adalah perusahaan Belanda bernama Vlisco. Mereka mulai memproduksi tekstil bercetak batik pada akhir abad ke-19. Rencana awal perusahaan ini adalah memasarkan produknya di Hindia Belanda, namun terpaksa mengubah arah ketika muncul larangan penjualan batik tiruan. Fokusnya kemudian bergeser ke Afrika Barat, di mana reproduksi kain bermotif menerima sambutan yang lebih hangat dan menjadi populer hingga tertanam dalam budaya lokal. Secara historis, palet warna dan pola-pola disesuaikan dengan selera dan permintaan Afrika Barat dan Tengah hingga pada tahun 1930-an mendominasi pasar impor di sana. Produk-produk Vlisco yang dikenal karena warna-warnanya yang cerah dan pola-pola yang rumit hingga membedakannya dari batik. Hal ini kemudian menggambarkan proses kompleks pertukaran dan adaptasi budaya dalam konteks kolonial.

Sadiah mencatat bahwa Vlisco hanya mampu memasarkan produknya di Afrika karena infrastruktur kolonial yang ada dan ketidakseimbangan kekuasaan yang menyertainya. Ketika batik asli berakar pada budaya Indonesia, kegiatan impor secara bertahap memperoleh makna dan arti baru dalam budaya Afrika. Hal ini menggambarkan fluiditas yang menyertai budaya ketika ia mengalami proses pertukaran atau transmisi. Praktik budaya mengalami adaptasi saat menyebar ke tempat lain hingga akhirnya berwujud dalam bentuk yang baru.

Masalah apropriasi budaya muncul ketika ada ketidakseimbangan kuasa antara pihak yang menciptakan praktik budaya dan pihak yang mengadopsinya tanpa izin atau pengakuan. Seperti praktik yang layaknya terjadi di bawah kolonialisme di mana orang Belanda menggunakan teknik dan pola Indonesia semata-mata untuk keuntungan ekonomi mereka sendiri. Sebaliknya, ketika budaya Afrika mengadopsi dan menafsirkan ulang simbol-simbol ini, hal itu dipandang sebagai bentuk pertukaran budaya yang lebih timbal balik dan saling menghormati karena hubungan antara negara-negara Afrika dan Indonesia adalah hubungan kekerabatan yang dicirikan oleh berbagi sejarah kolonialisme yang sama. Dengan demikian, persepsi produk Vlisco di Afrika sebagai 'Afrika' tidak berarti orang-orang di seluruh benua percaya bahwa perusahaan itu sendiri dimiliki oleh orang Afrika; sebaliknya, hal tersebut adalah cerminan dari ekspresi dan memori yang terdapat pada kain-kain ini.

Penerapan estetika batik di Belanda tidak hanya terbatas pada produsen tekstil. Estetika ini juga menarik minat anggota Amsterdam School, terutama desainer produk ternama Louis Bogtman. Ia memperoleh



Cetakan lilin oleh Vlisco, sebelum tahun 1955. Wereldmuseum Amsterdam.



Studio Louis Bogtman, lampu gantung dengan batik pada tekstil dan batik pada kayu, sekitar tahun 1920. Textielmuseum Tilburg.

inspirasi yang signifikan dari pola-pola tersebut dan menuangkannya tidak hanya dalam desain kainnya, tetapi juga dalam benda-benda rumah tangga dari kayu yang ia hasilkan seperti jam, lemari, lampu, dan kotak penyimpanan.

Contoh-contoh tersebut menggambarkan bagaimana estetika visual batik telah diadaptasi dan diintegrasikan dalam konteks selain dari aslinya, baik dalam produksi massal maupun desain produk. Namun, meskipun teknik cetak modern dan penggabungan kreatif Bogtman telah membuat pola batik lebih mudah diakses dan serbaguna, penting untuk mengakui bahwa warisan batik yang sebenarnya terletak pada proses tradisionalnya. Aplikasi lilin secara manual, penggunaan canting, dan pengerjaan yang cermat dan berulang-ulang adalah hal-hal yang memberi batik makna budaya dan artistiknya. Dengan mengingat hal ini, Ardi menekankan pentingnya menghormati makna budaya motif batik dan menyarankan agar mereka yang tertarik menggunakan motif tersebut melakukan penelitian yang diperlukan untuk memahami makna konteks-tualnya demi menghindari tuduhan apropriasi budaya.

PERAN INSTITUSI DALAM MEDIASI PERTUKARAN BUDAYA

Hubungan antara Belanda dan Indonesia terkait pemulangan artefak budaya telah berkembang pesat selama bertahun-tahun. Masalah ini awalnya merupakan bagian dari diskusi politik yang berlangsung selama Konferensi Meja Bundar tahun 1949, di mana Belanda setuju untuk mengakui kemerdekaan Indonesia setelah perang kolonial yang berdarah. Namun, klausul yang mengatur pengembalian artefak budaya Indonesia tidak dimasukkan dalam perjanjian final. Sepanjang 1950-an dan 1960-an, ketegangan politik membayangi pertukaran budaya dan upaya repatriasi. Pada 1970-an, diskusi budaya yang baru menghasilkan pengembalian beberapa artefak penting ke Indonesia, yaitu patung Prajnaparamita dari Candi Singasari dan pelana kuda serta tombak milik Pangeran Diponegoro.

Pada awal 2000-an, upaya repatriasi kembali marak, didorong oleh upaya Tropenmuseum untuk menyelidiki asal usul koleksinya. Fokus baru ini menghasilkan peningkatan dialog dan repatriasi sejumlah item. Namun, masalah muncul selama penutupan Museum Nusantara di Delft pada 2015 setelah kebangkrutannya. Lebih dari 1.500 artefak sejarah dikembalikan ke Indonesia pada November 2019 tanpa kesepakatan yang pasti tentang restitusi atau konteks tiap artefak. Rencana repatriasi awalnya mencakup 12.000 artefak dari 'koleksi' Museum Nusantara, tetapi Direktur Jenderal Kebudayaan Indonesia, Hilmar Farid, menolak ini. Ia menuntut dilakukannya penelitian sejarah dan budaya bagi semua artefak sebelum dikembalikan.

Oleh karena itu, pemerintah Indonesia membentuk sebuah komite repatriasi bernama Tim Repatriasi Indonesia pada 2021. Sedangkan Belanda membentuk komite pendamping, *Commissie Koloniale Collecties* (Komite Koleksi Kolonial) pada tahun berikutnya. Upaya ini mencerminkan gerakan global yang lebih luas untuk mengatasi ketidakadilan historis dan mengklaim kembali warisan budaya. Hubungan antara Indonesia dan Belanda saat ini ditandai dengan diskusi yang hangat dan terbuka hingga memosisikan kedua negara sebagai pelopor dalam dialog repatriasi.

INTEGRITAS BUDAYA SEBAGAI JEMBATAN

Kenangan akan ruang tamu opa saya yang telah lama terkubur muncul kembali dengan jelas selama tur saya ke lingkungan Amsterdam School. Kesan yang muncul mencerminkan cara budaya dapat menyatu dan menghubungkan dunia yang secara geografis terpisah jauh. Dalam kasus Indonesia dan Belanda, penggabungan budaya ini terjadi baik di Indonesia maupun Belanda. Bahasa desain bangunan yang terinspirasi budaya Indonesia di sepanjang perjalanan membuat saya juga menemukan jalan 'kembali' ke Indonesia dalam bentuk seni dan arsitektur, khususnya dalam karya Liem Bwan Tjie. Secara kolektif, bangunan dan desain ini berfungsi sebagai jembatan yang menghubungkan kedua negara.

Perdebatan tentang perbedaan antara apresiasi dan apropriasi budaya bisa jadi memecah belah, tetapi permasalahannya sebenarnya rumit dan sangat beraneka ragam. Kekuasaan memainkan peran, itu sudah pasti. Namun, inspirasi ada di mana-mana. Proses penciptaan tidak berwujud dan tidak dapat disamakan dengan objek fisik berwujud yang menjadi inti perdebatan ini seperti yang termasuk dalam proses repatriasi (contoh: repatriasi warisan budaya Indonesia). Kepekaan dibutuhkan dalam memahami warisan budaya immaterial bersama. Seniman dan desainer dapat memainkan peran mereka dengan bersikap jujur tentang apa yang mengilhami karya mereka; yang berarti tidak hanya sumber inspirasi mereka tetapi juga cara sumber-sumber ini diperoleh dan juga evolusi dari proses apropriasi serta apresiasinya. Mengapresiasi warisan Amsterdam School tidak dapat dipisahkan dari pengakuan bahwa pertukaran pengetahuan budaya dimungkinkan oleh konteks kolonial saat itu; bagian yang tidak dapat dipisahkan dari keseluruhan narasi.

—

Diterjemahkan oleh Gadis Fitriana Putri

'DARI NEGERI DENGAN LIKA-LIKU YANG MENAKJUBKAN'

GERTRUD LEISTIKOW DAN PERJALANANNYA DI HINDIA BELANDA

JACOBIEN DE BOER



1 — Anka Krizmany, gambar cukil kayu yang menggambarkan Gertrud Leistikow dalam edisi perdana *Wendingen*, 1918.

Kampanye promosi untuk edisi perdana majalah *Wendingen* yang dimuat di beberapa surat kabar pada Desember 1917 mendeskripsikannya sebagai 'majalah bulanan tentang seni bangunan dan dekorasi'. Meskipun iklan-iklan ini menjanjikan bahwa majalah *Wendingen* akan diproduksi dengan mewah ('dengan cetak ala Jepang pada halaman lipat dan banyak ilustrasi'), para kritikus masih terkejut ketika mereka akhirnya berke-sempatan untuk membacanya. Kritikus desain *Algemeen Handelsblad* bergembira atas 'ketidakpedulian yang menyenangkan dari para seniman yang bersangkutan terhadap kesulitan perang yang sedang berlangsung – Kekurangan kertas? Penghematan? Haruskah para seniman mawas dengan ketidaknyamanan sementara seperti itu? Tidak!'[1]

Sub judulnya lalu berubah menjadi 'Majalah bulanan tentang bangunan dan dekorasi'. Namun, pengantar dari sang editor, arsitek Hendrik Wijdeveld, menjelaskan bahwa cakupan majalah ini lebih dari sekadar bangunan dan dekorasi. *Wendingen* akan meliput semua jenis seni, termasuk seni pahat, seni lukis dan teater.

Pendahuluan edisi pertama ditutup secara agak janggal dengan komentar yang panjang lebar mengenai penari Gertrud Leistikow (Gbr. 1). Leistikow, dalam pandangan Wijdeveld, adalah penampakan 'dari negeri yang penuh lika-liku yang mengagumkan (*'wendingen'*). Ia melihat kualitas orisinalitas yang sama pada tariannya seperti yang ia lihat pada karya koleganya, Michel de Klerk: "Tariannya sejalan dengan pengejaran modern akan individualisme, tetapi di sana juga terdapat bahaya bagi mereka yang ingin mempelajari metodenya. Tokoh-tokoh besar seperti Dalcrose dan Berlage ditakdirkan untuk menyediakan cetak biru bagi orang lain, tetapi Leistikow menari seperti halnya de Klerk berarsitektur: bahaya bagi bidang ini alih-alih suatu sumber afirmasi, namun... dalam individualisme mereka tumbuh keindahan yang begitu nikmat... membungkam semua pemikiran lain sekaligus memaksa kita melihat dengan penuh kekaguman.[2]

Wijdeveld mungkin telah menyaksikan salah satu pertunjukan Gertrud Leistikow tak lama sebelum menulis kata pengantarnya. Sang penari adalah salah satu pemeran dalam pertunjukan yang dibuka di Centraal Theater, Amstelstraat, Amsterdam, pada pertengahan Desember 1917, dan menampilkan tiga tarian dalam pertunjukan tersebut. Ia juga pernah tampil dalam matine khusus untuk undangan pada awal Januari, di mana ia membawakan 15 tarian. Matine ini dipentaskan sebagai set tambahan dari produksi utama dan sebagai penghargaan bagi Leistikow mengingat ia adalah penari terkenal di Jerman. Dan hal itu berhasil, dilihat dari ulas-annya: "Para penonton, di antaranya beberapa arsitek, seniman dekoratif, dan perancang ornamen terkenal, terpesona oleh penampilannya yang ekspresif, kuat, utuh, tidak sentimental, namun sangat anggun.'[3]

Leistikow pertama kali mengunjungi Belanda pada 1914 untuk tampil di hadapan para penonton undangan. Mereka termasuk para editor seni dari semua surat kabar dan majalah utama, serta beberapa seniman. Pertunjukan itu telah diatur sebagai tambahan dari pertunjukan utama karena penonton 'biasa' pada pertunjukannya yang terakhir mencemooh





2 — Getrud Leistikow dengan topeng Cina di Dresden, 1912. Foto oleh Hugo Erfurth. Koleksi Teater, Allard Pierson.

3 — Dora Brandenburg-Polster, Gertrud Leistikow dalam *Maskentanz des Haremswächters*, dari buku Der moderne Tanz karya Hans Brandenburg.

dan menertawakan apa yang terjadi di atas panggung. Mereka tidak pernah melihat tarian seperti itu. Di sisi lain, para kritikus seni benar-benar terpukau. Setelah Leistikow kembali ke Jerman, kritikus *De Telegraaf* menulis: "Seorang seniman besar yang hebat telah berada di tengah-tengah kita."[4] Siapakah Gertrud Leistikow? Apa hubungannya dengan Amsterdam School? Dan bagaimana karyanya dapat dikaitkan dengan seni Asia dan Indonesia?

DALAM LINGKARAN SOSIAL AMSTERDAM SCHOOL

Leistikow tampil pertama kali di atas panggung di Dresden sekitar 1909. Penampilan tersebut langsung menempatkannya di barisan depan gerakan anyar dalam dunia tari yang baru saja muncul dan hampir tidak memiliki hubungan dengan balet klasik. Seperti yang biasa dilakukan oleh para praktisi gaya tarian 'modern', Leistikow menciptakan gerakannya sendiri. Pertunjukannya juga menjadi khas karena memasukkan satu atau dua tarian topeng. Penggunaan topeng tentu memperluas kosakata ekspresif dalam pertunjukannya. Topeng-topeng ini juga memberikan sentuhan Ketimuran, terutama di tahun-tahun awal kariernya. Salah satu programnya pada saat itu terdiri dari tiga seri pertunjukan, salah satunya *Frauenliebe und Leben im Orient* yang mencakup tarian topeng pertamanya, *Maskentanz des Haremwächters*. Di dalam tarian itu, ia mengenakan topeng Cina (Gbr. 2, 3). Ia kemudian menamai tarian topengnya dengan nama *'Grotesken'* (Grotesk, dengan kata lain, parodi), yang memberinya lebih banyak kebebasan berkreasi.

Leistikow adalah seorang penari tunggal dan hampir selalu sendirian di atas panggung. Tarian modern belum menjadi bagian dari kurikulum ketika ia memulai kariernya, dan sekolah-sekolah yang didedikasikan untuk tarian modern baru mulai bermunculan ketika bentuk tarian ini telah memiliki lebih banyak metode dan teknik. Leistikow juga pernah mengajar sebentar di Dresden selama Perang Dunia Pertama. Ia mengajar murid-murid perempuan di sekolah-sekolah seperti Kunstgewerbeschule, sekolah seni terapan tempat ia sendiri lulus.

Leistikow sering bolak-balik antara Jerman dan Belanda antara 1918 dan 1921. Kesuksesan, pertemanan, dan kesempatan untuk tampil di Belanda tentu menjadi alasan penting di balik kunjungan-kunjungan ini. Tetapi, alasan paling utamanya adalah hubungan Leistikow dengan seorang ahli florikultura Belanda, Piet Jongman, yang kemudian dinikahinya pada 1921. Jongman tinggal di Aalsmeer, Oosteinde – sangat dekat dengan Bloemenlust, tempat pelelangan bunga baru rancangan Michel de Klerk yang saat itu sedang dibangun (gbr. 4).

Wijdeveld menulis bahwa dia tidak bisa tidak memuji Leistikow, dan memang benar, karena selera warna yang diekspresikan dalam



4 — Michel de Klerk, relief di pelelangan bunga Bloemenlust, 1920-1922. Foto oleh Ruud Uithol.

kostumnya, rasa humornya, imajinasinya yang kuat, gerakannya yang ekspresif, musikalitas dan keluwesannya. Tarian topeng Leistikow juga mendapat pujian dari para kritikus lain yang mengikuti jejak pembaharu teater Inggris, Edward Gordon Craig, yang sangat mendukung untuk memperkenalkan kembali topeng ke atas panggung. Bahwa Leistikow secara formal dilatih dalam seni terapan dan menikah pada saat itu dengan seorang arsitek tidak diragukan lagi akan memudahkan jalannya ke dalam lingkaran artistik Belanda, sebagaimana dibuktikan dalam artikel pada publikasi mingguan *De Kunst* edisi 1914 yang mencatat bahwa Leistikow dan suaminya menghabiskan waktu yang lama untuk mendiskusikan karya seni Leistikow dengan para penonton yang diundang setelah pertunjukannya.

Leistikow memperkenalkan tarian modern kepada masyarakat Belanda melalui pertunjukan dan kelas-kelas tarinya. Murid-murid pertamanya sebagian besar berasal dari dunia seni (Gbr. 5), termasuk pelukis Dien van Hoorn dan Else Berg, desainer grafis Tine Baanders, anak perempuan Piet Kramer dan Jan Sluijters, dan istri Dick Greiner. Pada 1919, majalah *Wendingen* menerbitkan edisi khusus untuk seni tari (Gbr. 6), dan



5 — Foto bersama dalam suatu pesta di rumah Jack Vecht (kedua dari kiri), dengan Leistikow (keenam dari kanan), Mien Krop (tengah) dan mungkin Hildo Krop (kostum singa), Mommie Schwarz (topi dan kumis), Herman Baanders (berdiri keempat dari kiri), dan Tine Baanders (kedua dari kanan dengan gaun). Arsip A. Baanders.



6 — Jan Sluijters, sampul majalah *Wendingen* edisi seni tari, 1919. Museum Het Schip.





menugaskan Sluijters untuk mendesain sampulnya. Penari yang ia gambarkan di sampul itu kemungkinan besar adalah Leistikow yang sering ia lukis selama periode ini. Edisi tersebut juga memuat impresi puitis tentang tarian Leistikow oleh penyair Abraham van Collem.

Namun demikian, sebagian besar dari edisi ini dikhususkan untuk seni tari di Hindia Belanda. Terdapat satu foto penari Raden Mas Jodjana di awal karirnya dan artikel oleh Soewardi Soerjaningrat (yang kemudian dikenal sebagai Ki Hadjar Dewantara) tentang tari dan teater Jawa. Selain turut mendirikan Partai Hindia (*The Indische Partij*), salah satu organisasi politik pertama yang menyerukan kemerdekaan Indonesia, Soewardi

←
7 — Raden Mas Jodjana seperti yang digambarkan dalam edisi tari majalah Wendingen, 1919. Museum Het Schip.



8 — Chris Lebeau, cukilan kayu bergambar Soewardi Soerjaningrat, 1919. Museum Het Schip.



9 — Raden Mas Jodjana dalam pose menari oleh Photo Atelier Frans Hals, sekitar 1925. Koleksi Teater Allard Pierson.

juga merupakan anggota dari 'Langen Driyo' (hiburan yang menyentuh hati). Perkumpulan ini baru saja dibentuk oleh para mahasiswa guna mempromosikan kesenian Jawa di "negeri para penguasa" dan, dengan demikian, memfasilitasi kontak antara dua budaya (Gbr. 7-9).

Orang-orang Amsterdam School School rupanya sudah tidak asing lagi dengan inisiatif baru seperti ini, dan para penari Jawa juga diundang untuk tampil di malam kesenian Jawa yang mulai diselenggarakan oleh 'Kring Petrucci' (Lingkaran Petrucci) pada 1921 untuk mempromosikan sintesis budaya Timur dan Barat. Lingkaran ini mencakup kenalan Leistikow, seperti filsuf Matthieu Schoenmaekers dan Mies Guykens (yang juga muridnya). Oleh karena itu, sangat mungkin bahwa Leistikow berkenalan dengan seni tari Indonesia di Belanda, dan ia kemudian menyatakan kekagumannya terhadap Raden Mas Jodjana dalam berbagai wawancara.

→
10 — Leistikow dengan topeng Faundans, 1925. Koleksi Teater Allard Pierson.

11 — Leistikow dengan topeng 'Afrika' karya Hildo Krop, 1925. Foto Hanna Elkan. Koleksi Teater Allard Pierson.









12 — Topeng 'Groteske' karya Hildo Krop, 1926.
Koleksi Teater Allard Pierson.

13 — Topeng untuk tarian 'Maniacal' karya Leistikow oleh Hildo Krop, 1922. Koleksi Teater Allard Pierson.

Pada 1920, majalah *Wendingen* menerbitkan edisi tentang topeng. Sebelum penerbitannya, Wijdeveld memberikan ceramah tentang topeng dan menganjurkan penggunaannya di atas panggung. Untuk memperkuat usulan Wijdeveld, Leistikow memberikan pertunjukan untuk menunjukkan manfaat ekspresif dari topeng.

Programnya pada saat itu mencakup tiga tarian topeng: *Faundans* dengan topeng yang dirancang oleh suami pertamanya yang berkebangsaan Jerman; *Maskentanz des Haremwächters/Groteske* dengan topeng Tiongkok yang dibelinya di Munich; dan *Goldene Maske* dengan topeng yang dibuatnya sendiri (Gbr. 10, 14).

Upaya Wijdeveld untuk mengembalikan topeng ke panggung menemui keberhasilan, dan bahkan ada alasan untuk percaya bahwa topeng yang dibuat oleh pematung Belanda Hildo Krop untuk Leistikow pada 1921, yang diduga berasal dari sebuah topi tua, dibuat atas dorongan Wijdeveld. Topeng tersebut sayangnya telah hilang. Krop kemudian membuat tiga topeng lain untuk Leistikow: satu dalam bentuk potret diri Krop yang dilebih-lebihkan (Gbr. 12), topeng untuk tarian *'Fantastic'* atau '*Maniacal*' (Gbr. 13), dan topeng 'Afrika' pada 1925 (Gbr. 11). Secara kebetulan, karya Krop sendiri juga dipengaruhi oleh Leistikow dan pertunjukannya. Sebagai



14 — Leistikow dalam Goldene Maske, 1925.
Foto oleh Hanna Elkan. Koleksi Teater Allard Pierson.





15 — Leistikow mementaskan “Burung sebagai Nabi”, 1914.
Foto oleh Hanns Holdt. Koleksi Teater Allard Pierson.

16 — Hildo Krop, patung 'Maenade' dari gerabah berlapis kaca untuk ESKAF, 1920. Koleksi Kunstconsult.

contoh, Faundans adalah inspirasi untuk patung-patung dekoratif *faun* betina yang muncul di beberapa bangunan dan jamnya. Patung-patung ini digambarkan sedang berjongkok atau berdiri dengan lutut sedikit ditekuk – salah satu pose khas Leistikow (Gbr. 15, 16).

PELANCONGAN DI HINDIA BELANDA

Seniman Belanda dari berbagai disiplin, termasuk musisi, penulis, aktor, dan penari, melakukan tur ke Hindia Belanda secara regular pada masa ini. Begitu pula Leistikow yang tampil di Jawa dan Sumatra pada 1924 (Gbr. 17) dan berharap untuk mendapatkan pemahaman yang lebih baik tentang tarian Indonesia, seperti yang dilaporkan dalam wawancara dengan surat kabar *Deli Courant*. Dalam wawancara itu, ia mengutarakan keinginannya melihat tarian Indonesia dipertunjukkan secara langsung di tempat asalnya alih-alih dalam bentuk 'transplantasi' di teater-teater Belanda.[5] Sekembalinya dari Hindia Belanda, ia menerbitkan tiga artikel tentang kesan-kesannya di surat kabar *De Telegraaf*. Pertama, tentang pertunjukan wayang wong yang dipentaskan secara profesional di Surakarta. Kedua, tentang pertunjukan yang ia hadiri di Keraton Surakarta. Terakhir, menggambarkan pertunjukan tari serimpi di Keraton Yogyakarta. [6]

Leistikow menjelaskan dengan sangat rinci dalam deskripsinya, lalu membandingkan dan mengkontraskan apa yang ia lihat dengan pertunjukan serupa di Belanda. Sebagai contoh, Leistikow menggambarkan cara penari serimpi memosisikan kaki saat meletakkannya di tanah – ia memutarnya ke arah luar, tumit terlebih dahulu, kemudian bola jempol kaki, lalu seluruh kakinya – mirip dengan apa yang ia lihat di Belanda. Ia juga menjelaskan bahwa ia terpesona oleh kemudahan gerakan yang indah dari orang-orang biasa dalam kehidupan sehari-hari: bagaimana mereka dapat berjongkok di tanah untuk waktu yang lama tanpa rasa tidak nyaman, betapa ringan dan indahnya mereka menapak dan menyeimbangkan benda-benda di atas kepala mereka. Seolah-olah gerakan mereka bergaya, katanya, seperti dalam tarian.

Yang tidak dapat ia tahan adalah pengaruh Eropa yang ia lihat di mana-mana: bulu-bulu kuntul pada rambut dan hiasan kepala para penari serimpi di Yogyakarta, lampu-lampu gantung Venesia di istana, sultan yang mengenakan pakaian gaya Barat alih-alih pakaian 'tradisional' Indonesia. Sangat disayangkan, pikirnya, karena semua itu tidak pada tempatnya. Namun, keengganannya terhadap pengaruh-pengaruh ini agak tidak konsisten. Sebagai contoh, ia senang bahwa istri sultan Surakarta, tidak mengikir dan menghitamkan giginya, seperti yang biasa dilakukan pada saat itu. Leistikow memahami bahwa masyarakat Jawa sedang menegosiasikan proses rumit dalam melestarikan tradisinya sembari bergerak mengikuti perkembangan zaman, sehingga terjadi adaptasi estetika Barat dan perubahan kebiasaan para penguasanya.Di Yogyakarta,



17 — G.J. Ensink, poster untuk tur Hindia Belanda Leistikow, 1924. Koleksi Teater Allard Pierson.

Leistikow bertemu dengan pelukis dan komponis Jerman, Walter Spies, yang memimpin orkestra Barat milik sultan. Leistikow menceritakan pengalamannya tentang pertunjukan srimpi, yang kemudian disebutkan oleh Spies dalam suatu surat: "Ia mengatakan bahwa ini akan selamanya menjadi pengalaman terindah dalam hidupnya, karena tidak ada tempat lain di dunia ini, paling tidak di dalam tarian, yang memiliki spiritualisasi sebanyak ini, memiliki kelembutan, keanggunan, kesempurnaan, dan ekspresi sebanyak ini. Juga tidak ada kedamaian sebanyak itu di mana pun di dunia (...) ini benar-benar mirip dengan kicauan burung, bunga yang mekar, atau bayangan yang jatuh – ini merangkum kualitas bayangan yang



18 — Leistikow dalam “Kesan Hindia Timur”, 1925. Foto oleh Hanna Elkan. Koleksi Teater Allard Pierson.

tak bersuara, tak tersentuh, dan tak berwujud!”[7] Namun, terlepas dari betapa ia sangat menyukai apa yang dilihatnya, ia merasa tarian tersebut kurang spontan. Tarian-tarian itu tidak terasa hidup, dan lebih mirip objek museum daripada pertunjukan tari kontemporer. Dan hal ini, menurutnya, menunjukkan adanya jurang pemisah antara Timur dan Barat. Sebaliknya, para 'intelektual Jawa' berjuang keras untuk memahami gaya tarian Leistikow yang khas dengan gerakan-gerakan besar dan ekspresi emosi. Namun, mereka menyukai tarian topengnya.[8]

PENGARUH INDONESIA

Sementara itu, di Belanda, orang-orang penasaran untuk melihat apakah pertunjukan Leistikow selanjutnya akan dipengaruhi oleh apa yang dia alami selama tur. Mereka akan mengetahuinya dalam program tarian baru yang ia tampilkan pada Februari 1925. Tiga dari tarian tersebut dikenal sebagai 'Kesan Hindia Timur' (Gbr. 18). Namun, ia berusaha keras untuk menekankan bahwa tarian-tarian tersebut bukanlah tarian Jawa. Menurutnya, orang Eropa seharusnya tidak mencoba untuk meniru penari Indonesia. Tariannya hanya terinspirasi dari apa yang ia lihat. Sebagai contoh, ia memadukan unsur Indonesia ke dalam penampilannya, seperti ‘mengelilingi panggung’ dan melakukan gerakan-gerakan tertentu di tiap sudut, dan kostumnya dibuat dari kain Indonesia.

Ia juga menemukan inspirasi dalam gerakan orang biasa dalam kehidupan sehari-hari, seperti yang dijelaskan dalam salah satu artikelnya. Salah satu dari tiga tarian yang dibawakan, ia harus berjongkok di atas tanah dalam waktu yang cukup lama – dan tampaknya tidak nyaman – sementara tangannya melakukan sebagian besar tarian. Pertunjukan ini menggunakan beberapa alat musik perkusi yang digunakan dalam ansambel gamelan: gender, gendang dan gong. "Ini mungkin bukan hal yang benar untuk dilakukan, tapi saya menyukainya, jadi saya akan menggunakannya!“[9] Penggunaan alat musik ini tampaknya hanya berlangsung singkat, karena tidak ada penyebutan alat musik tersebut dalam program-program selanjutnya, di mana ia lebih banyak diiringi oleh piano, seperti yang biasa ia lakukan.



19 — Leistikow dalam *Der weisse Affe*, 1928. Foto oleh Godfried de Groot. Koleksi Teater Allard Pierson.

Salah satu tarian 'Kesan Hindia Timur' kemudian diaransemen dengan musik oleh Satie. Tarian itu sendiri direkonstruksi menjadi ‘Gnossienne’ oleh putra Leistikow dan dibawakan oleh penari Marja Braaksma. [10] Gerakan 'berkeliling panggung' menjadi ciri khas tarian ini. Malam kesenian Jawa sering kali menyertakan pertunjukan tarian Hanoman. Namun tidak jelas apakah Leistikow mengambil gerakan Hanuman dari tari Ramayana ketika ia membuat koreografi tari topeng *Der weisse Affe* yang merupakan bagian dari programnya pada 1928. Seorang kritikus musik mencatat bahwa di balik humor yang muncul di permukaan, ada 'kegetiran dari seekor binatang yang gelisah, terguncang dan jengkel karena keingintahuan manusia.’[11] (Gbr. 19).





20 — Adolph Eibink dan Jan Snellebrand, rumah studio untuk Ernst Leyden di Muyeveld 1921. Nieuwe Instituut.

21 — Wouter Hamdorff, rumah untuk Gertrud Leistikow dan Piet Jongman di Loosdrecht, 1925-1928. Nieuwe Instituut.



22 — Leistikow di samping putranya dalam buaian. Foto oleh Hanna Elkan. Koleksi Teater Allard Pierson.

Setelah turnya di Indonesia, Leistikow memiliki sebuah rumah yang dibangun di tepi danau Loosdrecht dengan Wouter Hamdorff sebagai arsiteknya. Salah satu tetangga dekatnya adalah pelukis Ernst Leyden, yang rumahnya dirancang oleh arsitek A. Eibink dan J. A. Snellebrand dengan gaya yang mengingatkan kita pada arsitektur tradisional Dayak atau Minangkabau: rumah ini bertumpu pada tiang-tiang dan memiliki atap jerami yang curam. Rumah Leistikow, 'the Zudde' (yang diterjemahkan secara kasar sebagai 'tanah berawa'), adalah rumah papan yang juga memiliki atap jerami curam dan cerobong batu bata yang mencolok (Gbr. 20, 21).

