Retorik • *Vol. 9(1), 2021*
DOI: https://doi.org/10.24071/ret.v9i1.4570
p-ISSN: 1412-6932
e-ISSN: 2549-2225

Imaji (Kolonial) Atas Perempuan Pribumi: Potret Perempuan Jawa dan Bali dalam Arsip Foto, 1850-1912

Dyah Indrawati
Magister Kajian Budaya, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta

Abstrak

Fotografi pada masa kolonial merepresentasikan perempuan pribumi dalam berbagai citra. Arsip-arsip foto perempuan menyimpan citra yang dibangun oleh para operator pada masa kolonial, termasuk perempuan Jawa dan Bali. Melalui teori performativitas gender, saya memahami ada ketimpangan relasi kuasa dalam kaitan antara operator dan subjek dalam foto. Operator membentuk citra perempuan pribumi lebih pada apa yang diimajikan operator atas subjek, bukan bagaimana subjek "ingin tampil" seperti apa dan sebagai siapa. Subjek hanya "perform" sesuai arahan operator. Ia mem-"perform"-kan subjek yang bukan diri mereka hingga performativitas yang dihadirkan adalah performativitas yang "direkayasa". Namun melalui teori ambivalensi Homi K. Bhabha dapat diketahui bahwa sesungguhnya baik dari pihak "colonizer" maupun "colonized", pada masing-masing subjek terjadi tarik menarik sikap yang memunculkan kemampuan mimikri dan hibrid, termasuk dalam mem-"perform"-kan citra subjek sesuai dengan identitas yang hendak dibentuk oleh operator.

Kata Kunci: fotografi, imaji kolonial, perempuan, orientalisme, performativitas gender

A. Pendahuluan

Abad ke-19 adalah zaman kolonisasi dan imperialisme yang diiringi dengan temuan berbagai teknologi modern. Fotografi adalah salah satu temuan tersebut. Perkembangan teknologi memungkinkan negeri-negeri koloni yang jauh dapat dihadirkan dalam beragam gambar. Dalam fotografi Orientalis, salah satu tema yang paling sering dihadirkan adalah perempuan pribumi.

Gambaran visual tentang perempuan pribumi seolah-olah sebagai representasi netral atau apa adanya namun sebenarnya perempuan-perempuan itu dipandang secara rasis. Mereka ditatap sebagai "the Orient" yang identik dengan penggoda, liar, terbelakang atau bahkan dipandang sebagai "liyan". Begitu pun tanah jajahan yang merupakan Timur secara geografis yang dimetaforakan sebagai perempuan. Untuk itu, fotografi dari masa kolonial yang menggambarkan gagasan-gagasan semacam itu layak dibicarakan.

Sebagaimana diungkapkan oleh Edward W. Said (2010: 311) bahwa Timur yang tampak dalam Orientalisme tak lain merupakan *sistem representasi* yang dirangkai oleh seluruh kekuatan yang membawa Timur itu sendiri ke dalam keilmuan Barat, kesadaran Barat, dan kemudian, keimperiuman Barat. Gagasan itu dipertegas Said dengan mengemukakan bahwa Orientalisme tak lain adalah produk-produk dari kekuatan-kekuatan dan kegiatan-kegiatan politis tertentu.

Fotografi menjadi salah satu produk

Orientalisme yang mengimajikan Timur dan peradabannya, orang-orangnya, lokalitasnya sebagai objek dengan kesan tertentu dan berhasil menghadirkan detail yang memikat saban orang yang melihatnya. Kehadiran produk fotografi di Hindia Belanda pada awalnya "dikontrol" dalam berbagai bentuk melalui serangkaian penelitian peradaban eksotik, dokumen antropologi, pelengkap kajian etnografi hingga bergerak ke arah turisme, konsumerisme, dan sebagainya. Hal tersebut menciptakan relasi antara "Timur" dan "Barat", antara penjajah dan yang terjajah, tidak seimbang.

Menurut Roger Benjamin (2003: 221), seni lukis dan fotografi adalah impor kolonial, yang praktiknya penting untuk mewakili yang dijajah dan karenanya membawa mereka ke ruang lingkup orang Eropa. Termasuk perkara selera. Produk impor itu lantas digunakan untuk membentuk persepsi masyarakat terjajah dan yang digarisbawahi oleh Benjamin sebagai *prejudices informing the typical Orientalist picture*, atau menjadi semacam prasangka yang menginformasikan tentang bagaimana gambaran khas Orientalis.

Gagasan itu dipertegas oleh Ali Behdad (2016: 17-18) terkait pandangannya atas fotografi Orientalis dalam *Camera Orientalist: Reflections on Photography of the Middle East*. Fotografi Orientalis adalah bentuk konstruksi imajiner yang secara historis dan estetis, ditandai dengan potongan-potongan ikonik dan celah ideologis yang diatur sedemikian rupa oleh rezim visual, yakni *operator,* yang menaturalisasikan dengan serangkaian mode representasi khusus. Hasil dari konstruksi imajiner itu akan menampakkan hasil yang tampak natural, alami, seolah begitulah adanya.

Melalui tulisan ini saya hendak merunut pemahaman tentang bagaimana sebuah wacana Orientalisme bekerja melalui foto. Gagasan ini mengambil pijakan penelitian sejenis dari wilayah di Timur Tengah sebagai karya-karya pendahulu.

Kajian ini mengemukakan tiga rumusan masalah yaitu: (1.) Bagaimana fotografer pada masa kolonial (1850-1912) mengimajikan tubuh perempuan pribumi (Jawa dan Bali)? (2.) Bagaimana imaji/ citra yang diproduksi tersebut berhasil mengkonstruksi tubuh perempuan hingga dipahami sebagai sesuatu yang bersifat natural? (3.) Bagaimana relasi kuasa kolonial mempengaruhi performativitas gender dalam foto?

Untuk mengurai permasalahan tersebut digunakan beberapa teori sebagai sebuah perangkat ilmiah yang digunakan untuk membantu melihat data secara unik sekaligus untuk menganalisis data, di antaranya gagasan Edward W. Said (2003: xi) dalam *Orientalism.* Istilah "Orient" atau konsep "Barat" tidak memiliki stabilitas ontologis; masing-masing adalah upaya manusia, sebagian sebagai penegasan, sebagian untuk identifikasi "liyan". Hal terpenting yang saya garis bawahi dari gagasan Said adalah identifikasi atas "the Other"—atau "liyan". Proses identifikasi tentu menuntut serangkaian daftar. Daftar yang disusun tersebut bertujuan untuk menegaskan "Barat" sebagai dominan. Maka, produk-produk Orientalisme selalu memiliki maksud tertentu. Pengalaman perjumpaan dengan "Timur" membangun apa yang disebut Said sebagai "kebenaran-kebenaran" dari sistem Orientalisme. Label-label lantas ditempelkan atas "Timur": yang lemah, barbar, aneh, liar, eksotis, telanjang, dan banyak lagi. Maka, dalam tesis ini gagasan Edward W. Said saya gunakan untuk mengkategorisasikan atau sebagai alat identfikasi atas serangkaian identitas

yang dibuat oleh *operator* atas subjek perempuan pribumi.

Karena foto pada awal kemunculannya diproduksi oleh operator yang sebagian besar laki-laki, maka teori Laura Mulvey (1989: 19) dalam *Visual and Other Pleasures* penting untuk digunakan. Singkatnya, pandangan laki-laki menentukan dalam memproyeksikan fantasinya ke sosok perempuan. Perempuan ditata dan ditampilkan sedemikian rupa secara simultan. Tampilan itu "dikodekan" hingga menimbulkan dampak visual sekaligus erotis. Foto menjadi satu bentuk representasi dalam mencitrakan sosok perempuan yang di dalamnya terdapat lapisan-lapisan penanda dari tuntutan tatapan laki-laki.

Roland Barthes, mengungkapkan "cara" untuk membaca foto dalam "Camera Lucida: Reflections on Photography". Ada tiga tahap yang dilalui oleh *spectator* di saat melihat foto, yakni *studium, punctum,* dan *satori*. *Studium* adalah selera, antusiasme, menerima dan menikmatinya. Dalam tahap ini, *spectator* menemukan apa yang dimaksud oleh *operator*. Konotasi yang hadir dalam *studium* dapat dijumpai melalui tokoh, wajah, gestur, latar dan aksi. Dalam konteks penelitian ini, *studium* berguna untuk meneliti detail yang disajikan dalam foto, meliputi gestur subjek dalam foto, bagaimana ia berpose, menampilkan ekspresi wajah, hingga pada ornamen, properti, dan busana yang dikenakannya. Adapun *punctum* ibarat luka, lubang kecil, kecelakaan yang menusuk, kejutan tertentu yang menurut Roland Barthes (1981: 43) membuat trauma, menyakiti, menyayat. *Punctum* adalah detail. *Punctum* menunjuk ke fitur-fitur foto yang tampaknya menghasilkan atau menyampaikan makna tanpa menerapkan sistem simbolik yang bisa dikenali. Makna semacam ini unik, tergantung pada respons individu yang melihat gambar. *Punctum* menusuk *spectator* bukan sekadar seberapa banyak itu diproyeksikan oleh *operator* ke dalam foto. Sebaliknya, itu muncul dari detail yang tidak disengaja atau tidak terkendali oleh fotografer. Ini menjelaskan betapa pentingnya emosi dan subjektivitas dalam berinteraksi dengan foto.