Di rumah ini Leistikow melahirkan putranya, Igor, pada 1926. Dalam sebuah foto, Igor terlihat berbaring di buaian berbentuk kereta luncur yang indah (Gbr. 22). Sayangnya, belum bisa menentukan siapa teman Leistikow yang mendesain buaian itu; mungkin saja Piet Kramer. Leistikow tidak lama tinggal di rumah yang indah ini karena penurunan pendapatan yang dipicu oleh krisis ekonomi. Rumah itu dibuka ke pasar pada 1931 dan terjual pada 1934. Leistikow lalu pindah ke Schoorl di mana ia tinggal bersama keluarga Baander yang juga temannya. Namun, ia juga tidak tinggal lama di sana, karena


DANS „BELA-BARTOK"


JAN SLUYTERS



25 — Theo Vos, Patung perunggu seorang penari Jawa dengan Leistikow menjadi modelnya, sekitar 1931. Foto oleh Jan Reinier van Vliet. Koleksi Frans Leidelmeijer.

←
23 — Samuel 'Mommie' Schwarz, lembar kalender dengan ilustrasi Gertrud Leistikow menari dengan musik dari Bela Bartók, 1925. Koleksi Teater Allard Pierson.

24 — Jan Sluijters, Gertrud Leistikow Sang Penari, sekitar 1920. Museum Singer Laren.

memutuskan untuk memindahkan keluarganya kembali ke Hindia Belanda dan mencari nafkah dari kelas dansa. Ia mendirikan sekolah tari di Malang, namun tidak mendapatkan penghasilan yang cukup, sehingga ia harus mengajar di Surabaya dan Modjokerto. Penampilannya di panggung pada saat itu terbatas pada penampilan tidak reguler dalam pertunjukan mahasiswa. Suaminya meninggal pada 1939, dan tidak lama setelah itu, sebelum perang dimulai, Leistikow dan putranya kembali ke Amsterdam, di mana ia meninggal pada 1948.

PENARI SEBAGAI SENIMAN

Leistikow memiliki pandangan yang sangat jelas tentang seninya. Menurutnya, seorang 'penari kreatif' perlu mewujudkan semua seni. "Dia harus menjadi seorang arsitek, karena dia harus membangun tariannya (...) dengan konstruksi kuat yang kalis dan logis. Dia harus menjadi seorang pematung, karena tubuhnya harus mengambil posisi-posisi patung yang bersahaja namun ajek ketika menampilkan gerakan. Dia harus menjadi seorang pelukis, karena dia harus memiliki kepekaan warna agar kesan dari kostum tariannya bisa seindah dan seharmonis mungkin. Dia harus memahami garis dan lukisan. (...) (Dia) juga harus menjadi seorang penyair, untuk imajinasi yang diperlukan guna memberikan kekayaan pada penampilannya (...) Dia harus menjadi seorang musisi sepenuhnya (...) Akhirnya, dia harus dipenuhi dengan sepenuhnya oleh temperamen artistik. Temperamen adalah api dalam tari. Tanpanya, tari – dan semua jenis seni – akan mati." [12]

Semua disiplin yang disebut di atas terwakili dalam lingkaran pertemanan Leistikow. Pengamatan sekilas pada lukisan karya Jan Sluijters, patung karya Theo Vos, karya seniman Samuel 'Mommie' Schwarz, dan foto-foto Leistikow di atas panggung sudah cukup untuk mengungkapkan sejauh mana dia menginspirasi orang lain melalui penampilannya (Gbr. 23-25). Wijdeveld berharap agar majalah *Wendingen* bisa mencakup semua seni, dan, dengan demikian, Leistikow adalah anugerah 'dari tanah dengan lika-liku yang menakjubkan.' [13] Tentu saja, tarian adalah seni yang semen-tara, tetapi dalam kasus Leistikow, tarian juga menjadi jembatan antara semua seni, sehingga memainkan peran unik dalam sejarah Amsterdam School. Leistikow jelas terinspirasi oleh apa yang dia lihat selama turnya di Hindia Belanda. Pertunjukan Serimpi di Surakarta, khususnya, memberikan kesan mendalam, dan ia memasukkan elemen-elemen dari tarian itu ke dalam penampilannya sendiri. Di sisi lain, sepertinya ia tidak pernah berpikir bahwa orang-orang Indonesia juga mungkin terpesona oleh hal-hal yang berasal dari tempat lain, seperti lampu gantung Venesia yang dilihatnya di istana, atau bahwa mereka mengenakan seragam Barat karena ingin mengesankan tamu-tamu mereka. 'Tetek bengek Eropa' itu hanya menghalangi apa yang ingin ia lihat.

—

Diterjemahkan dari Bahasa Belanda ke Bahasa Inggris oleh Siji Jabbar, kemudian dari Bahasa Inggris ke Bahasa Indonesia oleh Ahmad Zuhdi Allam.

LIEM BWAN TJIE: ARSITEK PENGHUBUNG PERBEDAAN DUNIA

MELLE VAN MAANEN

Di penghujung hari kerja yang panjang, para tukang yang bekerja untuk pembangunan Stadion Ikada di Jakarta duduk menikmati nasi yang dibungkus dalam daun pisang. Setelah bekerja lembur, mereka akhirnya bisa bersantai. Di antara mereka, seperti biasa, ada arsitek Indonesia keturunan Tionghoa, Liem Bwan Tjie. Seorang arsitek yang makan bersama para pekerja konstruksi adalah pemandangan yang tidak biasa di Indonesia pada 1950-an. Terlebih pada masa kolonial – hal ini tidak akan terlintas di pikiran.

Namun, hal itu adalah kebiasaan bagi Liem, kata putrinya, I Shan. “Kami memiliki sopir dan pembantu rumah tangga, dan ayah saya sangat suka berpakaian rapi.” Liem lahir dalam keluarga kaya pengusaha tekstil dari Semarang, kota pelabuhan terbesar di Jawa Tengah. “Tapi nilai-nilainya sangat jelas,” lanjutnya, “Semua orang sama. Tidak ada yang lebih baik dari yang lain. Saya ingat sekali ketika saya menekan bel untuk memanggil tukang kebun. Saat itu saya masih kecil dan hanya ingin main-main, tapi ayah saya sangat marah.”

Liem Bwan Tjie (1891-1966) belajar di Belanda dan bekerja di sejumlah perusahaan arsitektur Belanda, termasuk yang dikelola oleh arsitek-arsitek Amsterdam School, seperti Michel de Klerk dan Piet Kramer. Ia melanjutkan studinya di Paris dan Tiongkok, sebelum kembali ke kota asalnya, Semarang. Semua bangunan rancangannya berada di Indonesia, dan ia adalah salah satu pendiri Ikatan Arsitek Indonesia (IAI). Liem dipengaruhi oleh orang-orang dan budaya di sekelilingnya. Hal ini bisa dilihat dari gaya rancangan arsitekturnya yang merupakan sintesis modern dari gaya minimalis Frank Lloyd Wright, Fungsionalisme, ornamen tradisional Tiongkok, dan motif dari Art Deco dan Amsterdam School. Siapa sebenarnya Liem Bwan Tjie? Dan apa hubungannya dengan Amsterdam School?

MASA BELANDA

Pada foto yang diambil di Belanda di bawah, Liem terlihat sedang berpose bersama seorang laki-laki dengan berlatar belakang pedesaan, terlihat kincir angin di kejauhan. Liem memakai topi dan jas lengkap dengan dasi kupu-kupu. Tangannya santai memegang cerutu. Ia terlihat sangat percaya diri [Gbr. 1]

Pada 1911, Liem pindah dari Semarang ke Utrecht untuk belajar arsitektur dan teknik sipil di Sekolah Teknik Menengah Arsitektur (*Middelbare Technische School voor Bouwkunde*). Pada waktu itu, pendidikan tinggi di Belanda sebagian besar hanya bisa diperoleh oleh masyarakat putih kelas atas di Hindia Belanda. Liem adalah salah satu dari angkatan pertama Tionghoa-Indonesia yang belajar di Belanda[1]. Keluarga Liem telah tinggal di Nusantara selama beberapa generasi dan telah berintegrasi secara budaya maupun etnis dengan orang Indonesia melalui perkawinan campur – mereka biasa dikenal sebagai orang ‘Tionghoa



1. — Liem Bwan Tjie dan seorang pria yang tidak dikenal di Belanda, sekitar 1915-1925. Arsip Tiong Hian Pouw.

Peranakan'. Bersama dengan 'Tionghoa Totok'— mereka yang lahir di daratan Tiongkok — kelompok ini dibedakan oleh hukum kolonial sebagai 'Orang Timur Asing'. Dalam tangga sosial Hindia Belanda, Orang Timur Asing berada satu tingkat di bawah orang Eropa, tetapi di atas orang Indonesia asli. Meski demikian, karena berperan penting dalam perdagangan, elite Tionghoa Peranakan yang sering disebut 'Cabang Atas', lebih mudah dipandang setara oleh orang Eropa pada saat itu dibandingkan anggota masyarakat Hindia Belanda lainnya.[2] Begitu halnya dengan Liem, yang diberikan status Eropa sebelum berangkat ke Belanda,[3] dan dengan demikian dapat memasuki masyarakat Belanda dalam posisi hukum yang lebih baik.

Putrinya, I Shan: 'Ayah saya tidak merasa lebih inferior ataupun superior dibanding penguasa kolonial. Baginya, semua orang sudah setara, jadi tidak ada gunanya disamakan dengan orang Eropa. Dia sering mengutip lirik dari Simfoni Kesembilan Beethoven "*Alle Menschen werden Brüder*".'

Liem tiba di Eropa ketika orang-orang hampir tidak saling bersaudara, malah benua itu berada di ambang perang. Meskipun Belanda tetap netral sepanjang Perang Dunia I (1914-1918), negara ini tidak terhindar dari dampaknya. Perang sangat dekat, dan banyak pengungsi dari Belgia mencari perlindungan di Belanda. Selain itu, terjadi ketidakstabilan sosial yang kuat ada pergantian abad karena masalah kepadatan penduduk di perkotaan dan kekurangan perumahan yang parah. Para pekerja mogok untuk meminta upah dan kondisi kerja yang lebih baik. Para perempuan juga menuntut emansipasi. Bagaimana Liem menghadapi masa-masa yang penuh gejolak ini?

Selain bergabung dengan Chung Hwa Hui, asosiasi mahasiswa Peranakan di Belanda yang ia ikuti segera setelah kedatangannya, Liem juga dengan cepat membuat rumah bagi dirinya sendiri di kalangan lingkaran pasifisme dan kiri. Ia tinggal bersama keluarga seorang pasifis, Anton Hoytink, di Utrecht. Di kota ini ia juga bertemu dengan salah satu teman seumur hidupnya, Jacobus 'Ko' Bommeljé, yang keluarganya memiliki penerbit Erven J. Bijleveld, penerbit pertama yang merilis terjemahan Belanda dari "*All Quiet on the Western Front*", novel anti-perang klasik oleh Erich Maria Remarque. Bertahun-tahun kemudian, dalam surat-suratnya kepada Ko, Liem sering mengingat tahun-tahun awal persahabatan mereka. 'Ketika saya menghadiri konsulat Tiongkok untuk pemutaran film dan mendengar lagu "*Internationale*" diputar, saya menyanyikan lirik Belandanya dengan lembut yang saya ingat sejak muda. Ternyata, "hati merah" saya masih berdetak. Hatimu juga, kan!' tulis Liem kepada Ko pada 1960.[4]

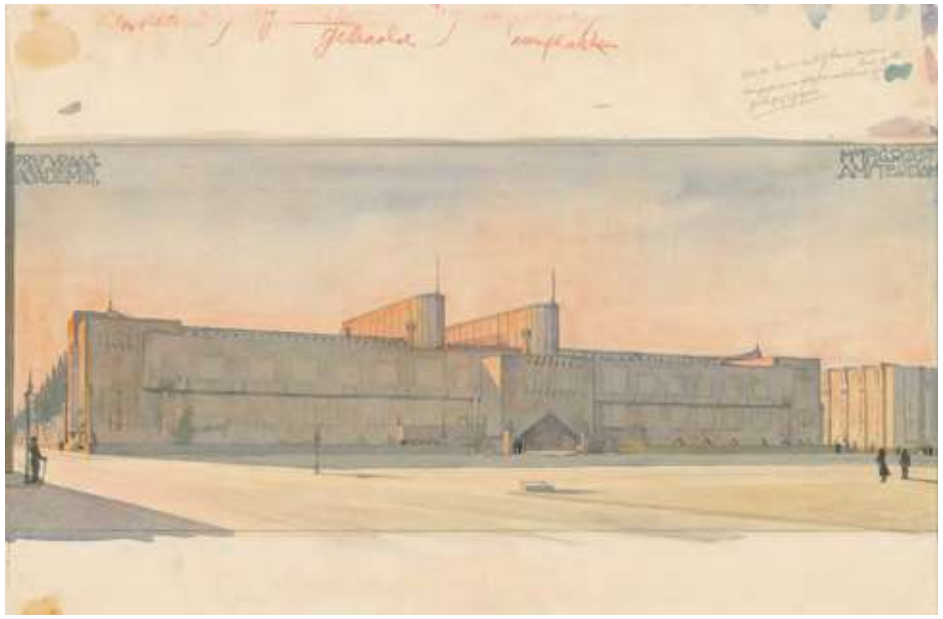
Ko membawa Liem ke pertemuan-pertemuan organisasi kiri dan revolusioner yang didirikan setelah Revolusi Rusia. Salah satu yang sering dikunjungi Liem adalah Liga Sosialis-Kristen (*Bond van Christen-Socialisten*),



2 — Liem (paling kanan) dalam suasana ceria di Amsterdam, sekitar 1918. Arsip Tiong Hian Pouw.

yang didirikan oleh pendeta Bart de Ligt.[5] Bersama dengan arsitek Amsterdam School, Frits Staal dan Margaret Staal-Kropholler, serta penyair Henriette Roland Holst, De Ligt juga mendirikan Liga Intelektual Sosialis-Revolusioner (*Bond van Revolutionair-Socialistische Intellectuelen*) pada 1919, yang manifestonya ditandatangani oleh Ko bersama banyak desainer dan seniman dari Amsterdam School, seperti Hildo Krop, Hendrik Wijdeveld, dan Han van Loghem.[6] Di antara anggota organisasi tersebut terdapat Piet Kramer dan Michel de Klerk.[7] Liga ini menyatakan kapitalisme dan militerisme tidak dapat diterima dan menyerukan kepada intelektual sebagai 'pekerja otak' untuk berusaha menuju 'masyarakat baru' yang akan menjadi kenyataan setelah 'revolusi yang tak terhindarkan'. Namun, segera timbul perpecahan internal mengenai kekerasan sebagai alat yang sah untuk mencapai tujuan ini. Apakah kekerasan revolusioner berbeda dari kekerasan perang? [8]

Bagi Liem, yang tetap menjadi pendukung pasifisme sepanjang hidupnya, kekerasan tidak bisa diterima. Ia dan Ko pernah mengunjungi 'daerah elite' di Utrecht untuk membagikan pamflet yang berisi desakan agar orang-orang untuk menolak wajib militer, yang mengakibatkan mereka dikejar oleh polisi, seperti yang diceritakannya kemudian hari.[9] Ia juga menerbitkan suatu artikel pada 1917 yang menentang pendaftaran Peranakan ketika usulan wajib militer diajukan dalam debat di parlemen dengan judul '*Indië Weerbaar*'. Menurut Liem, mengangkat senjata akan 'bertentangan dengan karakter alami [non-kekerasan] Peranakan'. Secara



3 — Michel de Klerk, gambaran artistik dari Akademi Nasional Seni Rupa (*Rijksacademie voor Beeldende Kunsten*), 1918. Nieuwe Instituut.

umum, ia menganggap kekerasan sebagai ‘ekspresi naluri kemanusiaan yang rendah’. Ia memberi gambaran yang berbeda bagi para pembacanya dengan mengungkapkan harapan untuk masa depan yang lebih cerah, “Akan datang suatu waktu ketika semua orang akan menemukan persaudaraan di antara satu sama lain. Pedang akan ditempa kembali sebagai sabit dan gudang senjata dibangun kembali sebagai kuil.”[10]

Pada waktu itu, Liem, yang sudah pindah ke Amsterdam pada 1916, [11] telah menyelesaikan studinya dan bekerja di salah satu dari serangkaian firma arsitektur. Satu foto grup yang diambil beberapa tahun setelah kedatangannya di kota tersebut menunjukkan seberapa baik ia melebur dalam kehidupan ibu kota [Gbr. 2]. Saat itu, Michel de Klerk adalah bintang yang sedang naik daun, seperti yang dibuktikan dalam pameran gambar-gambarnya di Museum Stedelijk pada 1915 bersama dengan gambar-gambar Hendrik Petrus Berlage, ‘Bapak arsitektur modern Belanda’. Kurator pameran tersebut mencari arsitek yang dapat merancang ‘seni bangunan’ (*bouwkunst*). Pameran ini bertujuan membandingkan berbagai ide yang mengintegrasikan arsitektur dengan bentuk seni lainnya.[12] Sangat mungkin bahwa Liem yang muda dan ambisius ingin belajar dari De Klerk. Bisa jadi, itu mengapa ia bergabung dengan perusahaan De Klerk dan bekerja sebagai juru gambar sejak 1917 hingga 1918.

Liem membantu pada beberapa proyek desain De Klerk sepanjang tahun tersebut.[13] Namun, perang yang sedang berlangsung di Eropa menyebabkan banyak proyek konstruksi terhenti, dan para arsitek mulai merasakan dampak finansialnya. Untuk mengatasi masalah tersebut, pejabat kota mengadakan kompetisi untuk desain Akademi Nasional Seni Rupa agar para arsitek berkesempatan mendapatkan hadiah. Desain yang terpilih adalah karya Bernard Bijvoet dan Jan Duiker, sementara desain De Klerk meraih posisi kedua. Seorang kritikus memuji karya De Klerk: kombinasi volume bulat, garis lurus, dan detail pahatannya sebagai 'seni spasial'.[14] Juga patut dicatat adalah dinding menara bangunan tersebut, yang menjulang tinggi ke langit seperti atap pelana dari rumah tradisional Minangkabau di Sumatra – fitur yang sering muncul dalam desain Amsterdam School.[15] Dalam gambaran artistik yang diajukan kepada panitia sayembara, bangunan itu berendam dalam cahaya mentari jingga kemerahan yang tampaknya menandai zaman baru, sesuai dengan semangat utopis yang mendefinisikan Amsterdam School [Gbr. 3]. Gambar teknisnya dibuat oleh Liem, tetapi gambar-gambar tersebut tetap hanya gambar; tidak ada desain dalam kompetisi tersebut yang benar-benar dibangun.

Untungnya, beberapa proyek yang dikerjakan oleh di kantor De Klerk berhasil dibangun, termasuk tugas dari *Eigen Haard*, asosiasi koperasi perumahan yang beroperasi dengan prinsip-prinsip sosialis. Dengan demikian, Liem terlibat dalam pelaksanaan dua proyek perumahan paling terkenal De Klerk: Blok Dua (atau Blok Kuning) dan *Het Schip*, yang keduanya terletak di lingkungan di Spaarndammerbuurt, Amsterdam Barat.[16] Liem banyak belajar ketika bekerja dengan De Klerk. Misalnya, saat mengerjakan kantor pos yang akan digabungkan dengan *Het Schip*, Liem ditugaskan untuk merancang jendela toilet. Ia merasa tugas tersebut tidak sebanding dengan kemampuannya. Ketika De Klerk melihat ketidakpuasan pekerjanya itu, Ia berujar: "Liem, bahkan jendela toilet pun bisa dirancang dengan cinta!" [17] Ucapan tersebut menjadi pelajaran yang dibawa Liem sepanjang kariernya.

Karya-karya Liem, terutama furniturnya, juga menunjukkan beberapa pengaruh De Klerk, misalnya dalam kualitas seni pahat pada kursi dan meja yang ia desain [Gbr. 4, 5]. Hal yang sama juga terlihat pada bangunannya, seperti pada ventilasi udara berbentuk segitiga terbalik dekat atap vila yang ia desain untuk Oei Tjong Hauw [Gbr. 6]. Bentuk ini muncul pada beberapa bangunan De Klerk dan bangunan Eibink & Snellebrand [Gbr. 7, 8]. Contoh lain dari kedekatan desain mereka adalah pintu garasi (di suatu vila yang tidak dikenal) dengan sepasang jendela di *Het Schip* [Gbr. 9, 10] dan elemen seperti sisir di atap kompleks perumahan ‘De Dageraad’ oleh De Klerk dan Kramer yang muncul dalam berbagai bentuk di beberapa desain vila Liem [Gbr. 11, 12].



4 — Liem Bwan Tjie, kursi berlengan dan meja, sekitar 1935. Koleksi I Shan Rombout-Liem. Foto oleh Museum Stedelijk Amsterdam.



5 — Michel de Klerk, kursi berlengan untuk pabrik furnitur ‘t Woonhuys, 1918. Centraal Museum Utrecht.

De Klerk puas dengan pekerjaan Liem, seperti yang dibuktikan oleh surat rekomendasinya untuk Liem [Gbr. 13]. Bahkan, ia meminta bantuan Liem pada 1921 ketika ia ditugaskan untuk merancang sampul edisi majalah *Wendingen* yang akan didedikasikan untuk Koleksi Seni Asia Timur Petrucci. Ia ingin sampul tersebut menyertakan kata-kata ‘seni Tiongkok’ yang ditulis dalam karakter Cina, sehingga ia meminta bantuan Liem.[18] Liem pernah bersekolah di sekolah dasar Tionghoa, jadi tugas tersebut mungkin tidak terlalu sulit baginya. Namun, seperti banyak Peranakan lainnya, Liem tidak fasih berbahasa Cina.[19] Tidak jelas apakah dia memberikan bantuan yang diminta, tetapi sampul yang diterbitkan termasuk karakter yang diinginkan, dan di sampul belakangnya terdapat naga Cina [Gbr. 14].



6 — Liem Bwan Tjie, vila Oei Tjong Hauw, 1931. Nieuwe Instituut.







7 — Michel de Klerk, jendela *Het Schip*, 1919-1921.
Foto oleh Gert-Jan Lobbes.



8 — Eibink dan Snellebrand, toko minuman keras di Bergen, 1922.

←
9 — Liem Bwan Tjie, jendela garasi vila yang tidak dikenal,
sekitar 1935. Nieuwe Instituut.

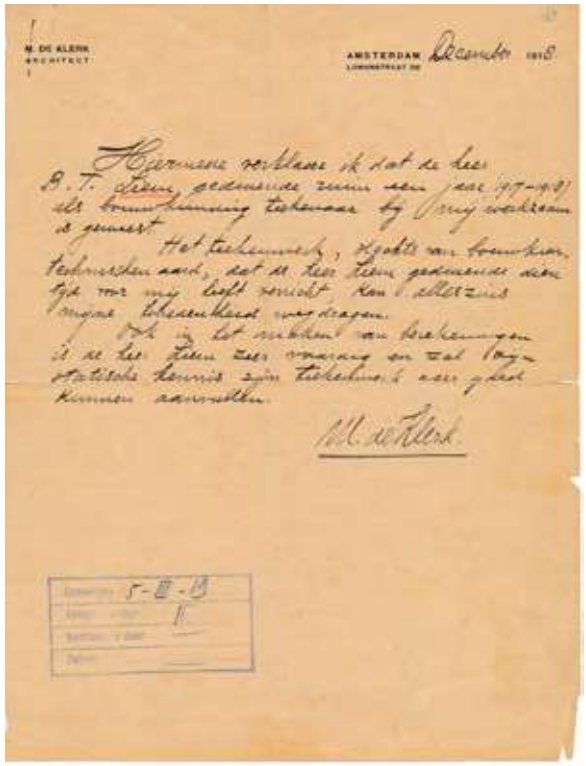
10 — Michel de Klerk, jendela *Het Schip*, 1919-1921.
Foto oleh Marcel Westhoff.



11 — Elemen seperti sisir pada atap blok apartemen ‘De Dageraad’
oleh Michel de Klerk dan Piet Kramer, 1918-1923. Foto oleh Marcel
Westhoff.



12 — Liem Bwan Tjie, vila ‘Punduk Payong’ di Ungaran dekat
Semarang, 1931. Banyak bangunan Liem menampilkan elemen
atap mirip sisir seperti ‘De Dageraad’.

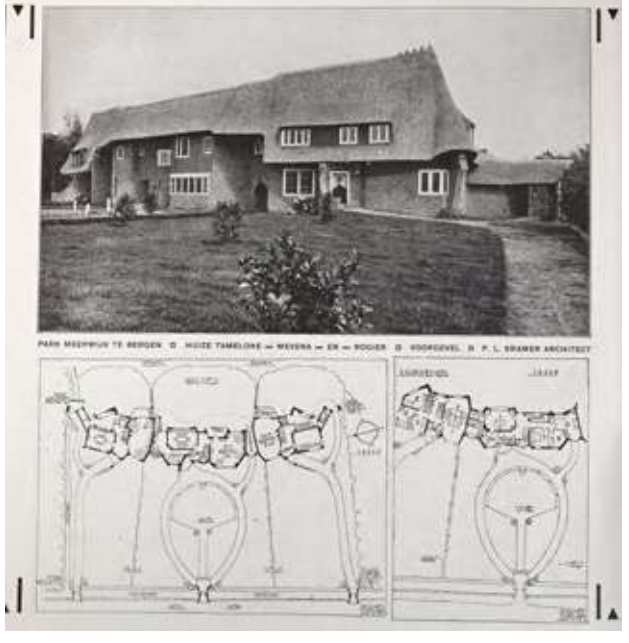


13 — Surat rekomendasi untuk Liem Bwan Tjie oleh Michel de Klerk, 1918. Arsip I Shan Rombout-Liem.

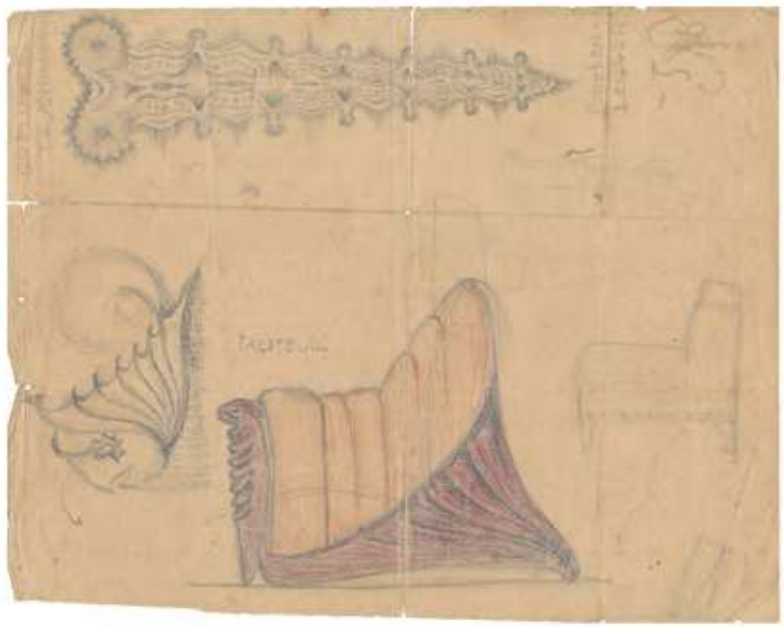


14 — Michel de Klerk, desain sampul untuk edisi majalah *Wendingen* mengenai Koleksi seni Asia Timur Petrucci, 1921. Museum Het Schip.





15 — Piet Kramer, vila kembar tiga di Park Meerwijk, Bergen, 1917-1918. Fotomuseum Rotterdam (kiri) dan Museum Het Schip (Kanan)

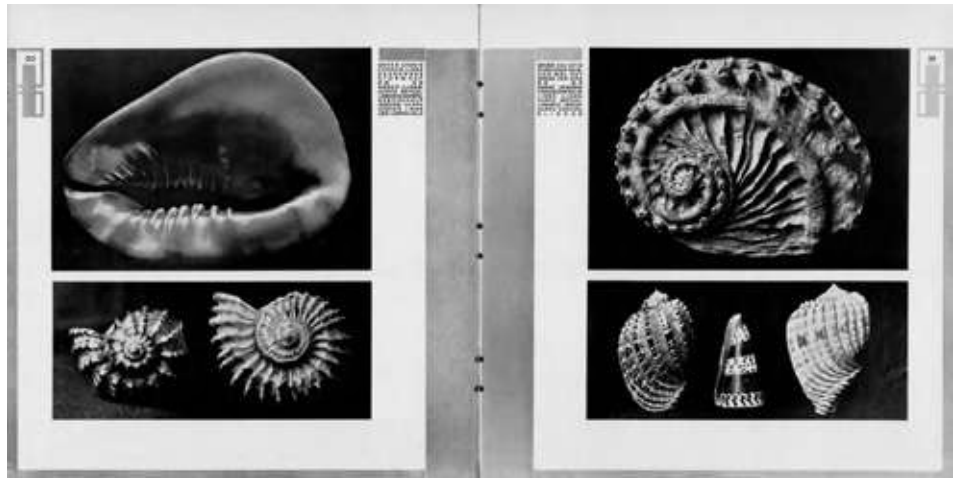


16 — Liem Bwan Tjie, sketsa kursi berlengan dan penanda buku dengan bentuk mirip cangkang, sekitar 1920.





17 — Foto grup di rumah Sih Tiauw Hin yang dirancang oleh Liem Bwan Tjie, menampilkan sofa berbentuk cangkang, 1930. Arsip Patricia Tjiook-Liem.



18 — Edisi majalah *Wendingen* yang didedikasikan untuk cangkang, Vol. 5, No. 8-9, 1923. Museum Het Schip.



19 — Liem (tengah-kiri) bersama delegasi mahasiswa Cina selama Konferensi Perdamaian Paris di Paris, 1919. Arsip Tiong Hian Pouw.