Sedang Reina Lewis (2004) mengemukakan gagasannya terkait kodifikasi/penggolongan tubuh perempuan Oriental yang cantik dengan mempertimbangkan bagaimana perempuan dilihat menurut ras dan seksual dari saat produksi hingga penerimaan. Lewis (1989: 142-143) menggunakan perspektif Judith Butler terkait identitas performativitas gender yang diterapkan berdasarkan ras dan etnis. Identitas performativitas gender digunakan sebagai mekanisme untuk memasukkan subjek ke tatanan sosial, frasa performatif seperti: ungkapan seorang bidan ketika melihat anak yang baru lahir, "Oh, ini perempuan!" di mana kualitas pengulangan itu yang dilihat Judith Butler sebagai identifikasi yang didapatkan melalui kinerja berulang secara terus-menerus atas tanda-tanda maskulinitas atau feminitas yang diterima secara sosial.

Kinerja berulang tersebut lantas diperformatifkan oleh subjek secara terus menerus sehingga ia diakui sebagai "perempuan". Misalnya diperlihatkan dengan cara berbusana. Hal serupa dapat diterapkan ketika melihat perempuan pribumi saat mereka memper-formatif-kan diri hingga dikenali sebagai perempuan Jawa. Elemen berulang dari tindakan performatif harus terus dilakukan oleh subjek bagi pemirsanya/*spectator* sebelum hal itu masuk akal, "otentik", sehingga penampilannya mudah dikenali oleh Barat. Hal itu bisa dihubungkan dengan serangkaian stereotip

yang sudah tersedia dan beroperasi dalam sistem klasifikasi yang sudah ada sebelumnya. Karena setiap pengulangan performatif adalah peristiwa intersubjektif dan dinamis, keberhasilan atau kegagalannya tergantung pada siapa yang terlibat, sejarah dan kualitas individu seperti apa yang mereka "perform"-kan dalam aktivitas tersebut. Pertanyaannya kemudian, tindakan performativitas gender dalam foto tersebut apakah tindakan performatif subjek atau tindakan yang di-"perform"-kan atas arahan *operator*?

Homi K. Bhabha dalam *The Postcolonial and The Postmodern: the Question of Agency* pada "The Location of Culture" (1991: 29) mengemukakan:

> "... political positioning is ambivalently grounded in an acting-out of political fantasies that require repeated passages across the differential boundaries between one symbolic bloc and an other, and the positions available to each."

Tindakan yang dibuat dari posisi ambivalen ini membutuhkan kecakapan melintasi batas-batas diferensial, antara "colonizer" dan "colonized" secara simbolis dan masing-masing bisa memposisikan diri di situ. Teori ini digunakan untuk melengkapi gagasan posisi *agency* dalam relasi kuasa yang terjalin antara *operator* dan subjek dalam foto. Ambivalensi memunculkan *agency* pada kedua belah pihak—"colonizer" atau "colonized"—yang melahirkan "anxiety" atau kecemasan dari pihak penjajah dan "resistence" atau resistensi dari yang dijajah. Ini juga yang kemudian menghadirkan sikap hibrid dan mimikri, sebagai bentuk representasi yang tumpang tindih, yang dalam perspektif Bhabha (1991: 120)sebagai suatu strategi agar "survive".

Strategi metonimik yang berawal dari perubahan kebiasaan tersebut menghasilkan penanda mimikri sebagai pengaruh hibriditas, sekaligus modus apropriasi dan resistensi, dari disiplin hingga hasrat. Ketika mereka yang terdiskriminasi, dalam hal ini pribumi, berubah menegaskan diri hibrid, lambang otoritas justru menjadi topeng, ejekan—*"the insignia of authority becomes a mask, a mockery.*" Di situlah, relasi kuasa bekerja dalam simbol-simbol yang terkadang hanya diketahui oleh masyarakat penggunanya.

Adapun sumber foto dipilah dari tiga buku karya tiga fotografer dari masa itu yaitu (1) Isidore van Kindsbergen, (2) Kassian Cephas, dan (3) "Woodbury & Page". Seleksi foto dipilah yang mewakili wacana yang hendak dibahas dalam tulisan ini. Foto-foto yang diseleksi diperoleh dari 3 buku yang membahas ketiga fotografer dimaksud, yaitu: (1) *Isidore van Kindsbergen (1821-1905): Photo Pioneer and Theatre Maker in the Dutch East Indies* (Gerda Theuns-de Boer & Saskia Asser, 2005); (2) *Cephas, Yogyakarta: Photography in the Service of the Sultan (*Gerrit Knaap, 1999); dan (3) *Woodbury & Page: Photographers Java* (Steven Wachlin, 1994).

B. Ketika *Daguerreotype* Tiba di Hindia Belanda

Nicephore Niepce (1765-1833) dengan kamera Obscura dan teknik "sun drawing" pada tahun 1826 menemukan metode untuk menghasilkan gambar permanen pada pelat tembaga yang dilapisi bitumen setelah diekspos selama delapan jam. Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851) bermitra dengan Niepce terus melakukan eksperimen atas kamera Obscura guna mendapatkan teknik fotografi terbaik. Niepce meninggal pada tahun 1833. Daguerre kemudian mengajukan hak paten atas karya dan

mendapatkannya pada tahun 1838.

Pemerintah kolonial Belanda dengan cepat menyadari bahwa fotografi bisa digunakan untuk merekam tanah koloni. Hanya berselang setahun saja setelah *daguerreotype* dipatenkan pada 1839, seorang fotografer dikirim ke Hindia Belanda. Jurriaan Munnich (1817-1865), sebagaimana dicatat dalam *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (Hannavy, 2008: 739-740) sebenarnya berprofesi sebagai petugas medis, namun berkat keahlian amatir mampu mengoperasikan *daguerreotype,* maka Munnich diminta Kementerian Koloni Belanda melakukan ujicoba pemotretan di wilayah tropis. Pada prinsipnya, ia diminta mengumpulkan representasi foto-foto dari wilayah koloni, seperti ragam tanamannya yang khas, memotret bangunan hingga temuan atas barang-barang antik. Ia juga diminta untuk membantu seorang arkeolog, W.A. Van Den Ham, yang pada saat itu tengah melakukan penelitian di Jawa dengan memotret benda-benda kuno dan prasasti.

Di Hindia Belanda, Munnich menghadapi banyak kendala teknis dalam mengoperasikan *daguerreotype,* diperparah lagi dengan kondisi cuaca tropis. Hasilnya, foto-foto yang dibuatnya dinilai kurang maksimal. Namun begitu secara historis, ia tetap dikenal sebagai "toekang potret" pertama di Hindia Belanda.

Lalu pada tahun 1844, Adolf Schaefer menurut John Hannavy (2008: 739), mengajukan diri untuk ditugaskan sebagai fotografer di Hindia Belanda. Kementerian Koloni Belanda kemudian mengirimnya ke Bogor (Buitenzorg). Pada 1845, *Batavian Society of Arts and Sciences* di Batavia memintanya untuk memotret koleksi barang-barang antik mereka. Setahun kemudian, ia diminta mendokumentasikan Candi Borobudur. Berbekal *daguerreotype,* Schaefer menghasilkan 58 foto-foto pertama dari candi tersebut.

Isidore van Kindsbergen yang tiba di Hindia Belanda pada tahun 1851 adalah fotografer pertama yang secara resmi ditugaskan mengikuti kunjungan Gubernur Jenderal dalam misi diplomatik ke negara Siam (Thailand) pada tahun 1862. Kedekatannya dengan beberapa petinggi Hindia Belanda yang sudah ia jalin selama beberapa kurun waktu dan hasil foto-fotonya yang memikat, membuatnya dipercaya mengikuti berbagai kunjungan resmi pemerintah kolonial hingga ke berbagai pelosok di Hindia Belanda.

Kehadiran teknologi mekanik ini benar-benar mendapatkan momentumnya seiring gelombang wacana "the Orient" atau "Timur". Distribusi teknologi fotografi diiringi juga dengan penelitian di bidang arkeologi dan berkembang ke minat-minat penelitian yang lain. Cukup dengan mengirim seseorang yang bisa mengoperasikan *daguerreotype* dan beberapa peneliti saja, mereka akan membawa pulang hasil penelitian dan foto-foto dari tanah koloni yang memberikan informasi tak ternilai. Begitu pun praktik yang diselenggarakan di Hindia Belanda.

Teknologi fotografi kian berkembang pesat. Fotografer tidak perlu lagi mengangkat *daguerreotype* atau kamera yang berat. Fotografer pun tidak hanya berkarya di dalam studio foto. Kemudahan teknologi memungkinkan *eksposure* cahaya tropis yang tajam mulai bisa diredam dan fotografer bisa melakukan pemotretan di luar ruangan dengan latar yang lebih alami. Salah satunya dengan kemunculan kamera Kodak pada pada tahun 1892 yang menciptakan fenomena jamuan minum teh dengan disertai foto

di rumah-rumah Indies di Hindia Belanda.

Kemajuan itu seiring dengan kehadiran studio foto menciptakan pasar baru dalam bidang fotografi. *Operator* menjadi lebih leluasa. Ia memiliki kapasitas untuk memasang latar pada foto secara lebih bebas—biasanya berupa lukisan kanvas dalam ukuran besar untuk menutup sebagian atau keseluruhan latar dengan berbagai ornamen tambahan. Hal itu misalnya, dapat kita lihat dalam foto-foto karya Kassian Cephas, ketika memotret perempuan Jawa. Latar yang kita jumpai adalah kanvas yang dilukisi bunga-bunga. Masa "booming" studio foto ada di era "Woodbury & Page" memunculkan foto-foto yang melibatkan "pribumi" dalam jumlah yang sangat banyak dan kemudian memasok foto-foto perempuan.

Harus dicatat bahwa kerja-kerja fotografi pada masa kemunculan teknologi reproduksi mekanik ini di Hindia Belanda melibatkan *Batavian Society of Arts and Sciences* yang didirikan oleh Jacob Cornelis Radermacher pada tahun 1778. Lembaga ini melibatkan fotografer dalam pendokumentasian objek penelitian mereka.

Baru setelah tahun 1851, sekitar lima dasawarsa setelah kekuasaan pemerintah Belanda secara resmi mengambil-alih peran VOC (*Vereenigde Oostindische Compagnie*) yang berhenti beroperasi di Hindia Belanda pada 31 Desember 1799, didirikanlah sebuah lembaga resmi yang dinamai KITLV atau *Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde* atau *The Royal Netherlands Institute of Southeast Asian and Caribbean Studies* yakni Lembaga Ilmu Bahasa, Negara dan Etnologi yang berkantor pusat di Leiden. Lembaga ini menggunakan dokumentasi fotografi sebagai salah satu bentuk dokumen dan arsip. Beberapa fotografer dipekerjakan untuk merampungkan pendokumentasian situs, candi, etnis, bangunan, hingga kultur masyarakat di tanah jajahan. KITLV mengkhususkan pada pengumpulan informasi dan memajukan penelitian mengenai keadaan masa kini dan lampau daerah-daerah bekas koloni Belanda dan wilayah sekitarnya. Karena isu pendanaan, sejak 1 Juli 2014, Perpustakaan KILTV di Leiden bergabung dengan Perpustakaan Universitas Leiden. Ketiga buku yang menjadi sumber utama penelitian ini diterbitkan oleh KITLV Press, Leiden.

C. Mengungkap Makna dalam Arsip Foto

Perspektif maskulin menghadirkan perempuan sebagai objek seksual untuk kesenangan *spectator* laki-laki. Dari sumber data ini, hampir keseluruhan foto ditampilkan untuk itu. *Male gaze* atau tatapan laki-laki menentukan dalam memproyeksikan fantasinya atas tubuh perempuan. Fantasi yang ditata sedemikian rupa menampilkan perempuan sebagai objek seksual di antaranya melalui motif erotis yang menggoda, memancing keingininan, hingga memprovokasi laki-laki. Kecenderungan tersebut muncul, misalnya pada foto "Demi Mondaine", "Dua Perempuan Telanjang", "Iloeh Sari", dan "Gadis Jawa".

Bagian ini membicarakan bagaimana imaji *operator* bekerja atas perempuan pribumi (Jawa dan Bali) menurut wacana Orientalisme. Kesepuluh foto dalam penelitian ini dibedah sesuai dengan kategorisasi dalam tema-tema tertentu yang merepresentasikan mereka sesuai citra yang hendak dibangun oleh *operator* dan citra yang paling sering dimunculkan dalam wacana Orientalisme terkait perempuan pribumi (Jawa dan

Bali).

Ada empat temuan wacana Orientalisme dari ke sepuluh foto yang dikaji, yaitu terkait wacana (1). erotisme perempuan pribumi, (2). eksotisme perempuan pribumi, (3). figur yang terdomestikasi, dan (4) "liyan", sisi lain potret perempuan pribumi. Beberapa uraiannya akan saya sampaikan berikut ini.

Dalam foto-foto Isidore van Kindsbergen saya menjumpai beberapa foto dengan gagasan erotis, baik itu pada perempuan Jawa maupun Bali. Misalnya pada foto berikut, saya melihat posenya yang sensual dan menggoda namun bernuansa elegan. Perempuan itu berpose rebahan, meski tidak di atas kasur, melainkan di sofa dengan punggung dialasi bantal bermotif sementara tangan kanan bertumpu pada lengan sofa guna menyangga kepalanya biar tetap tegak menatap kamera.



Gambar 1: "Demi Mondaine", Perempuan muda keturunan campuran (*nonna*) berbaring di sofa (Foto: Isidore van Kindsbergen ca. 1870; Sumber: Gerda Theuns-de Boer & Saskia Asser, 2005: 166)

Saya terpesona melihatnya. Ia muda, cantik alami, dan hanya mengenakan rias wajah tipis. Rambutnya yang hitam ikal dibiarkannya tergerai di bahu kiri. Ia memakai perhiasan: kalung, subang dan cincin yang melingkari jemari tangan kanan dan kiri menandakan ia cukup berpunya.

Sofa itu sengaja dilapisi kain tebal seakan membiarkan tubuhnya bakal nyaman dalam pose seperti itu. *Operator* sepertinya memikirkan detail properti untuk mendukung hasil foto secara maksimal. Sendal selop bordir berhias bunga terlihat hanya sebelah di sisi bawah sofa. Setidaknya itu menambah kualitas selera "fashion"-nya. Mata gadis itu tajam menatap ke arah kamera. Ia menawarkan senyum tipis tidak berlebih. Mendadak mata saya mengarah pada bagian dadanya yang ternyata polos tanpa kemban.

Pose sensual terbit manakala tatapan mata kita, *spectator*, jatuh pada bagian dadanya yang nir-kemban itu, hanya disampiri selendang sedemikian rupa. Betis sisi kanannya menyembur-at di balik kain jarik motif *udan liris* yang melilit pinggangnya, menambah efek menggoda. Gagasan erotis muncul manakala beberapa lapis kain itu, yang secara sengaja dilucuti atau tidak dipakai atau dibiarkan tersingkap oleh subjek, hingga memperlihatkan bagian-bagian dari tubuhnya. Bagian tubuh yang dibiarkan terekspos umumnya yang cenderung menimbulkan rangsangan. Hal itu masih didukung dengan pose rebahan. Pose itu memiliki konotasi negatif, mengandung makna "mengundang" hasrat. Erotisme yang dihadirkan Van Kindsbergen dari foto itu sebenarnya masih menampakkan sisi kelembutan sekaligus sisi menggoda dari perempuan Jawa yang tampil tidak buka-bukaan tetapi mengundang hasrat.

Tidak cukup itu, operator menempelkan pesan tersembunyi atas subjek. Pesan tersembunyi yang disampaikan dari visualisasi subjek itu muncul pada judul foto yakni, "Demi Mondaine"*: perempuan muda keturunan campuran (nonna) berbaring di sofa*. Siapa Demi Mondaine? Mengapa Demi Mondaine

dilekatkan atas subjek dalam foto? Apa kaitannya subjek dengan Demi Mondaine? Sedang sebutan *Nonna,* umumnya merujuk pada sapaan untuk perempuan muda yang belum menikah. Bukankah itu kian menggoda? Dia adalah gadis muda, belum menikah, sosoknya lekat dengan Demi Mondaine dan tampil sensual di depan kamera.

Demi Mondaine adalah istilah yang diambil dari bahasa Prancis yang berarti perempuan yang melakukan hubungan seks bebas—sinonim untuk pelacur atau perempuan simpanan. Demi Mondaine adalah judul drama yang terkenal karya Alexander Dumas yang pernah dipentaskan di Prancis pada tahun 1855. Paris adalah salah satu tempat Van Kindsbergen pernah tinggal dan mendalami keterampilan melukis untuk dekor opera. Gagasan itu semakin menegaskan bahwa wacana dan referensi dalam pikiran *operator* berpengaruh dalam setiap bidikannya dan dalam konteks ini terlihat dari pose, pemilihan model hingga judul foto. Cerita "Demi Mondaine" sendiri mengisahkan tentang pelacuran yang mengancam institusi pernikahan.

Imaji itu sangat berbeda dengan foto berikutnya: *Dua Perempuan Telanjang di Studio Foto Van Kindsbergen*. Entah mengapa saat menatap foto sepasang model yang bugil itu saya cukup terganggu. Bukan karena ketelanjangannya, tetapi karena kecanggungan model yang saya rasakan. Berbeda dengan model Demi Mondaine yang jauh lebih rileks dan nyaman—senyaman sofa tempat ia rebahan, kedua perempuan itu tampil telanjang namun berpose membelakangi kamera. Perempuan yang di sebelah kiri mengangkat kaki kirinya dan menumpukannya pada kursi dengan kain jarik menggantung, sementara lengan kanannya merangkul perempuan di sebelahnya yang menyilangkan kaki kirinya ke belakang seolah menyiratkan keragu-raguan.