Kemungkinan besar, Liem bisa bekerja di kantor Piet Kramer dan Eduard Cuypers berkat rekomendasi dari De Klerk. Tidak ada catatan mengenai proyek yang dikerjakan bersama Cuypers, tetapi ada catatan mengenai satu proyek yang ia kerjakan bersama Kramer: vila kembar tiga di Park Meerwijk, Bergen [Gbr. 15]. Pengalaman kerja Liem dengan Kramer memengaruhi praktiknya sendiri pada 1930-an, ketika sebagian besar proyeknya adalah desain rumah dan vila bagi keluarga Peranakan yang kaya. Sketsa yang ia buat selama periode ini, seperti satu untuk kursi berlengan dan pembatas buku, menunjukkan kedekatan desain Liem dengan Amsterdam School [Gbr. 16]. Kecintaan Amsterdam School pada bentuk organik – majalah *Wendingen* mendedikasikan edisi-edisi penuh untuk cangkang [Gbr. 18] dan kristal – tampak jelas dalam sketsa-sketsa ini, dan juga dalam sofa yang ia desain untuk sebuah vila di Semarang [Gbr. 17].[20]

PARIS

Pada 1920, Liem mendaftar di fakultas arsitektur Universitas Teknologi Delft,[21] namun keluar setahun kemudian untuk melanjutkan kerja di sebuah firma arsitektur.[22] Beberapa tahun kemudian, pada 1925, ia meninggalkan Belanda untuk pindah ke kota yang saat itu menjadi ibu kota budaya Eropa: Paris. [23]

Liem sebelumnya telah mengunjungi Paris selama Konferensi Perdamaian Paris pada 1919, ketika ia dan beberapa mahasiswa Tiongkok lain yang tinggal di luar negeri melakukan protes terhadap pendudukan Jepang atas provinsi Shandong di Tiongkok setelah menaklukkannya dari Jerman [Gbr. 19]. Meskipun Tiongkok mendukung kekuatan sekutu selama Perang Dunia Pertama, dan meskipun retorika tentang hak untuk menentukan nasib sendiri bagi semua bangsa dinyatakan oleh Presiden AS Woodrow Wilson, pendudukan ini tidak dibahas selama konferensi tersebut. Di Tiongkok, kegagalan untuk merebut kembali Shandong, 'buaian peradaban Tiongkok' dan tempat kelahiran Konfusius, menyebabkan protes oleh generasi muda yang memuncak dalam pembentukan Gerakan Empat Mei di Beijing dan penolakan pemerintah Tiongkok untuk meratifikasi Perjanjian Versailles. Ini adalah momen penting bagi banyak orang Asia, yang kepercayaannya terhadap nilai-nilai Barat turun drastis, memicu dukungan populer untuk gerakan anti-kolonial.[24] Seperti yang akan kita lihat, Liem sering kali berada di pusat perkembangan sejarah global.

Pengalaman di atas mungkin membentuk apresiasi Liem terhadap semangat kosmopolitan kota tersebut. Atau, mungkin Belanda telah menjadi terlalu sempit baginya. Apa pun alasannya, Liem haus akan lebih banyak pengalaman lalu mendaftar dan melanjutkan studinya di bidang arsitektur di École des Beaux-Arts yang masyhur. Mengingat kecenderungan artistik dan politik Liem, wajar jika ia tertarik pada tempat seperti Paris. Tepat pada tahun perpindahannya, kota ini mengadakan



20 — Paviliun Belanda di Pameran Internasional Seni Dekoratif dan Industri Modern di Paris, 1925. Rijksmuseum Amsterdam.

Pameran Internasional Seni Dekoratif dan Industri Modern (*Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*), acara yang melahirkan istilah 'Art Deco'. Amsterdam School cukup terwakili di acara ini. Frits Staal merancang paviliun Belanda yang menggabungkan arsitektur vernakular Indonesia dengan atap menggantung khas Frank Lloyd Wright.[25] Interiornya dirancang oleh Wijdeveld dan seniman Richard Roland Hols. Di dalamnya terdapat patung karya John Rädecker dan Hildo Krop serta furnitur oleh mantan bos Liem, De Klerk, yang telah wafat pada 1923 [Gbr. 20].

Paris, khususnya Quartier Latin, lokasi tempat tinggal Liem di Rue du Sommerard, bukan hanya surga bagi para seniman dan bohemian, melainkan juga kiblat bagi intelektual anti-kolonial dari koloni-koloni Eropa. Asosiasi mahasiswa Perhimpunan Indonesia (PI), yang telah didirikan di Belanda dan merupakan salah satu juru kampanye pertama kemerdekaan penuh Indonesia, mulai memfokuskan lebih banyak kegiatannya di Paris. Di sana, anggota PI bergabung dengan gerakan-gerakan sejenis dari berbagai koloni Eropa untuk mendirikan *Association pour l'étude des civilizations orientales* dengan tujuan mempromosikan nilai-nilai budaya Asia. Asosiasi mahasiswa Peranakan Indonesia di Belanda (Chung Hwa Hui) juga bergabung dengan asosiasi tersebut, melalui Arnold Mononutu, seorang mahasiswa Indonesia yang merupakan anggota aktif PI.[26] Selama periode ini, Paris adalah pusat jaringan internasional antara mahasiswa Asia dan Afrika yang mengampanyekan hak-hak yang setara dan kemerdekaan atau menentang imperialisme.[27] Jaringan-jaringan ini membawa Liem berhubungan dengan calon negarawan dan pemimpin anti-kolonial masa depan, seperti ketua PI Mohammad Hatta,[28] yang kemudian menjadi wakil presiden pertama Indonesia, dan Zhou Enlai, perdana menteri Tiongkok kelak.[29] Paris, dengan kata lain, adalah rumah bagi Liem, baik secara artistik maupun intelektual.



21 — Liem (paling kanan) bersama kelompok yang terlibat dalam proyek bendungan AWWC di Guangdong. Nieuwe Instituut.







22 — Foto-foto yang diambil di Tiongkok dari album Liem: pemandangan di Guangdong dengan sebuah menara (atas), dermaga Shanhai (tengah) dan Liem berpose di samping sebuah batu besar (bawah). Nieuwe Instituut.

TIONGKOK – ‘TANAH IBU’

Pada sekitar 1924, Liem diangkat sebagai konsul di Konsulat Tiongkok di Amsterdam, bersamaan dengan perannya sebagai ketua Chung Hwa Hui. Pada saat itu, Peranakan seperti Liem semakin condong ke arah Tiongkok dan merangkul budaya, cerita rakyat, dan filosofi Cina, seperti Taoisme dan Feng Shui. [30] Generasi muda Peranakan yang semakin sadar akan rasisme institusional di Hindia Belanda dan bagaimana hal tersebut beroperasi dalam tatanan imperialis global, mulai mempertimbangkan untuk pindah ke Tiongkok. Beberapa benar-benar melakukannya melalui ‘dana repatriasi’ khusus yang dibuat oleh Chung Hwa Hui.[31]

Selama abad ke-19, Tiongkok mengalami periode kemunduran dan penghinaan yang besar akibat ekspansi kekuatan imperialis Eropa di Asia. Setelah runtuhnya dinasti Qing pada 1911, rezim penguasa Tiongkok dalam berbagai perang dagang dan fisik melawan Eropa dan Jepang, negara ini ingin membangun kembali dan mengembalikan martabatnya. Pendirian republik –yang singkat– memicu minat baru terhadap Tiongkok di kalangan Peranakan, menawarkan secercah harapan untuk menemukan rumah baru dan keyakinan untuk merebut kembali warisan Tionghoa mereka. Dari reruntuhan Tiongkok lama muncul kesadaran politik baru. Momentum perubahan ini dipicu oleh, khususnya, orang-orang Tionghoa muda terdidik yang telah menyaksikan banyak penghinaan atas negara mereka. Mereka berusaha menciptakan budaya baru yang dapat membangun negara berdaulat dan membuat imperialis tetap menjauh.[32] Meskipun terdapat visi yang berbeda tentang bagaimana hal ini bisa dicapai dan konflik yang terus berlanjut di negara tersebut, Peranakan di sekitar Liem tetap tertarik pada kilau Tiongkok yang baru muncul ini.

Pada 1926, dengan beasiswa dari Chung Hwa Hui, Liem berangkat ke ‘tanah ibu’. Ia mendaftar di Universitas Yenching di Beijing dan menyelesaikan studinya sebagai seorang arsitek. Setelah lulus, ia mendapatkan pekerjaan dari pemerintah yang menugaskannya ke Provinsi Guangdong. Dalam kapasitas ini, ia mengerjakan setidaknya satu jembatan dan bendungan untuk Perusahaan Air Amoy (AWWC). Liem juga memiliki waktu untuk bepergian sebagaimana dibuktikan oleh sketsa perjalanan dan album foto [Gbr. 21, 22].

Sayang, Liem tiba pada masa yang penuh gejolak dalam sejarah Cina. Pada 1927, setahun setelah kedatangannya, perang saudara pecah antara nasionalis dan komunis, konflik yang baru akan diselesaikan dengan kemenangan Partai Komunis Mao Zedong pada 1949. Liem harus menghadapi kenyataan bahwa Cina bukanlah tanah yang dijanjikan, setidaknya dalam waktu dekat. Mengingat semua kerusuhan dan kekerasan, korupsi di bawah pemerintah nasionalis, dan kekhawatiran dari kerabat di Semarang, Liem tidak punya pilihan lain selain mengubah arah



23 — Liem Bwan Tjie bersama putri-putri temannya, Tan Ping Ie, di Graz, Austria, 1925-1926. Arsip Tiong Hian Pouw.

sekali lagi. Meskipun begitu, pengalaman tersebut secara intelektual memperkaya Liem, dan ia tetap terlibat secara emosional dan politik dengan Cina sepanjang hidupnya.

ARSITEK DI HINDIA BELANDA

Ke mana masa depan akan mengarah? Liem pasti bertanya setelah waktunya di Cina. Ia kembali sebentar ke Hindia Belanda,[33] sebelum bepergian dengan saudaranya ke Eropa [Gbr. 23] dan Belanda,[34] lalu akhirnya kembali ke rumah di Semarang.

Namun, kembalinya tidak berjalan mulus. Hubungannya dengan lingkaran kiri di Belanda dan gerakan anti-kolonial di Chung Hwa Hui, serta masa tinggalnya di Cina menjadikannya sebagai sosok yang dicurigai oleh pemerintah kolonial. Ia sudah diberi cap sebagai ‘propagandis yang tidak diinginkan’ setahun sebelumnya [1928] karena menulis kritik tentang hubungan Tionghoa-Belanda dan posisi Tionghoa di Hindia Belanda.[35]

Dan sekarang [1929] surat kabar mulai menyebutnya sebagai ‘elemen yang tidak diharapkan’ dan, lebih eksplisit, sebagai ‘komunis’.[36] Sentimen ini terjadi pada saat pemerintah kolonial di Hindia Belanda merespons dengan tindakan keras terhadap sentimen anti-kolonial dan telah mendirikan kamp konsentrasi Boven-Digoel untuk ‘tahanan politik’ pasca pemberontakan anti-kolonial di Jawa Barat dan Sumatra Barat pada 1926 dan 1927. Dengan kondisi seperti ini, setibanya di Hindia Belanda, Liem langsung ditangkap.

Pembebasannya hanya bisa dilakukan berkat intervensi beberapa individu terkemuka, seperti anggota parlemen Loa Sek Hie, yang bertindak sebagai penjamin.[37] Liem kemudian diberikan hukuman percobaan dan ditempatkan di bawah pengawasan polisi dengan salah satu syaratnya adalah untuk tidak terlibat dalam politik. Mulai saat itu, ia harus berurusan dengan layanan intelijen. ‘Seorang pria yang pastinya perlu diawasi,’ kata laporan arsip intelijen Belanda keluaran 1966[38], ketika Perang Dingin berlangsung dan, sekali lagi, memicu ketakutan terhadap komunisme dan tangan panjang Tiongkok.

Namun, bahkan beban yang serius ini tampaknya tidak menghambat karier Liem. Setahun setelah kepulangannya, ia telah memperoleh pekerjaan di Departemen Pekerjaan Umum Semarang, antara lain, untuk merancang perumahan umum. Meski demikian, Ia segera merasa bosan dengan rutinitas dalam pekerjaan pemerintah.[39] Oleh sebab itu, pada 1930, hanya satu tahun setelah menjadi pegawai negeri, Liem membuka firma arsitektur sendiri, dan selama dekade berikutnya meraih serangkaian proyek pribadi dari keluarga Peranakan kaya yang ingin menampilkan akar Cina dan kosmopolitanisme mereka dalam rumah tinggal.[40] Liem menggunakan elemen dekoratif Cina dan prinsip Feng Shui dalam proyek-proyek ini. Karya-karya tersebut menunjukkan bahwa ia tidak hanya menyerap berbagai ide tentang arsitektur selama studi dan perjalanannya, tetapi juga berhasil menyatukannya menjadi gaya modern koheren miliknya sendiri.

Vila-vila *avant-garde* ini termasuk rumah berbentuk kapal uap untuk Han Tiauw Tjong dan istrinya Hoo Hien Nio di perbukitan Semarang. Rumah ini mengingatkan pada gaya arsitek Amerika Frank Lloyd Wright, yang majalah *Wendingen* telah mendedikasikan beberapa edisi untuknya dan yang kemungkinan telah dibaca oleh Liem. “Rak buku kami penuh dengan buku-buku tentang arsitektur,” kata putri Liem, I Shan, “dan banyak di antaranya tentang Frank Lloyd Wright. Dia sangat mempengaruhi ayah saya, yang adalah pengagum besar karyanya.” Alih-alih mencoba mengendalikan alam, seperti yang ditunjukkan oleh tradisi Barat, Lloyd Wright berusaha agar bangunan-bangunan muncul secara alami dari lingkungan sekitar mereka. Hubungan antara manusia dan lingkungan harus bersifat organik dan harmonis. Konsep arsitektur organik ini





24 — Liem Bwan Tjie, vila Han Tiauw Tjong di Semarang, 1932. Nieuwe Instituut.

→
25, 26 — Lampu langit-langit kaca patri di ruang utama vila Han Tiauw Tjong sangat mirip dengan yang dirancang oleh Frits Lensvelt untuk Balai Kota Amsterdam [kiri], 1924-1926. Nieuwe Instituut. Foto sebelah kiri oleh Gert-Jan Lobbes.







27 — Liem Bwan Tjie, rumah di Jalan Dr. Wahidin, 1934, Semarang. Nieuwe Instituut.

serupa dengan arsitektur di Hindia Belanda yang telah lama berkembang, disesuaikan dengan iklim dan, hingga batas tertentu, budaya lokal.[41] Rumah Han Tiauw Tjong, misalnya, bukan hanya ilustrasi luar biasa dari arsitektur modern, melainkan juga dari arsitektur dan budaya Indonesia, sebagaimana yang tercermin dari atap dua tingkat seperti pagoda dengan tritisan lebar untuk perlindungan terhadap matahari dan hujan. Rumah ini juga dilengkapi dengan halaman dalam (*courtyard*), sesuai dengan tradisi bangunan Cina dan Indonesia[42] [Gbr. 24].

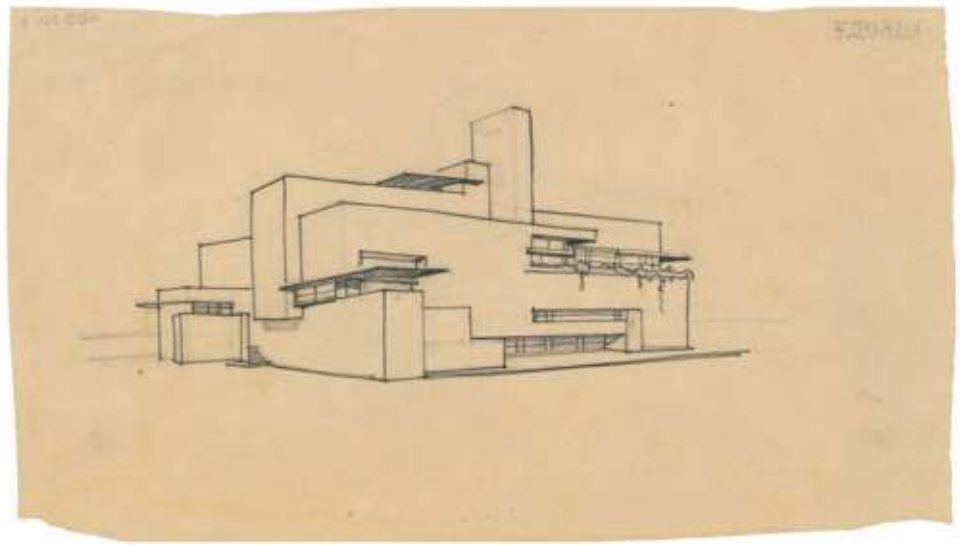
Bentuk organik yang mengalir serupa juga terlihat pada rumah-rumah lain yang dirancang Liem di Semarang. Atap mencerminkan lanskap berbukit di sekitarnya. Bagian bawah fasad dihiasi dengan batu alam. Transisi antara ruang dalam dan luar berlangsung secara bertahap, dan interi-ornya dipenuhi oleh cahaya alami. Sebuah rumah yang ia rancang di Jalan Dr. Wahidin, atas perintah Tan Siok Bing, juga menunjukkan sensitivitas ini terhadap lingkungan alami [Gbr. 27]. Di sini, gema Frank Lloyd Wright sekali lagi tampak dalam permainan dengan tritisan yang menjulang lurus, seperti yang terlihat pada bangunan Unity Temple dan Robie House di Chicago. Paviliun Liem untuk perusahaan kopi Margoredjo pada pameran tahunan Semarang tahun 1929, sebuah struktur kubus dengan komposisi yang seimbang sempurna, adalah contoh lainnya [Gbr. 28].



28 — Liem Bwan Tjie, paviliun untuk perusahaan kopi Margoredjo pada pameran tahunan Semarang, 1929. Nieuwe Instituut.

Memang, pengaruh karya Lloyd Wright juga dirasakan di Belanda. Salah satu desain terakhir Michel de Klerk, untuk vila di Wassenaar, menun-jukkan afinitas yang mirip dengan fitur-fitur gaya Lloyd Wright, khususnya dalam tritisan yang menjulang [Gbr. 29]. Adapun Liem tampaknya tidak pernah hanya mereproduksi pengaruh Lloyd Wright tanpa penyesuaian bentuk, baik untuk kondisi lokal atau keinginan kliennya. Oleh karena itu, pemodelan rumah Tan Liok Tiauw pada arketipe kolonial Belanda tradisional [Gbr. 30], sementara pilar-pilar tipis persegi rumah ini adalah tambahan baru dalam repertoar arsitektur Liem [43]

Salah satu proyek besar Liem adalah gedung kantor untuk Oei Tiong Ham Concern, konglomerat yang berorientasi barat yang didirikan pada 1930 sebagai kelanjutan perusahaan perdagangan Kian Gwan, [Gbr. 31]. Bukti pelatihan Liem di Belanda terlihat jelas dalam desain yang dihasilkan, terutama di interiornya: jendela atap mengisi atrium pusat dengan cahaya alami dan menyalurkannya ke bagian terdalam gedung, mengingatkan pada fitur serupa dari gedung kantor Karel De Bazel untuk *Nederlandse*



29 — Michel de Klerk, sketsa untuk vila di Wassenaar, 1923.
Nieuwe Instituut.



30 — Liem Bwan Tjie, rumah Tan Liok Tiauw, 1940,
Jakarta. Nieuwe Instituut







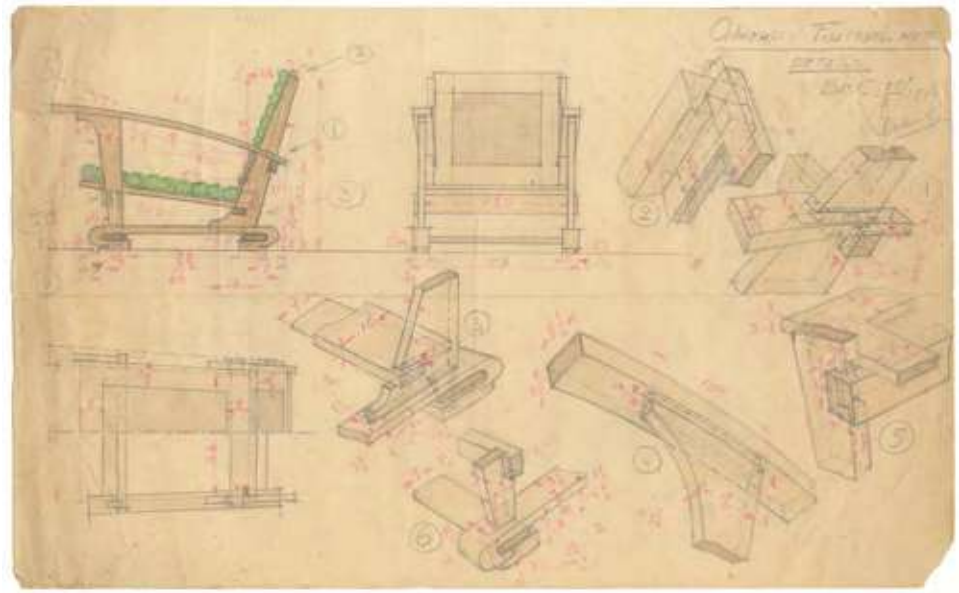
31 — Liem Bwan Tjie, Oei Tiong Ham Concern di Semarang, 1930.
Nieuwe Instituut.



32 — Liem Bwan Tjie, Oei Tiong Ham Concern di Semarang, 1930.
Cuplikan dari Kruisbestuiving 2: Pembauran Java, 2023.



33 — Karel de Bazel, atrium Nederlandse Handel-Maatschappij di Amsterdam, 1919-1926. Stadsarchief Amsterdam.





34 — Liem Bwan Tjie, sketsa desain untuk kursi berlengan (1946) dan lampu (tidak bertanggal). Arsip I Shan Rombout-Liem.

→
35 — Joan van der Meij, tangga marmer di Het Scheepvaarthuis, 1913-1916. Stadsarchief Amsterdam.m.

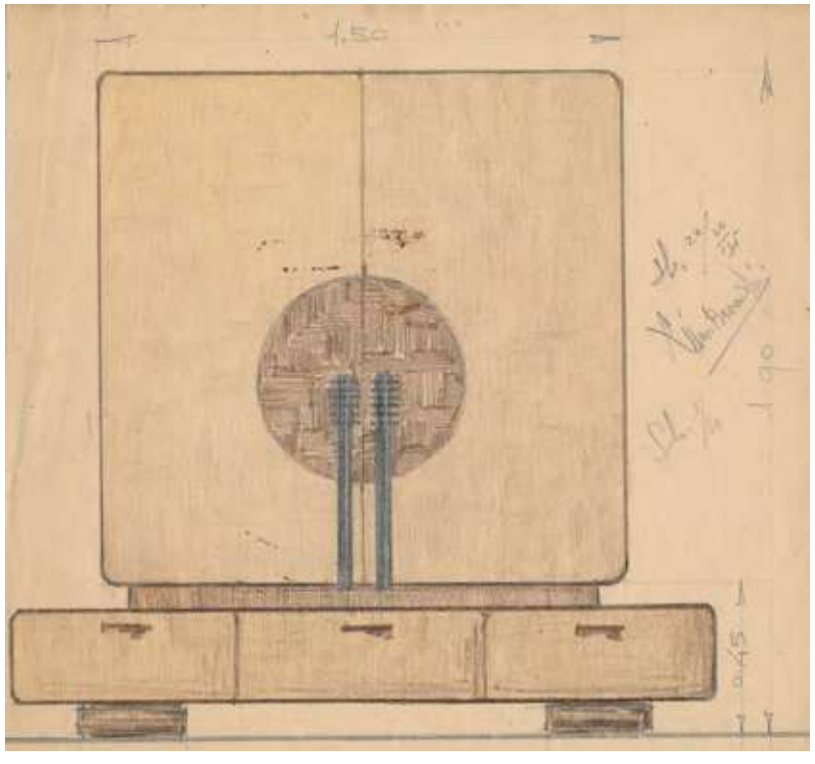
36 — Liem Bwan Tjie, tangga marmer dari Oei Tiong Ham Concern di Semarang, 1930. Nieuwe Instituut.





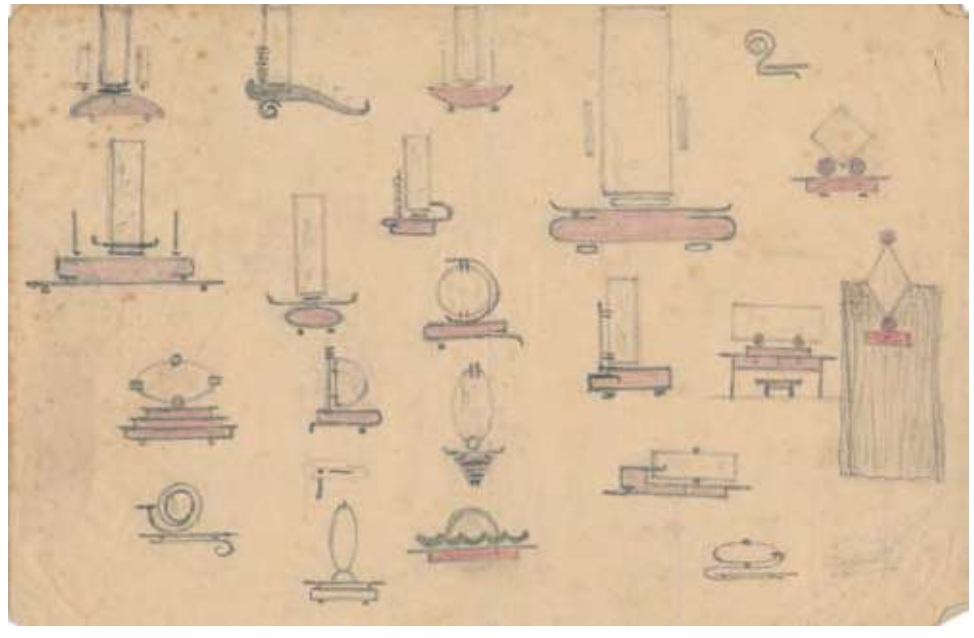


37 — Liem Bwan Tjie, ruangan di Oei Tiong Ham Concern di Semarang, 1930. Cuplikan dari Kruisbestuiving 2: Pembauran Java, 2023.



38 — Liem Bwan Tjie, sketsa desain untuk lemari kamar tidur, 1935. Arsip I Shan Rombout-Liem.





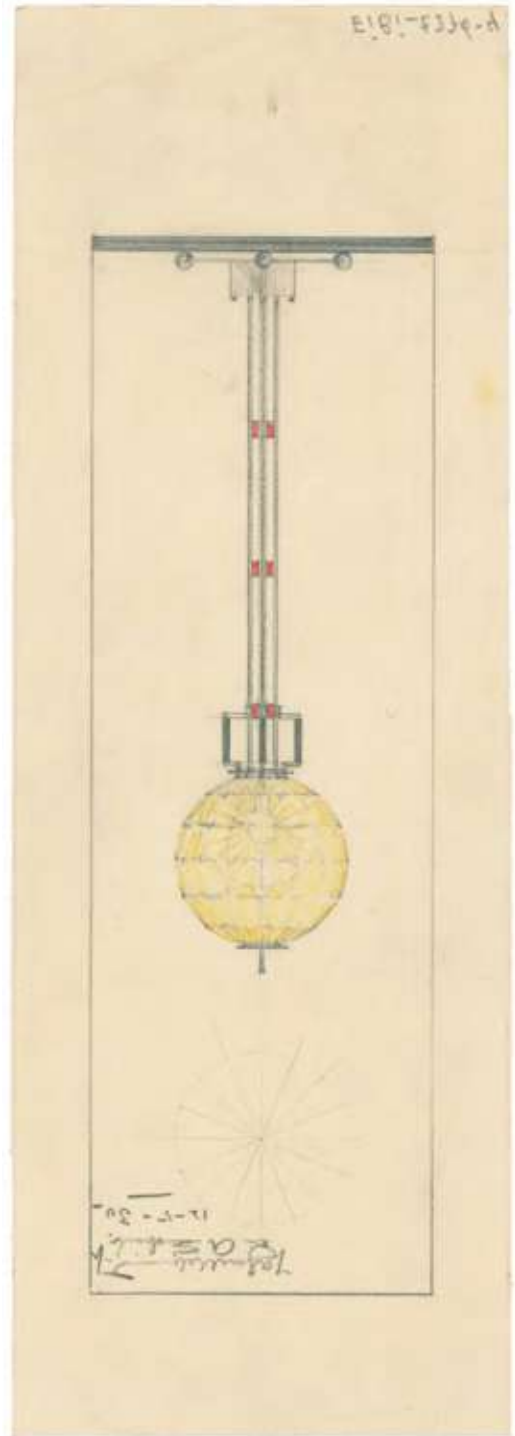
39 — Liem Bwan Tjie, desain untuk makam, sekitar 1935, dan meja rias, 1949. Arsip I Shan Rombout-Liem.



40 — Sih Tiauw Hin dan Ho Djoen Nio berdiri di samping lemari berbentuk lengkung, 1930. Arsip Patricia Tjiook-Liem.



41 — Adolph Eibink, lemari berbentuk lengkung di ‘de Hooiberg’ di Bergen, 1921. Nieuwe Instituut.ut.



42 — Adolph Eibink, desain lampu gantung, sekitar 1918-1930. Nieuwe Instituut.

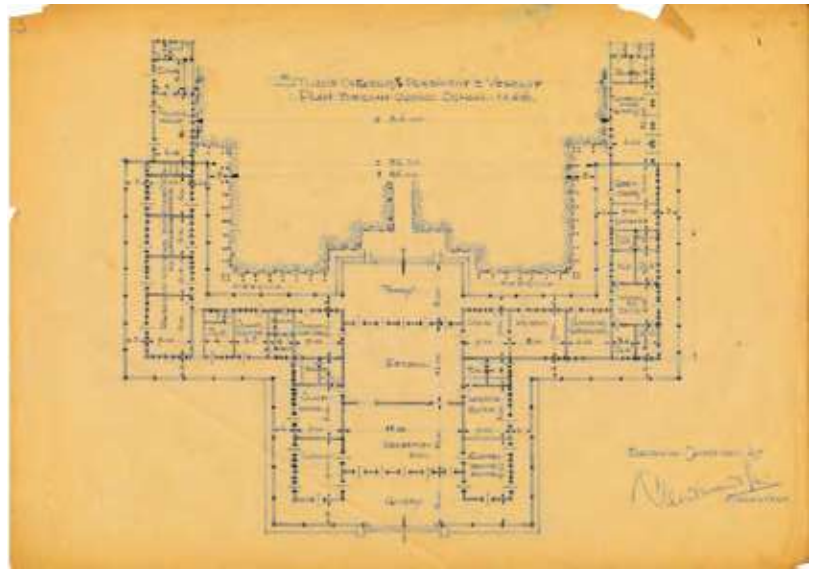
Handel-Maatschappij di Amsterdam [Gbr. 32, 33]. Slab-marmer di kedua sisi tangga, dengan celah di antara keduanya, menyerupai rancangan Joan van der Meij untuk *Het Scheepvaarthuis* – di mana van der Meij bekerja sama dengan Piet Kramer dan Michel de Klerk [Gbr. 35, 36]. Penggunaan kayu yang bersifat pahatan oleh Liem, misalnya pada panel dinding ruang rapat, memiliki kesamaan gaya dengan Amsterdam School [Gbr. 37].

Pengaruh Cina pada karya Liem paling jelas terlihat pada detail dekoratif desain furniturnya, meski lebih bersifat 'mendukung ' ketimbang 'mendominasi' [Gbr. 34]. Lingkaran di sekitar bukaan lemari kamar tidur mengacu pada lemari pengantin tradisional Cina [Gbr. 38], sementara kaki besar dari furnitur tersebut – fitur umum desain Liem – menunjukkan pengaruh desain furnitur Michel de Klerk. Sketsa untuk makam dan meja rias menunjukkan jejak gaya Amsterdam School lainnya: penggunaan warna kontras, fitur pahatan dan bentuk memuntir [Gbr. 39]. Lemari yang dirancang untuk Sih Tiauw Hin berbentuk lengkung, gaya yang sering digunakan di Amsterdam School [Gbr. 40]. Lebih jauh, lemari Liem menunjukkan kesamaan mencolok dengan karya Adolph Eibink untuk rumahnya di Bergen, 'De Hooiberg' [Gbr. 41]. Sebaliknya, pengaruh Tiongkok terasa dalam desain Eibink, seperti yang terlihat dari kemiripan salah satu lampu gantungnya dengan lentera Cina [Gbr. 42]. Bisa dibilang, pengaruh seni Tiongkok masuk ke dalam karya Liem dan Amsterdam School meski untuk alasan yang berbeda.