Gambar 2: Dua Perempuan Telanjang di Studio Foto Van Kindsbergen (Foto: Isidore van Kindsbergen ca. 1870; Sumber: Gerda Theuns-de Boer & Saskia Asser, 2005: 167)

Foto Van Kindsbergen menimbulkan "rasa malu" pada diri saya sebagai *spectator*, perasaan ini bisa jadi sangat subjektif. Ada "luka" dalam konteks Barthes dan itu susah hilang. Apa penyebabnya? Saya pun bertanya-tanya kepada diri saya sendiri. Efek perasaan itu barangkali didorong oleh perilaku sepasang perempuan dalam foto—menyaksikan mereka telanjang, berangkulan, tapi ada kesan canggung atas adegan di mana mereka terlibat—sehingga kesan yang saya dapatkan dari foto itu saya tidak mendapatkan kenikmatan saat memandangnya. Berulangkali saya coba, hasilnya tetap merisaukan.

Ketidaknyamanan pada diri subjek itu salah satunya dapat dilihat dari ekor mata mereka yang sadar bahwa ada yang sedang mengamati adegan tersebut: kamera dan *operator*. Lokasi pemotret-

an sebagaimana disebut dari judul foto berada di studio foto Van Kindsbergern. Foto berlatar polos itu berhasil menonjolkan subjek yang difoto sebagai fokus utama.

Jika menilik dari postur tubuh model, keduanya perempuan dewasa dan matang secara fisik atau cenderung kekar, kemungkinan dalam rentang usia sekitar 20-an tahun. Rambut hitam yang dibiarkan tergerai mengundang kesan santai atau ingin tampil apa adanya. Jika ditilik dari properti yang ditampilkan oleh Van Kindsbergen, *operator* menempatkan kursi di sebelah kiri. Kursi adalah simbol status sosial. Penempatan kursi di situ menegaskan status sosial perempuan tersebut bukan dari kalangan biasa. Perempuan di sebelah kiri, menempatkan kaki kiri *jigang* atau mengangkat sebelah kakinya, memperlihatkan ia memiliki kuasa baik secara kelas sosial atau pun usia dan tampak lebih mendominasi dibandingkan perempuan di sebelah kanan.

Jika merujuk pada upacara adat Jawa, ada prosesi "nontoni" sebelum dilangsungkan suatu pernikahan. "Nontoni" berarti saling melihat. Prosesi ini biasanya diwakilkan kepada kerabat perempuan guna menilai dari dekat calon yang akan dilamar sebagai istri, termasuk secara fisik. Dari proses tersebut akan menentukan apakah tahap lamaran akan dilangsungkan atau tidak.

Selembar kain jarik yang tidak dikenakan itu kemungkinan dari pihak yang "nontoni", supaya pihak yang "ditontoni" merasa lebih rileks dalam prosesi tersebut. Dari situ dapat diketahui tubuh mereka yang tampak gemuk berarti mereka dari kalangan yang berkecukupan, sedang panggul lebar sebagai simbol kesuburan karena memiliki peluang melahirkan secara normal. Tampak di situ figur perempuan yang di sebelah kiri bersikap melindungi perempuan di sebelahnya—semacam sikap maskulin merujuk pada keluarga calon suami—dengan rangkulan yang menunjukkan kedekatan satu sama lain meski dalam sikap ini sebenarnya tidak bisa dimaknai sebagai sesuatu yang bersifat intim tetapi lebih tampak sebagai sikap menguatkan atau menenangkan kegelisahan si perempuan yang "ditontoni" tersebut. Dalam konteks "nontoni" kehadiran Van Kindsbergen dan kamera memang semestinya tidak ada dan di situlah letak "gangguan" yang saya maksud yang menghasilkan "luka". Replikasi atas adat Jawa yang semestinya berlangsung dalam ruang tertutup dan hanya disaksikan oleh pihak yang dipercaya dari keluarga laki-laki ke dalam studio foto atau ruang yang disulap sedemikian rupa semacam studio dengan kanvas di belakang model menghadirkan "kecanggungan" dari model.

Van Kindsbergen memang memiliki keahlian dramaturgi dalam foto-fotonya. Hal itu didasari oleh latar belakang dan kapasitasnya malang melintang di dunia opera. Adegan dalam foto itu seperti sebuah "scene" yang ingin menampilkan sisi lain dari perempuan Jawa dan adatnya. Namun pada "scene" itu keduanya ditampilkan dengan saling merapatkan badan. Dalam konteks penonton "Barat" yang tidak memiliki referensi kultural Jawa, sisi erotis yang ditangkap dari foto itu adalah keduanya tampak seperti pasangan lesbian. Bagaimana pun kemampuan dramaturgi Van Kindsbergen memberikan masing-masing foto tafsir dan pemaknaan yang unik, dan tentu membuat saya kian berhati-hati saat berhadapan dengan foto-fotonya.

Kedua foto di atas mewakili potret erotisme perempuan Jawa. Beda lagi dengan yang ditawarkan Van Kindsbergen dari perempuan Bali. Sebenarnya sangat disayangkan dari ketiga buku itu

hanya buku *Isidore van Kindsbergen (1821-1905): Photo Pioneer and Theatre Maker in the Dutch East Indies* yang menampilkan foto perempuan Bali, meski sebenarnya "Woodbury & Page" juga pernah berkunjung ke sana, namun dalam *Woodbury & Page: Photographers Java* tidak ditemukan satu pun foto-foto mereka terkait Bali. Padahal foto ketika mereka berkunjung ke Aceh dimunculkan.

Foto-foto Van Kindsbergen di Bali diambil ketika ia mengikuti perjalanan resmi Gubernur Jenderal Sloet van de Beele pada tahun 1865-1866. Selain memotret beberapa situs kuno, ia mengambil foto Gusti Ngurah Ketut Jilantik—Raja Buleleng, dan beberapa orang di dalam puri Singaraja, termasuk putri raja dan istrinya. Menariknya, Van Kindsbergen juga sempat mengambil foto budak-budak raja.

Gadis Bali itu, awalnya saya anggap sebagaimana umumnya citra perempuan Bali yang telah terekam dari berbagai foto yang diabadikan oleh sejumlah fotografer tentang mereka yang umumnya tampil bertelanjang dada. Imaji itu juga yang saya tangkap dari foto Van Kindsbergen. Tapi tunggu dulu, cerita menjadi berbeda ketika saya baca judul foto yang menuliskan bahwa ia adalah Iloeh Sari, budak Raja Buleleng. Sepertinya Van Kindsbergen sengaja menawarkan sesuatu yang berbeda yang jarang dijumpai tentang Bali—yakni budak, termasuk budak perempuan.



Gambar 3: Iloeh Sari, budak raja Buleleng, Bali (Foto: Isidore van Kindsbergen ca. 1865-1866; Sumber: Gerda Theuns-de Boer & Saskia Asser, 2005: 62, KITLV, Leiden 4390)

Gagasan eksotis muncul dalam perspektif Barat ketika melihat perempuan Timur sebagai "the Orient". Gagasan itu nyaris mendominasi keseluruhan sudut pandangan *operator* dalam penelitian ini yang menghadirkan foto terkait perempuan pribumi Jawa dan Bali. Ada daya tarik khas yang ditampilkan oleh masing-masing *operator*. Kekhasan tentang perempuan pribumi yang tampil dengan rambut hitam gelap, berkulit cokelat, dalam balutan busana batik atau wastra yang dipakai dengan teknik dibebatkan menutup bagian bawah tubuh mereka dan di bagian dada kadang ditutup kemban atau asesoris lokal. Dalam masyarakat adat, sebagaimana dikemukakan oleh Sarah Graham-Brown (2006: 17) perempuan sering digambarkan sebagai tempat penyimpanan nilai-nilai dan cara-cara tradisional. Termasuk dalam hal berpakaian.

Kekhasan fisik tetap dipertahankan oleh *operator* guna memperkuat gagasan eksotis, kadang dilengkapi dengan detail latar untuk mendukung penampilan subjek. Fantasi eksotisme atas "the Orient"

ini didorong oleh Timur sebagai tanah koloni yang tersubordinasi dan dieksploitasi secara terang-terangan, termasuk para perempuannya.

Kassian Cephas pun tidak terbebas dari wacana tersebut. Ia menampilkan eksotisme perempuan Jawa yang ayu, lembut sekaligus kalem. Foto studio yang dibuatnya ca. 1900 memperlihatkan kecantikan alami perempuan Jawa. Dua foto dengan model yang berbeda itu dibuat Cephas di studio yang sama. Kanvas berlukiskan bunga yang digunakan sebagai latar pun sama seolah menjadi pendukung gagasan keelokan yang ditawarkan oleh *operator*.



Gambar 4: Foto studio gadis Jawa duduk di atas dedaunan, jerami, dan batang pohon (Foto: Kassian Cephas ca. 1900; Sumber: Gerrit Knaap, 1999: 93)

Sosok dalam foto itu mencitrakan figur perempuan Jawa ideal dalam perspektif *operator*. Rambut ditata rapi ke belakang, berkonde tipis, *ukel tekuk polosan* dan hanya memakai subang. Bahunya dibiarkan terbuka. Seperti inilah khas gadis Jawa dalam imaji Cephas yang ia sodorkan kepada *spectator*—nya, baik Barat maupun pribumi. Tambahan detail seperti dedaunan, jerami, dan batang pohon menegaskan kealamian figur model.