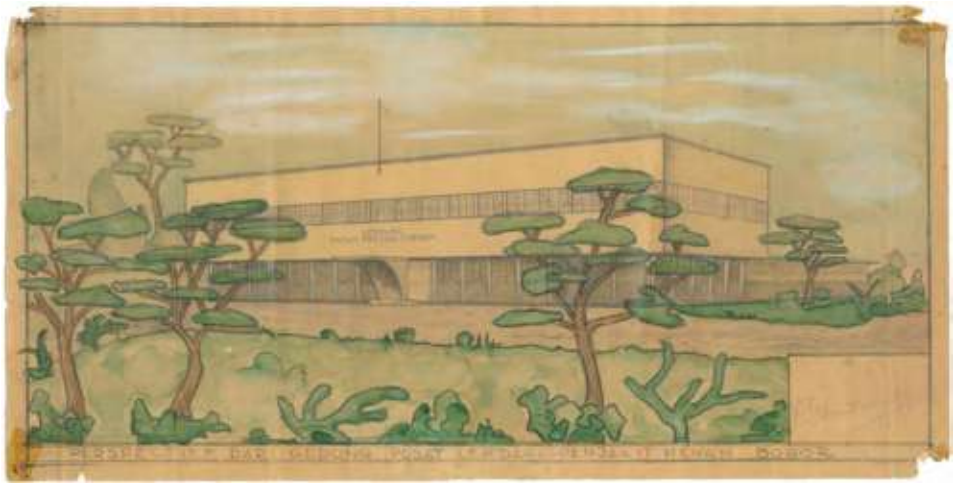
MEMBANGUN BANGSA BARU

Didorong oleh peningkatan permintaan untuk jasanya, Liem memindahkan kantornya ke Batavia pada 1938.[44] Di sisi lain, era kolonial semakin mendekati akhir. Setelah pendudukan Jepang yang kemudian berakhir pada 1945, para pemimpin nasionalis Indonesia, Sukarno dan Mohammad Hatta memproklamasikan kemerdekaan negara tersebut, menandai dimulainya Revolusi Indonesia. Meskipun Belanda menolak untuk mengakui kemerdekaan negara tersebut dan berdarah-darah demi mempertahankan bekas jajahan mereka, sebuah era baru telah dimulai untuk negara kepulauan ini. Sayang, setelah revolusi dimulai, keluarga Liem terpaksa bersembunyi. Orang Tionghoa-Indonesia berisiko diserang oleh pemuda revolusioner Indonesia dengan anggapan bahwa mereka bersekutu dengan penjajah Belanda. Meski I Shan tetap berkata, 'Sebenarnya, kami sangat beruntung.'

Dengan kemerdekaan yang telah diperoleh, Republik Indonesia memerlukan arsitekturnya untuk mencerminkan vitalitas dan modernitas sebagai sebuah negara, untuk menunjukkan kepada dunia bahwa ia telah melepaskan belenggu kolonial. Liem, arsitek berpengalaman yang tinggal di Jakarta, berhasil memperoleh tempat dalam daftar mereka yang akan



43 — Liem Bwan Tjie, desain untuk kediaman presiden, 1947.
Arsip I Shan Rombout-Liem.



44 — Desain untuk Institut Virus Bogor oleh Liem Bwan Tjie, 1956.
Arsip I Shan Rombout-Liem.



45 — Desain untuk Gedung Sekolah Cikini di Jakarta oleh
Liem Bwan Tjie, 1961. Nieuwe Instituut.



46 — Institut Penyakit Kaki dan Mulut di Surabaya oleh Liem Bwan
Tjie, 1951-1958. Nieuwe Instituut.

membangun negara baru ini. Bahkan, ia sudah menyiapkan desain untuk kediaman presiden pada 1947, dua tahun sebelum Belanda secara resmi mengakui kemerdekaan Indonesia [Gbr. 43].

Jakarta sebagai ibu kota negara baru ini membutuhkan desain modern yang mencerminkan kepercayaan diri dan menolak warisan kolonial. Pada periode pasca-kemerdekaan ini, Liem Bwan Tjie mengalami masa-masa tersibuk dalam kariernya. Dari akhir 1940-an hingga 1960-an, ia terlibat dalam berbagai proyek yang mencakup gedung perkantoran, bioskop, kolam renang, stadion, rumah sakit, universitas, sekolah, gereja, biara, dan bahkan makam. Meskipun desain-desain ini masih terkait dengan karyanya dari 1930-an, ada pergeseran yang jelas menuju gaya yang lebih modern dan minim dekorasi. Bangunan-bangunan ini, yang sebagian besar terbuat dari beton, didominasi oleh garis-garis lurus dan volume serta sudut geometris. Contoh-contoh yang mencolok termasuk Institut Virus Bogor [Gbr. 44], Sekolah Cikini di Jakarta [Gbr. 45], dan Institut Penyakit Kaki dan Mulut di Surabaya [Gbr. 45]. Namun, ada pengecualian yang menonjol seperti biara Buddha Chota-Panthaka, sebuah bangunan berbentuk kubah yang merujuk pada stupa, serta Universitas Manado pada awal 1960-an yang menampilkan motif segitiga berulang dalam desain jendela yang menerangi tangga. Sekali lagi, kemampuan Liem untuk beradaptasi dengan perkembangan ini menunjukkan kelebihannya.

Namun, periode pasca-kemerdekaan awal bukannya tanpa tantangan. ‘Saat itu banyak sekali korupsi,’ kata I Shan, ‘yang selalu ditentang ayah saya. Suatu kali, seorang kenalan bertanya apakah dia berminat menyimpan dan menjual kembali beberapa bahan bangunan, yang

membuatnya marah.' Praktik industri juga memiliki serangkaian masalah tersendiri. Misalnya, konstruksi sering kali diserahkan kepada kontraktor, bukan arsitek, dan standar arsitektur tidak selalu dipatuhi. Untuk mengatasi masalah seperti ini dan memastikan upah yang layak bagi arsitek, Liem bekerja sama dengan sekelompok arsitek muda pada 1959, termasuk Kwee Hin Goan dan Soejoedi Wirjoatmodjo, untuk mendirikan Ikatan Arsitek Indonesia (IAI). Beberapa arsitek terkemuka lain, seperti Friedrich Silaban, Mohammad Soesilo, dan Han Groenewegen, segera bergabung. Pada pertemuan pertama dewan IAI, Liem menyatakan kredonya, yang ia kutip dari arsitek Roma kuno, Vitruvius. Kredo tersebut merangkum filosofi Liem tentang kehidupan itu sendiri:

> *"Sekalipun seluruh dunia hancur dan musnah, BIARLAH AKU TETAP MEMBANGUN.*
> *Biarkan karyaku melampaui agama dan warna serta bangsa, menjembatani perbedaan dunia, meruntuhkan Rumah Perang dan memperbesar Rumah Perdamaian.*
> *Selama napas Sang Arsitek Agung ada di dalam diriku, BIARLAH AKU TETAP MEMBANGUN."* [45]

Terlepas dari keaktifan Liem untuk berpartisipasi dalam pembangunan negara baru, iklim politik di negara tersebut semakin tidak ramah bagi Peranakan. Stereotip terhadap orang Tionghoa yang pernah diperkuat oleh kebijakan kolonial perlahan-lahan muncul kembali. Tak lama, Peranakan mendapati diri mereka dikenakan biaya lebih tinggi untuk segala sesuatu – termasuk biaya kuliah – terpinggirkan dari masyarakat umum, dan bahkan mengalami kekerasan. Diskriminasi terkait biaya kuliah mendorong Liem untuk bergabung dengan Baperki –organisasi Peranakan yang berafiliasi dengan PKI, Partai Komunis Indonesia. Atas nama Baperki, Liem membantu mendirikan universitas untuk warga negara Indonesia keturunan Tionghoa, Universitas Res Publica. Nilai-nilai Liem selalu bersifat universal, tetapi dalam iklim yang berkembang di Indonesia saat itu, Peranakan semakin dikaitkan dengan Tiongkok dan, oleh karena itu, dengan komunisme, sebuah asosiasi yang berbahaya di saat sentimen anti-komunis sangat kuat.

Untuk mencari masa depan yang lebih baik bagi putrinya, I Shan dan saudarinya Ch'ing Sze, keluarga Liem memutuskan untuk pindah ke Belanda, tempat Liem masih memiliki banyak teman dan koneksi. 'Kami tidak boleh memberitahu siapa pun di Jakarta bahwa kami akan pergi karena akan semakin membahayakan pelarian kami. Maka, kami hanya membawa barang-barang penting dan tiket pergi-pulang agar bisa mendapatkan visa', ingat I Shan. Mereka pergi tepat waktu, sebelum kudeta pada 30 September 1965 yang menandai awal rezim otoriter sayap kanan Orde Baru (1966-1998) yang dipimpin oleh Jenderal Soeharto. Banyak orang Tionghoa Indonesia dan orang lain yang dianggap sebagai komunis mengalami penuntutan, penyiksaan, dan pembunuhan. Di Belanda, Liem dan keluarganya menyelesaikan proses pemeriksaan oleh pihak berwenang dan mendapatkan penjamin lagi. Namun, Liem hanya menikmati rumah barunya untuk waktu yang singkat, karena ia meninggal setahun kemudian pada usia 74 tahun.

Kisah Liem adalah kisah yang mendobrak dan menghapus stereotip tentang orang Tionghoa Indonesia. Ia menunjukkan bahwa Peranakan dapat menciptakan lingkungan mereka sendiri. Desain-desainnya mencerminkan jalinan ragam dunia yang melahirkannya sekaligus dunia yang dibentuknya sendiri. Liem lahir dalam dunia kolonial yang terobsesi dengan perbedaan rasial dan budaya, namun ia mampu menjembatani perbedaan tersebut melalui karya dan hidupnya. Liem dan karyanya juga mencerminkan proses integrasi budaya yang telah lama menjadi ciri khas Pasisir, wilayah pesisir utara Jawa. Liem beradaptasi ketika tidak ada alternatif lain, namun selalu mempertahankan keyakinannya pada kemungkinan dunia yang lebih cerah. Dalam surat kepada Ko Bommeljé pada 1953, Liem menulis: "Selama tinggal di Cina, saya membuat sketsa tangga batu, sebuah tangga tua yang terpakai yang mengarah ke sebuah sungai besar. Tidak ada satu batu pun yang utuh. Pecah dan hancur, mereka teronggok bersama dengan tenang, membentuk jalan menuju tingkat yang lebih tinggi. Bukankah itu pelajaran untuk masyarakat kita?" [46]

—

Tulisan ini merupakan versi yang disunting secara ekstensif dengan beberapa tambahan dari tulisan yang pernah terbit di jurnal daring Indies Tijdschrift. Krities en Onafhankelik pada 2023.

Terima kasih khusus kepada I Shan Rombout-Liem, putri Liem Bwan Tjie, atas semua bantuannya dan banyak percakapan yang menginformasikan artikel ini. Saya juga mengucapkan terima kasih kepada Adi Hong-Tan dan Patricia Tjiook-Liem karena telah menunjukkan beberapa nuansa penting mengenai sejarah Tionghoa Indonesia sehubungan dengan Liem Bwan Tjie.

Diterjemahkan oleh Ahmad Zuhdi Allam.

LEWAT PERCOBAAN DAN KEGAGALAN: PERUMAHAN UMUM DI BELANDA DAN HINDIA BELANDA SEKITAR 1900

PAULINE K.M. VAN ROOSMALEN

PERUMAHAN DI HINDIA BELANDA

Perumahan di masa kolonial Indonesia pada 1900-an merupakan suatu tantangan. Pertama, karena kurangnya jumlah rumah: kebutuhan akan akomodasi, terutama di daerah perkotaan, jauh melebihi pasokan. Kedua, karena kondisi sebagian besar perumahan yang ada sebelumnya di bawah standar: tidak memenuhi tuntutan kesehatan dan kebersihan yang berkembang di Eropa. Dan yang terakhir, karena sebagian besar abad kesembilan belas didominasi oleh politik liberal yang berarti bahwa perumahan diserahkan kepada spekulan swasta atau filantropis. Kombinasi dari ketiga kondisi ini menghasilkan situasi di mana banyak orang, khususnya mereka yang berpenghasilan menengah dan menengah-bawah, tidak memiliki akses ke akomodasi yang layak, terjangkau, dan sesuai dengan kebutuhan.

Pada tahun-tahun menjelang 1900, pemerintah pusat Hindia Belanda di Batavia (kini Jakarta) memilih untuk tidak menangani masalah ini. Namun, karena pengaruh ide-ide sosialis yang semakin berkembang; kedatangan semakin banyak orang Eropa yang menetap secara permanen di koloni ini sejak 1870-an; serta wabah tifus, kolera, dan sampar yang terjadi secara berkala, maka pemerintah dengan berat hati akhirnya sadar bahwa perumahan merupakan masalah yang perlu ditangani dengan cara yang lebih terkoordinasi. Meski begitu, terlepas dari kesadaran ini, pemerintah tetap enggan untuk campur tangan. Baru pada 1920-an, pemerintah akhirnya memulai beberapa langkah untuk menjawab isu ini secara utuh.

Di sisi lain, dewan lokal dan para profesional yang tertarik, termasuk arsitek dan praktisi kesehatan, melakukan pendekatan berbeda terhadap masalah ini. Beberapa dari mereka mencari solusi biaya per unit, sementara yang lain mengeksplorasi teknik konstruksi yang sesuai dengan iklim tropis atau melihat pada kebiasaan lokal setempat dan solusi vernakular. Meskipun proyek-proyek perumahan tersebut tidak selalu berhasil dan jarang memenuhi kebutuhan akan perumahan murah yang mendukung kesehatan dan kesejahteraan penghuninya, proyek-proyek tersebut berperan penting dalam memahami aspek-aspek apa saja yang berpengaruh terhadap perumahan murah dan cara-cara potensial untuk mengatasinya.

PERUMAHAN DI BELANDA

Perumahan untuk kelompok masyarakat berpenghasilan rendah tidak hanya menjadi tantangan di Hindia Belanda. Belanda, 'ibu pertiwi' kolonialnya, juga menghadapi tantangan besar dalam hal penyediaan perumahan bagi warganya yang kurang beruntung (Gbr. 1). Karena dewan lokal dan para profesional di wilayah koloni sering kali meminta solusi dari Belanda, maka ada baiknya kita membahas secara singkat situasi di Belanda sebelum menjelajahi situasi yang sama di Hindia Belanda.

Perumahan di Belanda secara bertahap menjadi agenda politik sebagai hasil dari perkembangan ekonomi, sosial dan politik sepanjang abad kesembilan belas. Di kota-kota, di mana sejumlah besar orang tinggal di tempat tinggal yang penuh sesak, kumuh, tidak sehat, dan tidak aman secara struktural, para politisi secara bertahap – meskipun dengan keengganan yang sama besarnya dengan di Hindia Belanda – mengakui bahwa perumahan tidak dapat diserahkan semata-mata pada inisiatif swasta.[1] Demi kepentingan masyarakat luas, para administrator mengakui bahwa mereka perlu menangani masalah perumahan dan mengambil beberapa kendali, khususnya bagi orang-orang yang memiliki kemampuan terbatas.

Hasilnya adalah Undang-Undang Perumahan yang disahkan oleh Pemerintah Belanda pada 1901 yang dianggap penting untuk perbaikan situasi perumahan di Belanda karena beberapa hal. Pertama, undang-undang ini mewajibkan pemerintah daerah untuk menetapkan dan menerapkan peraturan perumahan yang harus dipatuhi terkait pilihan lokasi, konstruksi, material, posisi dan denah rumah, dan sebagainya. Kedua, undang-undang ini mewajibkan pemerintah kota dengan lebih dari 10.000 penduduk untuk menyiapkan rencana ekspansi perkotaan. Dengan memaksa pemerintah daerah untuk mengantisipasi perkembangan spasial masa depan kota mereka, UU Perumahan memastikan pemerintah daerah memegang kendali atas perkembangan ini dan tidak bermain-main dengan para spekulan. Ketiga, undang-undang ini memberikan kesempatan kepada organisasi yang mendedikasikan dirinya hanya pada perumahan rakyat untuk mengajukan permohonan pendanaan bagi proyek-proyek perumahan murah.





1 — Kondisi perumahan yang buruk di Amsterdam (atas, 1930) dan Semarang (bawah, sekitar 1910).[A]

Berkat Undang-Undang Perumahan, perumahan yang layak dan terjangkau bagi kelas pekerja tidak lagi bergantung pada filantropis. Pemerintah daerah kini dapat menertibkan pemukiman kumuh dan rumah-rumah yang tidak layak huni – dengan paksa, jika perlu. Rumah-rumah dan lingkungan perumahan bagi masyarakat berpenghasilan rendah yang dibangun setelah penerapan undang-undang tersebut, sarat dengan gagasan kontemporer tentang kesehatan, kebersihan, dan komunitas (Gbr. 2). Rumah-rumah tersebut jauh berbeda dengan tempat tinggal lama yang gelap, kumuh, dan menyedihkan. Oleh karena itu, meskipun pembangunan perumahan umum dan sosial berjalan lambat dan harga sewa tidak selalu sesuai dengan anggaran semua orang, Undang-Undang Perumahan merupakan langkah penting dalam mengatasi masalah perumahan.

TANTANGAN DI HINDIA BELANDA

Seperti banyak pengembangan lingkungan binaan lain, perumahan di Hindia Belanda ditangani agak terlambat dibandingkan di Belanda. Kurangnya kesadaran (atau memang menutup mata) karena dana dan alat birokrasi yang tidak mencukupi, serta pandangan politik yang carut marut: semuanya berperan dalam penundaan tersebut. Namun, ada juga kemiripan dengan situasi di Belanda pada saat itu. Menjelang akhir abad ke-19, ketika politik liberal secara bertahap memberi jalan bagi sikap politik yang lebih sosialis, awal abad baru menyaksikan beberapa reformasi ideologis dan administratif yang membuka jalan untuk mengatasi situasi perumahan yang mengerikan di Hindia Belanda (Gbr. 3). Salah satu reformasi tersebut adalah desentralisasi kekuasaan dari pemerintah pusat di Batavia (kini Jakarta) ke dewan-dewan kota, suatu reformasi yang menghasilkan bentuk pemerintahan yang lebih ringkas. Hal ini menghasilkan lebih banyak kesadaran dan rasa urgensi yang lebih besar untuk menangani isu-isu lokal – perumahan menjadi salah satu isu tersebut, dan tentunya bukanlah isu yang paling mudah.

Meskipun dewan kota sangat ingin memperbaiki kondisi perumahan, mereka tidak dapat melakukannya karena mandat mereka tidak mencakup penyediaan perumahan. Selain itu, ada pula Ordonansi Kota Pribumi 1906, yang mengamanatkan bahwa setiap lingkungan yang sebagian besar – meskipun tidak secara eksklusif – dihuni oleh orang Indonesia, yaitu kampung atau desa, berada di bawah otoritas masyarakat pribumi, dan karenanya berada di luar yurisdiksi dewan kota.[2] Konsekuensi dari keterbatasan ini sangat berpengaruh karena sistem ini secara aktif menghambat upaya dewan lokal untuk menangani masalah perumahan, baik di dalam maupun di luar kampung. Baru pada 1918, sistem administrasi dualistis ini dianulir.

Kendala lain yang signifikan dari sudut pandang dewan kota adalah tidak adanya kerangka hukum umum yang mendorong dan mengarahkan masalah perumahan. Sementara Undang-Undang Perumahan Belanda menuntut dan bahkan mendukung para anggota dewan dan arsitek setempat dalam menangani masalah ini, rekan-rekan mereka di Hindia Belanda tidak









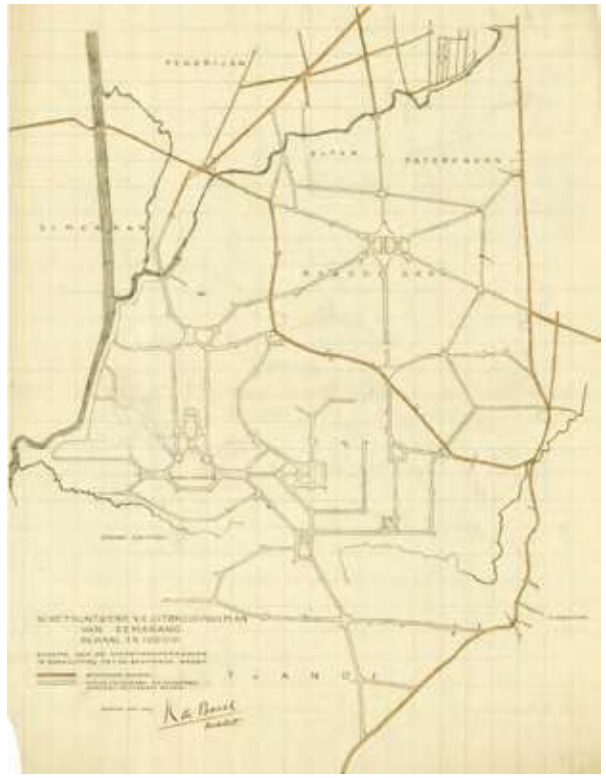
2 — Proyek perumahan umum dan sosial awal abad ke-20 di Belanda. Kiri: Vreewijk Garden City, Rotterdam (1913) dan Spaarndammer, Amsterdam (ca.1920). Kanan: Beton Village, Amsterdam (*ca.*1925) dan Kiefhoek, Rotterdam (ca.1930).[8]

memiliki hal serupa. Argumen untuk menghapus kesenjangan di koloni dengan menciptakan Undang-Undang Perumahan Hindia Belanda tidak berhasil membujuk pemerintah kolonial di Batavia. Meskipun masalah ini telah dipelajari, dan rancangan Undang-Undang Perumahan tingkat nasional diajukan pada 1916, pemerintah kolonial tidak menganggapnya sejalan dengan konsep pemerintahan yang terdesentralisasi.

Pertimbangan politik penting lainnya adalah bahwa kementerian mana pun yang bertanggung jawab atas pelaksanaan undang-undang tersebut, tidak memiliki sarana dan keahlian untuk melaksanakan arahan undang-undang tersebut - dan dengan demikian akan membuat pemerintah Hindia Belanda terlihat lemah. Lebih dari itu, pemerintah kolonial meng-antisipasi bahwa pembongkaran rumah-rumah di bawah standar, salah satu alat yang paling ampuh dari Undang-Undang Perumahan Belanda, akan memperburuk alih-alih memperbaiki situasi perumahan di wilayah jajahan. Meskipun banyak rumah yang sudah ada sebelumnya memiliki kualitas di bawah standar, masih lebih baik tinggal di rumah yang buruk daripada tidak memiliki rumah sama sekali. Karena pemerintah sudah tidak mampu memenuhi permintaan rumah, menghancurkan rumah tanpa menggantinya hanya akan menambah kekurangan rumah, dan semakin menambah rumit masalah perumahan.[3]

Kampung
Meskipun kampung secara tradisional merupakan permukiman yang tumbuh secara organik dan dihuni oleh orang Indonesia, penting untuk diingat bahwa kampung tidak hanya dihuni oleh orang Indonesia. Pemerintah Hindia Belanda umumnya menggunakan istilah 'kampung' untuk membedakan lingkungan orang Indonesia dengan lingkungan orang Eropa, Tionghoa, dan Arab. Mengenai kampung, penting untuk dicatat bahwa kampung juga dihuni oleh orang-orang Eropa, Indo-Eropa dan kelompok etnis lainnya yang kurang mampu. Mengenai kepemilikan rumah di kampung-kam-pung, penting untuk dicatat bahwa para penghuninya menyewa dan juga memiliki rumah yang mereka tinggali. Situasi di kampung-kampung pada masa kolonial, dengan kata lain, secara etnis dan sosio-ekonomi lebih kompleks dan bernuansa daripada yang sering dipersepsikan.[4]

N.V. Volkshuisvesting
Karena perumahan untuk masyarakat berpenghasilan rendah tidak menghasilkan laba atas investasi yang cukup tinggi, pelaksanaannya di Hindia Belanda diserahkan hampir sepenuhnya kepada pemerintah. Himbauan kepada organisasi-organisasi komersial untuk terlibat tidak digubris. Untuk mengatasi masalah ini dan melewati batasan dewan, perusahaan-perusahaan konstruksi komersial alias N.V. Volkshuisvesting didirikan pada 1920-an. Perusahaan-perusahaan ini merupakan perusahaan patungan di mana pemerintah pusat dan pemerintah daerah masing-masing memiliki 75 dan 25 persen saham.[5] Selain membangun perumahan bagi masyarakat berpenghasilan rendah, perusahaan-perusahaan ini juga diharapkan untuk merumuskan kriteria bangunan untuk rumah yang dibangun dan disubsidi oleh pemerintah serta menjadi perantara antara organisasi-organisasi yang terlibat dalam pembangunan rumah tersebut. Karena dana yang dialokasikan untuk perumahan berpenghasilan rendah masih terbatas, tidak mengherankan jika kontribusi perusahaan-perusahaan ini dalam penyelesaian masalah perumahan masih sangat minim.





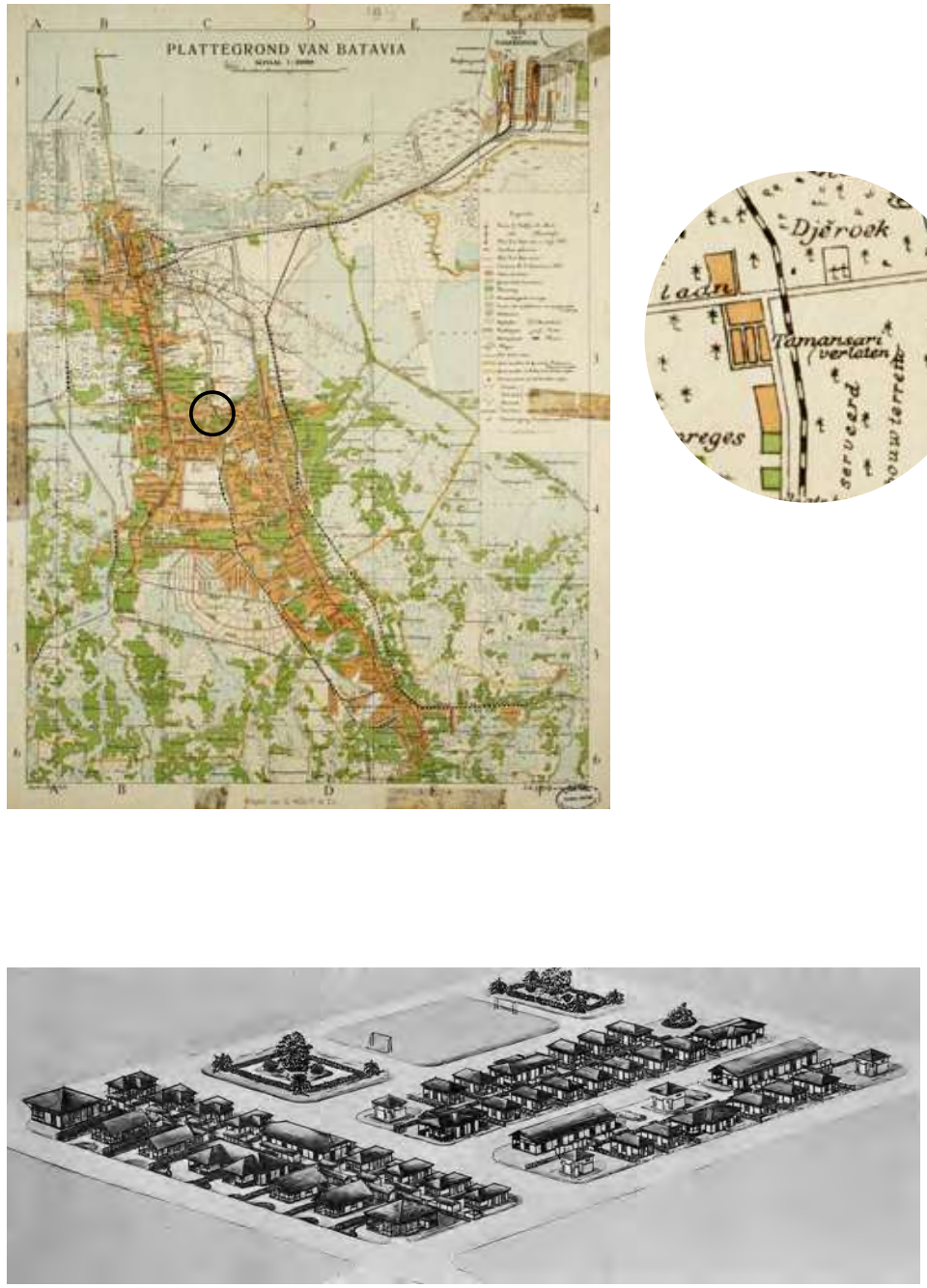
3 — Untuk memajukan situasi perumahan di Semarang, W.T. de Vogel dan H.F. Tillema membeli tanah di selatan Semarang. Atas inisiatifnya sendiri, De Vogel kemudian mengundang arsitek Belanda K. P. C. de Bazel untuk membuat sketsa rencana perluasan kota di daerah tersebut (kiri). Rencana De Bazel tidak dilaksanakan. Di sisi lain, Tillema menerbitkan sendiri seri buku *Kromoblanda. Over het vraagstuk van "het Wonen"* di tanah pertanian Kromo antara 1915 dan 1922 tentang kondisi perumahan di Hindia Belanda (kanan).[C]

TIGA PROYEK PERUMAHAN UNTUK MASYARAKAT BERPENGHASILAN RENDAH DI HINDIA BELANDA

BATAVIA

Meskipun upaya pertama pada 1906 untuk memperbaiki kondisi kehidupan di beberapa kampung di Batavia gagal karena berbagai alasan di atas, dewan kota tetap berusaha. Pada 1913, alih-alih memperbaiki kondisi yang ada, dewan kota memulai langkah yang berbeda: membangun Taman Sari, kampung yang sama sekali baru dan terletak tidak jauh dari salah satu jalan utama Batavia (Gbr. 4).

Digagas sebagai kampung percontohan, Taman Sari bertujuan untuk menjadi standar dan contoh bagi proyek-proyek perumahan murah di masa depan bagi masyarakat Indonesia. Taman Sari memenuhi semua persyaratan yang dianggap perlu dari sudut pandang Eropa: lokasi yang strategis, konstruksi yang baik, berbagai tipe rumah dengan biaya sewa yang sesuai, dan fasilitas umum seperti pemandian umum, ruang terbuka, dan toko-toko kecil. Sayangnya, aspirasi dewan tersebut tidak sesuai dengan kenyataan sehari-hari. Mungkin karena pengaturan tata ruangnya terdiri atas berbagai jenis perumahan (berdasarkan ukuran dan harga, bukan berdasarkan posisi sosial penghuninya) dan tata letak rumah (yang efisien tetapi, misalnya, tidak memiliki ruang khusus untuk menerima dan menjamu tamu) tidak memperhatikan hierarki sosial dan kebiasaan setempat, penduduk Indonesia enggan dan menolak untuk pindah. Hanya beberapa tahun setelah dibangun, Kampung Taman Sari menjadi sepi dan hanya tinggal nama di peta.





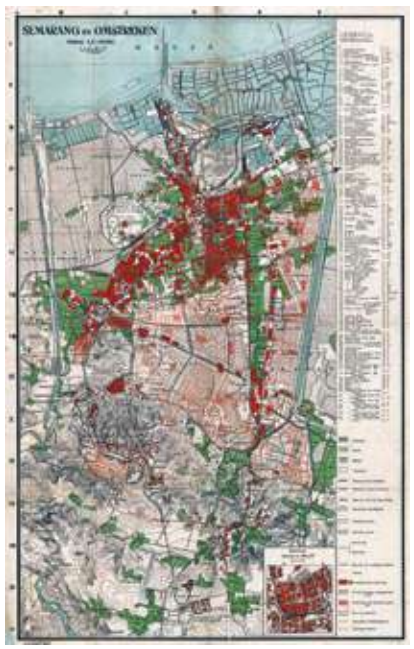
4 — Kampung Taman Sari di Batavia dibangun pada 1913, namun hasilnya tidak menggembirakan. Penambahan kata *'verlaten'* pada peta Batavia tahun 1919 menegaskan bahwa pemukiman ini benar-benar ditinggalkan dalam beberapa tahun setelah dibangun.[D]

SEMARANG

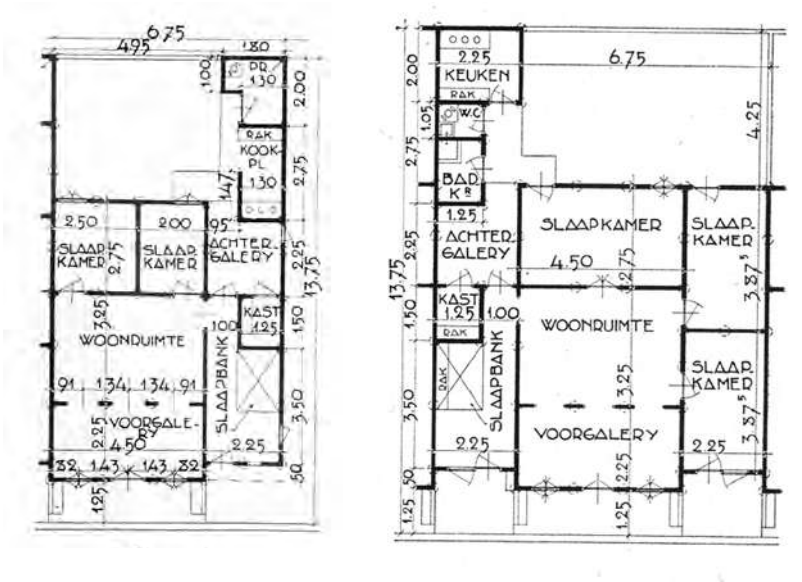
Upaya yang lebih sukses ketimbang upaya di Jakarta adalah penataan kampung-kampung yang diprakarsai oleh pemerintah Semarang antara 1915 dan 1925. Kampung-kampung ini merupakan bagian integral dari rencana perluasan kota yang luas dan terletak di daerah yang sepenuhnya memanfaatkan kondisi geografis tidak beraturan di daerah tersebut dengan menciptakan pemandangan kota yang indah, atau di dataran datar yang memungkinkan pola jalan yang sistematis dengan ruang terbuka yang luas (Gbr. 5).

Kampung-kampung tersebut ditata untuk penduduk berpenghasilan rendah dan menengah ke bawah.[6] Di kampung-kampung yang paling murah, denah rumah dibuat sederhana. Sebagian besar, rumah-rumah tersebut dibangun dengan material lokal alami. Karena banyak dari rumah-rumah ini tidak memiliki kamar mandi pribadi, maka fasilitas mandi dan cuci bersama disediakan. Kampung-kampung yang lebih sejahtera dilengkapi dengan *kleinwoningen*: 'rumah-rumah kecil' yang berdinding batu bata, beratap genteng tanah liat, dengan ruangan-ruangan khusus (misalnya, ruang tamu, kamar tidur, dapur) dan, meskipun tidak selalu, kamar mandi pribadi.

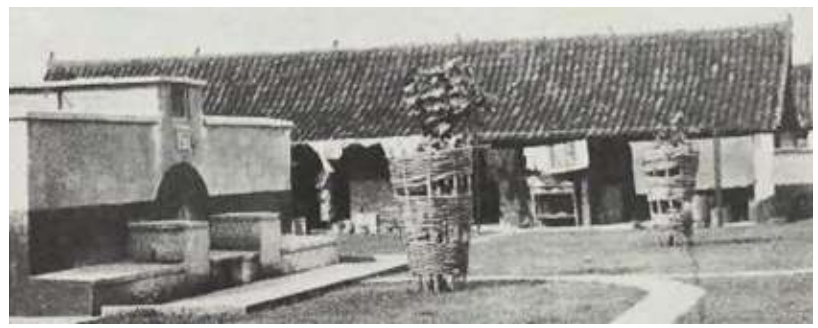
Rumah-rumah dan keseluruhan desain kampung-kampung tersebut mempertimbangkan kebiasaan lokal setempat, sehingga kampung-kampung ini sangat diminati sejak awal. Bisa dibilang, kampung-kampung di Semarang menunjukkan bahwa perumahan umum yang baik dan layak dapat dicapai jika perumahan tidak hanya didekati secara teknokratik dan sosio-ekonomi.



5 — Peta Semarang tahun 1919 menunjukkan rencana pemekaran yang telah direvisi dengan warna merah. Rencana tersebut mencakup beberapa kampung, termasuk Mlaten yang dirancang oleh H. T. Karsten dan dikembangkan oleh NV *Volkshuisvesting* Semarang. Bagian selatan dari lingkungan ini diperuntukkan bagi 'rumah-rumah kecil' bagi penduduk kampung yang lebih mampu (kanan tengah). Meskipun banyak rumah yang dilengkapi dengan toilet pribadi, toilet komunal dan fasilitas mandi juga disediakan bagi rumah-rumah yang tidak memiliki fasilitas ini (kanan bawah).[E]









MEDAN

Di Medan, pembangunan empat kampung baru pada awal 1920-an juga sama suksesnya (Gbr. 6). Dewan Kota Medan mencontoh pendekatan yang diterapkan di Semarang sekaligus memperkenalkan sesuatu yang baru: keterlibatan warga dalam perancangan dan pembangunan tempat tinggal baru mereka.[7]

Karena pendekatan partisipatif ini masih baru, kampung pertama dirancang sebagai studi percontohan. Tujuannya adalah, di satu sisi, untuk memahami penduduk, kebiasaan dan keinginan mereka, dan di sisi lain, untuk menjajaki apa yang layak secara finansial, hukum, dan sosial. Untuk menguji coba, dewan kota membangun empat rumah permanen dan tujuh belas rumah semi permanen di Sekip, kawasan di timur laut pusat kota yang ada.[8] Hasil uji coba tersebut di luar ekspektasi dewan. Hasil uji coba tersebut tidak hanya menunjukkan bahwa para penghuni sangat senang dengan rumah mereka, namun juga bahwa rumah bata permanen – yang lebih disukai dewan kota tetapi membutuhkan biaya yang lebih besar – ternyata tidak menjadi pilihan utama para penghuni.[9] Menyusul temuan-temuan dari uji coba tersebut, dewan kemudian





6 — Antara 1922 dan 1925, Dewan Kota Medan membangun empat kampung baru di pinggiran pusat kota: Sekip (barat laut), Djati Oeloe (barat daya), Sidodadi (timur laut) dan Padang Loemba (tenggara) (kiri). Mayoritas rumah-rumah di sana adalah rumah-rumah sederhana, semi permanen, dan dibangun sendiri oleh warga berpenghasilan rendah (atas). Kampung Djati Oeloe juga memiliki beberapa rumah bergaya Eropa yang sederhana namun sedikit lebih mahal dengan dinding batu bata dan genteng (bawah).[F]

menyelesaikan Kampung Sekip dengan membangun 19 rumah semipermanen lainnya, 2 fasilitas MCK, 15 dapur umum, dan 1 toko.

Setelah keberhasilan Kampung Sekip, Dewan Kota Medan kemudian mengembangkan Kampung Djati Oeloe, Sidodadi I, Padang Loemba, dan Sidodadi II. Di Sidodadi I, dewan melakukan eksperimen partisipatif selangkah lebih maju dengan menanyakan kepada calon penghuni apakah mereka lebih suka pindah ke rumah yang disediakan oleh dewan atau membangun rumah sendiri. Karena respons yang diberikan sangat mendukung pembangunan rumah sendiri, maka dewan sepakat untuk memberikan dukungan finansial untuk pembelian dan pengangkutan material bangunan yang diperlukan. Meskipun rumah-rumah tersebut, menurut pengawas setempat, masih banyak yang perlu diperbaiki dalam hal estetika, konstruksi dan pemeliharaan, ada hal lain yang dianggap lebih penting, yaitu rasa kepuasan dan kebanggaan yang ditimbulkan oleh proyek ini terhadap warga dan diekspresikan dengan nama yang diberikan warga kepada kampung mereka, yaitu "Sidodadi" – "kami berhasil".

PERUMAHAN DI KOLONI

Terlepas dari banyaknya niat baik, Upaya, dan inisiatif untuk memperbaiki situasi perumahan di Hindia Belanda, pasokan tidak pernah bisa mengejar permintaan yang besar dan terus menerus. Akibatnya, masalah perumahan, terutama yang mempengaruhi kelompok berpenghasilan rendah, tidak pernah benar-benar terselesaikan.

Mengenai desain rumah-rumah tersebut: meskipun penampilannya menjadi perhatian, arsitektur atau gayanya tidak dianggap sebagai hal yang paling penting. Apabila rumah-rumah tersebut memenuhi persyaratan dasar terkait kesehatan, keamanan, budaya, dan pendanaan, maka sudah banyak manfaatnya. Bukan karena para perancangnya tidak peduli, tetapi karena sarana dan keahlian yang terbatas dan sangat kurang dalam kaitannya dengan tugas yang ada di depan mata.

Karena keterbatasan di atas, proyek-proyek perumahan untuk masyarakat berpenghasilan rendah di Hindia Belanda jarang sekali menjadi ajang pamer arsitektur dan perencanaan. Tidak seperti di Belanda, di mana sebagian besar kompleks perumahan umum dan sosial terus dipuji karena kualitas arsitektur dan perencanaannya yang inovatif dan inovatif, kompleks-kompleks perumahan di Hindia Belanda secara arsitektur pada umumnya sangat sederhana. Di balik desain-desain ini, tersimpan sejarah yang menarik dan multidimensi. Dan bagi mereka yang menghargai sejarah ini, kampung-kampung di Hindia Belanda (kini Indonesia) dan rumah-rumahnya tidak kalah istimewa dengan rumah-rumah di Belanda.

Salah satu aspek dari sejarah ini yang patut disebutkan adalah kurva pembelajaran tajam yang terlihat pada para administrator lokal dan nasional serta para arsitek. Dihadapkan pada kegagalan seperti proyek perumahan Taman Sari di Batavia, mereka tidak membuang waktu untuk beralih ke pendekatan yang lebih cocok untuk Hindia Belanda daripada bertahan dengan pendekatan yang berakar pada nilai-nilai budaya dan prinsip-prinsip desain Belanda. Terlepas dari semua niat baik, kegagalan seperti Kampung Taman Sari menunjukkan perlunya pendekatan yang tidak terlalu teknokratik, meskipun pendekatan ini berasal dari niat yang baik. Yang dibutuhkan adalah pendekatan terbuka dengan perhatian yang tajam terhadap kebutuhan budaya lokal.

Ketika para administrator dan arsitek di Hindia Belanda semakin mengenal keadaan setempat, pendekatan mereka pun berubah. Proses yang awalnya bersifat *top-down* dan agak menggurui – sebagaimana yang mereka tiru dari rekan-rekan mereka di Belanda – secara bertahap digantikan oleh proses yang mempertimbangkan, memasukkan, dan mencerminkan kondisi dan kebiasaan setempat.

Dengan mengakui bahwa perumahan berpenghasilan rendah di daerah koloni mendapat manfaat dari pendekatan yang simpatik dan bukannya abai terhadap isu-isu lokal, para administrator dan arsitek menunjukkan tiga hal. Pertama, keadaan di koloni berbeda dengan di metropolis. Kedua, bahwa karena perbedaan ini, maka perlu dilakukan penyesuaian prosedur dan pendekatan jika ingin mencapai tujuan yang telah ditetapkan, yakni memperbaiki masalah perumahan. Ketiga, bahwa pendekatan kolaboratif lebih efektif daripada pendekatan direktif. Dengan demikian, masalah perumahan merupakan aspek yang menarik dari kolonialisme. Hal ini menunjukkan bahwa para administrator dan arsitek kolonial bukanlah orang yang serba tahu atau serba berkuasa, dan bahwa membuka mata dan pikiran terhadap kondisi lokal adalah demi kepentingan terbaik semua pihak yang terlibat.

—

Diterjemahkan oleh Ahmad Zuhdi Allam.

“SEOLAH-OLAH KOLONIALISME BELUM BERAKHIR”

NEGOSIASI RUANG KAMPUNG DI KOTA TUA JAKARTA

KAMIL MUHAMMAD

Jakarta adalah kota dengan banyak ambisi. Kota ini ingin – sedikitnya – menjadi global, cerdas, ramah anak, toleran, bebas banjir, hijau, dan bersejarah. Sayangnya, pembangunan infrastruktur dan sektor swasta yang bertujuan mewujudkan ambisi-ambisi tersebut telah menyebabkan penggusuran paksa atas kampung-kampung, permukiman kelas pekerja informal yang sering kali menempati lahan potensial bernilai ekonomi tinggi. Kota Tua, bagian bersejarah Jakarta yang dulunya merupakan benteng Perusahaan Hindia Timur Belanda (VOC) ketika masih bernama Batavia, adalah contoh dari lokasi semacam itu. Kampung-kampung yang terletak di atau dekat dengan kawasan bersejarah sering kali berhadapan dengan kisah pembangunan perkotaan – di mana bangunan bersejarah menjadi ‘jagoan’, sementara mereka sering menjadi ‘korban pertama’-nya. Hal ini menimbulkan pertanyaan tentang hubungan antara kehidupan sehari-hari di kampung dengan Kota Tua sebagai situs warisan kolonial. Sejauh mana penduduk kampung harus dipaksa untuk menyesuaikan diri dengan sisa-sisa sejarah kolonial?

Laporan Yayasan Lembaga Bantuan Hukum Jakarta (LBH Jakarta) menyebutkan bahwa antara 2015 dan 2018, terjadi 412 kasus penggusuran paksa di Jakarta yang berdampak pada 10.157 keluarga. Ancaman penggusuran adalah ancaman mendasar yang mengalahkan semua ancaman lain seperti banjir dan kebakaran. Selama pemilihan gubernur





Atas: Kunir pada 2014 sebelum penggusuran. Bawah: Kunir setelah penggusuran pada 2017. Foto oleh Koperasi Konsumen Kunir Pinangsia Sejahtera.

2017, 23 kampung mengorganisasi diri mereka di bawah payung Jaringan Rakyat Miskin Kota (JRMK) dan mencapai kesepakatan dengan calon gubernur saat itu, Anies Baswedan, untuk moratorium penggusuran dan pemulihan hak perumahan bagi mereka yang sudah digusur. Satu di antaranya adalah Kampung Kunir di Kota Tua. Kesepakatan ini menghasilkan pembangunan kompleks hunian pengganti bernama Kampung Susun Kunir yang selesai dibangun pada Agustus 2022. Ketika itu pula saya mulai terlibat dalam upaya kolektif ini sebagai arsitek koordinator dengan Architecture Sans Frontieres-Indonesia (ASF-ID).

Sejarah Kunir dimulai pada 1979 ketika daerah itu masih berupa sebidang tanah di tepi sungai Ciliwung yang ditempati oleh dua petugas keamanan setempat atau hansip. Lama kelamaan, komunitas di sana berkembang dan area tersebut dikenal karena kerindangan pohon-pohon buahnya. Semuanya berubah menjadi buruk pada Mei 2015 dan April 2016 ketika kampung ini digusur untuk proyek pelebaran jalan di tepi sungai. Sebanyak 77 keluarga terkena dampaknya, 44 di antaranya memutuskan untuk menerima tawaran pindah ke rumah susun di pinggiran kota atau kembali ke kampung halaman di luar Jakarta. Tiga puluh tiga keluarga tersisa menetap di berbagai bagian Jakarta. Mereka sering menghabiskan akhir pekan di dekat reruntuhan Kunir untuk menjaga hubungan sosial yang telah ada lewat arisan dan perdagangan kecil-kecilan. Penggusuran sering kali menghapus jejak sosial-ekonomi semacam itu, menciptakan 'kertas kosong' untuk imajinasi pembangunan baru di perkotaan.

JRMK menyadari bahwa tidak cukup hanya melakukan protes; mereka juga harus menghadirkan alternatif yang lebih baik yang mencegah penggusuran, meningkatkan kualitas perkampungan, sekaligus menenangkan hati serta pikiran publik. Untuk tujuan ini, mereka membentuk aliansi dengan jaringan kolaborator jangka panjang yang dikenal sebagai ‘pendamping’, termasuk para arsitek. Arsitektur memiliki peran penting sebagai penghubung yang mengaitkan kehidupan kampung, peraturan tata ruang, dan desain. Dalam konteks ini, fungsi arsitektur memerlukan pendekatan yang sensitif. Pembangunan tanpa kepekaan terhadap dimensi sosiokultural dan politik dari suatu tempat sering kali membuahkan hasil yang mengecewakan. Komunitas yang menjadi korban ketidakpekaan semacam itu dikenal akan selalu menolak proyek perumahan baru.

DESAIN PERUMAHAN UNTUK DAN OLEH SIAPA?

Hubungan antara kampung dan perumahan umum sudah ada sejak era kolonial, tepatnya pada 1901. Saat itu, dr. Willem de Volg dan dr. Hendrik Tillema melaporkan kurang higienisnya kampung-kampung di Semarang. Observasi mereka membuka jalan bagi peningkatan kualitas yang sistematis untuk daerah kumuh dan proyek perumahan umum. Dalam dekade-dekade berikutnya, pemerintah kota di seluruh Hindia Belanda mendirikan otoritas perumahan (*gemeentelijke woningbedrijven*) untuk membangun ribuan rumah. Namun, tidak butuh waktu lama untuk melihat bahwa rumah-rumah tersebut tidak cocok secara ekonomi maupun fungsional untuk masyarakat berpendapatan terendah. Dalam suatu makalah yang dipresentasikan pada kongres perumahan umum tahun 1922, arsitek terkemuka Belanda, Thomas Karsten, mengkritik "desain standar [yang] diciptakan oleh arsitek di atas meja gambar tanpa mengunjungi kampung-kampung". Dengan beberapa pengecualian penting, seperti Kampung Sidodadi di Medan yang dirancang bersama masyarakat pada 1925, terputusnya relasi antara arsitek dan pemangku kepentingan dari desain perumahan dan kampung semakin tajam dan membayangi cara pengadaan perumahan umum setelah Indonesia merdeka. [1]

Peningkatan kualitas lingkungan kampung sempat mendapatkan perhatian dengan Kampung Improvement Programme (KIP) yang kemudian sering dikutip sebagai kisah sukses dalam kemitraan antara komunitas berpenghasilan rendah dan otoritas kota. Namun, para kritikus program ini berpendapat bahwa pendekatannya berfokus pada infrastruktur dan mengabaikan partisipasi masyarakat secara aktual. Hal ini menjadi tema utama bagi para aktivis anti-penggusuran pada puncak kampanye mereka pada pertengahan 1980-an. Salah satu aktivis tersebut adalah Romo Mangunwijaya yang menghabiskan bertahun-tahun memperjuangkan dan mengorganisir penolakan terhadap penggusuran kampung di sepanjang Sungai Code, Yogyakarta. Romo Mangun (sebutan akrab untuk Romo Mangunwijaya) adalah seorang pastor Katolik dan arsitek terlatih di Jerman yang, bersama dengan beberapa arsitek muda, merancang perbaikan infrastruktur kampung tersebut. Sementara perbaikan ini sebagian besar ditentukan oleh kebutuhan masyarakat, Romo Mangun melihat peluang untuk menggunakan bahasa arsitektur modern dalam konteks lokal. Oleh sebab itu, lahirlah rangka atap berbentuk “A” yang khas dan modern di balai pertemuan kampung tersebut. Pendekatan desain ini sejalan dengan apa yang disebut oleh kritikus Kenneth Frampton sebagai 'regionalisme kritis', suatu gaya arsitektur yang berusaha menjembatani antara arsitektur global dan arsitektur lokal.

KOTA TUA DAN GAGASAN TENTANG CAGAR BUDAYA

Kerumitan desain perumahan untuk masyarakat berpenghasilan rendah dalam kasus yang sedang dibahas ini semakin rumit karena Kunir terletak di Kota Tua Jakarta, bagian kota yang telah disebutkan sebelumnya dan terdaftar sebagai cagar budaya. Menegosiasikan masalah warisan budaya selalu rumit, karena peraturan yang mengatur cagar budaya baru diperkenalkan di Indonesia pada 1992 (dan pada 2014 khusus mengenai Kota Tua). Padahal, kampung-kampung sudah ada di Kota Tua jauh sebelum 1992. Sebagai contoh, catatan menunjukkan keberadaan Kampung

Akuarium yang sudah ada sejak 1925. Dan Kampung Muka, yang terletak tepat di seberang Kunir, bahkan memiliki nama yang tercantum pada peta Batavia tahun 1820. Kampung Kunir sendiri didirikan pada 1979. Jadi, jika keberadaan kampung-kampung ini mendahului peraturan yang berkaitan dengan, atau bahkan pemahaman publik tentang, cagar budaya – sejauh mana penduduk harus dipaksa untuk menyesuaikan diri dengan peraturan tersebut?

Daya tarik Kota Tua mendorong Pemerintah Provinsi Jakarta untuk meningkatkan upaya dalam menggenjot pariwisata di sana. Tak pelak, pedagang kaki lima, termasuk warga Kunir, bersaing dengan para pengamen jalanan untuk menarik perhatian wisatawan di alun-alun Fatahilah yang terletak di tengah Kota Tua. Pada 2010-an, banyak bangunan kolonial di Kota Tua yang direvitalisasi dengan melibatkan arsitek ternama Indonesia dan Belanda, seperti djuhara+djuhara, Andra Matin, OMA, dan MVRDV. Meskipun hasil yang lebih estetis ini umumnya diapresiasi, upaya ini mendorong para pedagang kaki lima ke pinggiran Kota Tua. Hal ini membatasi interaksi mereka dengan wisatawan dan berdampak buruk pada penghasilan mereka. Peristiwa ini menggambarkan ketegangan antara apresiasi cagar budaya dan kebutuhan komunitas lokal.

Apa yang terjadi di bawah tanah tidak kalah menantang. Area di mana jejak-jejak fondasi tembok kota era kolonial ditemukan selanjutnya diputuskan sebagai area terlarang oleh badan yang mengawasi pengembangan cagar budaya. Pembatasan ini merongrong argumen untuk mempertahankan kampung-kampung yang sudah ada. Inilah hambatan yang dihadapi oleh warga Kunir dalam upaya merebut kembali tanah di mana mereka digusur dan membangun kembali kampung mereka. Untuk menentukan di mana kampung baru dapat dibangun, dilakukan penggalian arkeologi yang dipimpin oleh tim Universitas Indonesia. Tim ini juga melibatkan anggota komunitas Kunir, yang bertugas membantu penggalian dan mendokumentasikan temuan mereka. Di antara serangkaian fondasi batu dan botol anggur tua, mereka menemukan fondasi rumah yang, ternyata, milik seorang warga Kunir. Sebuah foto diambil dan disebarkan ke komunitas melalui grup WhatsApp mereka. Hanya dalam waktu kurang dari 2 menit, seseorang dalam komunitas mengenali pola lantai dan tata letak rumah tersebut dan mengidentifikasi pemiliknya. "Saya mengenalinya karena saya sering berkunjung ke sana. Itu milik seorang teman," kata orang tersebut. Bukti forensik ini mempertanyakan asumsi legitimasi negara dalam menggunakan narasi yang menguta-makan peninggalan kolonial Kota Tua.

Memori kolektif Kunir, seperti yang akan kita temukan nanti, hanya sampai pada kisah dua penghuni pertama dan hubungan mereka dengan tanah tersebut. Namun, tanah itu sendiri menjadi saksi dari sifat kolonialisme yang selalu berubah. Kami mengumpulkan peta, survei,



Penggalian menemukan sisa rumah milik seorang anggota komunitas yang telah dihancurkan. Foto oleh Cecep Eka Permana.

dan rencana yang mengungkapkan proses berkelanjutan dari perubahan batas dan penggunaan lahan antara 1610 dan 1933. Yang paling signifikan adalah perubahan yang terjadi selama transfer kekuasaan dari VOC ke pemerintah kolonial Belanda pada awal 1800-an, ketika pusat kekuasaan pindah dari Batavia ke Weltevreden (sekarang Jakarta Pusat). Proses ini meliputi pembongkaran sejumlah struktur di Batavia, seperti tembok kota yang disebutkan sebelumnya dan bangunan di *ambachtquartier* – sebuah area yang disediakan untuk pekerja, pengrajin, dan budak, yang sebagian besar keturunan Melayu. Area ini berada tepat di tempat Kunir berada saat ini. Penemuan ini tampaknya sangat menggugah hati warga Kunir, yang mungkin dapat merasakan kehilangan seperti yang dialami oleh masyarakat kelas pekerja yang kehilangan tanah dan tempat tinggal setelah pembongkaran tersebut. Temuan ini memperluas imajinasi kolektif mereka ke masa lalu kolonial. Hal ini mungkin menjelaskan tanggapan seorang warga ketika mendengar berita bahwa badan cagar budaya menentang pembangunan kembali Kunir di 'situs bersejarah'. Ia menyindir, "Seolah-olah kolonialisme belum berakhir."

ARSITEKTUR SEBAGAI JALAN NEGOSIASI

Pembangunan kembali Kampung Kunir memakan waktu yang cukup lama. Bukan karena konstruksinya yang lambat, melainkan lebih karena navigasi politik dan birokrasi yang melelahkan, di mana kami melakukan banyak iterasi desain untuk memanfaatkan berbagai peluang pendanaan dan politik yang muncul selama proyek berlangsung. Terkadang kami



Presentasi gambar oleh komunitas. Foto oleh Aryo Danusiri.

merasa putus asa dan berpikir bahwa desain apa pun akan diterima asalkan bisa dibangun. Namun, proses mendapatkan lampu hijau untuk satu bangunan membuat kami menyadari bahwa ini adalah upaya untuk mengubah kebijakan – bahwa ini tidak boleh berhenti di Kunir dan harus diberikan kepada semua kampung. Inilah posisi koalisi pendamping. Jalan ke depan pun terbagi dua: di satu sisi, koalisi bekerja dengan kantor gubernur dalam perumusan kebijakan yang melindungi kampung dari penggusuran dan memperbaikinya (sebagai bagian dari pemenuhan kontrak politik), dan di sisi lain, bekerja langsung dengan warga dalam pelaksanaan pembangunan kembali.

Proses mendesain bersama warga kampung cukup tidak konvensional dalam arti bahwa acuan proyek tidak dibuat, melainkan dikumpulkan. Persyaratan non-teknis tidak dirumuskan melalui wawancara, tetapi diperoleh secara bertahap berdasarkan observasi yang cukup lama terhadap cara hidup masyarakat. Kami menghabiskan tiga tahun pertama dengan mengadakan serangkaian lokakarya yang dirancang untuk membangun hubungan yang langgeng dan saling percaya antara tim arsitek dan komunitas, sekaligus menciptakan ruang untuk kritik timbal balik yang konstruktif. Seiring berjalannya waktu, beberapa hasil yang diperoleh dari hubungan ini kemudian dilembagakan. Kampung Kunir, misalnya, secara resmi mendirikan koperasi pada 2018 sebagai sarana untuk mengorganisasi diri dan sebagai koordinator ketika berhubungan dengan pihak luar. Hal ini memberikan kejelasan dan keteraturan, terutama dalam hal distribusi tugas dan tanggung jawab di antara anggota komunitas. Misalnya, segera ditemukan bahwa waktu terbaik untuk mengadakan lokakarya adalah pukul 10:00 pagi pada hari Sabtu, tepat setelah para wanita kembali dari pasar dan anak-anak keluar bermain.

Ada dua lokakarya yang sangat menonjol. Yang pertama adalah pemetaan permukiman "hilang" di Kunir ketika 22 warga berkumpul untuk membuat lini masa kampung berdasarkan kenangan terkuat mereka dan menghasilkan gambaran kolektif atas permukiman tersebut. Dengan melakukannya secara bersama-sama, para peserta saling mengoreksi agar menghasilkan kronologi peristiwa yang dapat diandalkan. Apa yang digambar oleh warga sama menariknya: para peserta menggunakan ingatan mereka tentang pohon-pohon buah yang tumbuh di depan rumah mereka untuk mengingat fasad rumah mereka dan rumah tetangga mereka. Masing-masing keluarga kemudian menggambar rumah masing-masing dan pohon-pohon tersebut tanpa bantuan arsitek. Gambaran permukiman yang dihasilkan lebih berwarna dan manusiawi daripada yang mungkin dicapai dengan metode yang lebih konvensional. Hal ini memberi kami pemahaman yang lebih baik tentang kehidupan jalanan di Kunir saat kami merangkai serta menuangkannya dalam gambar tiga dimensi.

Hasil dari lokakarya pertama ini menjadi dasar bagi lokakarya kedua yang salah satu kegiatannya adalah mengolah ide untuk unit hunian berukuran 36m^2. Desainnya dikonsep dari dalam ke luar: kami mulai dengan mengidentifikasi dan mendiskusikan berbagai aktivitas rumah tangga yang kemudian digambarkan oleh para peserta dengan bantuan arsitek. Tujuan dari kegiatan ini adalah untuk melatih kemampuan peserta untuk mengartikulasikan kebutuhan mereka baik secara verbal maupun visual. Setelah selesai, gambar baru tersebut ditempatkan berdampingan dengan gambar rumah lama, sehingga para peserta dapat merefleksikan perbedaan di antara keduanya.

Lokakarya-lokakarya ini menghasilkan pertimbangan yang penting untuk desain Kampung Susun Kunir. Mereka juga mengangkat beberapa pertanyaan sulit yang membutuhkan pemikiran mendalam, seperti masalah keberlanjutan ekonomi, penyediaan ruang sosial informal, dan potensi perubahan bangunan dan infrastruktur – yang semuanya harus dipertimbangkan dalam kerangka manajemen koperasi.

BENTUK PENDUDUKAN YANG BERBEDA

Kampung Susun Kunir akhirnya selesai dibangun pada 2022. Bangunan empat lantai dengan 33 unit ini berdiri tepat di area Kunir dahulu berada. Lantai rubanah-setengahnya menampung galeri arkeologi di atas lokasi penggalian. Masing-masing unit memiliki ventilasi silang alami, atapnya menampung air hujan, dan lantai dasar bangunan terbuka ke jalan agar toko-toko di dalamnya bisa lebih strategis secara ekonomis.



Kampung Susun Kunir. Foto oleh penulis.



Potongan melintang Kampung Susun Kunir. Gambar oleh penulis.



Galeri Kunir. Foto oleh penulis.