Lantas apa yang menarik dari perempuan-perempuan bangsawan? Bagaimana operator menampilkan mereka? Apa figur aristokrat perempuan Jawa dan Bali dipotret dalam karakter yang sama? Perempuan-perempuan bangsawan itu banyak yang menjadi subjek foto pada saat kunjungan para fotografer ke istana. Itu tidak hanya terjadi di Jawa, tetapi juga di Bali.

Dalam *Local Representations of Power: on Royal Portrait Photography in Iran* yang disusun oleh Ali Behdad (2013: 141) diungkapkan bahwa foto-foto terkait bangsawan atau raja memiliki fungsi sebagai objek material yang mewakili kekuatan absolutnya. Sayangnya, foto-foto itu terbukti tidak memadai sebagai ilustrasi wujudnya yang tertinggi. Sebagaimana dalam konteks Jawa terdapat konsep *dewa-raja* atau konsep *khalifatullah*, yang tentu akan sulit dihadirkan dalam foto.

Di Hindia Belanda, figur kraton adalah bagian dari representasi penguasa di Jawa, termasuk tradisi dalam kraton—sebagaimana didokumentasikan oleh Isidore van Kindsbergen, "Woodbury & Page", dan Kassian Cephas yang didaulat sebagai fotografer istana. Namun sosok semacam itu hanya dapat dijumpai dari figur laki-laki, seperti potret Sultan yang dilengkapi dengan berbagai atribut kekuasaan bukan semata dalam berbusana tetapi *regalia* yang menunjukkan ia berdaulat dan berkuasa. Lantas apa yang ditunjukkan dari foto-foto dengan subjek perempuan bangsawan?

Rata-rata pose yang disodorkan oleh *operator* melalui foto-foto yang mereka produksi terkait perempuan-perempuan di lingkungan kraton sangat mirip: sosok raden ayu duduk di kursi dengan

dampar penyangga kaki. Kursi memiliki konotasi strata sosial dalam fotografi. Mayoritas potret bangsawan, jika tidak difoto dalam pose berdiri, mereka akan berpose dengan duduk di kursi. Ini yang membedakan kelas sosial mereka.

Mari S. Condronegoro (1995: 23) dalam *Busana Adat Kraton Yogyakarta 1877-1937: Makna dan Fungsi dalam Berbagai Upacara* mengungkapkan jika para bangsawan, termasuk perempuannya, mempertegas penampilannya agar berbeda dengan rakyat biasa. Bahkan ada aturan berbusana di kalangan Kraton Yogyakarta yang sudah dibuat sejak masa Hamengku Buwana II melalui *paugeran* yang berisi etika berbusana dan bertata krama di lingkungan kraton bagi para bangsawan sebagaimana termuat dalam "The Archive of Yogyakarta Vol 1." (Carey, 1980).

Gusti Kangjeng Ratu Hemas dalam foto berikut setidaknya mempresentasikan itu. Ia tampil dengan jarik motif larangan yakni *parang rusak* yang hanya boleh digunakan oleh keluarga istana. Motif batik, dulu, memperlihatkan derajat pemakainya. Busana yang dikenakan oleh Gusti Kangjeng Ratu Hemas itu termasuk busana *resepsi ageng* atau upacara resmi Kraton Yogyakarta. Ia memakai *rasukan panjang peniti sungsun*. Kebayanya berbahan broklat berbordir manik-manik emas. Selopnya juga berbordir benang emas. Ia mengenakan subang dan riasan wajah. Cara berbusana bagi perempuan bangsawan Kraton Yogyakarta tergolong rumit dan memiliki banyak detail meskipun sekilas terkesan sederhana. Melalui pakaian yang dikenakan, sebagaimana dikemukakan Marie Condronegoro (1995: 40) para bangsawan sebagai koreografer busana adat, berusaha memperlihatkan adanya konsep *gung binathara* yang memperkuat stabilisasi kedudukannya di mata umum. Dalam perspektif visual para *operator*, gagasan berbusana dan pose aristokrat itu masih dipertahankan, tetapi pertanyaannya kemudian, makna apa yang dapat ditangkap dari visualisasi tersebut selain menunjukkan bahwa mereka adalah perempuan bangsawan?



Gambar 5: Gusti Kangjeng Ratu Hemas, permaisuri Sultan Hamengku Buwana VII sejak 1883 (Foto: Kassian Cephas sebelum 1890; Sumber: Gerrit Knaap, 1999: 32)

Saya menangkap citra yang lain dari presentasi *operator*. Mereka ditampilkan sekadar sebagai istri atau disebut "permaisuri" bagi istri pertama Sultan. Dalam teks yang menyertai foto saya jumpai keterangan bahwa Gusti Kangjeng Ratu Hemas, "ia melahirkan sebelas anak, lima laki-laki dan enam perempuan." Kursi dengan sandaran menempatkan posisi duduknya tegak. Wajahnya lurus menghadap ke arah kamera dengan sorot mata tegas. Tangan di atas paha dengan kipas kecil memperlihatkan gestur perempuan berwibawa dan berkelas.

Sebagaimana diungkapkan terkait kedua istri Raja Buleleng di atas, yakni Djero Trena dan I Djampiring, yang

dipotret dalam satu bingkai oleh Van Kindsbergen seakan menunjukkan poligami adalah praktik yang umum bagi bangsawan Bali. Meski di Jawa, Sultan umumnya mempunyai istri lebih dari satu, kuasa *operator* nyatanya tidak sanggup menghadirkan mereka bersamaan sehingga teks atau judul yang menyertai foto cenderung seperti ini, misalnya: "Ratu Kencana, istri pertama dari Hamengku Buwana VI". Dengan ungkapan seperti itu tersirat makna adanya istri kedua dan seterusnya. Wacana poligami tersebut dalam pandangan saya membelenggu pemaknaan atas foto. Saya kehilangan orientasi dalam memaknai mereka sebagai simbol perempuan elite yang ikut memegang tampuk kekuasaan bersama raja. Saya melihat mereka terdomestikasi. Dari foto-foto tersebut, penyebutan "istri" pada perempuan-perempuan bangsawan itu seperti menegaskan identitas yang ingin dilekatkan atas subjek dalam foto. Belum ditambah dengan uraian ibu dari kedua putri yang mempersonifikasi gagasan bahwa perempuan sebagai alat reproduksi sebagaimana dalam foto *Gusti Kangjeng Ratu Hemas*. Mengapa gagasan itu saya pandang mendomestikasi perempuan elite Jawa dan Bali? Teks yang menyertai foto menyebutkan hingga pada jumlah anak yang dilahirkan yang jelas mengarah pada gagasan bahwa perempuan di Jawa dilihat sebagai alat reproduksi. Teks-teks sejenis dapat dijumpai pada begitu banyak foto terkait elite perempuan Jawa.

D. Mengurai Kode-kode Kultural dalam Arsip Foto Perempuan Pribumi

Sarah Graham-Brown (1988 :40) mengungkapkan, subjek yang umum terdapat dalam lukisan Orientalisme—harem, *odalisque*, Nyonya berkulit putih dengan budak hitamnya—semuanya itu kemudian direplikasi di studio foto. Dalam konteks Hindia Belanda, secara umum yang direplikasi di studio foto bukanlah subjek dengan detail ornamen ala harem dan budaya Timur Tengah guna menampilkannya sebagai "the Orient", melainkan cukup melalui pose atau sikap subjek ketika dipotret atau sebagaimana dikemukakan Barthes hanya dengan menambahkan detail/ elemen dari stok stereotip. Mengapa pose menjadi salah satu elemen yang sering direplikasi?

Di studio foto, *operator* memiliki kemampuan untuk mengembangkan fantasinya dengan menciptakan "dunia baru" guna mendukung imajinya, seperti dengan membuat latar dan elemen pendukung melalui berbagai properti hingga ornamen yang mampu menghidupkan apa yang ia bayangkan. Di sini gagasan replikasi menjadi penting untuk diketahui dan dianalisis secara cermat. Gagasan replikasi menyimpan kode-kode kultural yang tidak mudah dipahami hanya melalui pemaknaan *punctum*. Kode-kode kultural yang ditampilkan oleh *operator* setidaknya sudah dipahami sebagai suara-suara kolektif oleh suatu masyarakat—sejumlah *spectator* yang ditujunya—yang telah memiliki pengetahuan *Orientalisme* melalui sastra, jurnal ilmiah, kisah-kisah pelancong, lukisan, sketsa, hingga berbagai produk budaya lainnya. Kode-kode kultural bukan saja memberi bahasa ke *spectator* Barat, tetapi meneguhkan sifat rasial atas "the Orient".

Di sini yang dibutuhkan adalah semacam skenario transkultural—di mana model melakukan tindakan performatif dengan referensi kultural yang dimiliki oleh Barat. Tanpa itu, ide pengulangan tindakan performatif belum tentu berhasil diterima. *Odalisque* dalam

khasanah Orientalisme seringkali menjadi metafora seksual. Tubuh dipresentasikan seolah-olah dalam posisi beristirahat atau rebahan namun menyimpan apa yang menurut Damian Sutton (2009 :177) sebut sebagai "kekuatan gairah" hingga mudah dikodekan sebagai erotisme Orientalis.