Apa yang dulunya merupakan deretan rumah di sebuah lahan panjang kini telah berubah menjadi bangunan empat lantai yang terhubung oleh koridor semi-terbuka. Hal ini jelas mengubah cara orang bergerak di ‘permukiman’: sebagai tanda penghormatan, generasi yang lebih tua diberikan rumah di lantai pertama untuk menghindari naik turun tangga. Koridor bisa digunakan sebagai tempat membaca Quran (*yasinan*) pada malam Jumat dan sebagai ruang tamu bersama untuk menerima kerabat di waktu lain. Balkon pribadi, tempat penduduk menggantung pakaian mereka, ditempatkan secara strategis agar sirkulasi udara dan cahaya alami bisa mengalir tanpa menghadap langsung ke jalan. Pada saat yang sama, aktivitas ini sebagian terlihat oleh para pejalan kaki untuk menciptakan rasa transparansi visual publik, berbeda dengan bangunan kolonial yang lebih menutup diri dan terfokus ke dalam.

Sudut-sudut koridor dan lantai dasar secara perlahan dipenuhi dengan toko-toko. Beberapa pemilik toko memilih untuk terus menjalankan bisnis mereka dari lokasi yang ada. Sebagian ada yang membuka toko di gedung baru yang dikelola oleh koperasi dan menjadi semacam laboratorium eksplorasi proses pembaruan ekonomi setelah penggusuran. Sementara itu, galeri arkeologi juga berfungsi sebagai aula bagi warga Kunir, anggota JRMK, dan acara sosial lain.

Dinas yang mengurus perumahan bertanggung jawab untuk mengawal proses konstruksi hingga selesai – urusan yang terkadang berat dan penuh konflik, namun tetap diperlukan dan produktif. Pertemuan mingguan antara perwakilan komunitas Kunir dan dinas menunjukkan gap pemahaman mereka tentang kampung – tugas saya sering kali adalah menjembatani kesenjangan ini. Di satu sisi, komunitas mencari fleksibilitas prosedural seperti yang ditemukan di pemukiman informal dan, di sisi lain, aparat negara berusaha memastikan kepatuhan hukum dan standar infrastruktur. Tak pelak, komunikasi tersebut tidak mudah, apalagi ketika harus menantang kebiasaan negara untuk merancang dari templat dan memenuhi janji politik. Untungnya, kontrak politik yang ditandatangani oleh Kunir memaksa kantor gubernur untuk mengalokasikan sumber daya khusus untuk mengawasi proses ini agar transparan dan akuntabel.

Hasil yang penting dari proses ini adalah hubungan yang lebih matang antara masyarakat dan kota, baik itu dengan Kota Tua maupun dengan aparat negara. Pada Oktober 2022, hanya sehari sebelum gubernur turun dari jabatannya, perwakilan koperasi Kunir berada di meja perundingan untuk membahas syarat-syarat pengelolaan gedung mereka dengan dinas perumahan. Ini adalah tonggak dalam sejarah mereka, nan jauh dari eksistensi yang didefinisikan oleh ancaman penggusuran tiada henti. Di masa-masa sulit, relatif mudah bagi sebuah komunitas untuk bersatu atas nama tujuan bersama. Tantangannya adalah mempertahankan rasa kohesi ini, tidak hanya sekarang tetapi untuk generasi yang akan datang. Apakah kota menyadarinya atau tidak, inilah fondasi bagi ambisi tinggi Jakarta yang dibangun oleh para penghuninya dan diteruskan ke seluruh kota.

—

Diterjemahkan oleh Ahmad Zuhdi Allam.

MENGUNJUNGI KEMBALI INDISCHE BUURT: AMSTERDAM SCHOOL DAN PERUMAHAN RAKYAT

ANITA HALIM LIM DAN RIZKY KALEBOS

PENAMAAN JALAN-JALAN

November 2021. Hari ini adalah hari berawan seperti biasanya di Amsterdam. Meskipun sedikit berangin, cuaca ini sangat cocok untuk berjalan-jalan. Kami sepakat untuk bertemu di pintu masuk Stasiun Muiderpoort pada Celebesstraat (Jalan Celebes). Tidak lama kemudian, saya melihat Rizky dengan sepedanya. Kami pun berjalan di sepanjang Atjehstraat dan Balistraat sebelum kembali menuju Celebesstraat untuk melihat peta Indonesia raksasa yang tergantung di fasade sebuah bangunan hunian.

Rizky adalah orang Belanda keturunan Indonesia, sementara saya adalah orang Indonesia keturunan Tionghoa, sehingga nama-nama jalan di Indische Buurt, area yang sedang kami kunjungi ini, tidak asing bagi kami. Penamaan kawasan ini merujuk pada Kepulauan Indonesia secara geografis. Praktik seperti ini dapat dijumpai di seluruh dunia dengan berbagai variasi. Namun, Indische Buurt tidak akan dinamakan demikian tanpa adanya hubungan kolonial antara Belanda dan Indonesia. *Indisch* adalah julukan yang diberikan kepada Indonesia saat masih merupakan daerah jajahan Belanda. Indische Buurt pertama dibangun di Den Haag tahun 1860-1890. Area ini ditujukan untuk menarik minat orang Eropa kulit putih yang pernah bekerja di Hindia Belanda. Setelah itu, kota-kota lain seperti Amsterdam, Haarlem, Groningen, dan Delft juga mengikuti jejak Den Haag, namun peruntukannya tidak terbatas pada populasi tertentu. Hari ini, area tersebut adalah rumah bagi orang-orang dengan beragam latar belakang. Gereja dan masjid, pub lama dan supermarket Maroko, toko buku dan toko ponsel – semuanya dapat ditemukan di Indische Buurt.

Indische Burt di Amsterdam merupakan yang terbesar di antaranya (gbr. 1), sehingga saya berharap akan menemukan lebih banyak lagi jejak Indonesia selain penamaan jalan-jalan itu. Kami menemukan detail-detail bata pada pintu masuk bangunan di Atjehstraat yang menyerupai struktur atap Asia. Saya menyangka hanya itulah yang akan kami temukan sebelum Rizky membawa saya ke Sumatrastraat, di mana sebuah blok perumahan yang baru selesai memperlihatkan ornamen yang sangat familiar – serangkaian siluet wayang menyerupai ukiran pada area pintu masuk.

Lebih dari seabad yang lalu, bangunan-bangunan dengan detail yang terinspirasi oleh budaya Indonesia dirancang oleh arsitek-arsitek Amsterdam School. Namun aliran ini mengalami kemunduran tidak lama setelah masa kejayaannya di awal abad ke-20. Gaya arsitektur yang ekspresif ini masih dapat dijumpai di banyak tempat di Belanda meskipun bangunan-bangunan yang dibangun setelahnya lebih condong mengikuti prinsip-prinsip desain Objektivitas Baru atau *Nieuwe Zakelijkheid*. Gaya



1 — Pandangan udara Indische Buurt, 1931. Insulindeweg berada di sebelah kiri. Kanan atas, Sumatraplantsoen. Kanan bawah, Sumatrastraat. Bangunan di tengah adalah Gereja Katolik Roma Gerardus Majella, Ambonplein 15, dan di belakangnya adalah Molukkenstraat. Stadsarchief Amsterdam.

arsitektur modern yang muncul di 1920-an dan 1930-an ini berkaitan erat dengan Kubisme dan De Stijl, dengan ciri bentuk-bentuk kotak tanpa dekorasi. Oleh sebab itu, kami tidak menyangka akan menemukan bangunan dengan hiasan wayang di Sumatraplantsoen. Apakah cerita di balik bangunan baru itu? Untuk menjawab pertanyaan ini, Rizky berkunjung kembali ke Indische Buurt, namun kali ini bersama arsitek di balik rancangan gedung tersebut. Sementara itu, dari kota kelahiran saya Makassar, saya akan menengok kembali Indische Buurt secara virtual dengan menelusuri hubungan antara perumahan rakyat di kawasan tersebut dengan gerakan Amsterdam School.

FORMULA KESUKSESAN

Gerakan Amsterdam School mulai berkembang setelah dekade pertama di abad ke-20. Kebutuhan akan lingkungan kota yang lebih sehat dan meningkatnya kesadaran sosial di Belanda telah melahirkan Undang-Undang Perumahan pada 1901. Di saat yang sama, Partai Buruh Sosial Demokrat (SDAP) memiliki peran yang makin besar, terutama di kota Amsterdam. Pada tahun 1914, Floor Wibaut dari SDAP menjadi anggota dewan yang mengurusi masalah perumahan rakyat. Adik ipar Wibaut, Arie Keppler, adalah seorang yang bekerja pada Agensi Perumahan Kota (Gemeentelijke Woningsdienst). Kedua orang itu adalah figur utama dalam perkembangan perumahan rakyat di Amsterdam, terutama yang dirancang oleh arsitek-arsitek Amsterdam School.

Bangunan hunian yang dirancang oleh arsitek Amsterdam School tidak didasari oleh standarisasi, tetapi penyesuaian. Dengan menitikberatkan pada ketukangan dan ornamentasi yang kaya, gedung bergaya Amsterdam School secara relatif memang cukup mahal untuk dibangun. Namun, Amsterdam School mendapatkan dukungan penuh dari para Sosial Demokrat seperti Wibaut, Keppler, serta anggota asosiasi perumahan sosialis seperti Eigen Haard. Bagi mereka, desain dari gerakan ini menjawab kebutuhan para kelas pekerja akan lingkungan yang manusiawi, sehat, dan indah. Selain itu, organisasi baru ini memperhatikan kualitas perumahan maupun biaya serta laba yang diperoleh. Mereka pun mampu memberikan bayaran yang setimpal bagi arsitek karena pinjaman jangka panjang dengan bunga rendah yang dapat mereka ambil.[2]

Pada banyak kesempatan, Keppler mempromosikan idenya tentang arsitektur yang baik kepada pada arsitek dan asosiasi perumahan. Pada salah satu pertemuan *Architectura et Amicitia*, sebuah perkumpulan arsitek di Amsterdam, Keppler berkata: “Hanya dengan membuka diri pada pergumulan (para pekerja), kamu dapat membangun perumahan yang baik untuk kaum pekerja, sebuah monumen bagi pergulatan hidup mereka.”[3] Dukungan Keppler terhadap kebebasan berekspresi oleh arsitek-arsitek muda itu mendapat komentar pedas di media. Mengomentari tentang kemewahan yang ada pada rumah kaum pekerja itu, Keppler berpendapat bahwa “tidak ada sesuatupun yang cukup bagus untuk para kaum pekerja ini, yang penderitaan dan kerugiannya begitu besar.’ [4]

Kebutuhan akan lingkungan yang memanjakan mata tidak dipandang lebih tidak penting dari kebutuhan atas lingkungan sehat. Tanpa momentum politis dan idealistis yang sangat spesifik ini, Amsterdam School tidak akan bisa berkembang sebagaimana yang telah terjadi.

PERKEMBANGAN AWAL INDISCHE BUURT

Pada awal dekade 1910-an, kota Amsterdam mulai mengembangkan dua rencana perluasan kota, dengan Indische Buurt sebagai yang terbesar wilayahnya. Perumahan rakyat pertama yang dibangun atas basis Undang-Undang Perumahan Rakyat telah rampung pada tahun 1912 oleh Asosiasi Perumahan Rochdale. Perancangannya ditugaskan kepada Jan Ernst van der Pek, yang telah merancang perumahan di Van Beuningenstraat (1909), deretan bangunan pertama yang menggunakan prinsip perumahan rakyat di Amsterdam. Meskipun Van der Pek bukanlah seorang sosialis, ia memiliki misi yang sejalan, yakni memperbaiki kehidupan kelas pekerja. Untuk Indische Buurt, Van der Pek mendesain dua bangunan parallel dengan taman komunal di tengahnya. Konser musik dapat diadakan di taman yang memiliki pintu masuk di Molukkenstraat atau sisi pendek blok ini. Sisi panjang dari blok ini menghadap Balistraat dan Eerste Atjehstraat, dengan tampak yang berkelok yang terlihat tradisional.

Di seberang jalan, di antara Balistraat dan Javastraat, arsitek Hendrik Petrus Berlage mendapat komisi untuk merancang sebuah kompleks dengan 169 unit apartemen. Tapak yang ia garap disebut *bouwblok*, yaitu bangunan hunian berbentuk blok yang saling tersambung dan dibatasi oleh jalan pada semua sisinya. Ini adalah kesempatan pertama Berlage untuk mempelajari implikasi *bouwblok* di lingkungan perkotaan. Pada rancangan pemekaran wilayah setelah tahun 1915, *bouwblok* seringkali digunakan. Kondisi ini bertahan hingga akhir 1920an saat skema pembangunan mulai menggunakan *Zeilenbau* [5] ala Jerman.[6]

Baik Van der Pek maupun Berlage adalah pendukung setia aliran *Zakelijkheid* atau objektivitas. Gaya ini adalah penerus Rasionalisme abad ke-19 dan pendahulu Nieuwe Zakelijkheid di tahun 1920-an. Para arsitek *Zakelijkheid* membuat desain dengan bata ekspos dan detail dekoratif sederhana. Ini adalah jawaban mereka atas kondisi baru yang menuntut efisiensi dalam arsitektur.[7]

Di sisi lain, arsitek Amsterdam School setia pada rancangan mereka yang ajaib. Pionir dari gerakan pada arsitek muda ini adalah Michel de Klerk, Piet Kramer, dan Joan van der Meij. Gedung rancangan mereka seringkali menghadirkan bata yang diekspos dengan dinding partisi yang menahan

beban untuk membebaskan fasade dari beban struktural, seperti yang terjadi di Wisma Pelayaran (Het Scheepvaarthuis).[8] Strategi ini menciptakan beragam kemungkinan bagi arsitek untuk bereksperimen dengan tampak depan dan samping bangunan. Pada proyek perumahan rakyat, arsitek Amsterdam School mewujudkan konsep idealis *Gesamtkunstwerk* atau karya seni yang menyeluruh. bangunan seperti ini mencerminkan mimpi mereka akan masyarakat yang berorientasi pada nilai kebersamaan sementara arsitek berperan dalam menyalurkan aspirasi dan imajinasi masyarakat.[9]

Arsitek Amsterdam School Joan van der Meij memperoleh komisi untuk merancang ekspansi Indische Buurt. Sebagai penasehat estetika bagi Departemen Pekerjaan Umum (Publieke Werken), Van der Meij juga bertanggung jawab menerapkan regulasi bagi perumahan. Pada tahun 1913, ia menyelesaikan rancangan jaringan jalan yang menyatu pada sebuah aksis bersama dengan Insulindeweg. Aksis ini dirancang sebagai sebuah jalan besar yang menuju pada sebuah taman – Flevopark hari ini. Namun, rancangan ini ditolak karena kurangnya pertimbangan akan bangunan-bangunannya dan ketidaksesuaian dengan kebijakan perluasan kota Amsterdam secara umum. Pada 1918, pemerintah kota membuat rancangan baru dengan memasukkan usulan Van der Meij di area selatan Indische Buurt. Sebuah komite penasehat dibentuk untuk memberi saran estetika bagi para arsitek yang bertugas merancang area tersebut.[10]

Pada gelombang pertama konstruksi di tahun 1910-an yang dipicu oleh Undang-Undang Perumahan, Amsterdam School dan Nieuwe Zakelijkheid adalah dua aliran yang mendominasi rancangan para arsitek. Hal ini juga berlaku di Indische Buurt. Namun, seriring berjalannya waktu, banyak bangunan Amsterdam School yang kondisi strukturalnya semakin buruk sehingga harus dirobohkan. Pada tahun 1991, sebuah kompleks perumahan di sudut Insulindeweg dan Celebesstraat oleh arsitek Amsterdam School Hendrik Wijdeveld dibongkar (gbr. 2). Bagi Indische Buurt, hal ini menandakan semakin sedikitnya bangunan Amsterdam School yang tersisa. Selain itu, area ini juga kehilangan "bokong Wijdeveld", julukan yang diberikan bagi gedung itu oleh warga setempat.

MENEMUKAN KEJUTAN YANG MANIS

Agustus 2021. Ketika saya bersepeda melewati Indische Buurt sepulang kerja, sebuah bangunan yang sedang dalam konstruksi di antara Sumatraplantsoen dan Kramatweg menarik perhatian saya. Saat mengamati elemen dekorasi dari apartemen yang baru dibangun ini, saya melihat sosok yang tidak asing lagi – wayang. "Siapakah dalangnya?" pertanyaan ini pun muncul di pikiranku. Memasukkan elemen Indonesia di Indische Buurt pasti sebuah kesengajaan, karena tidak ada bangunan di sini yang merujuk pada Indonesia. Saya akhirnya menemukan arsitek



2 — Hendrik Wijdeveld, blok hunian pada pertemuan jalan Insulindeweg dan Celebesstraat, 1920. Stadsarchief Amsterdam

di balik desain ini, Kampman Architects. Keberuntungan pun tiba saat saya kemudian diminta untuk mewawancarai arsitek ini. Saya segera menelepon Kampman Architects untuk menceritakan maksud saya. Gayung pun bersambut ketika mereka menerima tawaran wawancara saya dengan senang hati.

PERCAKAPAN DENGAN ARSITEK

Februari 2024. Saya bertemu dengan Marcel Kampman dan Huub van Heesewijk di Batjanstraat, tidak jauh dari Sumatraplantsoen. Keduanya bekerja bersama dan merupakan otak di balik bangunan di Sumatraplantsoen. Percakapan kami mengenai warisan Amsterdam School terjadi di antara gedung baru dari tahun 1980-an dan sedikit bangunan Amsterdam School yang tersisa. Kampman dan Van Heesewijk menyebut bangunan Amsterdam School sebagai 'Kastil para pekerja' dan 'Istana bagi Rakyat Biasa' karena kekayaan arsitekturalnya. Hal yang membuat gaya ini berbeda adalah dekorasi pada fasade. "Sangat menarik perhatian, dan matamu akan tertuju pada detailnya', Van Heesewijk berkata sembari membandingkan perbedaan gaya Amsterdam School dengan minimalis. Ketukangan pada material bata sangat menarik perhatiannya. Bagi Kampman, yang membuat gaya ini berbeda adalah "dinding panjang yang biasa saja namun berakhir semarak seperti sebuah pesta". Maksudnya adalah, desain dinding Amsterdam School biasanya

lebih sederhana lalu menjadi lebih menarik di sudutnya, di mana terdapat detail dekoratif yang banyak. Meskipun demikian, kedua arsitek mengakui bahwa sisi lain dari gedung biasanya tidak mendapatkan perhatian sebesar fasadenya. Seringkali fasade bangunan digunakan untuk menutupi kualitas buruk bangunan yang ada di belakangnya. Ini juga adalah kritik yang terjadi ketika Amsterdam School sedang mencapai puncaknya. Arsitek Berlage menyebut gaya ini sebagai *schortjesarchitectuur* (arsitektur celemek). Amsterdam School kelas dua, begitulah julukan yang diberikan kepada bangunan seperti itu. Gedung yang sebelumnya ada di Sumatraplantsoen, dibangun oleh Zeeger Gulden dan Melle Geldmaker, adalah salah satunya. Saat Kampman dan Van Heesewijk mengunjungi gedung ini, mereka menyadari bahwa ruangan dan tangga-tangga gedung ini terlalu sempit dan setelah 90 tahun, berbagai retakan muncul di permukaan dindingnya.

Bekerja sama dengan dewan lokal dan koperasi perumahan rakyat Eigen Haard, sang arsitek menggodok sebuah rancangan perbaikan lingkungan yang bertujuan untuk melestarikan sebanyak mungkin bangunan Amsterdam School lama. Eigen Haard, yang sebagian besar propertinya merupakan gedung Amsterdam School, sangat menghargai aliran ini. “Saat memasuki aula Eigen Haard, gambar ‘Het Schip’ yang sangat besar terpampang di dinding,” kata Kampman. Het Schip, salah satu properti Eigen Haard, adalah salah satu contoh paling eksentrik dari gay aini. Representatif yang sekarang juga sangat mengapresiasi Amsterdam School dengan mencegah semakin banyak penghancuran gedung-gedung di Indische Buurt. Sejak 1970, banyak bangunan yang dihancurkan atas nama pembangunan baru dan diganti dengan “arsitektur yang murung”, yang meletakkan fungsionalitas di atas estetika dan dicerminkan oleh bata berwarna krem, jendela plastik putih, serta ketiadaan ornamen. Oleh sebab itu, renovasi adalah pilihan yang lebih disukai untuk mencegah agar Indische Buurt tidak bernasib sama. Sebuah blok di Valentijnkade akhirnya direnovasi, namun kualitas bangunan di Sumatraplantsoen sangat buruk, sehingga arsitek tidak punya pilihan lain di luar menggantinya dengan bangunan baru. Agar pilihan itu disetujui, rancangan apartemen yang baru harus terinspirasi oleh Amsterdam School.

Bangunan ini sangat berbeda dengan arsitektur masa pembaharuan perkotaan lainnya di area ini. Pemerintah kota tidak ingin ada balkon ataupun koridor dengan railing vertikal di sisi yang menghadap jalan, karena elemen tersebut cepat rusak dalam beberapa puluh tahun. Oleh sebab itu, balkon dari kompleks baru ini diletakkan di belakang gedung. Apartemen ini terdiri dari tiga blok. Blok pertama diselesaikan di 2017. Blok kedua dengan *maisonette* dan blok ketiga dengan apartemen diselesaikan pada tahun 2021. Blok kedua terdiri dari 3 buah maisonettes yang ditumpuk, masing-masing terdiri dari 2 lantai. Apartemen lantai dasar bisa diakses dari jalan, sementara yang di Tengah dari jalan yang diangkat atau jalur di depan. Unit di atas memiliki *woonstraat* (jalur berjalan)[13] di belakang. Lokasi jalur berjalan yang dibuat selang-seling ini berbeda dengan yang terdapat pada *galerijflats* (blok hunian dengan akses dek) yang tipikal, dan menciptakan alternasi yang sama pada ruang tamu dan kamar tidur. Selain itu, hal ini juga menciptakan lebih banyak kesempatan bagi interaksi sosial antar penghuni.

Kampman Architects sudah pernah membangun dengan gaya yang menyerupai Amsterdam School. Bangunan di Rokkeveen-West di Zoetermeer, yang diselesaikan pada tahun 1998, adalah salah satu contohnya. Salah satu pengaruh yang mudah dilihat adalah pekerjaan bata yang bergelombang dan aksen spesial di ujung blok tersebut. Hal ini juga diaplikasikan pada gedung yang ada di Sumatraplantsoen di Amsterdam, di mana dinding panjang yang diam membawa Anda ke pojok melengkung yang ekspresif. Di sudut melengkung ini, balkon diletakkan di façade depan, sebuah pengecualian karena unit ini tidak terhubung dengan sisi belakang. Semangat Amsterdam School ada pada detail seperti pintu utama dengan ketinggian ganda yang didukung oleh kolom, perbedaan kedalaman pada kusen jendela putih dan lantai keramik pada koridor. Pola dengan kontras yang mencolok dicapai dengan kehadiran sebuah strip beton horizontal berwarna abu-abu di antara lantai dasar dan lantai satu pada sepanjang bangunan. Kehadiran strip ini juga berfungsi untuk membingkai jendela pada pojok melengkung. Batang tembaga menghiasi beberapa pintu depan. “Sangat sederhana, tetapi menambah sesuatu yang Istimewa,” ujar Kampman. Nomor



3 — Kampman Architects, kompleks residensial di Sumatraplantsoen, dengan balkon di pojok, woonstraats, pintu masuk ketinggian dua lantai dan pintu garasi. Foto oleh Kampman Architects.


VAN NELLE'S KOFFIE en THEE
KOFFIE
THEE
VERSE VLEESWAREN en COMESTIBLES







rumah didesain oleh istri Kampman, seorang desainer grafis. Tipografinya terinspirasi oleh majalah *Wendingen* yang berperan penting sebagai corong ide Amsterdam School. Jendela-jendela lantai atas yang terdapat ruang tidur, memiliki jendela yang lebih kecil. Ukuran ini mengacu pada jendela untuk ruang bawah atap/loteng pada gedung Amsterdam School, yang di bawahnya bisa terdapat sebuah kait untuk mengkatrol arang yang akan disimpan pada loteng tersebut. Singkatnya, keseluruhan bangunan adalah sebuah penghormatan kepada Amsterdam School, namun dengan perbaikan struktural dan fasilitas modern seperti lift dan tempat parkir (gbr. 3).

BAYANGAN MASA LALU

Pada sketsa awal kompleks Sumatraplantsoen, strip beton abu-abu pada bangunan hanya diisi dengan garis putus-putus, dan terlihat cukup membosankan. Lalu muncullah ide Van Heesewijk untuk menggunakan bambu, yang ia asosiasikan dengan Indonesia. Keset kaki dengan corak bambu juga mudah ditemukan dan polanya dapat digunakan untuk mesin laser. Sekejap itu pula muncul ide untuk menggunakan wayang. Sejak kecil, Van Heesewijk sangat penasaran dengan seni wayang, di mana siluet berkarakternya melambangkan Indonesia. Namun, kedua arsitek ini memastikan bahwa mereka menggunakan figur wayang tidak dengan cara yang menyinggung atau tidak sensitif. Penelitian tentang tokoh perwayangan tersebut dilakukan secara daring dengan contoh yang dapat ditemukan dari laman koleksi Wereldmuseum.

Dua karakter dipilih untuk ditampilkan esensinya. Tokoh dengan rambut berombak adalah Arjuna dari epik Hindu Mahabharata, yang melambangkan para satria. Tokoh lainnya adalah Dursasana dari teks yang sama dan merupakan tokoh kurawa. “Dualitas terdapat pada pementasan wayang”, kata Van Heesewijk, “dan kami representasikan pada arsitektur dalam wujud horisontal dan vertikal, terang dan gelap, keras dan lembut. Itulah yang membuat sebuah bangunan jadi menarik.” Tokoh-tokoh wayang tersebut terletak pada plisir beton di atas pintu masuk. “Kualitas tekstural dan pengalaman indrawi dari sebuah bangunan membuatnya jadi sangat menarik bagi para pejalan kaki”, menurut Van Heesewijk “Inilah yang saya rindukan dari arsitektur kontemporer, di mana semuanya sangat rata dan tidak ambigu”. Tokoh-tokoh itu juga diterapkan pada parapet dan pintu garasi. Pintu garasi ini adalah speed gates/pintu cepat yang dilengkapi dengan pelat besi untuk mencegah orang meraih gagang pintu sebelah dalam. Sebab itu, untuk mendemonstrasikan persatuan antara bentuk dan fungsi, figur-figur wayang itu dilaser di atas pelat besi (gbr. 4). “Bila tidak, pejalan kaki terpaksa melihat tempat parkir yang jelek.”

Calon penghuni sangat terkesan dengan sketsa-sketsa yang diperlihatkan sebelum konstruksi dimulai sehingga mereka menceramahi Eigen Haard karena bergerak sangat lamban. Sebagian antusiasme mereka adalah





4 — Kampman Architects, figur wayang pada fasade dan pintu garasi. Foto oleh Kampman Architects.

karena usangnya gedung yang lama, yang tidak dapat dirobohkan secepat keinginan para penghuni. Antusiasme ini juga, di luar ekspektasi kooperasi, meningkatkan penjualan rumah susun kecil ini. Di antara pengagum figur wayang itu adalah jurnalis Bas van Lier, yang istrinya memiliki keturunan Indo-Belanda. Begitu terpesonanya Van Lier pada figur tersebut sehingga ia meminta izin sang arsitek untuk memasukkannya dalam kalender sobek edisi 2024-nya yang terinspirasi kota Amsterdam.

“Kami dapat menghasilkan sesuatu yang seperti ini karena kami terlatih dalam bekerja dengan dana yang terbatas, seperti bagaimana semestinya pekerjaan dengan asosiasi perumahan.” Arsitek bertanggung jawab dalam berusaha memahami kebutuhan yang relevan dari penghuni dan lingkungan secara keseluruhan. Kualitas hidup adalah sebuah keharusan, dan faktor-faktor yang turut mempengaruhi pencapaian itu termasuk jalanan dan ruang publik yang hidup serta kesempatan untuk interaksi sosial antar penghuni. “Sebagai arsitek, kamu memiliki kemampuan untuk meningkatkan faktor-faktor itu.” Kualitas hidup juga dipengaruhi oleh kualitas estetika bangunan. “Kamu pulang setiap hari ke rumah dan pengalaman itu harusnya terasa seperti sedang menghadiri pesta. Pintu masuk ke kompleks perumahan adalah pintu masuk rumahmu. Itu adalah hal pertama yang kamu dan juga tamu-tamu yang datang menemuimu rasakan.”

Namun pertimbangan estetika ini juga punya peranan lain di luar kualitas hidup. “Bangunan yang menarik secara visual akan lebih jarang ditelantarkan sehingga memerlukan lebih sedikit perbaikan. Bangunan seperti ini akan balik modal dalam 10 atau 20 tahun.” Eigen Haard sangat menyadari ini dan “tidak ingin sesuatu dengan kualitas di bawah standar pada portofolio mereka, sesuatu yang hanya akan mendatangkan kekecewaan selama 50 tahun.” Asosiasi itu juga berkomitmen untuk menjadi pengurus yang baik dengan merawat bangunan itu, kata sang arsitek. Dalam beberapa tahun terakhir, asosiasi perumahan lebih terbuka dalam menginvestasikan lebih dari kebutuhan minimal pada proyek-proyek tersebut. Sejak awal kemunculan Amsterdam School, peran utama dari asosiasi perumahan ini adalah untuk menyediakan rumah yang layak bagi orang banyak. Namun seiring berjalannya waktu, kualitas estetik dikesampingkan yang menyebabkan bangunan yang dihasilkan menjadi hambar dan tidak berkarakter. Para arsitek menyebut periode ini sebagai *Nieuwe Truttigheid*, atau Kekusutan Baru. Ini adalah sebuah gaya arsitektur tahun 1970-an di mana bangunan residensial dibangun dalam skala yang lebih manusiawi dibandingkan dengan bangunan modernis 1960-an, namun secara estetik membosankan dan tidak memperindah lingkungannya. Kampman dan Heesewijk ingin menghindari kegagalan seperti ini, sama seperti para arsitek Amsterdam School. Bangunan yang dihasilkan bukanlah sekadar bayangan masa lalu, tapi sebuah contoh dari relevansi gaya tersebut yang masih berlanjut hingga kini. “Amsterdam School adalah permulaan dari sesuatu yang berguna, namun kita menjauh dari semua itu hingga tenggelam dalam *Nieuwe Truttigheid*. Namun apresiasi akan keindahan bersejarah telah datang kembali, dan kali ini kita tidak boleh melupakan asal usul kita.”

—

Diterjemahkan oleh Anita Halim Lim.

KATA PENUTUP

HASTI TAREKAT DIPOWIJOYO

Sebagai seorang pekerja pelestari warisan budaya profesional, selama bertahun-tahun saya terlibat dalam proyek-proyek kerja sama antara Indonesia dan Belanda. Salah satu tantangan yang sering muncul adalah mencapai kesepakatan antara kedua belah pihak tentang hak dan tanggung jawab yang seimbang. Kedua belah pihak harus merasakan manfaat dari sebuah kerja sama, namun juga bersedia menanggung beban bersama-sama.

Pameran *Indonesia and the Amsterdam School,* yang diselenggarakan di Museum Het Schip sebelum dibawa ke Erasmus Huis Jakarta, yang juga menjadi pemicu publikasi ini, merupakan contoh dari kesetaraan dalam kerja sama antara Indonesia dan Belanda. Sebagai penyelenggara, Museum Het Schip memastikan bahwa semua pihak dari Indonesia mempunyai keleluasaan dan kesempatan yang setara untuk berkontribusi dalam perumusan dan kurasi pameran. Museum Het Schip juga memastikan bahwa publik di Indonesia mempunyai kesempatan menikmati pameran melalui program edukasi.

Namun demikian, program edukasi publik bukanlah tanpa tantangan. Publik di Belanda mempunyai akses terhadap bangunan-bangunan secara fisik, arsip yang melimpah, dan berbagai desain yang mencerminkan Amsterdam School. Tantangannya adalah bagaimana menciptakan rasa kedekatan bagi publik di Indonesia terhadap Amsterdam School tanpa semua atribut tersebut?

Amsterdam School bukan semata-mata gaya arsitektur. Sejak awal kemunculannya, gerakan ini berlandaskan pemikiran untuk meningkatkan kualitas hidup kelompok masyarakat yang kurang beruntung dengan menyediakan hunian dan fasilitas umum yang lebih baik. Pemikiran yang sama juga berlaku bagi program perbaikan kampung di Hindia-Belanda melalui pembangunan perumahan rakyat, walaupun dari segi estetika, tidak bisa dibandingkan dengan proyek serupa bergaya Amsterdam School di Belanda. Pemikiran tentang kesetaraan dalam kualitas hidup menjadi persoalan yang aktual di Indonesia dan di Belanda.

Pameran Indonesia dan Amsterdam School memberi ilustrasi bagaimana para arsitek dan desainer gerakan ini mendapatkan inspirasi dari berbagai bentuk budaya teraga dan tidak teraga yang ada di Indonesia. Walaupun kedua negara mempunyai sejarah bersama yang sudah banyak diketahui, namun pameran ini menampilkan hal-hal baru yang belum banyak diketahui oleh para pengunjung, termasuk yang menikmatinya secara virtual dari Indonesia. Pameran ini menunjukkan bahwa proses saling mempengaruhi dua arah terjadi bagi kedua negara, bukan hanya dari Belanda ke Indonesia pada masa penjajahan saja, seperti yang umumnya diasumsikan oleh banyak orang. Amsterdam School sudah menjadi bagian dari kebudayaan Belanda, sesuatu yang sudah menyatu dengan kehidupan sehari-hari, merupakan fakta yang menunjukkan sejauh mana kebudayaan Indonesia juga sudah menyatu dengan kebudayaan Belanda, walaupun banyak yang tidak menyadarinya.

Saya yakin Amsterdam School memainkan peran penting dalam mempromosikan pemahaman yang lebih seimbang tentang warisan budaya bersama. Elemen teraga dalam warisan budaya bersama yang berasal dari Belanda dapat dilihat di Indonesia dalam bentuk gedung dan materi lainnya dari masa penjajahan, termasuk arsip. Namun demikian, tidak demikian halnya dengan elemen teraga asal Indonesia yang ada di Belanda, khususnya yang berkaitan dengan peninggalan budaya. Saya harap publikasi ini memberikan kontribusi untuk meningkatkan kesadaran tentang banyaknya jejak Indonesia di Belanda.

Di sisi lain, harapan itu juga memunculkan berbagai tanda tanya. Apakah masyarakat Indonesia mengharapkan pengakuan tentang jejak Indonesia di Belanda, dan apakah hal ini memberi kontribusi bagi peningkatan popularitas kebudayaan Indonesia dalam peta dunia? Apakah kesadaran yang muncul melalui pameran Indonesia dan Amsterdam School mendorong dilakukannya lebih banyak penelitian dan lebih banyak munculnya publikasi tentang pengaruh kebudayaan Indonesia di Belanda? Apakah yang dapat dipelajari oleh masyarakat Indonesia tentang warisan budaya mereka di Belanda? Sebagai seorang yang bekerja di bidang warisan budaya asal Indonesia dan berdomisili di Belanda, saya dapat berargumentasi bahwa masih banyak yang harus dilakukan untuk menjawab berbagai pertanyaan di atas. Namun demikian, kerja sama ini merupakan permulaan yang baik.

Menutup tulisan ini, saya ingin memberi penghargaan atas dukungan dan kontribusi dua kolega asal Indonesia, Anita Halim Lim dan Gadis Fitriana Putri. Keduanya mewakili generasi muda Indonesia dengan kualitas profesional yang bisa diandalkan sebagai bagian dari tim inti, bersama dengan Melle van Maanen dan seluruh tim dari Museum Het Schip. Mereka semua adalah tulang punggung pameran dan publikasi ini. Saya merasa bersyukur menyaksikan munculnya generasi muda dari kedua belah pihak. Dinamika kerja sama mereka merupakan bibit harapan yang baik bagi tumbuhnya akar pemahaman yang setara tentang warisan budaya bersama, baik di Indonesia maupun di Belanda.

—

TENTANG PENULIS

Angeline Basuki adalah manajer warisan cagar budaya yang memiliki spesialisasi di bidang restorasi bangunan kolonial di Kota Tua Jakarta. Ia telah melakukan riset pada lanskap warisan Muaro Jambi dan Tana Toraja atas nama beberapa kementerian dan merupakan peneliti dan kurator di Museum Arsitektur Indonesia. Angie adalah salah satu inisiator Berlage di Nusantara, sebuah proyek mengenai jurnal perjalanan arsitek Belanda H.P. Berlage Mijn Indische Reis (Perjalanan Hindia Belanda Saya), yang awalnya diterbitkan pada 1931.

Jacobin de Boer adalah seorang sejarawan seni yang spesialisasinya adalah meneliti hubungan antara tarian dan seni visual pada periode antar perang. Pada 2014, ia mengkurasi sebuah pameran tentang penari dan koreografer Gertrud Leistikow di Museum Kranenburgh di Bergen. Pada 2015, ia mendapatkan PhD dari University of Amsterdam dengan biografi Leistikow. Fokusnya saat ini sebagai seorang peneliti independen adalah tarian, orang-orangan, topeng, *marionette*, dan teater wayang di masa antar perang.

Rizky Kalebos adalah seorang perencana kota keturunan Indonesia yang lahir di Belanda. Penelitiannya mengenai peninggalan tata kota kolonial Belanda di Jakarta hari ini. Melalui media sosial, ia berhubungan dengan orang-orang dari Indonesia maupun Belanda untuk lebih memahami bagaimana lingkungan, bangunan, museum dan orang-orang dibentuk oleh masa lalu kolonial. Rizky memberikan tur jalan kaki di Amsterdam dan The Hague di mana ia membicarakan koneksi-koneksi ini dan menyampaikan ceramah dengan topik yang sama sebagai bagian dari program publik museum.

Tamara Klopper mempelajari *Design Cultures* di Vrije Universiteit Amsterdam. Saat ini, ia bekerja sebagai peneliti di Stedelijk Museum Amsterdam, di mana ia berfokus pada praktik-praktik dalam sejarah seni dan desain tradisional yang didominasi oleh sudut pandang pria dan heteronormativitas, serta mengeksplorasi berbagai pendekatan untuk subjek tersebut. Ia terutama tertarik pada cara-cara di mana seniman dan desainer berkontribusi dan merespon konsepsi yang berubah atas gender dan seksualitas pada paruh pertama abad ke-20.

Anita Halim Lim adalah arsitek dan peneliti warisan cagar budaya. Ia terlibat sebagai arsitek proyek dalam revitalisasi Kota Tua Jakarta. Anita adalah kurator tamu pada pameran Indonesia dan Amsterdam School di Museum Het Schip Amsterdam. Pada tahun 2023, ia menjadi penulis residensi untuk Makassar Biennale. Ia adalah bagian dari tim kuratorial Museum Arsitektur Indonesia dan saat ini terlibat dalam beberapa pameran sebagai kurator dan peneliti.

Melle van Maanen adalah kurator di Amsterdam School Museum Het Schip dan bekerja sebagai seorang peneliti sejarah di Vrije Universiteit Amsterdam. Spesialisasinya adalah sejarah kolonial dan global. Ia juga menulis untuk The Dutch Review of Books, Aziatische Kunst dan Indies Tijdschrift. Ia merupakan kurator untuk pameran Indonesia dan Amsterdam School di Museum Het Schip dan Erasmus Huis Jakarta. Saat ini, ia adalah kurator tamu di Atelier Volten di Amsterdam, di mana ia sedang mempersiapkan sebuah pameran mengenai Liga Nieuw Beelden, sebuah kolektif arsitek, seniman, dan desainer pasca-perang.

Kamil Muhammad adalah seorang arsitek dan pendiri studio arsitektur dan desain pppooolll yang berbasis di Jakarta. Pada 2022, bekerja sama dengan Dinas Perumahan DKI Jakarta, ia memulai kegiatan perancangan Kampung Susun Kunir, sebuah prototipe perumahan rakyat. Kamil juga seorang peneliti arsitektur di Labtek Apung, salah satu bagian dari South Designs Initiative. Ia merupakan salah satu pendiri Architecture Sans Frontières Indonesia dan Rimpang, sebuah kelompok riset desain arsitektur dan antropologi. Karyanya telah mendapat pengakuan internasional dari penghargaan seperti LafargeHolcim Award Asia Pacific (2017) dan FuturArc Prize: Architecture for Life After (2024). Selain itu, karyanya juga telah dipamerkan pada pameran Reimagining Museums for Climate Action di Glasgow Science Centre (2020).

Pauline K.M. van Roosmalen adalah seorang penulis dan cendekia independen yang memiliki spesialisasi pada arsitektur dan tata kota Belanda pada abad ke-20, terutama arsitektur dan tata kota kolonial dan pascakolonial di Indonesia. Ia mengembangkan sebuah repositori daring untuk dokumentasi arsitektur dan tata kota kolonial di Delft University of Technology, di mana ia juga adalah seorang pengajar dan mengampu mata kuliah atas nama Cultural Heritage Agency of the Netherlands. Saat ini, ia mengajar di HOVO Vrije Universiteit Amsterdam dan merupakan ketua Komite Review Arsitektur di Lelystad, Dronten, dan Noordoostpolder.

Joko Triwinarto Santoso adalah seorang sejarawan arsitektur. Dari 1988-2000, ia adalah pengajar di Departemen Teknik Arsitektur di Universitas 17 Agustus 1945 Surabaya. Sejak 1995, ia mengajar di Departemen Arsitektur di Universitas Brawijaya Malang, Jawa Timur. Ketertarikannya pada arsitektur kolonial Belanda di Indonesia telah menghantarkannya pada program PhD Universitas Leiden yang disponsori oleh Ford Foundation. Pada 2018, Joko menerbitkan buku “Cosman Citroen (1881-1935): Architect in ‘booming’ Soerabaja”.

Johannes Widodo adalah seorang sejarawan arsitektur. Penelitian dan karyanya berfokus pada arsitektur modern di Asia serta cagar budaya dan keberlanjutan. Johannes adalah direktur dari program pascasarjana konservasi arsitektur di National University of Singapore (NUS) dan pendiri dari jaringan dan organisasi yang berfokus pada arsitektur tropis (iNTA), arsitektur Asia (mAAN), arsitektur modern (DoCoMoMo) dan cagar budaya Asia Tenggara (SEACHA). Saat ini, ia merupakan anggota juri UNESCO Asia Pacific Awards dan anggota dari Komite Ilmiah Internasional ICOMOS.

CATATAN AKHIR

KETIKA BUDAYA MELINTASI SAMUDRA

1 Ianthe Sahadat, “Het slavernij-verleden is de geschiedenis van álle Nederlanders’, zegt erfgoed-expert Valika Smeulders’, De Volkskrant, 30 Januari 2023.

2 Sebuah pengecualian adalah pengembalian sekitar 1.500 objek dari Museum Nusantara di Delft pada 2019, namun hal tersebut disebabkan oleh penutupan museum. Meskipun demikian, peristiwa tersebut merupakan kejadian penting repatriasi objek masa kolonial. Lihat: Jos van Beurden, *Ongemakkelijk erfgoed. Koloniale collecties en teruggave in de lage landen*, 2021, 141-153.

3 Amanda Rachmadita, ‘Di Balik Repatriasi Benda Bersejarah Indonesia dari Belanda’, Historia.id, 28 Juli 2023.

4 Salah satu contoh An example of such opposition is the dispute between the Netherlands and Indonesia over the return of the fossilized remains of ‘Java Man’ or the first known specimen of Homo Erectus, which was excavated by a team of forced labourers under the leadership of Eugène Dubois in Java during the period of colonial domination and currently resides in the ‘Dubois’ Collection of Naturalis in Leiden. See: Jack van der Leden, ‘Teruggave koloniale cultuurgoederen. Niet het einde van een proces, maar een nieuw begin’, Boekman Extra. Trends in kunst en cultuur, No. 38, 2023.

5 Edo Dijksterhuis, ‘Kirchner en Nolde in het Stedelijk: niet meer dan een plaatje bij een praatje’, Het Parool, 3 September 2021.

6 Hanneke Olyslager, *‘Indische invloed op het werk van Michel de Klerk’*, Jong Holland, No. 4, 1988, 21-31.

7 Di antaranya, lihat: Frans van Burkom, *‘De stad als manifest. Bouwkunst, bouwbeeldhouwkunst en sociale maakbaarheid in Amsterdam*, 1914-1940’, Joost de Wal (ed.), *Kunst aan de Straat. Behoud van Amsterdamse beelden op bruggen en gebouwen*, 2016; idem, ‘*Rijkdom en eeuwigdurende gelukzaligheid. Michel de Klerk als Utopist’*, Eigenbouwer. *Tijdschrift voor de goede smaak*, No. 5, 2016, 3-27; idem, ‘Janus Schaatst. *Michel de Klerk ontwerpt een tafelklok*’ dan ‘*Michel de Klerk – Scheppend Meubelkunstenaar*’, Ingeborg de Roode en Marjan Groot (eds.), *Wonen in de Amsterdamse School. Ontwerpen voor het Interieur* 1910-1930, 2016, 86-96 dan 136-139.

8 Ingeborg de Roode dan Marjan Groot, *Amsterdamse School textiel,* 1915-1930, 1999; Marjan Groot, *‘The Amsterdam School: Irrationality as Implicit Visual Criticism’,* Stedelijk Collection Reflections, 2012.

9 Susan Legêne, Spiegelreflex. *Culturele sporen van de koloniale ervaring,* 2010; Rosemarie Buikema and Maaike Meijer (eds.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging* 1900-1980, 2003; Marieke Bloembergen, De koloniale vertoning. *Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen* (1880-1931), 2002; Marieke Bloembergen and Martijn Eickhoff, *The Politics of Heritage in Indonesia: A Cultural History*, 2022.

10 Berteke Waalwijk and Susan Legêne, ‘Oktober 2001. Gerret Roeffaer constateert een artistieke ereschuld. Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context, 2001-1901’, Rosemarie Buikema and Maaike Meijer (eds.), Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980, 2003, 20

11 Lihat: Esther Wils, ‘Hoe Indisch was Toorop?’, Indisch Anders (online), 19 May 2016. Diakses 12 Februari 2024.

12 Susan Legêne, ‘Metamorfoze – Toorops inburgeringstraject’, Spiegelreflex. Culturele sporen van de koloniale ervaring, 2010, 187-288; 184. Esai ini juga dipublikasikan dalam De Gids, No. 5, 2008.

13 Ingeborg de Roode and Marjan Groot, Wonen in de Amsterdamse School. Ontwerpen voor het interieur 1910-1930, (eds.) 2016, 52, 65.

14 Alice Roegholt, ‘The Netherlands, Japan and the Amsterdam School’, Sutemi Horiguchi, Bunriha and the Amsterdam School, 2023, 20-21.

15 Lihat: Timothy Clark (ed.), Late Hokusai: Society, Thought, Technique, Legacy, 2023.

16 Marty Bax, Het web der schepping. Theosofie en kunst van Lauweriks tot Mondriaan, 2016, 424.

17 Pankaj Mishra, From the Ruins of Empire. The Revolt Against the West and the Remaking of Asia, 2012, 6-7, 209-215.

18 Frans van Burkom, ‘Janus Schaatst. Michel de Klerk ontwerpt een tafelklok’, Ingeborg de Roode en Marjan Groot (eds.), Wonen in de Amsterdamse School. Ontwerpen voor het interieur 1910-1930, 2016, 136-139.

19 Frans van Burkom, ‘Rijkdom en eeuwigdurende gelukzaligheid. Michel de Klerk als Utopist’, Eigenbouwer. Tijdschrift voor de goede smaak, No. 5, 2016, 11.

20 Marieke Brattinga, ‘Advertising in the Dutch East Indies. In Search of a Tropical Style’, Wimba. Jurnal Kommunikasi Visual & Multimedia, Vol. 6, No. 2, 2014, 13-14.

21 Hanneke Olyslager, ‘Indische invloed op het werk van Michel de Klerk’, Jong Holland, No. 4, 1988, 21-31.

22 Arnold Ingwersen, ‘De Klerk als Joodsch architekt’, Het R.K. Bouwblad, Vol. 5, No. 9, 1933, 143-144.

23 Manfred Bock, Sigrid Johannisse dan Vladimir Stissi (eds.), Michel de Klerk. Bouwmeester en tekenaar van de Amsterdamse School, 1997, 147; Michiel Kruidenier and Paul Smeets, Joan Melchior van der Meij, architect. Pionier van de Amsterdamse School, 2014, 262.

24 Noto Soeroto, ‘Over de Inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië’, Het Huis Oud & Nieuw, Vol. 1910, 324.

25 J.H. François, ‘De Inlanders ter Brusselsche Tentoonstelling’, Het Koloniaal Weekblad. Orgaan van de Vereniging Oost en West, No. 36, 1910, 4-5.

26 Gert Oostindie, Rekenschap. Het koloniale verleden, excuses en eerherstel, 2023, 30-32.

27 Berteke Waaldijk and Susan Legêne, ‘Oktober 1901. Gerret Rouffaer constateert een artistieke ereschuld. Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context, 2001-1901’, Rosemarie Buikma and Maaike Meijer (ed.), Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980, 2003, 19.
28 Marieke Bloembergen, De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931), 2002, 230, 389 (catatan kaki 36).
29 J.E. Jaspers, ‘Van de Inlandsche nijveren op de wereldtentoonstelling te Brussel’, Het Huis Oud & Nieuw, Vol. 1910, 346-350.
30 H. Th. Wijdeveld, ‘Tentoonstelling van foto’s van Balineesche volkstypen en landschappen op de bovenzalen van “Arti et Amicitia” te Amsterdam (opname van Dr. G. Krause)’, Architectura, Vol. 25, No. 8, 52.
31 Van der Meij menghadiri undangan De Klerk dan sebuah surat bertanggal 4 April 1910 dari Van der Meij menunjukkan bahwa ia memang hadir. Nieuwe Instituut, MEY 107. Piet Kramer bekerja di Brussels pada saat itu, pada Fernand Bodson.
32 Catalogus der Nederlandse Afdeeling van de Algemene en Internationale Tentoonstelling van Brussel 1910, 1910.
33 Frans van Burkom, ‘Rijkdom en eeuwigdurende gelukzaligheid. Michel de Klerk als Utopist’, Eigenbouwer. Tijdschrift voor de goede smaak, No. 5, 2016, 19-20.
34 Hans Oldewarris, Lambertus Zwiers. Ontwerper & cultureel ondernemer, 2020, 99.
35 Susan Legêne, ‘Kolonialisme als spel op afstand’, Spiegelreflex. Culturele sporen van de koloniale ervaring, 2010, 158, 167.
36 Abidin Kusno, Behind the Postcolonial. Architecture, urban space and political cultures in Indonesia, 2000, 44-45, 79-85.
37 Gerrit Vermeer, ‘Kantoor Koppe’s Scheepsagentuur. Houtbouw met wortels in Marken’, Binnenstad, No. 279, 2017.
38 Marieke Bloembergen dan Vincent Kuitenbrouwer, ‘A New Dutch Imperial History. Connecting Dutch and Overseas Pasts’, BMGN – Low Countries Historical Review, Vol. 128, No. 1, 2013, 1-4.

ARSITEKTUR DI INDONESIA: CERITA MODERNITAS YANG MEMBUMI

1 Johannes Widodo, 'Morphogenesis and hybridity of Southeast Asian coastal cities,' *Southeast Asian Culture and Heritage in a Globalising World*, 2016, hal. 79–92.
2 Johannes Widodo, 'Urban environment and human behaviour: learning from history and local wisdom,' *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, Vol. 42, 2012, hal. 6–11.
3 Johannes Widodo, 'Modern Indonesian architecture: transplantation, adaptation, accommodation and hybridization,' *P.J.M. Nas, The Past in the Present: Architecture in Indonesia*, 2007, hal. 17-23.
4 Helen Jessup, *Netherlands Architecture in Indonesia, 1900-1942,* 2010.
5 J. L. Cobban, 'Government housing policy in Indonesia 1900-1940,' *GeoJournal*, Vol. 29, No. 2, 1993, hal. 143–154.
6 Helen Jessup, 2010.
7 David Hutama Setiadi, *Epistemic Imposition: Problematising the Cross-appropriation of Building Practice in Java, Indonesia (1901-1942)*, 2021.
8 'IAI | Ikatan Arsitek Indonesia' [Online]. Diakses melalui <https://iai.or.id/tentang-iai/sejarah-iai> pada Feb. 09, 2024.

SEJARAH TERPENDAM DARI WISMA PELAYARAN

1 Istilah ini pertama kali diciptakan oleh arsitek Jan Gratama. E.J. Lagerweij-Polak, *Hildo Krop: beeldhouwer*, 1992, 24.
2 Michiel Kruidenier dan Paul Smeets (ed.), *Joan Melchior van der Meij. De Prix de Rome-reizen van een Amsterdamse School- architect (1907-1910)*, 2016, 213-214.
3 Michiel Kruidenier dan Paul Smeets, *Joan Melchior van der Meij, architect. Pionier van de Amsterdamse School*, 2014, 85.
4 Helen Boterenbrood dan Jürgen Prang, *Van der Mey en Het Scheepvaarthuis*, 1989, 66.
5 Idem, 62.
6 Multatuli, *Max Havelaar of De koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy*, (1860) 1900, 193.
7 Louise de Blécourt dan Melle van Maanen dalam kolaborasi dengan Gadis Fitriana Putri and Yori Akbar Setiyawan, ‘Indonesische invloeden in Het Scheepvaarthuis’, *Aziatische Kunst* Vol. 53, No. 2, 2023, 4; Ingeborg de Roode and Marjan Groot, *Amsterdamse School textiel*, 1915-1930, 1999, 32.
8 Mirjam Shatanawi, *Making and unmaking Indonesian Islam. Legacies of colonialism in museums*, Amsterdam, 2022.
9 Marieke Bloembergen, ‘Colonial abundance without embarrassment. Provenance of museum objects and the moral economy of collecting’, *Clues. Research into provenance history and significance of cultural objects and collections acquired in colonial situations,* 2022, 67-70.
10 Schilt, Jeroen, en Jouke van der Werf, *Genootschap Architectura et Amicitia*, 1992, 100.
11 Seperti yang dikutip dari E.J. Lagerweij- Polak, *Hildo Krop: beeldhouwer,* 1992, 103-104.
12 J.M. van der Meij, ‘Het Scheepvaarthuis’, *Indische buurt*, 26 May 1916, 441-442, seperti yang dikutip dalam: Boterenbrood and Prang, *Van der Mey en Het Scheepvaarthuis*, 1989, 66.
13 Machteld de Bois (ed.), *C.A. Lion Cachet*, 1864-1945, 1994, 15.
14 Untuk diskusi tentang peran peta dalam kesadaran kolonial dan antikolonial, lihat: Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2016, 174-175.
15 Marieke Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*, 2002, 224-226.
16 Siobhan Campbell, ‘Kamasan Art in Museum Collections. “Entangled” Histories or Art Collecting in Bali’, *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* Vol. 170, No. 2/3, 2014, 252.
17 Machteld de Bois (ed.), C.A. Lion Cachet, 1864-1945, 1994, 28. Dalam *Mijn Indische Reis* (1931), arsitek H.P. Berlage memperhatikan ‘ornamen Timur’ pada panel yang dirancang oleh Lion Cachet untuk kapal uap SMN “Grotius” yang ia tumpangi untuk memulai perjalanannya ke Hindia Belanda.
18 Piet Hagen, *Koloniale oorlogen in Indonesië. Vijf eeuwen verzet tegen vreemde overheersing*, 374-377; Annelot Hoek, *De strijd om Bali. Imperialisme, verzet en onafhankelijkheid* 1846- 1950, 2022, 55-65.
19 Annelot Hoek, *De strijd om Bali. Imperialisme, verzet en onafhankelijkheid 1846- 1950*, 2022, 39-40.
20 Francine Brinkgreve, ‘Painted wooden panel (parba) from a pavilion, approx. 1800-1900’, Natasha Reichle (ed.), *Bali: Art, Ritual, Performance*, 2011, 225-228; W.O.J. Nieuwenkamp, *Bali en Lombok*, 1910, 187.
21 Cary Venselaar, *W.O.J. Nieuwenkamp. Alles voor de kunst!*, 2019, 222; Piet Hagen, Koloniale oorlogen in Indonesië. *Vijf eeuwen verzet tegen vreemde overheersing*, 376; Annelot Hoek, *De strijd om Bali. Imperialisme, verzet en onafhankelijkheid 1846- 1950*, 2022, 60.
22 Francine Brinkgreve, ‘Painted wooden panel (parba) from a pavilion, approx. 1800-1900’, Natasha Reichle (ed.), *Bali: Art, Ritual, Performance*, 2011, 225-228.
23 Johan Christiaan van Eerde, *Gids voor de tentoonstelling betreffende Oud- Javaansch en hedendaagsch Balisch Hindoeïsme*, 1915.
24 Hendrik Theodoor Wijdeveld, 1 ‘Verslag der 3163ste Ledenvergadering’, *Architectura*, Vol. 23, No. 40, 1915, 248-251; Willem van der Pluym, ‘Tentoonstelling van: Oud- 2 Javaansch en Hedendaagsch Balisch Hindoeisme’, *Architectura*, Vol. 23, No. 43, 1915, 273-277.
25 Henk Schulte Nordholt, ‘The making of traditional Bali: Colonial ethnography and bureaucratic reproduction’, *History and Anthropology*, Vol. 8, No. 1-4, 1994, 108-110, 114-117.
26 Hendrik Theodoor Wijdeveld, ‘Verslag der 3163ste Ledenvergadering’, *Architectura*, 5 Vol. 23, No. 40, 1915, 249.
27 Idem.
28 Marieke Bloembergen, ‘Colonial abundance without embarrass-6 ment. Provenance of museum objects and the moral economy of collecting’, *Clues. Research into provenance history and significance of cultural objects and collections acquired in colonial situations*, 2022, 67-68.
29 Gert Oostindie, *Rekenschap. Het koloniale verleden van Nederland, excuses en eerherstel*, 2023, 32.
30 Marieke Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*, 2002, 242, 245.
31 Marjan Groot, ‘The Wolfsonian-FIU in Miami Beach and Modern Dutch Design’, *Designgeschiedenis Nederland*, 2017. Lihat juga: Joana Meroz and Javier Gimeno-Martínez, ‘Beyond Dutch Design: Material Culture in the Netherlands in the Age of Globalization, Migration and Multiculturalism’, *Journal of Design History*, Vol. 29, No. 3, 2016, 213-227.

COSMAN CITROEN, ARSITEK PELOPOR AMSTERDAM SCHOOL DI SURABAYA

1 Joko Triwinarto Santoso, *A Study of Architect Cosman Citroen (1881-1935) and His Works in Surabaya*, Disertasi doktoral, 2010, hal. 39.
2 H.J.M. Walenkamp, 'Mededeelingen Betreffende het Genootschap', *Architectura*, Vol. 10, No. 42, 1902, hal. 337; Jeroen Schilt, Jouke van der Werf, *Genootschap Architectura et Amicitia*, 1992, hal. 211.
3 Idem.
4 Joko Triwinarto Santoso, *A Study of Architect Cosman Citroen (1881-1935) and His Works in Surabaya*, Disertasi Doktoral, 2010, hal. 39.
5 K. van Leeuwen, 'Mededeelingen Betreffende het Genootschap', *Architectura*, Vol. 11, No. 17, 1903, hal. 133.
6 J.L.M. Lauweriks, 'Indische Bouwkundige Voorschriften', part 1, *Architectura*, Vol. 7, No. 1, 1899, hal. 3.
Idem, 'Indische Bouwkundige Voorschriften', part 2, *Architectura*, Vol. 7, No. 5, 1899, hal. 35-36.
Idem, 'Indische Bouwkundige Voorschriften', part 3, *Architectura*, Vol. 7, No. 8, 1899, hal. 57-58.
Idem, 'Indische Bouwkundige Voorschriften', part 4, *Architectura*, Vol. 7, No. 10, 1899, hal. 73-74.
Anonymous, 'Vereeniging voor Bouwkundigen in Nederlandsch-Indie', *Architectura*, Vol. 7, No. 31, 1899, hal. 244.
M.L., 'Indische Kunst', *Architectura*, Vol. 7, No. 43, 1899, hal. 338-339.
E.A. von Saher, F. de Erven, 'De Versierende Kunsten in Nederlandsch Oost-Indië', *Architectura*, Vol. 8, No. 6, 1900, hal. 41-42.
E.A. von Saher, 'De Versierende Kunsten in Nederlandsch Oost-Indië', *Architectura*, Vol. 8, No. 11, 1900, hal. 84.
7 Joko Triwinarto Santoso, *A Study of Architect Cosman Citroen (1881-1935) and His Works in Surabaya*, Disertasi doktoral, 2010, hal. 62.
8 Idem, hal. 299.
9 Idem, hal. 74-75.
10 Joko Triwinarto Santoso, 'Gubeng Bridge in Surabaya, a Dutch Architect C. Citroen's Work in the 1925 Paris Exhibition', *MATEC Web of Conferences*, 101, 2017.
11 Wouter de Zeeuw, *Cosman Citroen 1881-1935*, typescript, Rotterdam: NAi, 2001.
12 W. Lemei, 'Architect C. Citroen BNA', *Indisch Bouwkundig Tijdschrift Locale Techniek*, Vol. 4, No. 5, 1935, hal. 5.
13 Idem. Tanggal pasti kapan Citroen memegang posisi ini tidak diketahui.
14 Soerabaiasche Kunstkring, *Ons Kringnieuws*, Vol. 1Q, No. 19, 1926, hal. 329.

A *Fish Architecture: Caudal Fins*, 2007, diakses melalui: http://rodnbarrel.com/post/149743956200/fish-architecture-caudal-fins.
B Idem.
C Lihat juga: A.C. Broeshart, dkk., *Soerabaja: Beeld van een Stad*, Asia Maior: Purmerend, 1994.
D G.H. von Faber, Nieuw Soerabaja, 1934.
E C. Citroen, 'Het Raadhuis te Soerabaja', *Indisch Bouwkundig Tijdschrift Locale Techniek*, Vol. 3, No. 3, 1934.
F Tanpa Nama, 'Een Nieuw Stadhuis voor Soerabaja', *Weekblad voor Indië*, No. 50, 1916.
G Yulianto Sumalyo, *Arsitektur Kolonial Belanda di Indonesia*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1993.
H G.H. von Faber, *Nieuw Soerabaia*, Soerabaia: H. van Ingen, 1934.