Dalam *Orientalism: The Orient in Western Art* (2000: 256) karya Gerard-Georges Lemaire setidaknya Lemaire mempresentasikan sekitar 300-an lukisan yang bertema Orientalisme. Pose-pose yang dihadirkan dalam lukisan-lukisan itu umumnya adalah perempuan rebahan dengan tubuh telanjang atau setengah telanjang, penuh kesan erotis dengan pose-pose agresif.

Dengan merujuk pada pose itu, Van Kindsbergen mengkonstruksi imaji perempuan di Hindia Belanda sebagaimana halnya di belahan Timur Tengah. Karakter *odalisque* menjadi replikasi sekaligus simbol figur perempuan 'Orient'. Upaya penciptaan produk budaya sebagaimana yang dilakukan Van Kindsbergen memiliki logika internalnya sendiri yang perlu untuk dipahami secara jeli sebagaimana diungkapkan Sarah Graham-Brown (1988: 7):

> Di dunia visual yang menampilkan gambar-gambar tentang Timur, proses peminjamannya sama, dari literatur satu dari sumber-sumber visual lain, lantas digabungkan untuk menciptakan semacam budaya semu dengan logika internalnya sendiri.

Pada 1840-an, Nissan N Perez (1988: 102) mengungkapkan bahwa ada permintaan tinggi untuk gambar Orientalis di Eropa tapi tidak cukup foto asli yang tersedia. Meningkatnya pangsa pasar itu bertahan hingga bertahun-tahun kemudian dan mendorong "Woodbury & Page" mulai menjual foto-fotonya di pasar Eropa, di antaranya melalui beberapa agen foto di Inggris. Steven Wachlin (1994) mencatat bahwa banyak gambar yang ditunggu-tunggu adalah gambar-gambar yang tidak dikenali, yang aneh, dan yang eksotis. Banyak studio foto lantas membuat foto dengan stereotip Hindia Belanda. "Woodbury & Page" adalah salah satu firma yang memiliki koleksi foto "pribumi" terbesar di Hindia Belanda.

Berkat tingginya permintaan pasar, replikasi kode-kode kultural semakin berkembang pesat di studio foto. *Spectator* tanpa perlu identifikasi rasial dan etnis, akan langsung tereferensi pada wacana Orientalisme dari Hindia Belanda. Maka yang muncul kemudian adalah pengulangan tema-tema sejenis di berbagai studio foto, seperti pose *odalisque* yang benar-benar hadir sangat ikonik bahkan di wilayah dengan kultur yang berbeda.

E. Performativitas Gender dalam Arsip Foto

Gagasan utama dari pemikiran Judith Butler yang digunakan dalam kajian ini adalah performativitas gender. Dalam pandangan Butler, gender adalah performativitas atau "pertunjukan", bukan esensi biologis. Setiap tindakan subjek menjadi bentuk material dari performativitas tersebut. Sehingga untuk membuktikan kualitas feminitasnya, subjek mesti menunjukkannya melalui serangkaian tindakan, misalnya dari gerak-gerik yang luwes, sikap yang anggun, lembut sekaligus kecantikannya. Subjek akan terus menerus berproses hingga menjadi subjek yang utuh atau dipandang sempurna sebagaimana idealnya yang diterima oleh masyarakat.

Namun dalam konteks kajian ini, performativitas tersebut harus dikritisi karena bukan sepenuhnya dihasilkan

oleh tindakan subjek. *Operator* yang memproduksi foto memiliki kuasa dalam mengarahkan subjek agar melakukan tindakan, gaya, gestur sesuai dengan yang diinginkannya. Bahkan dalam menentukan bagaimana cara mereka berbusana—hal ini dapat jelas disaksikan dalam Gambar *Demi Mondaine*. Gagasan untuk menyampirkan kain selendang untuk menutupi sebagian dari dada si gadis yang tak berkemban tentu bukan tindakan yang dirancang oleh subjek, melainkan gagasan *operator*.

Tindakan performatif dalam produksi foto sekilas tampaknya dihasilkan oleh subjek dalam foto. Namun dalam produksi foto, subjek dihadapkan dengan *operator* sebagai pencipta foto. Di situ ada dominasi kuasa yang dimiliki oleh *operator*. Citra perempuan pribumi yang ditampilkan dalam foto memperlihatkan serangkaian aksi, gestur tubuh, cara tersenyum, melirik, yang kesemuanya bersifat performatif. Dalam konteks Butler, performativitas itu dilakukan oleh subjek sebagai bagian dari identitas yang ingin diekspresikannya melalui detail gerak-gerik tersebut.

Namun dalam memproduksi foto, *operator* memproduksi performativitas itu "secara palsu" atau "direkayasa" guna mendapatkan identitas yang mereka inginkan—terkait imaji atas perempuan pribumi dalam masa kolonial—yang terus dipertahankan dan disusun dengan berbagai kode-kode kultural sebagai sarana diskursifnya, baik visual maupun didukung wacana tekstual.

Pengulangan performatif tersebut dibuat untuk menegaskan stereotip-stereotip yang telah ditetapkan bagi perempuan pribumi. Mereka dianggap "liyan", terbelakang, banal, tidak terpuji, sementara dari kelas aristokrat ditampilkan lembut, ayu, bersahaja namun tanpa kuasa. Tindakan performatif yang cukup jelas justru ketika saya merasakan keganjilan dari foto *Dua Perempuan Telanjang*, betapa kecanggungan dan kekikukkan mereka adalah bahasa tubuh yang tidak bisa didustakan bahwa ada rasa tidak pas dengan apa yang sedang mereka lakukan, semacam ungkapan, "Kami tidak seperti ini!" Jadi, foto yang terkesan ganjil dan membuat perasaan saya tidak nyaman itu bukan karena mereka berpose telanjang tetapi dari dalam diri subjek dalam foto ada "kecanggungan performativitas" yang lantas melahirkan perlawanan sebagaimana diungkapkan melalui bahasa tubuh mereka. Mereka hanya "perform" sesuai arahan Van Kindsbergen untuk mengkonstruksi identitas pribumi "lesbian" dalam perspektif "Barat", anggaplah mereka begitu, tetapi kenyataan mengungkapkan performativitas yang dalam kultur dipandang aib bisa sangat mengganggu pemikiran subjek. Terlebih saat mereka sadar ada kamera yang mendokumentasikan tindakan mereka. Sementara para model yang telah terbiasa "perform" tentu akan menampilkan "subjek" yang diperankannya demi memuaskan harapan operator yang dalam arti yang lebih luas memuaskan fantasi spectator Eropa atas "the Orient". Mereka tentu berhasil sebagai "performance". Performativitas subjek dalam foto-foto tersebut alhasil adalah performativitas yang "direkayasa" karena bukan subjek dalam foto yang menghendaki penampilan semacam itu, melainkan ia hadir melalui serangkaian arahan.

F. Ambivalensi Wacana Kolonial

Homi K. Bhabha melihat adanya dua kutub biner yang berbeda dari sudut pandang pascakolonial, yaitu "colonized" (yang dijajah) dan "colonizer" (penjajah). Misalnya, dalam memotret

perempuan bangsawan Jawa, meskipun bukan rahasia lagi jika Sultan Yogyakarta diketahui memiliki istri lebih dari satu, namun dalam arsip foto-foto kolonial nyaris tidak dijumpai potret yang menampilkan mereka secara bersamaan, begitu pun dalam lukisan atau sketsa—hal yang jauh berbeda dengan perempuan-perempuan harem atau perempuan bangsawan Bali (Buleleng). *Operator* kolonial maupun pribumi tidak lantas bebas memasuki kaputren—wilayah di mana para putri dan perempuan bangsawan beraktivitas, termasuk Kassian Cephas. Di sini ada kuasa dan batas teritori yang tidak lantas semuanya dapat dimasuki secara bebas oleh kolonial. Sekali pun mereka datang dengan membawa teknologi modern. Strategi semacam itu menjadi bentuk resistensi pribumi, termasuk dari kalangan elite bangsawan, atas kuasa kolonial Hindia Belanda.

Karena tidak bebas, sikap *anxiety* atau rasa cemas muncul dalam diri "colonizer". Sikap semacam itu dapat dilihat dalam beberapa foto, seperti ketika Van Kindsbergen menampilkannya figur *baboe*. Sekalipun *baboe* sebenarnya berperan dalam membantu kehidupan orang-orang Eropa di Hindia Belanda, namun keberadaannya sekaligus memunculkan "anxiety" berkat kedekatan *baboe* dengan anak-anak mereka hingga *baboe* seringkali dinarasikan dalam perspektif buruk yang dipandang bisa "meracuni" jiwa-jiwa murni Eropa dengan kultur "Timur" melalui sikapnya yang menjaga secara keibuan dan sekaligus meninabobokan. Dalam foto, kecemasan semacam itu hampir-hampir tidak kentara jika tidak dihubungkan dengan teks-teks dan catatan lain seperti yang ditulis Frances Gouda sebagaimana yang saya jelaskan di muka.

Tarik menarik antara sikap "colonized" yang resisten dan sikap "colonizer" yang "anxiety" ini tidak berlangsung selamanya. Sebab pihak yang dijajah tidak selalu resisten, melainkan juga menerima kehadiran penjajah, meski juga tidak sepenuhnya. Di sini "agency" berperan. Contoh mencolok muncul dari para elite bangsawan perempuan. Mereka tampil dengan busana tradisi yang dalam Paugeran dan tatanan masyarakat memiliki nilai dan makna. Sikap dalam menerima ketika dipotret sebenarnya menjadi siasat menyelamatkan kultur, di antaranya cara berbusana menurut Paugeran yang mereka junjung. Ini menjadi semacam strategi pertahanan, tentang bagaimana tradisi memasuki modernitas dan kultur didokumentasikan oleh teknologi modern. Melalui "agency", termasuk dalam hal ini peran *operator* seperti Kassian Cephas. Banyak tradisi dari masa lalu terdokumentasikan dengan baik secara visual yang kemudian di masa kini digunakan sebagai referensi dalam merekonstruksi budaya, seperti tari, wayang orang, dan upacara-upacara. Tanpa arsip-arsip visual dimaksud, beberapa penggal masa lalu sudah pasti menghilang tak berjejak. Di sini sikap menerima dari pihak "colonizer" menciptakan museum ingatan yang sewaktu-waktu dapat dikunjungi dan direproduksi.

Strategi pertahanan tersebut dilakukan oleh "agency" dari kedua belah pihak. Dalam konteks arsip foto, budaya lokal digunakan oleh *operator* guna mengatasi rasa cemas dan resistensi pada diri mereka sendiri. Cephas paling memahami itu. Ia seringkali menghadirkan figurnya di antara artefak dan situs-situs yang dipotretnya yang dikirimnya ke "Barat", seperti mengukuhkan kesaksian sekaligus sebagai pewaris atas *Javanese antiquarian*. Ia menciptakan kesaksian sebagai *operator* dan pemilik budaya tersebut dengan melebur dan hadir men-

jadi bagian dari monumen, situs-situs masa lalu yang dipotretnya. Berkat foto-fotonya pula, detail masa lalu dapat dijangkau hari ini dan bisa dimaknai kembali. Di sini "colonized" mendapatkan ruang dan medium untuk memaknai kembali budayanya sendiri.

Operator yang mewakili "colonizer" menempatkan subjek dalam foto sebagai representasi dari "tanah jajahan" sehingga pribumi seringkali ditampilkan secara inferior dan eksotis. Eksotisme diwakili dari foto-foto studio yang menampilkan perempuan dari kelas sosial tertentu, misalnya menengah ke atas. Sementara mereka yang berasal dari kelas bawah, seperti budak dan baboe cenderung dihadirkan sebagai subjek inferior. Semua foto yang dijadikan sumber penelitian ini menghadirkan subjek-subjek perempuan eksotis—dengan daya tarik yang khas, misalnya dalam mode berpakaian. Berkat kekhasan itu, "colonized" kemudian bisa dikenali.

Subjek-subjek itu pun meniru "colonizer" sebagai yang berkuasa dengan harapan memiliki akses atas kekuatan yang sama. Ia menekan budayanya sendiri, mengalami perjumpaan budaya asing yang dominan hingga sebagian dari identitasnya tertutupi. Peniruan ini akan tampak pada pose atau gestur dan seringkali menampilkan sikap yang tidak sesempurna yang ditiru.

Kehadiran subjek mimikri cenderung ditakuti karena bisa jadi mereka cukup terpelajar untuk memainkan "peran" sebagai "agen" yang meskipun dalam pandangan "colonizer" tetap dilihat rendah dan inferior. Namun sesungguhnya sikap itu untuk menutupi "anxiety" atau ketakutan "colonizer" sendiri. Dalam konteks penelitian ini sikap mimikri dipertunjukkan hampir dalam pose dari keseluruhan foto yang diteliti mengingat teknologi yang digunakan adalah teknologi modern, maka sikap tubuh seolah dikonstruksi untuk menyesuaikan diri atas media baru tersebut. Namun yang paling menarik dari kesemua itu adalah foto *Tiga Putri dari Sultan Hamengku Buwana VI* karya Isidore van Kindsbergen. Foto itu sebenarnya dapat dimaknai subversif atau dapat digunakan sebagai alat propaganda mengingat sikap dan gestur tubuh mereka tidak hadir layaknya sikap tubuh perempuan pribumi pada masa itu. Tatapan mereka juga memperlihatkan visi yang jauh yang dapat dimaknai menyimpan gagasan atau rencana. Foto itu di masa kini digunakan di antaranya sebagai sampul buku *Sejarah Perempuan Indonesia: Gerakan dan Pencapaian* meski secara historis keterlibatan ketiga puteri tersebut dalam aktivitas gerakan perempuan belum dikaji.

Namun *operator* juga menyadari bahwa subjek tidak lantas menjadi orang Belanda ketika meniru pose atau gestur yang diarahkannya. "Mimicking performance" atau meniru performativitas dari "colonizer" dapat ditangkap dari pose-pose yang memang lebih umum dikenali sebagai cara bergaya atau bersikap ketika subjek dipotret mengikuti sikap yang umumnya dipraktikkan dalam budaya "Barat". Subjek dalam foto mencoba untuk melakukan dan bertindak seperti orang lain—yang dalam konteks ini adalah "colonizer". Subjek mem-"perform"-kan itu dengan aspek sensitivitas bukan untuk menjadi "itu" atau "ini", yang artinya ia berada di ruang antara—ia adalah "agen". Mereka mem-"perform"-kan identitas yang diinginkan untuk diproduksi oleh pihak kolonial. Namun secara sadar subjek sewaktu-waktu dapat sekaligus "pose a threat to the system" atau menimbulkan ancaman bagi sistem kolonial. Dengan menempatkan perempuan elite bangsawan di atas kursi ke-

besarannya, sesungguhnya kolonial sulit menjangkau lebih jauh para perempuan elite bangsawan tersebut karena gerak operator sendiri terbatasi oleh ruang atau studio foto yang diciptakannya. Ke mana-mana para perempuan elite bangsawan tidak pernah hadir sendiri. Ia akan diiringi oleh beberapa *Abdi dalem* dan orang-orang di sekitar mereka inilah yang bersikap sebagai pengingat atas tindakan *operator*—hal yang tidak akan dapat kita tangkap melalui foto.

Tindakan yang dibuat dari posisi ambivalen itu membutuhkan kecakapan dalam melintasi batas-batas diferensial, antara "colonizer" dan "colonized" secara simbolis dan masing-masing bisa memposisikan diri di situ. Misalnya, subjek terjajah ketika ia meniru pose tertentu, ia menyadari bahwa dengan berpose seperti itu ia tampil menyerupai sikap "colonizer", ia akan dilihat modern, tampak moderat—berada di antara: namun tidak melebihi "colonizer" pun tidak tampak inferior sebagai "colonized". Mereka menggunakan kemampuan meniru mereka sehingga tampak "setara", utamanya hal itu dapat dilihat dalam foto para elite bangsawan pria, seperti sultan versus residen Belanda yang seringkali ditampilkan dalam satu frame. Sedang dari foto elite perempuan bangsawan, umumnya kehadiran mereka dalam foto masih merepresentasikan kelas sosial bangsawan, terdidik dalam sikap, memiliki selera berbusana, dan dikelilingi oleh properti dan detail lain yang tidak memotret mereka secara inferior. Konteks "mimicking abilities" atau kemampuan meniru ini tentu belajar dari "colonizer" yang sebenarnya bersifat revolusioner dan bisa dianggap sebagai sikap politik di mana secara tidak langsung subjek memperlihatkan bahwa mereka tidak dapat direndahkan—sekali pun posisi mereka dipandang sebagai "yang terjajah". Tidak tampak rantai yang membelenggu dan membelit mereka atau memperlihatkan mereka tertindas.

Efek utamanya adalah membuat "gangguan" atas otoritas wacana kolonial. Dari sikap-sikap mimikri, yang sejujurnya dapat dijumpai sebagai strategi subjek "colonized" atas "colonizer", begitu pun sebaliknya. Misal, dari foto *baboe. Baboe* dapat dibayangkan sebagai subjek inferior atau potret dari negeri jajahan. Derajat sosialnya seringkali ditampilkan tidak lebih tinggi dari anak-anak "colonizer" yang diasuhnya. Namun di sisi lain, *baboe* menciptakan "anxiety" dalam diri "colonizer" sehingga narasi-narasi yang mengiringi sosok *baboe* kemudian adalah sikap takut dan waspada. Strategi yang diciptakan *operator* dalam konteks ini justru memperjelas posisi *baboe* sebagai subjek inferior yang sekaligus berguna untuk mengatasi kecemasannya sendiri. Di sisi lain, *baboe* menjadi sarana bagi subjek untuk membebaskan diri dan "survive". Profesi *baboe* barangkali dipandang sebagai kelas rendahan. Namun subjek memperlihatkan sisi bangga ketika ia menjadi pengasuh anak-anak "colonizer" bahkan dalam gendongannya.