DESAIN ORIENTALIS DARI STUDIO LOUIS BOGTMAN

1 Frans van Burkom, 'Janus schaatst: Michel de Klerk ontwerpt een tafelklok', *Wonen in de Amsterdamse School: Ontwerpen voor het interieur 1910-1930*, Ingeborg de Roode and Marjan Groot (eds.), 2016, 88.
2 Frans Leidelmeijer, 'Crossing Cultures: The Netherlands and the Dutch East Indies', Silvia Barisione (ed.), *Modern Dutch Design*, 2017, 45.
3 Rizki Kurniawan, 'Batik Motif Parang Dari Court Art Menuju Global Trend', *Jurnal Rupa*, Vol. 01, No. 01 (January-June), 2016, 27.
4 Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthesis and the End of the Contemporary*, 2020.
5 Awalnya korwar yang berbentuk tubuh manusia kecil digunakan untuk menempatkan tengkorak kerabat yang telah meninggal. Misionaris Belanda menghancurkan banyak patung korwar dalam upaya mereka untuk mengubah agama orang Papua Nugini menjadi Kristen, sehingga tidak ada lagi korwar yang tersisa di negara tersebut. Lihat: 'Korwar dari Nugini', situs web Rijksuniversiteit Groningen, 2021, dan Theodorus Petrus van Baaren, *Korwars and Korwar Style*, 1968.
6 Koleksi benda-benda non-Barat karya Nolde dan sketsa-sketsa yang dibuatnya dari benda-benda yang ditemuinya di museum tidak hanya untuk dipajang; Nolde juga menggunakannya dalam praktik berkeseniannya. Oleh karena itu, bahasa visual aliran ekspresionismenya tidak dapat dipisahkan dari kolonialisme. Lihat Dorthe Ageesen, Beatrice von Bormann, et al., *Kirchner en Nolde, Expressionisme. Kolonialisme*, 2021.
7 Wawancara dengan keponakan Louis Bogtman, Olga van den Muyzenberg oleh penulis, 2022.
8 Seni pewarnaan kain dengan teknik perintang warna (resist-dyeing) yang spesifik merupakan bagian dari proses menenun kain ikat. Proses ini melibatkan pencelupan benang yang diikat rapat ke dalam larutan pewarna sebanyak yang diperlukan untuk membentuk pola yang diinginkan.
9 Wawancara Olga Bogtman oleh penulis, 23 Mei 2022. Seniman jahit Margaretha Verwey juga disebut-sebut membantu Louis Bogtman mempelajari teknik tersebut. 'Setelah melalui banyak teka-teki, Louis menemukan bagaimana teknik ikat itu digabungkan.' Lihat Frans Leidelmeijer, 'De familie Bogtman en de Nederlandse kunstnijverheid aan het start van de 20ste eeuw', Lia Wiemer (ed.), *Kunstnijverheid in de stijl van de Amsterdamse School en art deco uit de ateliers van de familie Bogtman*, 1999, 7.
10 Jos de Ley, 'Kunstnijver- heid-satelier Bogtman in Hilversum (1917-1935): Ikatweefsels en gebatikt celluloid', *Eigen Perk, Tijdschrift van de Hilversumse Kring 'Albertus Perk'*, September 2016, 101.
11 Jos de Ley, 2016, 101.
12 Cheryl Buckley, 'Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design', *Design Issues*, Vol. 3, No. 2, 1986, 1986, 3-14.
13 Jos de Ley, 2016, 101.
14 Dikonfirmasi oleh Olga van den Muyzenberg melalui telepon pada 12 Februari 2024.
15 María Lugones, 'Toward a Decolonial Feminism,' *Hypatia*, Vol. 25, No. 4 (Fall 2010), 186, 743.
16 Elis Rogge, 'De kunst van weven', *Nieuwe Wegen in Vrouwenhandwerk* Vol. 1, No. 2, 1930, 39.
17 Orientalisme, sebagai sistem representasi yang menggambarkan budaya 'Timur' sebagai primitif dan tidak beradab, berbeda dengan budaya Barat yang 'progresif' dan 'beradab', menjustifikasi proyek-proyek kolonial termasuk perampasan sumber daya dari bekas Hindia Belanda. Untuk penafsiran ulang sejarah desain, orientalisme telah terbukti menjadi konsep yang berguna.
18 Rogge, 1930, 42
19 Lihat artikel *NRC Handelsblad* tahun 1929: Elly Witvliet, *Laurens Albertus Bogtman (1900-1959): Zijn leven en werk als zanger en kunstnijveraar, maart 1989* (doctoral thesis obtained through the Nederlands Muziek Instituut, The Hague).
20 De Ley, 2016, 111 (*NRC Handelsblad*, 5 July 1929).
21 Orientalisme merujuk pada konstruksi Timur oleh kekuatan kolonial Eropa pada abad ke-19 dan selanjutnya. Sebagai dasar teori pascakolonial gagasan Edward Said tentang eksotisasi dan pemihakan, Orientalisme dapat dipahami sebagai penekanan mengenai perbedaan, dan penerapan model analitik klise Barat untuk memahami 'dunia Timur'. Representasi yang dihasilkan dari hal ini sering kali bersifat satu dimensi dan berdasarkan asumsi. Kata 'Orientalisme' juga digunakan untuk gerakan seni Orientalisme. Ini merujuk pada cara seniman Barat merepresentasikan Timur dalam karya mereka di mana batas antara fantasi dan kenyataan menjadi kabur. Dalam desain interior, Orientalisme biasanya merujuk pada gaya yang menyatukan unsur-unsur dari 'Timur dan Barat' hingga menciptakan estetika yang berbeda.
22 De Ley, 2016, 40. 'Karyawan yang ada saat ini adalah: Marie Sanders dan Louise Brandt. Pembuatan kain dengan benang berpola tentu saja memerlukan ketelitian teknis yang memerlukan pertimbangan matang dan rutinitas menenun. Kedua pekerja tersebut telah menguasai keahliannya.'
23 Marjan Groot, *Vrouwen in de vormgeving: 1880-1940*, 2023, 463. Van den Muyzenberg (melalui telepon pada 12 Februari 2024) membenarkan bahwa saudara perempuan Bogtman, Cathrien Bogtman terkadang memimpin para karyawan ini di bengkel mereka.

PENYERBUKAN SILANG: SEBUAH PERCAKAPAN DENGAN AHLI SENI BERNAMA FRANS LEIDELMEIJER

1 Esther Captain en Onno Sinke, *Het geluid van geweld. Bersiap en de dynamiek van geweld tijdens de eerste fase van de Indonesische revolutie*, 1945-1946, 2022.
2 Hanneke Olyslager, 'Indische invloed op het werk van Michel de Klerk', *Jong Holland*, Vol. 4, No. 4, 1988, 21-31.

'DARI NEGERI DENGAN LIKA-LIKU YANG MENAKJUBKAN' GERTRUD LEISTIKOW DAN PERJALANANNYA DI HINDIA BELANDA

1 'Een nieuw maandblad der architecten', *Algemeen Handelsblad*, 10 Februari, 1918.
2 H. Th. Wijdeveld, 'Wendingen', *Wendingen*, Vol. 1, No. 1, Januari, 1918, 2.
3 'Gertrud Leistikow', *Nieuwe Rotterdamsche Courant,* 10 Januari, 1918.
4 *De Telegraaf*, 15 Juni, 1914.
5 'Kunst en Letteren. Getrud Leistikow', *Deli Courant*, 22 Maret, 1924.
6 Gertrud Leistikow, 'Dans en tooneel in Indië', *De Telegraaf,* 19 Juli 1924; Gertrud Leistikow, 'De dans aan het hof van Solo', *De Telegraaf,* 30 Agustus 1924; Gertrud Leistikow, 'De dans in Djokja', *De Telegraaf* 18 Oktober, *1924*.
7 Surat Walter Spies, 24 Agustus 1924, Perpustakaan Universitas Leiden University, Koleksi Khusus, Arsip Walter Spies, No. 8.
8 'Gertrud Leistikow's 'Indische Ervaringen', *De Telegraaf*, 4 November 1924.
9 Surat untuk Henrik Scholte, 28 Desember, 1924. Letterkundig Museum, Den Haag, Arsip Scholte, 9643.
10 Terdapat video rekaman rekonstrusinya ('Ein ewiger Kreis') di Koleksi Teater Allard Pierson, Universitas Amsterdam.
11 P. F. S. [Paul F. Sanders], 'Gertrud Leistikow en leerlingen', *De Tijd*, 26 April, 1928.
12 Gertrud Leistikow, 'Dansen zit den vrouwen in het bloed', *Algemeen Handelsblad*, 21 Oktober, 1928.
13 'Wendingen door H.Th. Wijdeveld', *Wendingen*, vol. 1, no. 1, Januari, 1918, 2.

LIEM BWAN TJIE: ARSITEK PENGHUBUNG PERBEDAAN DUNIA

1 Klaas Stutje, 'The complex world of the Chung Hwa Hui: International Engagements of Chinese Indonesian Peranakan Students in the Netherlands, 1918-1931', *Bijdragen tot de Taal-Land- en Volkenkunde,* Vol. 171, No. 4, 2015, hal. 521.
2 Patricia Tjiook-Liem, *De rechtspositie der Chinezen in Nederlands-Indië,* 2009, hal. 26-28.
3 Staatsblad van Nederlands-Indië, No. 236, 14 April 1910.
4 Surat dari Liem Bwan Tjie kepada Ko Bommeljé, Jakarta, 19 November 1960. Arsip privat.
5 Di dalam surat kepada Ko, Liem mengingat bahwa Liem pernah diminta untuk menjadi benda-hara, meski Ia belum menjadi anggota resmi. "Ketika ditanya mengapa saya belum menjadi anggota, saya menjawab, 'karena saya seorang pagan', dan mereka tertawa. Mereka tidak percaya! Hal ini sungguh kehormatan bagi saya." Surat dari Liem Bwan Tjie kepada Ko Bommeljé, Jakarta, 19 November 1960. Arsip privat.
6 *Manifest Bond van Revolutionair-Socialistische Intellectuelen*, 1919. Centraal Museum Utrecht, AB4978.
7 Lieke Tibbe, *R.N. Roland Holst – Arbeid en schoonheid vereend*, 1994, hal. 180.
8 Marjet Broslma, *'Het humanitaire moment.' Nederlandse Intellectuelen, de Eerste Wereldoorlog en de crisis van de Europese Beschaving (194-1930)*, Disertasi doktoral, 2015, hal. 190.
9 Surat dari Liem Bwan Tjie kepada Ko Bommeljé, Jakarta, 19 November 1960. Arsip privat.
10 Liem Bwan Tjie, 'Geen Zelfverloochening', sebagaimana dikutip dalam Bart de Ligt, *Kerk, Cultuur en Samenleving*, 1925, hal. 174.
11 Stadsarchief Amsterdam, Woningboeken 5417, H24 fo. 17.
12 Manfred Bock, Sigrid Johannisse and Vladimir Stissi, *Michel de Klerk: Bouwmeester en tekenaar van de Amsterdamse School, 1884-1923*, 1997, hal. 46-47.
13 Surat rekomendasi untuk Liem Bwan Tjie oleh Michel de Klerk, Desember 1918. Arsip I Shan Rombout-Liem.
14 '*Prijsvraag voor een gebouw voor de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam'*, 1918.
15 Maristella Casciato, *De Amsterdamse School*, 1991, hal. 30; Ingeborg de Roode dan Marjan Groot, *Wonen in de Amsterdamse School. Ontwerpen voor interieur 1910-1930*, 2016, hal. 68-69; Hanneke Olyslager, 'Indische invloed op het werk van Michel de Klerk', *Jong Holland*, no. 4, 1988, hal. 25.
16 Nationaal Archief, The Hague. Archief Binnenlandse Veiligheidsdienst (NA 2.05.125), no. 70270. Surat dari Liem Bwan Tjie kepada Kementerian Kehakiman, 26 Maret 1964. Di surat ini Liem membuat daftar arsitek di Belanda yang pernah ia bekerja kepadanya: De Klerk, Piet Kramer ('vila di Bergen'), Bert Johan Ouëndag ('Toko buku di Herengracht'), dan Gulden & Geldmaker ('Rumah pekerja di Amsterdam Selatan').
17 Kwee Hin Goan, 'De architectuur van Liem Bwan Tjie, een synthese tussen Oost en West', kuliah yang dipublikasikan dalam Inisiatip Edisi Ulang Tahun, 1997. Lihat juga: Ingeborg de Roode dan Marjan Groot, *Wonen in de Amsterdamse School. Ontwerpen voor interieur 1910-1930*, 2016, hal. 204.
18 Surat dari Michel de Klerk kepada Liem Bwan Tjie, Bentveld, 12 Juni 1921. Arsip I Shan Rombout-Liem.
19 Sebagaimana telah disampaikan oleh Liem dalam surat kepada Tan Sin Hok dari Chung Hwa Hui, Shanghai, 3 Juni1926. IISH, Arsip Chung Hwa Hui, No. 23. Rasa terima kasih saya kepada Patricia Tjiook-Liem untuk sarannya terkait hal ini.
20 Terkait rumah Liem dan desain interior untuk keluarga Sih Tiauw Hin, lihat: Patricia Tjiook-Liem, *Sih Khay Hie, een firma en een familie*, 2015, hal. 68-76.
21 Nationaal Archief, The Hague. Arsip TU Delft (2.12.08.04), no. 185
22 Pauline K.M. van Roosmalen, 'Sugar and the City: The Contributions of Three Chinese Indonesians to Architecture and Planning in the Dutch East Indies (1900-1942)', *Architectural Histories*, Vol. 8, No.19, 2020, hal. 18. Upaya Liem untuk mendapatkan pekerjaan di kantor H. P. Berlage berakhir gagal. Lihat: Judy den Dikken, *Liem Bwan Tjie. Westerse vernieuwing en oosterse traditie*, 2002, 9; Surat dari Liem Bwan Tjie kepada H. P. Berlage, 1921. Nieuwe Instituut, Arsip H. P. Berlage, BERL 421.
23 'Afscheid circle-avond door Liem Bwan Tjie', 17 Februari 1925'. IISH, Arsip Chung Hwa Hui, No. 12.
24 Terdapat klausul yang menyatakan kesetaraan rasial bagi para anggota Liga Bangsa-Bangsa yang baru didirikan diajukan ke pemungutan suara selama Konferensi Perdamaian Paris, dan diterima. Namun, Presiden AS Wilson sendiri membatalkan pemungutan suara tersebut, dengan menyatakan 'keberatan mendasar' terhadap prinsip ini ('bahwa semua manusia diciptakan sama') telah disu-arakan. Tidak mengherankan, keberatan-keberatan ini - bahwa orang Afrika dan Asia tidak dapat dianggap setara dengan orang Eropa - datang dari dua negara imperialis terbesar, Inggris dan Prancis. Lihat: Pankaij Mishra, *From the Ruins of Empire: The Revolt Against the West and the Remaking of Asia*, 2012, hal. 198-203, 205-206, dan 210-211.
25 Maristella Casciato, *De Amsterdamse School*, 1991, hal. 106.
26 Klaas Stutje, 'The complex world of the Chung Hwa Hui: International Engagements of Chinese Indonesian Peranakan Students in the Netherlands, 1918-1931', *Bijdragen tot de Taal-Land- en Volkenkunde,* Vol. 171, No. 4, 2015, hal. 530.
27 Michael Goebel, *Anti-Imperial Metropolis. Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism, 2015.*
28 'Bijeenkomst tussen Chung Hwa Hui en Perimpunan Indonesia met als doel: nauwer samenwerking tussen verenigingen', 7 Juni 1926. IISH, Arsip Chung Hwa Hui, No. 12. Mohammad Hatta menyatakan keinginan untuk memberi orasi di hadapan Chung Hwa Hui.
29 Dalam percakapan dengan I Shan Rombout-Liem, Kwee Hin Goan menyatakan bahwa Chung Hwa Hui memiliki hubungan yang baik dengan Perhimpunan Indonesia. Arsip-arsip menunjukkan undangan dua asosiasi saling mengundang untuk memberi orasi. Lihat Arsip Chung Hwa Hui di IISH, Amsterdam.
30 Klaas Stutje, 'The complex world of the Chung Hwa Hui: International Engagements of Chinese Indonesian Peranakan Students in the Netherlands, 1918-1931', *Bijdragen tot de Taal-Land- en Volkenkunde,* Vol. 171, No. 4, 2015, hal. 521-522.
31 Leo Suryadinata, *Peranakan Chinese politics in Java, 1917-1942*, 2005, hal. 42-47; Kwee Hin Goan, 1997.
32 Pankai Mishra, 2012, hal. 32 dan hal. 176-183.
33 Sebagaimana dibuktikan dalam 'Verklaring van geboorte' yang dibuat di Semarang, 15 Desember 1927. Arsip I Shan Rombout-Liem.
34 Sebagaimana dapat disimpulkan dalam surat oleh Liem Bwan Tjie kepada Chung Hwa Hui, Rotterdam, 20 Desember 1928. IISH, Arsip Chung Hwa Hui, No. 24.
35 *De Telegraaf*, 31 Januari 1928.
36 *De Locomotief*, 9 Februari 1929; *De Sumatra Post*, 26 Maret 1929.
37 Judy den Dikken, *Liem Bwan Tjie. Westerse vernieuwing en oosterse traditie*, 2002, hal. 10.
38 Archief Binnenlandse Veiligheidsdienst (NA 2.05.125). Nationaal Archief, The Hague, No. 70270.
39 Kwee Hin Goan, 1997.
40 Abidin Kusno, *Zaman baru: generasi modernis. Sebuah catatan arsitektur*, 2012, hal. 51-58.
41 Johannes Widodo, 'Modern Indonesian Architecture. Transplantation, Adaptation, Accommodation and Hybridization', Peter J.M. Nas (ed.), *The Past in the Present. Architecture in Indonesia*, 2007, hal. 17-23; Esther Wils (ed.), *Wonen in Indië. House and Home in the Dutch East Indies*, 2000.
42 Adi Hong-Tan, *World of Interiors*, akan terbit pada 2024.
43 Kwee Hin Goan, 1997.
44 Handinoto, 'Liem Bwan Tjie. Arsitek Modern Generasi Pertama di Indonesia (1891-1966)', *Dimensi Teknit Arsitektur*, Vol. 32, No. 2, 2004, hal. 126.
45 Kwee Hin Goan, 1997.
46 Surat Liem Bwan Tjie kepada Ko Bommeljé, Jakarta, 23 November, 1953. Arsip privat.

LEWAT PERCOBAAN DAN KEGAGALAN: PERUMAHAN UMUM DI BELANDA DAN HINDIA BELANDA SEKITAR 1900

1 D.J.A. Westerveld, 'Woningtoestanden onder de Javaansche bevolking te Semarang', *Gemeenteblad* Vol. 8, No. 6, 1914, hal. 335-390, hal. 336.
2 Pauline K.M. van Roosmalen, *Ontwerpen aan de stad. Stedenbouw in Nederlands-Indië en Indonesië (1905-1950)*, 2008, hal. 41-42.
3 D. de Iongh, 'Het Woningvraagstuk', *Locale Belangen Mededeeling* Vol. 5 No. 26, 1918, hal. 1-26; Pauline K.M. van Roosmalen, *Ontwerpen aan de stad. Stedenbouw in Nederlands-Indië en Indonesië (1905-1950)*, 2008, hal. 66-67; Surat bertanggal 16-7-1917 No. 552/Z dari Penasihat Desentralisasi untuk Gubernur Jenderal (Arsip Nasional Republik Indonesia, Jakarta, Arsip *Algemeene Secretarie BGS* 17-10-1918 2712); Surat bertanggal 15-3-1907 No. 698 dari dari Sekretaris Pertama Pemerintah kepada Dewan Kota Batavia; Surat bertanggal 20-8-1907 No. 1060/5 dari Gubernur Jenderal kepada Menteri Koloni (Arsip Nasional Republik Indonesia, Jakarta, Arsip *Binnenlandsch Bestuur, Inv. No. 1691*).
4 Freek Colombijn memberikan empat argumen mengenai (anggapan) sifat asli kampung: 'asosiasi antara kondisi kehidupan yang buruk dengan kondisi pribumi'; 'komposisi etnis aktual dari kampung-kampung tersebut'; 'persamaan antara 'tempat tinggal asli' dengan 'tempat tinggal kampung'; dan 'perencanaan kota dan zonasi berdasarkan segregasi rasial'. Colombijn berpendapat bahwa lebih tepat jika kampung dianggap sebagai lingkungan kelas bawah. Dengan demikian, Colombijn secara meyakinkan menantang argumen Ann Laura Stoler tentang perlunya kolonial Eropa 'mempertahankan penampilan kelas menengah'. Freek Colombijn, *Under construction: The politics of urban space and housing during the decolonization of Indonesia, 1930-1960,* 2010, hal. 117-123, 368-369; Pauline K.M. van Roosmalen, *Ontwerpen aan de stad. Stedenbouw in Nederlands-Indië en Indonesië (1905-1950)*, 2008, hal. 190-191, 195; *Toelichting op de Stadsvormingsordonnantie Stadsgemeenten Java*, 1938.
5 'N.V.'s volkshuisvesting. Een financieele reorganisatie', *Locale Belangen* Vol. 23, No. 7, 1936, hal. 103; L.J.M. Feber, *Nota betreffende het vraagstuk der Volkshuisvesting in Nederlandsch-Indië*, 1927, hal. 115 (Nationaal Archief, The Hague, Arsip Kementerian Koloni 2.10.36.04, Inv. No. 2933); Pauline K.M. van Roosmalen, *Ontwerpen aan de stad. Stedenbouw in Nederlands-Indië en Indonesië (1905-1950)*, 2008, hal. 72; H. Westbroek, 'Exploitatie en bebouwing van het land Mlaten Semarang', *Locale Techniek* Vol. 1, No. 1-2, 1932, hal. 10-21.
6 Rencana perluasan kota Semarang tahun 1916 dirancang oleh arsitek H.T. Karsten dan Kepala Dinas Bangunan dan Perumahan Kota Semarang, A. Plate. Sebagian area yang dicakupi oleh rencana tersebut adalah area yang dibeli oleh De Vogel dan Tillema. Desain Karsten dan Plate secara mendasar merevisi gagasan yang sepuluh tahun sebelumnya mendorong De Vogel dan Tillema untuk membeli area tersebut. Alih-alih menempatkan perumahan murah di perbukitan, rencana 1916 tersebut menempatkan kampung sebagai perumahan murah di kaki perbukitan, sementara perumahan mewah di perbukitan. Penyesuaian mendasar ini didorong oleh pertimbangan tentang biaya transportasi antara perbukitan dan pusat kota Semarang yang sudah ada. Karena perbukitan menghalangi pembangunan trem, bus akan menjadi satu-satunya sarana transportasi umum ke dan dari perbukitan. Namun karena bus memiliki kapasitas yang lebih kecil daripada trem dan lebih mahal, secara ekonomi tidak dapat menampung kelompok berpenghasilan rendah di perbukitan. Rencana perluasan tahun 1916 direvisi pada 1919. Revisi tersebut berkaitan dengan penambahan kawasan pemukiman yang luas di sebelah timur rencana perluasan awal. Pauline K.M. van Roosmalen, *Ontwerpen aan de stad. Stedenbouw in Nederlands-Indië en Indonesië (1905-1950)*, 2008, hal. 47.
7 Lihat tulisan Kamil Muhammad di buku ini: '"As if we're still occupied": A kampung negotiating its space in Jakarta's Kota Tua'. Dalam tulisannya, Muhammad berpendapat bahwa pada saat pembangunan Kampung Susun Kunir di Jakarta pada 2022, pemerintah provinsi menggunakan pendekatan serupa dengan pendekatan pemerintah kota Medan pada 1920-an.
8 J. Hogervorst, *De volkshuisvesting te Medan*, 1927, hal. 3-5; H. Wakker, 'Nota over het voorstel tot het bouwen van Gemeentewoningen', *Gemeenteblad Medan* No. 319, 1920, hal. 22-27, 29 (Arsip National Republik Indonesia, Jakarta, Arsip *Algemeene Secretarie*, Inv. No. Bogor 6-3-1924 562).
9 Pauline K.M. van Roosmalen, *Ontwerpen aan de stad. Stedenbouw in Nederlands-Indië en Indonesië (1905-1950)*, 2008, hal. 78; H. Wakker, 'Nota over het voorstel tot het bouwen van Gemeentewoningen', *Gemeenteblad Medan* Vol. 3, No. 319, 1920, hal. 22-27, 24 (Arsip National Republik Indonesia, Jakarta, Arsip *Algemeene Secretarie*, Inv. No. Bogor 6-3-1924 562).

A Stadsarchief Amsterdam, Inv. No. 5293FO000578; Wereldmuseum Amsterdam, Inv. No. TM-10017352.
B Stadsarchief Rotterdam, Inv. Nos IX-3141-01, 4202 1978-3390; Stadsarchief Amsterdam, Inv. Nos ANWE00361000045, OSIM00008000789.
C Nieuwe Instituut, Rotterdam, Arsip K.P.C. de Bazel, Inv. No. BAZE-1158; H.F. Tillema, *Kromoblanda. Over het vraagstuk van "het Wonen" in Kromo's groote land*, 1915-1922, Vol. 3, hal. 58-59.
D H.F. Tillema, *Kromoblanda. Over het vraagstuk van "het Wonen" in Kromo's groote land*, 1915-1922, Vol. 5, hal. 874; 'Beknopt overzicht van verrichtingen op hygiënisch gebied in de jaren 1910 tot en met 1926', *Publicaties der gemeente Batavia* Vol. 1, No. 7, 1927; Perpustakaan Universitas Leiden, Leiden, Inv. No. KIT 03815-A.
E H. Westbroek, 'Exploitatie en bebouwing van het land Mlaten Semarang', *Locale Techniek* Vol. 1, No. 1-2, 1932, hal. 10-21; Perpustakaan Universitas Leiden, nomor inventori hilang.
F J. Hogervorst, *De volkshuisvesting te Medan*, 1925, *s.p.*; Perpustakaan Universitas Leiden, Leiden, Inv. No. KK 140-06-03.

"SEOLAH-OLAH KOLONIALISME BELUM BERAKHIR" NEGOSIASI RUANG KAMPUNG DI KOTA TUA JAKARTA

1 Lihat tulisan Pauline van Roosmalen di buku ini yang membahas Kampung Sidodadi di Medan dan mengulas penolakan atas pendekatan 'top-down' di dalam penyediaan perumahan pada era kolonial.

Bibliografi

Amalinda Savirani dan Edward Aspinall, 'Adversarial Linkages: The Urban Poor and Electoral Politics in Jakarta', *Journal of Current Southeast Asian Affairs*, Vol. 36, No. 3, 2017, hal. 3-34.

Dalhar Susanto, Elita Nuraeny, dan M. Nanda Widyarta, 'Rethinking the minimum space standard in Indonesia: tracing the social, culture and political view through public housing policies', *Journal of Housing and the Built Environment*, Vol. 35, 2020, hal. 983–1000.

Freek Colombijn, 'Public housing in post-colonial Indonesia: The revolution of rising expectations', *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde,* Vol. 167, No. 4, 2011, hal. 437–458.

Kim Dovey, Brian Cook, dan Amanda Achmadi, 'Contested riverscapes in Jakarta: flooding, forced eviction and urban image', *Space and Polity,* Vol. 23, No. 3,2019, hal. 265-282.

LBH Jakarta, *Kami Terusir: Laporan Penggusuran Paksa DKI Jakarta*, Januari-Agustus, 2015.

MENGUNJUNGI KEMBALI INDISCHE BUURT. AMSTERDAM SCHOOL DAN PERUMAHAN RAKYAT

1 Maristella Casciato, *The Amsterdam School*, 1996.
2 Helen Searing, 'Berlage and Housing, "the most significant modern building type"', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, Vol. 25, 1974, 133–179.
3 Casciato, 1996, 26
4 Idem.
5 Zeilenbau adalah istilah Jerman untuk rumah deret. Blok hunian seperti ini disusun dalam deretan yang panjang dan sempit dengan orientasi utara-selatan untuk memaksimalkan paparan cahaya matahari. Perumahan Zeilenbau memiliki peran kunci dalam rekonstruksi Jerman setelah Perang Dunia II.
6 Searing, 1974.
7 Helen Searing, 'Betondorp: Amsterdam's Concrete Garden Suburb', *Assemblage*, Vol. 3, 1987, 109–143.
8 Lihat bab 'Hidden Histories of the Shipping House' di buku ini oleh Melle van Maanen.
9 Searing, 1987.
10 Casciato, 1996.
11 Searing, 1987.
12 Erik Klein Wolterink, 'Zoek de verschillen: Insulindeweg in 1972 en 2024', *Het Parool*, 19 February 2024.
13 Kampman and van Heesewijk menggunakan istilah 'woonstraat'. Konsep ini pertama kali diperkenalkan pada konstruksi Justus van Effencomplex di Rotterdam pada 1922. Sebuah contoh terkenal dari konsep ini dapat ditemukan pada blok hunian siswa di Weesperstraat, Amsterdam yang dibangun pada 1966, karya Herman Hertzberger.

KOLOFON

TIM EDITORIAL
Anita Halim Lim
Melle van Maanen
Gadis Fitriana Putri

EDITOR UTAMA
Melle van Maanen

EDITOR BAHASA
Siji Jabbar

PENERJEMAH
Ahmad Zuhdi Allam
Gadis Fitriana Putri

PROOFREADING
Anita Halim Lim

PENASEHAT
Sadiah Boonstra

EDITOR GAMBAR
Lilli Wesche
Sadiah Boonstra

DESAIN BUKU
Petra Warrink

PENERBIT
Wilco Art Books

© 2024 Museum Het Schip, Amsterdam

Publikasi ini mendapat dukungan dari

het Cultuurfonds
Nieuwe Instituut
MARINUS PLANTEMA FOUNDATION
Christiaan G. van Anrooij Fonds

Semua hak cipta dilindungi undang-undang. Tidak ada bagian dari publikasi ini yang boleh direproduksi, disimpan dalam sistem penyimpanan, atau dikirimkan dalam bentuk apa pun atau dengan cara apa pun, baik secara elektronik, mekanis, fotokopi, rekaman, atau lainnya, tanpa izin tertulis sebelumnya dari penerbit. Ada kemungkinan bahwa tidak semua pemegang hak cipta dari ilustrasi yang digunakan dapat ditemukan. Pihak yang tertarik dapat menghubungi Museum Het Schip di Oostzaanstraat 45 1013 WG Amsterdam, Belanda, info@hetschip,nl.

Dicetak dan dijilid di Belanda.

ISBN 9789082921199

Amsterdam School (1910-1930) terkenal dengan arsitektur bata ekspresif dan interior yang kaya akan dekorasi. Namun apakah sumber inspirasi yang membentuk desain menakjubkan ini? Buku ini menunjukkan bagaimana hubungan kolonial antara Belanda dan Indonesia, yang dulunya Hindia Belanda, telah membentuk gaya Amsterdam School secara mendasar.

Dalam mencari inspirasi untuk menciptakan dunia impian mereka yang indah, para arsitek dan desainer Amsterdam School bergantung pada segala yang 'asing'. Mereka terpesona oleh objek, bentuk seni, dan simbol yang datang ke Eropa dari Indonesia di masa kolonial. Mempersatukan sejarah arsitektur dan desain dengan sejarah kolonial di Indonesia, buku ini berputar pada apa yang terjadi ketika budaya melintasi samudra.

Dalam upaya menjawab pertanyaan ini, buku ini mengandalkan kontribusi penulis dari kedua sisi lautan – Indonesia dan Belanda. Tulisan mereka membahas tentang bangunan, objek, proyek, proses, dan manusia di Indonesia dan Belanda yang menceritakan sebuah narasi lebih besar tentang pertukaran budaya, pertemuan kolonial, dan warisannya hingga sekarang.

AMSTERDAMSE SCHOOL MUSEUM
HET SCHIP