Sikap itu kemudian direformasi atau dimodernkan dengan rujukan kultur Eropa sehingga tampil menurut rasa identitas yang mereka kenal. Namun secara subversif reformasi sikap itu berujung pada perbaikan diri subjek "colonized" dan membangun pemahaman baru. Subjek kolonial yang "direformasi" kemudian mampu membayangkan hingga pada tahap menjadi "colonizer" dan itu sebenarnya rentan melahirkan perlawanan. Bahaya yang tidak cukup disadari oleh "colonizer" itu sendiri.

Mengapa? Sebab mimikri tidak menyembunyikan keberadaan atau iden-

titas di balik topengnya. Subjek justru tampil secara terbuka meniru "Tuannya". Ancamannya, adalah visi ganda yang mengungkapkan ambivalensi wacana kolonial hingga kemungkinan mengganggu otoritasnya. Pada foto-foto perempuan bangsawan, mereka merepresentasikan elite negeri jajahan dengan kesan dan pandangan lokal dalam pose modern yang justru meletakkan visualisasi dan kesan setara sebagaimana elite Eropa berkuasa. Penegasan ini dapat ditinjau sebagai kedaulatan atas diri subjek.

Mimikri menjadi upaya kembalinya subjek yang tertindas dan sebagai strategi representasi. Dalam mimikri, representasi identitas dan makna diartikulasikan kembali. Seperti yang diingatkan Lacan yang dirujuk oleh Homi K. Bhabha (1994), bahwa efek mimikri seperti kamuflase. Teknik kamuflase itu bukan berarti mengharmonisasi penindasan, tetapi bentuk kemiripan digunakan sebagai strategi untuk mempertahankan diri dengan menampilkannya secara mirip atau hanya sebagian. Bentuk kemiripan itu adalah hal yang paling menakutkan untuk dilihat. Tafsirnya pun bisa ganda—sebagai agen kolonial, dalam konteks ini dapat disebut sebagai kepanjangtanganan kolonialisme di Jawa atau demi mempertahankan wilayah namun dengan merepresentasikan identitas ganda.

Ambivalensi melahirkan pandangan dalam diri "colonizer". "Colonizer" pun lama kelamaan mengalami kesadaran historis sebagai subjek yang terjajah. Tak jarang kemudian mereka menggunakan kesempatan itu sebagai bentuk perlawanan. Mereka mengubah dirinya, mengubah cara mem-"perform"-kan diri meski awalnya hanya di depan kamera atau melalui cara berbusana. Yang satu mempertimbangkan kenyataan, sementara yang lain menolaknya dan menggantinya dengan menciptakan produk yang kemudian diulang-ulang, mengartikulasikan kembali "realitas" sebagai mimikri.

Ambivalensi sesungguhnya memperlihatkan bahwa kolonisasi tidak sepenuhnya "tidak putih", pun "tidak hitam", tidak sepenuhnya "colonizer" dan bukan seutuhnya "colonized". Hal itu juga dapat ditangkap dari arsip foto kolonial, termasuk potret perempuan pribumi Jawa dan Bali. Di balik pembentukan identitas yang diciptakan oleh operator, subjek yang tidak utuh itu memiliki kemampuan mimikri sekaligus hibrid—meniru sekaligus memproduksi budaya baru, yang dapat ditafsirkan sebagai bagian dari kemunculan atas modernisasi Jawa. Sementara "colonizer" mengamankan tanah jajahan dan tafsirnya atas subjek-subjek pribumi, mereka tetap membutuhkan ruang aman dari rasa "anxiety" di tanah jajahan di antaranya melalui tangan para pembesar Jawa dan menempatkan perempuan elite bangsawan tanpa tafsir cela.

G. Penutup

Akhirnya dapat dipahami bahwa, foto-foto Orientalis Hindia Belanda adalah wacana yang dikonstruksi bukan semata untuk pendokumentasian atas wajah pribumi, khususnya perempuannya, melainkan menghadirkan potret mereka sesuai dengan gagasan yang mendukung wacana Orientalisme. Dari kesadaran atas wacana tersebut, penggunaan arsip kolonial sebagai bukti-bukti sejarah perlu ditinjau ulang secara kritis sehingga sejarawan tidak terjebak dalam gagasan reproduksi wacana Orientalisme dan "tanpa sadar" menjadi bagian dari "pelemahan" atas perempuan. Kehati-hatian atas arsip sejarah, termasuk ar-

sip-arsip foto kolonial akan membangun perspektif yang diupayakan bisa terbebas dari karakter "the Orient" yang dibangun "Barat", yang ironisnya, jangan-jangan justru digunakan untuk mensubordinasi diri mereka terus-menerus.

Namun jika dikaji dengan lebih jeli, sebenarnya subjek dalam foto pun memainkan strategi dalam perspektif ambivalensi Homi K. Bhabha bahwa mereka meniru atau bersikap mimikri dan hibrid sebagai bagian dari siasat. Siasat itu dilakukan oleh kedua belah pihak, baik "colonizer" maupun "colonized". Siasat itu dapat dikaji lebih jauh dengan memahami konteks historis pada masa itu. •

Daftar Pustaka

Anderson, Bennedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Revised Edition. London & New York: Verso

Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections On Photography* (translated by Richard Howard). New York: Hill and Wang A Division of Farrar, Straus and Giroux

_____. 1977. *Image Music Text: Essays selected and translated by Stephen Heath.* London: Fontana Press

Behdad, Ali. 2016. *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East.* Chicago and London: The University of Chicago Press

Behdad, Ali and Gartlan, Luke (*ed*.). 2013. *Photograph's Orientalism: New Essays on Colonial Representation.* Los Angeles: The Getty Research Institute

Benjamin, Roger. 2003. *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930.* London, England: University of California Press

Benjamin, Walter. 2007. *Illuminations.* Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Routledge: London and New York

Boer, Gerda Theuns-de and Asser, Saskia (with contributions by Steven Wachlin). 2005. *Isidore van Kindsbergen (1821-1905): Photo Pioneer and Theatre Maker in the Dutch East Indies*. Leiden & Huis Marseille, Amsterdam: KITLV Press

Carey, P.B.R. (*ed.*). 1980. *The Archive of Yogyakarta Vol 1: Document Relating to Politics and Internal Court Affairs.* Oxford: Oxford University Press

Condronegoro, Mari S. 1995. *Busana Adat Kraton Yogyakarta: Makna dan Fungsi dalam Berbagai Upacara 1877-1937.* Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusatama

Gouda, Frances. 2007. *Dutch Culture Overseas: Praktik Kolonial di Hindia Belanda, 1900-1942.* Cetakan II. Tr. Jugiarie Soegiarto & Suma Riella Rusdiarti. Jakarta: PT. Serambi Ilmu Semesta

Graham-Brown, Sarah. 1988. *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950.* New York: Columbia University Press

Hannavy, John. (*ed.*). 2008. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography Volume 1 (A-I) Index.* New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group

Hondius, Dienke *(et.al.)*. 2014. *Amsterdam: Slavery Heritage Guide.* Arnhem: LM Publishers

Knaap, Gerrit (with a contribution by Yudhi Soerjatmodjo). 1999. *Cephas, Yogyakarta: Photography in the Service of the Sultan*. Leiden: KITLV Press

Lemaire, Gerard-Georges. 2000. *Orientalism: The Orient in Western Art.* Germany: h.f.ullmann publishing

Lewis, Reina. 2004. *Rethinking Orientalism: Women, Travel & the*

Ottoman Harem. London & New York: I.B. Tauris

Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures.* New York: Palgrave

Otterspeer, Willem (*ed.*). 1989. *Leiden Oriental Connections 1850-1940.* Leiden, The Netherlans: E.J. Brill

Perez, Nissan N. 1988. *Focus East: Early Photography in the Near East, 1839-1885.* New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers in association with The Domine Press, Jarussalem and The Israel Museum, Jerusalem

Raap, Olivier Johannes. 2017. *Soeka Doeka di Djawa Tempo Doeloe.* Cetakan Ketiga. Jakarta: KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)

Rabate, Jean-Michel (*ed*.). 1997. *Writing the Image After Roland Barthes.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Ricklefs, M.C. 1981. *Sejarah Indonesia Modern.* Dharmono Hardjowidjono (terj.) Yogyakarta: Gadjah Mada University Press

Said, Edward W. 2010. *Orientalisme: Menggugat Hegemoni Barat dan Mendudukkan Timur sebagai Subjek.* Tr. Achmad Fawaid. Cetakan I. Yogyakarta: Pustaka Pelajar

Sutton, Damian. 2009. *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of the Time.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press

Vickers, Adrian. 2012. *Bali: A Paradise Created.* Second Edition. Singapore & Japan: Tuttle Publising

Wachlin, Steven (with a contribution by Marianne Fluitsma and Gerrit Knaap). 1994. *Woodbury & Page: Photographers Java*. Leiden: KITLV Press

Artikel:

Abbozzo, Margherita. *Male and Female Gaze in Photography,* ANNO LXXIV, 2019-N. 1

Maier, H.M.J., *From Heteroglossia to Polyglossia: The Creation of Malay and Dutch in the Indies, Indonesia* Vol 56 (Oktober, 1993)